Émotions : un monde des sentiments

Lecture socio-phénoménologique

Emotions: A world of feelings. Lectures of socio-phenomenology

Antigone Mouchtouris

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3404>

DOI : 10.4000/leportique.3404

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 11-27

ISBN : 978-2-916332-36-9

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Antigone Mouchtouris, « Émotions : un monde des sentiments », *Le Portique* [En ligne], 42 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3404> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3404>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Émotions : un monde des sentiments¹

Lecture socio-phénoménologique

Emotions: A world of feelings. Lectures of socio-phenomenology

Antigone Mouchtouris

- 1 L'exposition du musée de l'Acropole nous donne une excellente occasion de réfléchir sur la façon dont l'émotion est illustrée dans l'Antiquité grecque, mais renoue aussi avec le débat platonicien sur le pouvoir des émotions comme mobile de l'action sociale. Toutes ces images qui ont traversé les siècles se retrouvent regroupées, ce qui leur permet d'avoir une vie sociale sous les yeux du plus grand nombre. En recevant des visiteurs, qui observent l'expression des émotions, cela contribue à leur donner une existence sociale propre à une certaine époque ; mais ce qui rend encore plus actuelles ces amphores et ces statues est de l'ordre de l'éternel humain : les émotions du désir, l'enlèvement d'Iphigénie, la profonde tristesse de perdre un enfant sont toujours d'actualité.
- 2 Présenter cette exposition du point de vue sociologique est également significatif par rapport au contexte actuel, car, destinée au grand public, elle montre ce qu'on cache dans notre société contemporaine : les sentiments. Revenir à la Grèce antique est constructif car ce peuple a toujours pu exprimer sa pensée dans un esprit de liberté, tout en étant dans la recherche du juste milieu : ce qui permettra à l'individu-spectateur de transposer et de créer en lui une sensation. Son principe esthétique s'est fondé sur *aïsthêta* et *noëta* : *aïsthêta* provoque une sensation et, simultanément, fait apparaître un sens, tandis que *noëta* signifie la réflexion née de l'interprétation et la pensée au niveau du raisonnement.
- 3 Cette fonctionnalité, étant atemporelle, est toujours présente lorsqu'il y a une exposition ; ainsi, pour le monde contemporain, cette manifestation – basée sur l'illustration des émotions, en lui donnant une place dans l'espace public – prend une plus grande dimension car elle est partagée par de nombreuses personnes. D'autant plus qu'une exposition donne à voir les objets par eux-mêmes.

- 4 Elle a encore, au niveau sociologique, son importance car aujourd'hui, la gestion des émotions et des sentiments est davantage traitée dans leur dimension biologique. Le débat et la problématique développés ces dernières années, qui tournent autour de la sexualité et du genre, manifestent davantage le pouvoir du biologique sur l'humain que celui des émotions et des sentiments (comme d'ailleurs, au niveau de la maladie mentale, le biologique a primé sur la thérapie psychique). Il y a une autre raison de se pencher sur ce thème, c'est que la société de consommation et de masse a aplani et réduit les sentiments à des expressions mimétiques, en enlevant la dramaturgie des situations et actions humaines.
- 5 C'est pour cela que revenir sur la vie sociale des émotions, comme un mobile de l'action sociale, revient à apporter une lecture de la réalité qui va à contre-courant du *mainstream* actuel.
- 6 Le titre de cette exposition nous renvoie à la fois au monde des émotions et à celui de sentiments ; ainsi, il nous indique le rapprochement de ces deux notions également au niveau des patterns : en grec émotions = συγκεινιση et sentiment = αισθημα (au pluriel αισθηματων).
- 7 Le premier terme renvoie à une dynamique de déplacement affectif/transport, quelque chose comme un mobile qui fait que le sujet peut *transporter* des sentiments ; ce qui veut dire que l'on sent quelque chose mais aussi que ce quelque chose apparaît devant nous. Il est très important de rappeler cette définition étymologique car la langue grecque est considérée comme matrice ; elle permet de comprendre les racines des mots qui avaient une influence directe sur leurs définitions. En l'occurrence, pour les termes émotion et sentiment, leur définition nous démontre l'imbrication et cela nous fait réfléchir sur leur dimension phénoménologique.

