Les émotions lors du choc amour entre vie intime et vie sociale

Emotions of love between intimacy and social life

Marie Line Bretin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3429>

DOI : [10.4000/leportique.3429](https://doi.org/10.4000/leportique.3429)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 49-69

ISBN : 978-2-916332-36-9

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Marie Line Bretin, « Les émotions lors du choc amour entre vie intime et vie sociale », *Le Portique* [En ligne], 42 | 2018, document 2, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3429> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3429>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Les émotions lors du choc amour entre vie intime et vie sociale

Emotions of love between intimacy and social life

Marie Line Bretin

« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler ;
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables »
Racine, *Phèdre*, I, 3, 274-309.

- 1 Le choc amoureux se trouve à la croisée de plusieurs expressions de l'affectivité et nous emmène du côté des relations entre l'intime et le social. Tomber amoureux mobilise en effet plusieurs formes importantes de la vie affective : la sensation d'abord, le sentiment et le désir, mais aussi l'émotion la plus vive. C'est d'une manière singulièrement forte qu'est mobilisée la vie affective dans toutes ses dimensions. Quand Racine fait parler son héroïne tragique la plus célèbre pour décrire le moment précis du coup de foudre qui fut le sien à la vue d'Hippolyte, cette dernière énonce cependant d'abord et avant tout les dimensions d'un choc émotionnel.
- 2 La totalité du vocabulaire employé par le personnage de Phèdre qui se confie sur ce choc émotionnel marque la violence de l'émotion qui est la sienne. Celle-ci s'exprime comme un bouleversement aussi bien de l'âme que du corps à ce moment précis où Phèdre comprend à la fois qu'elle se trouve devant la personne qui va devenir pour elle la plus importante et l'impossibilité où elle se trouve d'engager avec elle une relation amoureuse. Ce choc émotionnel s'enracine à la fois dans la naissance subite du *sentiment* amoureux, la découverte du profond *désir* que Phèdre éprouve pour Hippolyte, et un contexte social qui rend impossibles l'expression et le déploiement de ce sentiment et de ce désir.
- 3 Faire l'*analyse* philosophique du choc amoureux, c'est décomposer les éléments de la réalité affective qui sont intrinsèquement liés dans ce temps très particulier de la vie humaine qu'est le temps du coup de foudre. Penser le choc amoureux impose donc de

savoir exactement de quoi on parle quand on parle d'émotions, de sentiments et de désirs. Et c'est sur cette saisie précise des modalités diverses de la vie affective qu'il faut insister, car une certaine confusion règne entre les différentes expressions de celle-ci, non seulement dans la vision qu'on en a spontanément et qui se traduit dans un vocabulaire imprécis, mais de manière autrement surprenante, dans les recherches savantes.

- 4 L'une des théories de l'émotion les mieux médiatisées – popularisée par la série américaine *Lie to me* de Samuel Baum avec Tim Roth en personnage principal – et qui est, aussi, l'une des théories les plus référentielles auprès des universitaires anglo-saxons : celle du psychologue Paul Ekman, voit ainsi dans le dégoût ou même le mépris des émotions de base. Ce sont, selon lui, deux des sept émotions naturelles, c'est-à-dire universelles, dont l'expressivité fut acquise par l'espèce humaine au cours de son évolution, sélectionnées pour leur pouvoir adaptatif et qu'on retrouve aussi chez les primates non humains les plus évolués¹.
- 5 Or, il se trouve que du point de vue phénoménologique, le dégoût n'est pas une émotion, mais une forme d'*aversion*. Phénoménologiquement, c'est-à-dire du point de vue d'une saisie philosophique de ce fait de conscience qu'est l'aversion, cette dernière fait couple avec son contraire le désir, et ce couple *désir-aversion* représente une catégorie en soi de l'affectivité, avec des caractéristiques phénoménologiques précises, tout comme c'est le cas de ces autres modalités de la vie affective que sont l'émotion, la sensation et le sentiment : le désir mobilise l'énergie psychique et physique en vue d'un rapprochement, voire d'une consommation de l'objet, quand l'aversion la mobilise en vue d'un éloignement à l'égard de l'objet qui est repoussé.
- 6 Ekman est loin d'être seul à admettre parmi les émotions de base des expressions de l'affectivité que la phénoménologie considère comme n'en relevant pas. Annie Piolat et Rachid Bannour de l'Université d'Aix-Marseille présentent, sous forme de tableaux comparatifs, les émotions fondamentales telles qu'elles sont traitées au sein des grandes théories scientifiques depuis les années 1960². Or, si l'on adopte le point de vue phénoménologique, on est contraint de constater que tous les chercheurs cités manifestent des confusions à propos des diverses expressions de la vie affective. Ainsi, l'amour, la haine – en réalité des sentiments – mais aussi l'aversion et l'espoir – un mixte entre émotion et anticipation – sont, dans la théorie de Magda Blundiau Arnold, des émotions fondamentales au même titre que la colère, la peur et la tristesse (1960). Selon Robert Plutchik, et pour prendre un autre exemple, l'anticipation est une émotion – quand elle représente en réalité une intellection temporelle –, tout comme le consentement – alors que ce dernier relève de la décision qui appartient au cercle de la volonté qui n'est pas une forme de l'affectivité (1962, 1980).
- 7 Chaque théoricien est allé chercher une partie des émotions qu'il considère comme fondamentales dans ce qui relève des sentiments (amour et haine), des désirs et aversion (curiosité, aversion et dégoût), mais aussi des sensations (plaisir et peine), ou même dans des expressions de la psyché humaine qui ne concernent pas de la vie affective (comme l'anticipation, l'attente, le consentement), pendant que manquent certaines des émotions de base. Des déploiements particuliers d'émotions de base remplacent, d'autre part, ces dernières : ainsi la peur devient de l'anxiété (Scott, 1980) ou de l'affolement (Panksepp, 1982) ou encore de la panique (Panksepp, 1982), la joie de la satisfaction (Arieti, 1970) ou du bonheur (Ekman, 1973 ; Shaver et Schwa, 1980 ; Weiner & Graham, 1984 ; Ferh et Russel, 1985 ; Trevarthen, 1984 ; Frijda, 1986 ; Oatley &