Émotion – sociologie – forme esthétique

- 8 Au dix-neuvième siècle, Darwin a développé sa théorie sur l'émotion à travers une caractéristique particulière, celle d'être communicative. En la définissant par cette propriété, il nous amène à comprendre que l'émotion est idiosyncrasique (propre à chaque individu) et sociétale car elle peut être partagée et prendre forme dans et par l'espace public. Cette propriété communicative à la fois est une puissance et a en elle la potentialité d'être partagée et de toucher l'individu. En d'autres termes, l'émotion peut être considérée à la fois comme le mouvant et comme un mû.
- 9 Ce processus de l'échange et de la communication est représenté comme un itinéraire, entre l'œuvre exposée et le public visiteur ; la création artistique repose sur le présupposé qu'une « communication émotionnelle » Celle-ci est issue de l'expérience individuelle et du partage émotionnel, à la fois ceux des sens et des émotions intellectuelles. La différence entre ces deux aspects des émotions a bien été cernée dans la fonction attribuée à l'art par Aristote dans *Poétique*. En particulier dans le rôle de fonction sociale de l'art, mais également dans la relation entre *voir* et *mouvoir*. Il désigne tout ce qui provoque et fait apparaître les sens et engendre des réactions ; plus précisément, *aisthēta* a été joint à *noēta*, qui signifie *réfléchir* – ce principe étant ainsi défini contient aussi la notion d'apparaître et nous amène à réfléchir sur ce qui provoque, sur le plan gnoséologique, la connaissance. peut être possible. Elle prend forme dans un transfert affectif/transport de l'émoi individuel et social, à partir duquel se crée le fondement de l'expérience esthétique.

- 10 Dans ce sens-là, le philosophe et esthéticien Pierre Kaufmann, qui a développé sa théorie dans son livre *L'expérience émotionnelle* de l'espace², a pris comme exemple la basilique de Saint-Sernin à Toulouse : « [...] Parfois, même comme à Saint-Sernin à Toulouse, le bas-côté interrompu enveloppe les croisillons, se prolonge contre le chœur, tourne avec le déambulatoire et fait retour. Le long sanctuaire favorise le développement des cérémonies. »
- 11 Pour cet auteur, l'espace contribue à créer une émotion et faire réfléchir et permet d'induire des actions humaines ; en termes d'approche théorique, nous sommes dans une lecture phénoménologique. Avec cette approche, il y a une dynamique entre l'être humain et son environnement, en quelque sorte dans un itinéraire qui se présente d'une manière schématique : espace public → échanges → expérience partagée à travers les propos tenus par les autres → communion avec le public.
- 12 C'est dans ce processus que s'inscrit la formation de l'expérience et cette dernière, en fonction de son intensité et de sa densité, provoque des effets et des réactions au niveau noétique. La densité de l'expérience permet de créer une circularité réflexive, comme si c'était un miroir, car l'artiste s'inspire de la réalité sociale et le spectateur voit à travers son œuvre son propre monde.
- 13 La vie sociale des émotions couvre un domaine sociologique très significatif pour comprendre les acteurs sociaux, leurs intentions, leurs intérêts, les expériences sociales et le sens qu'elles donnent à leur vie sociale. Leur analyse nous permet de comprendre le sens de leurs actions rationnelles et irrationnelles. Les émotions jouent un rôle dans la construction des actions différentielles par rapport aux actions universelles.
- 14 Les étudier sert à comprendre la vie sociale comme un itinéraire dialogique entre le sujet et la réalité sociale – *Être en société* implique un partage des expériences des autres membres sociaux – ainsi qu'à montrer comment l'intersubjectivité prend forme. Il est essentiel de constater que les émotions ont une vie propre selon les époques historiques. L'analyse sociologique des émotions à travers le prisme de l'itinéraire peut être révélatrice en ce qui concerne les explications du rôle des circonstances (*Kairos*), des intentions et des rôles sociaux.
- 15 Des études de cas nous démontrent que les émotions sont un moteur pour des modifications de conduite, ce qui était mis en avant dans l'ouvrage *Passions sociales*³ Dans ce cas de figure, la passion sociale a été traitée comme un mobile de l'action sociale en rejoignant ainsi le débat toujours d'actualité mais dont le fondement est ancien (Platon dans le dialogue entre Socrate et Phèdre⁴).
- 16 D'ailleurs on a bien constaté, suite aux attentats terroristes, comment la population a réagi positivement ; on aurait dit qu'ils avaient besoin d'une cérémonie publique⁵ afin de partager avec tout le monde leurs émotions et leurs sentiments.
- 17 C'est dans la formation de l'itinéraire entre l'individuel et le collectif que les émotions sociales jouent un rôle de mouvant et en même temps peuvent être des mobiles de l'action sociale ; simultanément, des sentiments naissent et prennent forme, subissant l'influence de l'environnement social par des liens sociaux et apparaissant à travers la forme esthétique. Grâce à ce prisme, nous constatons que les émotions s'inscrivent dans une temporalité et une spatialité sociales et qu'elles repositionnent la place de l'imaginaire dans les actions humaines (Castoriadis).
- 18 Cette problématique ne peut qu'être abordée par la sociologie, car nous assistons à de réelles transformations sociales, et revenir sur les mobiles des actions sociales

permettra davantage de concevoir les conduites humaines comme les fruits d'une intersubjectivité. La sociologie s'est longtemps confinée à étudier la formation des conduites sociales issues de facteurs exogènes, mais les transformations actuelles démontrent que la séparation de l'individuel et du collectif n'est plus satisfaisante comme grille de lecture pour comprendre la complexité des actions humaines.

- 19 En abordant la dimension sociologique des émotions à travers l'art, on rompt avec le *mainstream* sociologique, plus particulièrement en étudiant les relations d'une exposition artistique comme pratique culturelle, ou encore un simple divertissement. Il est temps de revenir aux textes fondamentaux et d'analyser les relations qui existent avec la société, à travers la grille de lecture de la fonctionnalité de Roger Bastide, ou encore à travers la vision du monde de Lucien Goldmann, qui ont posé les bases pour comprendre la relation particulière entre les œuvres exposées et le spectateur.
- 20 Appréhender le réel à travers l'art, l'analyse et l'interprétation de la forme esthétique nous rapproche de Lucien Goldmann et de sa lecture hégélienne, mais aussi de Georg Lukács et de sa vision du monde que l'œuvre peut exprimer. Avec l'analyse de la signification de Roland Barthes, qui était un structuraliste-sémiologue, nous pouvons mobiliser notamment la notion de métalangage comme objectif à atteindre pour la formation d'un discours.
- 21 L'œuvre d'art y exprime une vision sociale : en l'occurrence en choisissant une œuvre pour l'analyser à travers la problématique des émotions, nous pouvons à la fois chercher la signification sémiologique, plus spécifiquement le métalangage, mais aussi la vision du monde ainsi produite. À travers les formes esthétiques choisies, l'imaginaire s'en trouve nourri, en donnant des images aux représentations sociales qui sont nécessaires pour interpréter le monde.
- 22 L'exposition qui nous concerne rassemble 129 œuvres qui nous donnent à voir comment les Grecs dans l'Antiquité ont illustré les émotions, à la fois en toute liberté et simultanément avec une certaine retenue au niveau de l'anticipation des effets : comment, à travers le corps, la forme choisie pour cette émotion pourrait être illustrée et comprise immédiatement par le spectateur.
- 23 Nous voici en face d'amphores, de statues, de lécythes et de murs peints comme celui du sacrifice d'Iphigénie où les sentiments que ce dernier provoque sont convoqués ; on peut retrouver l'émotion de la joie, pour prendre un autre exemple, après la victoire d'Apollon contre Marsyas.
- 24 On constate que la palette des émotions et le monde des sentiments sont divers : non seulement ceux de la souffrance et de la tristesse, très présents dans le monde, notamment dans notre monde judéo-chrétien, mais aussi ceux de la joie, du plaisir d'être entre amis, du jeu *gratuit* sans profit, du désir de l'autre... L'émotion que les actes abominables, comme le viol, peuvent procurer à l'être humain⁶, comme celui d'Ajax à l'encontre de Cassandre.
- 25 Dans cette exposition, nous constatons que les artistes grecs mettaient au même niveau toutes les émotions humaines ; il n'y en avait pas de supérieures à d'autres. D'autre part, il est intéressant de constater comment ces émotions ont été représentées. Car les sentiments étant non palpables et abstraits, l'artiste devait trouver la forme qui allait exprimer ce que lui voulait adresser à son public pour que ce dernier puisse le comprendre.

- 26 D'ailleurs, si l'art grec est resté comme un modèle, c'est qu'il a su provoquer des émotions et des sentiments sans forcément recourir à la haine, ni nourrir les sentiments vils de l'être humain ; ceci en évitant de manipuler l'être humain en exacerbant ses sentiments.
- 27 En analysant une de ces œuvres, nous allons constater qu'ils ont pu illustrer même les sentiments des acteurs d'un viol, qui est l'acte le plus abominable.