Jonhson Laird, 1987), la tristesse du chagrin (James, 1884) quand la fureur (James, 1884) ou la rage (Watson, 1930 ; Gray, 1982 ; Panksepp, 1982) prennent la place de la colère³.

- 8 La confusion populaire entre toutes les données de l'affectivité est fondée sur le fait que, dans la vie réelle, il y a toujours un entremêlement de toutes les dimensions de la vie psychique : affective, discursive, intellectuelle ou décisionnelle, ce dont témoigne au demeurant le choc amoureux. Appréhender, philosophiquement, le choc amoureux et dès lors la vie affective, impose donc de faire l'*analyse* de ce qui est entremêlé dans la vie réelle, par une réduction *eidétique*, afin de saisir l'essence, l'*eidos* de chaque expression particulière de la vie affective.
- 9 En ce qui concerne la recherche, cette confusion a une autre cause me semble-t-il. Le savoir scientifique se construit toujours sur la transformation du qualitatif – autrement dit du vécu – en quantitatif. En ce qui concerne l'émotion, il se construit donc sur des procédures de recherche et des modèles qui se focalisent sur un ou plusieurs des aspects périphériques de l'émotion parce qu'il est quantifiable, mesurable, et objectivement repérable. Ainsi, Ekman cerne la réalité générale de l'émotion par la mobilisation de tels ou tels muscles du visage et comment chacun se traduit en expressivité émotionnelle (Ekman, 2010). D'autres – et je continue là à suivre les indications données par les tableaux d'Annie Piolat et de Rachid Bannour – étudient les émotions à travers les neurones qui sont en jeu dans la cartographie cérébrale (Tomkins, 1962, 1963 ; Izard, 1972, 1977 et Panksepp, 1980), d'autres encore par le type de relation humaine que les émotions tendent à construire (Arnold, 1960). Certains font l'étude des émotions à travers le type d'actions auquel elles disposent (comme Frijda, 1986), d'autres analysent statistiquement le champ sémantique des émotions (Annie Piolat et Rachid Bannour, 2008), certains enfin examinent le contexte de leur émergence à travers le récit qu'en font les participants aux expériences menées par les laboratoires universitaires (Klaus Scherer, Harald Wallbott et Angela Summerfield, 1986). Personne ne semble prendre en compte la phénoménologie de l'émotion.
- 10 Je m'étonne aussi que ne soient pas plus exploitées les œuvres de la littérature et de l'art en tant qu'explorations précises de la vie affective humaine, même si celles-ci s'opèrent alors par le biais de la fiction ou de l'autobiographie. Les artistes, les écrivains, les réalisateurs d'œuvres cinématographiques sont pourtant ceux qui, au sein des communautés sociales, se sont depuis toujours approprié les moyens d'exprimer le vécu affectif de leurs personnages, tout comme ils savent mobiliser des techniques artistiques pour susciter les émotions chez leurs spectateurs ou auditeurs.
- 11 La capacité manipulative de l'art en ce qui concerne l'émotion du spectateur, n'est en effet rendue possible que parce que les artistes et écrivains ont su trouver des moyens d'expression qui, selon le type d'art en jeu et la culture particulière qui s'y exprime, miment, imitent, et recréent le vécu émotionnel. Et l'art, d'autre part, table sur la capacité que possèdent les êtres humains à se projeter en imagination dans un contexte et à s'identifier aux émotions d'autrui, en l'occurrence celles que le personnage qu'on leur présente est censé vivre, ou celles que traduit telle ou telle musique, ou encore telle ou telle représentation picturale. Toute œuvre d'art est en effet une invitation à participer, par projection, à une ou plusieurs expériences collectives de la vie affective, et de ce fait, représente un précieux vivier d'expériences partagées dont l'étude devrait permettre la facilitation du dialogue entre les penseurs de l'émotion.
- 12 C'est donc du côté de cette petite phénoménologie du choc amoureux que je vous invite en prenant appui sur la confidence amoureuse de Phèdre, le personnage de Racine, qui