Le viol de Cassandre⁷

- 28 C'est une scène décrite par Homère dans *L'Iliade* à la fin de la guerre de Troie, au chant XIII.
- 29 Cet acte choquant se trouve sur une amphore du Metropolitan Museum of Art de New York.

- 30 Cette amphore illustre ce viol⁸ prédit et, sans qu'il ne soit explicitement décrit, le spectateur l'imagine. Nous allons analyser comment l'artiste a illustré cette scène décrite par Homère et comment, dans notre monde contemporain, on peut l'interpréter ; ainsi, on pourra comprendre ce qu'il peut nous apporter au niveau des sentiments qui traversent des personnages aussi opposés dans une telle circonstance.
- 31 Qui est Cassandre ? Fille de Priam, roi de Troie, elle avait la capacité de prédire le destin mais personne ne croyait à ses prédictions⁹. Néanmoins, elle avait tout annoncé : la guerre de Troie, Agamemnon et son assassinat. Elle était considérée comme une très belle femme et lorsque les Grecs ont gagné la guerre de Troie, elle a cherché à se réfugier dans le temple d'Athéna pour pouvoir se cacher d'Ajax. C'est à ce moment-là qu'il la viola. Agamemnon, apprenant cet acte, décide de la protéger.
- 32 Ajax est considéré comme un héros de la guerre de Troie. C'est un homme fort, décrit comme brusque et grossier¹⁰. Il se distingue durant son duel avec Hector. Après la mort

de Patrocle, il participe à une course à pied avec Ulysse dont il sort vainqueur. Il est décrit comme un homme de la démesure, très colérique. La déesse Athéna est très mécontente qu'il ait violé Cassandra dans son temple et il a toujours eu à endurer sa haine, et pour son orgueil démesuré, il sera finalement puni par Poséidon en étant jeté sur un rocher.

- 33 À propos du message ?
- 34 Que voit-on dans cette image ? Et comment peut-on l'interpréter après tant d'années ?
- 35 Dans cette illustration, nous trouvons l'émotion que provoque la violence. On voit Cassandra exprimant l'abnégation sur son visage qui s'accroche à la statue d'Athéna afin de pouvoir échapper à ce viol annoncé, complètement dépossédée de ses vêtements. Ajax lui aussi est nu et très proche d'elle.
- 36 La faiblesse de Cassandra s'exprime à travers son corps : ses jambes sont pliées, l'une en avant et l'autre en arrière-plan ; son regard cherche l'aide de la déesse pour empêcher la réalisation de cet acte violent, tourné vers la déesse qui pourrait l'aider à parer l'irréversible ; sa façon d'être démontre qu'elle ne résiste pas, mais qu'elle espère que la déesse fera un miracle.
- 37 Elle est prise de panique, tétanisée par la peur à l'idée d'être dominée, ce qui est bien montré par la position de son corps placé plus bas que celui d'Ajax. Tous ses muscles sont tendus et le placement de la jambe droite d'Ajax montre qu'il est difficile d'échapper à son emprise.
- 38 Elle ne se retourne pas pour le voir, ne l'affronte pas ; ainsi l'artiste peintre nous fait comprendre que l'émotion de la panique l'empêche de réagir et de se défendre.
- 39 Ajax est complètement submergé par sa passion incontrôlable de prédateur, il n'a aucune pitié et l'on ne lit aucun doute sur son visage : il est déterminé à agir sur elle.
- 40 La nudité des deux corps exprime l'acte du viol. Il attrape de sa main droite l'épaule de la jeune fille et contrôle ses mouvements avec ses jambes ; son corps entoure par la droite¹¹ celui de Cassandra. Il est déterminé comme s'il était sur un champ de bataille ; il réagit comme s'il saisissait une proie, sa proie ; il n'a pas l'air satisfait, n'exprime pas un triomphe : personne ne saurait l'empêcher d'agir ainsi, comme s'il était en quête de gagner quelque chose de très important.
- 41 Donc, la manifestation de la panique de Cassandra est supplantée par le déterminisme de la domination d'Ajax, ce qui nous permet de voir qu'il y a une situation dichotomique dans le processus du viol, des attitudes d'une radicalité opposée. Ce qui rend la situation tragique pour la victime et pour le dominateur, le bourreau. La démesure de sa passion l'empêche de réfléchir, il ne raisonne pas, dominé par l'émotion de conquérir et de domination, inscrite dans un processus de prédation.
- 42 D'autre part, ce qui renforce le sentiment de puissance de l'un et d'impuissance de l'autre, c'est la synchronisation temporelle de ces deux sentiments complètement opposés. Celle-ci crée une densité de l'émotion chez le spectateur car on voit bien que Cassandra n'a pas d'issue ; la présence de la déesse Athéna n'a pas pu arrêter Ajax, ni la panique de la jeune fille. On peut se demander pourquoi Cassandra ne parvient pas à l'affronter. Elle est dans une situation de faiblesse où elle ne parvient pas à trouver les moyens pour réagir. Son attitude est propre à la personne paniquée ; c'est un sentiment qui peut exister à n'importe quelle époque, il est toujours perceptible car il est propre à l'être humain.

- 43 Le fait qu'Ajax soit montré avec son armure, symbole du guerrier, signifie que la guerre est par excellence une façon d'être ; pour lui, c'est aussi une situation de guerre. Cette attitude de prédation lui procure un sentiment de domination. Si la femme résistait, elle pourrait le déstabiliser et modifier sa conduite, tandis que lui il veut gagner. La représentation choisie est plus proche de la réalité d'un acte de viol et une femme victime peut s'y identifier ; tandis que le personnage du bourreau, comme il est dessiné, ne provoque pas d'émotion de pitié, ni de désir (*poros- ποθος*) des sens (*συναίσθημα*). Mais probablement peut-il se reconnaître ou reconnaître cette domination, ce besoin de posséder l'autre. Le fait qu'il soit représenté avec un casque de guerrier renforce le sentiment de domination.
- 44 Si l'on analyse cette image pour chercher le métalangage, comme l'écrivait Roland Barthes, il s'agirait ici du signifiant de la prédation, qui dénonce le signifié de la domination. Ce qui nous permet d'affirmer que le viol n'exprime pas la réalisation d'un acte né d'un désir sexuel/ Eros, mais une action sur le corps de l'autre, la plus humiliante qui puisse exister, exprimant la domination.
- 45 Cette domination, dans ce contexte de guerre, est encore plus prégnante car Ajax ne prend pas en compte la jeune femme, qui est en passe de devenir esclave de guerre, ni même ne respecte le divin – ils se trouvent dans le temple de la déesse Athéna. Ce qui renforce le sentiment de démesure que donnent la possession et la domination.
- 46 L'artiste grec ne pouvait pas représenter autrement cette situation, sous peine de s'inscrire à contre-courant du principe grec qui était de lutter contre la démesure ; c'est pour cela qu'on établissait des lois et qu'on éduquait les personnes contre l'*hybris*.
- 47 Comme l'un et l'autre ont une attitude opposée et dichotomique, il n'y a aucune réciprocité, ni mutualisation des émotions. Ce qui met dos à dos tous les bien-pensants qui croient que la jeune fille, dans la position de Cassandre, est consentante ou ambiguë.
- 48 Cette image représente, à travers la posture de son corps, le sentiment de panique, ce qui provoque à son tour, par excellence, l'inaction, tandis qu'Ajax ressent l'émotion de la domination, de la détermination, qui lui donne cette force de s'imposer à l'autre.
- 49 D'ailleurs, dans la même exposition, on voit une autre statue qui exprime le désir (*ποθος*) avec un homme transi par une émotion qui traverse tout son corps, avec une attitude du corps qui exprime l'intériorité mais aussi une légère mollesse. Il n'a pas un corps de guerrier, c'est un corps prêt à recevoir le plaisir et prêt à provoquer du désir.
- 50 Ce qui peut nous amener à comprendre le monde qui nous entoure d'une manière directe et qui approche la vérité (*αληθεια*), comme une révélation phénoménologique de cette réalité humaine, tandis qu'en voulant cacher les émotions, on a empêché l'être humain d'accepter sa propre réalité et de la connaître ; il faut avant tout l'accepter afin de pouvoir y faire face.
- 51 L'idéalisation du monde créée par l'esprit judéo-chrétien a pour défaut majeur de reposer entièrement sur la protection de Dieu, et ainsi de dégager l'être humain de sa responsabilité lorsqu'il prend conscience de ce qui se passe autour de lui. En revanche, l'instauration de la punition, à travers le péché, a été introduite comme une réponse pour tenter de retenir l'individu social dans ses désirs démesurés ; cela infantilise encore plus l'individu.
- 52 Il y a une autre vision du monde qui a pris forme à la fin du XVIII^e et durant le XIX^e siècle : ce n'est pas l'homme qui a des défauts, mais le système dans lequel il vit et qui

l'amène à être vil. Des facteurs qui lui sont extérieurs l'influencent et, de ce fait, ce n'est pas lui le responsable. En dégageant encore une fois l'être humain de la responsabilité de ses actions, il est à nouveau infantilisé ; sa responsabilité a été déplacée sur ses actions collectives pour modifier ces facteurs extérieurs, donc il n'y a plus de place pour des émotions personnelles à partager avec autrui.