dévoile à Œnone, sa nourrice, la personne dont elle est amoureuse. La réaction très vive d'Œnone qui comprend que Phèdre se meurt d'amour pour un jeune homme qui est, entre tous, celui qui lui est le plus interdit, relève, elle aussi, d'un complexe d'émotions où la peur et la tristesse dominent ce qui représenterait en lui-même un matériau qui mériterait une exploitation philosophique. Mais, ce qui nous intéresse au premier chef, c'est la traduction affective que propose Racine du coup de foudre et la façon dont s'y entremêlent émotion, sentiment, désir, puis aversion, et ce que la philosophie peut en dire, espérant que son éclairage pourra mettre un peu d'ordre dans la saisie possible de la diversité de la vie affective de l'être humain.

Le choc amoureux : un maelstrom émotionnel

- 13 La scène 3 de l'Acte I de Phèdre commence par les plaintes d'Œnone : Phèdre se meurt d'un mal mystérieux. Elle ne mange plus, ne dort plus, a l'esprit perpétuellement troublé et chagrin, montre une agitation funeste, perd toute force, toute envie, ne cesse de pleurer, tout en se lamentant que tout l'opprime et l'afflige. Voir tomber Phèdre dans un tel état crée une vive inquiétude chez Œnone, sa nourrice et confidente, qui la supplie de s'expliquer.
- 14 Nous avons là les symptômes du mal d'amour tels qu'on se les imaginait depuis l'Antiquité, tels qu'ils furent par exemple présentés par Plutarque qui raconta la vie du Prince Antiochus, malheureux amoureux de sa belle-mère, Stratonice, et qui fut sauvé par Erasistrate, son médecin, en parvenant à convaincre le roi de renoncer à sa femme pour la donner à son fils⁴. Phèdre est, elle aussi, amoureuse d'un homme interdit : Hippolyte, le fils de son époux. Œnone qui entend ce que dévoile la périphrase de Phèdre est saisie d'un terrible effroi : « tout mon sang dans mes veines se glace ! / Ô désespoir, ô crime ! Ô déplorable race ! » se lamente-t-elle alors. Retenons les métaphores de Racine, car elles sont très parlantes : l'angoisse que vit Œnone et sa tristesse sont une affaire de température extrême : un froid à glacer le sang, et d'arrêt du mouvement naturel du sang qui se fige. Or, le sang et la température, la fièvre brûlante tout comme la sensation d'être saisi d'un froid glacial, nous emmènent du côté du corps dans ce qu'il a de plus viscéral.
- 15 Phèdre étant désormais dévoilée dans l'origine de son tourment raconte comment tout a commencé : par un coup de foudre. Quand pour la première fois, elle vit Hippolyte, le fils de son époux, elle rougit et pâlit à sa vue. Elle sentit un trouble s'élever dans son âme éperdue, elle ne voyait plus rien, elle perdit la parole et les sens, et alternativement, elle était gelée et brûlante, comme saisie d'une fièvre intense. Nous avons-là tout le concentré d'émotions, de désirs et de sentiments qui forment le bloc dont le terme français « coup de foudre » rend compte, et qui apparaît clairement, du point de vue du vécu, comme une réalité atmosphérique et climatique, se manifestant dans la soudaineté, avec violence, provoquant effroi, bouleversement, brûlure, impression d'un moment destinal ce que traduit métaphoriquement le feu du ciel. La métaphore de la langue française permet d'expliquer fort exactement aux autres ce qui est vécu à ce moment précis du coup de foudre⁵. Dans le cas de Phèdre, c'est un coup de foudre qui n'est pas partagé, qui ne peut pas l'être, et dès lors la souffrance s'adjoint au choc amoureux.
- 16 À nous, de tenter de décomposer ce qui est en train de se passer. D'abord, notons que Phèdre ne commence pas par parler de sentiments, même si la question : « Aimez-

vous » que lui pose Œnone, un peu avant, l'a conduite à répondre : « de l'amour j'ai toutes les fureurs » puis à dévoiler suffisamment d'éléments pour qu'Œnone comprenne qui est ainsi l'objet du désir et des sentiments de Phèdre. Cette dernière cependant ne dit pas : « je vis Hippolyte et je l'aimais au premier coup d'œil ». Elle ne dit pas non plus : « dès que je le vis, je suis tombée éperdument amoureuse d'Hippolyte » ce qui serait une traduction quasi clinique du vécu. Elle se décrit elle-même, mais telle qu'elle aurait pu apparaître à un spectateur extérieur : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ». Un peu avant, dans la pièce (au début de la scène 3), Phèdre a évoqué des tremblements, des frissons. Ce qui apparaît d'abord et avant tout dans l'histoire du choc amoureux que nous retrace Racine, c'est la traduction corporelle de l'émotion. Et c'est important, car toute émotion est un composé de sensations corporelles et de vécu immatériel qui se traduit aussi, nous le verrons, dans une transformation de la perception.

- 17 Nous sommes au théâtre et Racine a choisi de faire parler Phèdre qui raconte son émotion passée en disant comment elle s'est traduite dans son corps, car il s'agissait de la faire voir, par imagination et par imagination seulement, au spectateur, parallèlement au fait que l'actrice, en racontant le choc amoureux qui est censé avoir été vécu par son personnage, use d'une voix, d'une gestuelle et d'une expressivité du visage qui supportent l'émotion qu'elle est censée vivre au présent à l'évocation du passé. Il se trouve en effet que l'émotion passée de Phèdre, l'émotion telle qu'elle est vécue, telle qu'elle est décrite par Phèdre sur scène, est viscérale et n'est pas quelque chose qu'on peut jouer. Aucun acteur ne peut pâlir, rougir et avoir des sueurs froides ou la fièvre à volonté. Mais il peut trembler, et avoir des trémolos dans la voix. Il y a donc une expressivité de l'émotion qui échappe totalement au contrôle de celui qui la vit, et une expressivité qui peut être, elle, jouée. Chacune des deux a dès lors un rôle particulier dans la vie sociale : la première est précieuse entre toutes et extrêmement gênante à vivre parce qu'elle dévoile l'intimité la plus authentique et la plus secrète. La seconde est un moyen de communication et d'intégration sociale où se joue, aussi, la possibilité du mensonge.
- 18 La première forme de l'expressivité émotionnelle est une sorte de fenêtre qui laisse passer la lumière de la vie intérieure, vie affective en grande partie, mais constituée aussi de toute la gamme des autres activités du psychisme. Personne ne peut rien savoir du sentiment éprouvé par autrui, des décisions prises par lui secrètement, de l'interprétation qu'il fait du monde si ceux-ci ne sont pas accompagnés d'une émotion qui, en quelque sorte, trahit leur sujet. L'émotion est la chair sensible, visible, corporelle de la vie intérieure du fait qu'elle se vit à la fois en tant qu'éprouvé intime qui peut accompagner l'ensemble des événements intérieurs et comme événements corporels qui deviennent, pour autrui, des signes de la vie intérieure. Être ému vivement, c'est comme le dit Phèdre rougir, pâlir, trembler, être secoué de frissons, etc.
- 19 L'un des grands axes de la recherche contemporaine, que prennent en charge notamment les travaux d'Ekman, consiste dans l'étude scientifique minutieuse de ce qui est une lecture intuitive de l'émotion par l'être humain qui sait décrypter le sens des muscles faciaux, la posture du corps, le rythme, la tonalité, et le timbre de la voix. Certaines études sur l'émotion portent ainsi sur la façon dont la voix humaine est reconnue comme porteuse d'une émotion par quiconque, y compris par les enfants, ce qui signifie que l'apprentissage du décodage des signes corporels de l'émotion est précoce : tout le monde sent ainsi que la tristesse ralentit et assourdit la voix quand la

colère est sonore et d'un rythme rapide ; et pour peu qu'un contexte minimal soit donné, la joie et la peur, dont la lecture est moins aisée sinon, deviennent elles aussi parfaitement reconnues⁶.