- 53 Grâce à cette exposition, on comprend que les préoccupations humaines sur la violence ne sont pas propres à une époque mais à l'être humain.

Sur le plan épistémologique

- 54 Les émotions ont été toujours un grand débat dans le monde de l'art. Comment doivent-elles être illustrées ? Ce débat était présent dans l'Antiquité grecque¹² mais aussi au XX^e siècle. Bertolt Brecht avait développé la théorie de la distance par la dramaturgie d'identification. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la vision prônée par le régime soviétique était plutôt celle d'émotions bien retenues, contrôlées et pas trop représentées. L'artiste par excellence de l'État soviétique, Alexandre Deïneka, a utilisé des formes géométriques inspirées de la géométrie statique qui expriment une détermination. Pas de mouvement prononcé et, par conséquent, l'émotion est retenue au point d'être annulée. On constate une maîtrise de la forme dans le réalisme socialiste.
- 55 Ainsi, on enlève la possibilité des émotions, les actions humaines devenant une rationalité iconique, sans métaphore : l'esprit est ainsi empêché de nourrir son imaginaire et doit former de nouvelles représentations par rapport à ce qu'il voit en première lecture.
- 56 Le propre de la tragédie est de montrer la difficulté à construire la rationalité à cause des émotions et la réponse à cette impasse émotionnelle peut créer un espace du possible.
- 57 Selon le principe d'Aristote, la *techné* est une construction humaine qui se manifeste dans les œuvres noétiques qui nourrissent l'imaginaire de l'être humain, attribuant ainsi à l'art une fonction essentielle : la capacité directe de provoquer chez l'être humain des sentiments, des réflexions ou encore un retour sur soi, afin de pouvoir se libérer (catharsis).
- 58 Cette puissance et potentialité qui existent dans l'œuvre artistique posent une interrogation épistémologique : ce qui est vu et perçu peut provoquer des sentiments et communiquer une émotion. Cette possibilité existe, selon Husserl, grâce à la dynamique de la *metabasis* μεταβασις¹³ qui signifie transporter, partager et donner en même temps. Cela suppose qu'il y a un destinataire et un destinataire, mais également un objet, une attitude ou une émotion.
- 59 Ce terme, Husserl ne l'a pas traduit et l'a laissé en grec dans le texte pour démontrer la complexité de sa signification. Si l'on continue sur ce principe, on peut prolonger l'interrogation et se demander ce qui permet cette *metabasis* ? On en arrive à la forme esthétique choisie pour toucher le spectateur et au rôle du médiateur entre l'étant et l'apparaître. La forme est aussi un médiateur qui transporte le sujet, en l'occurrence l'individu-visiteur, sur d'autres terrains, ceux des émotions et de l'imaginaire. Cela signifie que chez l'artiste, il y a une intentionnalité dans le choix du support : faire apparaître le *dedans* et le *dehors*, c'est-à-dire l'idée et la substance de sa pensée, et choisir des éléments iconiques pour pouvoir exprimer au maximum sa propre

conception des choses. À partir de ce point se construit le dehors. Dans le processus de la *metabasis* μεταβαση, le spectateur pourra créer une expérience du contenu d'une offre. Cette expérience s'inscrit dans un espace/temps de **n** à **n'**.

- 60 En termes physiques, la communication des émotions a une double fonction : elle obéit à la loi de la transitivité et est réflexive ; et d'autre part elle participe à l'élargissement des sens : introduction de l'émotion intellectuelle. L'artiste devient un nouveau créateur qui s'inscrit dans un espace du possible. Son œuvre est un moyen d'ouvrir de nouveaux horizons.
- 61 Durant le XX^e siècle, cette potentialité exprimée par *metabasis* a été davantage et intentionnellement contrôlée par les artistes, notamment ceux qui voulaient se positionner comme l'avant-garde ; ainsi, le sentimental et le lyrique ont laissé la place à l'ironie, la provocation, la parodie, la métaphore, et en ont donné à l'imaginaire galopant. D'ailleurs, des formes ont été choisies pour pouvoir exprimer un monde n'ayant pas d'expression dramaturgique. La forme géométrique, telle qu'utilisée par Picasso et dans la période des années 1930, a enlevé la dimension hypostatique, c'est-à-dire la référence idéale. Il semble que l'artiste agence l'œuvre pour nous montrer sa structure, ses formes géométriques. D'autant plus que, chez Picasso, il y a encore des expressions qui soutiennent la métaphore. Mais des peintres comme Mondrian ou encore l'artiste contemporain Daniel Buren, et ceux qui se sont inspirés de la géométrie statique ont créé des structures visibles qui ne créent même pas d'émotions intellectuelles, restant uniquement une forme expérimentale ou un style.
- 62 Ils ont enlevé non seulement la possibilité d'avoir des émotions à travers cette rationalité iconique, mais aussi la métaphore¹⁴, qui est par excellence une façon de nourrir l'imaginaire et le raisonnement logique.
- 63 Ce que les Grecs peuvent nous apprendre de notre monde contemporain, c'est que plus l'on exprime les émotions, plus ce thème peut être accepté comme faisant partie de la vie quotidienne. Ainsi, cette amphore illustrant le viol de Cassandre par Ajax, dont le récit était très connu à son époque, et qui a, pour des générations entières, nourri les représentations culturelles sur la signification d'un tel acte ou encore sur le ressenti de la victime et du bourreau.
- 64 En l'occurrence, avec cet exemple historique et sa gestion, le problème qui s'est posé récemment dans la presse au niveau international pourrait nous inspirer au niveau de la conduite à suivre, car non seulement la haine de la déesse Athéna a été dirigée envers Ajax, mais également celle des autres hommes qui se sont retournés contre lui. Homère ne parle jamais de lui d'une manière positive, ce qui nous démontre que l'affaire du viol nous est commune. D'autre part, cette illustration est aussi une réponse à tous les conservateurs qui sèment le doute quant à l'attitude morale et affective de la victime.
- 65 Ces expressions des sentiments nourrissent notre imaginaire, en donnant des images à nos représentations et, par conséquent, cela permet d'exprimer nos émotions, de créer une intersubjectivité à travers l'expérience partagée. La possibilité qu'a l'art de la circularité réflexive nous informe sur l'homme et ses pulsions et permet d'avoir une certaine intelligence des choses au sens intelligible, clair et prévoyant. Cette expérience s'inscrit entre deux notions du temps **n** et **n'**, dans un itinéraire qui part du présent vers l'avenir. Ce déplacement noétique se produit grâce à la possibilité de déplacement et de transport qui est exprimée par ce terme *metabasis* μεταβαση (Husserl), qui permet

de construire un méta-itinéraire. On constate, à travers cette analyse, que la dimension sociale agit comme l'expérience à la façon d'un miroir : réflexivité linéaire et circulaire ainsi que dimension phénoménologique du partage et de la *metabasis* – du transport –, et participation de l'acteur dans ce principe d'échange.

- 66 En l'occurrence, dans cette œuvre, la façon dont l'artiste a illustré le viol nous permet, même aujourd'hui où l'on ne croit plus à la déesse Athéna, de donner une signification et de comprendre quel sentiment crée cet acte, non seulement pour la femme mais aussi pour l'homme. Ainsi, la question « qu'est-ce que l'analyse des émotions à travers les représentations artistiques ? » nous mène à la sociologie. Il y a trois types de réponse que l'on peut donner :

- premièrement, que dans l'expérience partagée il y a la formation de l'intersubjectivité ;
- deuxièmement, que dans la formation des images-guides du contenu des représentations existent ;
- troisièmement, que les émotions s'inscrivent dans une dimension sociale.

- 67 En analysant et en interprétant cette œuvre à travers le prisme de la dynamique temporelle des affects dans le processus de *metabasis* μεταβαση, on constate que leur interprétation dépend du contexte du *kairos*, mais qu'il y a aussi une préoccupation atemporelle sur comment exprimer les sentiments humains. Ainsi, l'expérience artistique s'inscrit également dans un méta-itinéraire qui, effectué¹⁵, s'inscrit dans la dynamique d'un avant et d'un après : un temps *n*, à travers alors des outils du présent, c'est-à-dire dans un temps *n'*, et cela peut mener à un temps *n''*, comme s'il y avait une méta-interprétation, ce qui nous démontre que la forme esthétique est à la fois le mouvant et le mû de nos émotions.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, *Poétiques*, Les Belles Lettres, 2003. ARISTOTE, *La Physique*, Vrin, 2012.

Mathilde BERNARD, Alexandre GEFEN, Carole TALON-HUGON (dir.), *Art et émotions. Dictionnaire*, Armand Colin, 2016.

HOMERE, *L'Iliade*.

Edmund HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, PUF, coll. « Epiméthée », 1993.

Pierre KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, 1966, p. 181.

Pierre KAUFMANN, « Refonder l'esthétique », in revue *Le Portique* N°31, 1^{er} semestre 2013.

Antigone MOUCHTOURIS, *La réception de l'œuvre artistique*, Le Manuscrit, coll. « Topos », 2014.

Antigone MOUCHTOURIS, *Culture et pratiques culturelles*, PUP, 2010. Antigone MOUCHTOURIS, *Temps et devenir*, Le Manuscrit, coll. « Topos », 2017.

Jacqueline de ROMILLY, *Pourquoi la Grèce*, De Fallois, 1992.

Bertrand VALADE, Antigone MOUCHTOURIS, Éric LETONTURIER, *Passions sociales*, Le Manuscrit, coll. « Topos », 2014.

NOTES

1. Titre de l'exposition à Athènes au musée de l'Acropole, du 18 juillet au 19 novembre 2017.
2. Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, 1966, p. 181.
3. *Passions sociales*, sous la direction de Bernard Valade, Antigone Mouchtouris et Éric Letonturier, collection « Topos », Le Manuscrit, 2014.
4. Voir *Phèdre* de Platon.
5. Le 11 janvier 2015, la cérémonie organisée par le gouvernement français a été suivie nationalement et mondialement.
6. Voir le livre de Jacqueline de Romilly, *Pourquoi la Grèce ?*, qui démontre que les Grecs nous parlaient d'un monde comme il était et non comme on voulait qu'il soit.
7. Cet article était en train d'être finalisé lorsque le débat public sur le harcèlement fait aux femmes a pris une ampleur quasi planétaire ; on a jugé préférable d'examiner comment cette question a été traitée par les artistes dans l'Antiquité grecque, afin de voir comment ce peuple libre au niveau des expressions morales et du discours psychologisant a pu représenter un tel acte considéré comme abominable.
8. Ce viol faisait partie du discours populaire ; les femmes l'ont condamné mais aussi les hommes et, bien sûr, la déesse Athéna.
9. Apollon a donné le don de la divination à Cassandre mais personne ne croyait à ses prédictions. Gaston Bachelard en a créé le syndrome de Cassandre.
10. Homère, *L'Iliade*.
11. Le spectateur a l'impression qu'il assiste à la scène, voyant les personnages de profil.
12. Le catalogue de l'exposition se réfère au débat qui a eu lieu au V^e siècle dans le cercle de Socrate : comment un peintre ou un sculpteur peuvent-ils illustrer l'éthos de l'âme ? (Xénophon, *Mémorables* III, 10,1-8).
13. Husserl, *L'idée de la phénoménologie*, PUF, p. 65.
14. C'est la possibilité qu'a l'être humain d'accéder à l'abstraction.
15. D'où la fonctionnalité de l'exposition artistique (Bastide).

RÉSUMÉS

Ce chapitre interroge sur la représentation des émotions dans l'art à travers l'exposition *Émotions et sentiments* au musée de l'Acropole d'Athènes. Plus particulièrement, il porte sur l'illustration d'une amphore antique grecque représentant le viol de Cassandre par Ajax. Celle-ci devient un prétexte pour revenir sur la gestion des émotions à notre époque et nos préoccupations actuelles sur la violence. Leur interprétation dépend du contexte du *kairos* et d'une préoccupation atemporelle sur comment exprimer les sentiments humains. L'expérience artistique s'inscrit dans la dynamique d'un avant et d'un après : la forme esthétique est à la fois le mouvant et le mû de nos émotions.

This chapter questions the representation of emotions in art through the exhibition *Emotions and Feelings* at the Acropolis Museum in Athens. In particular, it focuses on the illustration of an ancient Greek amphora depicting the rape of Cassandra by Ajax. This becomes a pretext to return to the management of emotions in our time and our current concerns about violence. Their interpretation depends on the context of *kairos* and a timeless concern about how to express human feelings. The artistic experience is part of a before/after dynamic: the aesthetic form is both what is moving and what is moved by our emotions.

AUTEUR

ANTIGONE MOUCHTOURIS

Antigone Mouchtouris professeure de sociologie à l'Université de Lorraine, auteur de plusieurs ouvrages autour de thématiques de la culture de la sociologie du public et de la réception de l'œuvre artistique et plus particulièrement à la dynamique temporelle des mobiles des transformations.