- 20 L'émotion est l'objet par excellence de l'art, parce que l'expressivité musculaire qui est involontaire, d'abord, peut aussi être jouée. Les mots peuvent mentir ou se retenir. On peut refuser de partager avec autrui son éprouvé, on peut lui dire le contraire de ce qui est éprouvé en réalité. Mais le vécu intime de l'émotion se lit sur notre visage, dans notre posture, dans nos gestes, dans notre façon de parler, et cela quoi qu'on dise. L'une des dimensions de l'émotion c'est qu'elle se voit et qu'elle s'entend avec ou sans l'accord de celui qui en est le sujet. Celui qui est en proie à une émotion violente manifeste, en effet, dans son corps, l'émotion qu'il éprouve dans son âme : il rougit ou pâlit, il tremble, sa voix s'altère, sa gestuelle est saccadée, accélérée ou ralentie parce que ses systèmes nerveux et moteur sont désorganisés. Nos émotions nous trahissent, avant même que le lapsus ne le fasse. « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » raconte Phèdre à Cénone sa confidente. N'importe qui aurait pu voir, à ce moment-là où elle découvrirait pour la première fois Hippolyte qu'il se passait quelque chose d'important pour elle, même s'il aurait bien été ennuyé de savoir exactement quoi, puisque si l'émotion entrouvre la porte de l'âme et laisse passer un peu de la lumière intérieure, elle ne dit pas tout de ce qui est vécu et qu'on ne comprend le plus souvent que par le contexte. Ce qui peut être décrypté aisément, au sein de ce qu'elle laisse transparaître, ce sont les quatre émotions fondamentales : la joie, la tristesse, la peur et la colère.
- 21 De fait, on peut organiser une grande partie des émotions existantes, en les rangeant à l'intérieur de grands types d'émotions qu'on appelle émotions de base : la joie, la tristesse, la colère et la peur, comme autant de modalités particulières qui se distinguent cependant entre elles par l'intensité (comme la terreur est l'augmentation de l'intensité de la peur) et par la spécificité d'un contexte (comme l'angoisse est une peur sans objet précis), ou encore en s'alliant entre elles (comme l'espoir mêle la joie et la peur) ou avec d'autres expressions de la vie psychique en tant que mixtes (l'espoir encore, qui est fait de joie et de peur, mais sur fond d'anticipation).
- 22 De la terreur, l'anxiété, la détresse, l'affolement, la panique, on ne peut peut-être, de l'extérieur, dans la voix par exemple, que saisir ce principe émotionnel de base qui les rassemble : la peur, pendant que l'allégresse, l'enjouement, la gaieté, l'exultation, l'euphorie... seront décryptées comme des joies, tandis que l'irritation, le ressentiment, la hargne, la rage, la fureur, etc. ne pourront être saisies que comme de la colère plus ou moins intense, et pour finir, la nostalgie, la mélancolie, le désenchantement, l'affliction, la peine, la désolation ou l'abattement se ramènent à tristesse. Notons, d'emblée, qu'une telle perception spontanée en quatre émotions de base et non six ou plus est confirmée par une récente étude de l'Université de Glasgow⁷.
- 23 En ce qui concerne le choc amoureux, tel que le décrit Racine à travers le personnage de Phèdre, l'émotion vécue était si puissante qu'elle n'est pas discernable dans une spécificité. Ce n'est ni une joie, ni une tristesse, ni une colère, ni une peur, qu'a vécues Phèdre lorsqu'elle vit Hippolyte, ou toutes à la fois. Ce qu'a vécu Phèdre, c'était un émoi pur, un éblouissement émotionnel indiscernable dans une spécificité de joie, de tristesse, de colère ou de peur. Comme la lumière est blanche avant d'être passée à travers un prisme qui la diffracte en couleurs, l'émoi de Phèdre reste indécomposable bien qu'on sente aussi qu'en réalité, Phèdre vit tout à la fois : la joie immense de découvrir son Aimé, cet Objet total du désir, l'immense peine de le savoir

immédiatement inaccessible, la colère d'être tellement dérangée dans son être par ce surgissement amoureux, la terreur de se penser perdue à son couple et à sa destinée de reine. Ce que vit Phèdre est un émoi à l'état pur, un émoi trop fort pour être autre chose qu'un émoi, et qui pourtant contient déjà en lui toutes les colorations émotionnelles les plus vives.

- 24 Notons cependant qu'elle soit ou non saisie comme particulière ou à l'état pur, l'émotion est l'objet d'une attention particulière au sein de la relation humaine, et cela d'autant plus que si l'expressivité émotionnelle est décryptée comme un système de signes par les êtres humains, voir d'abord ou pire exclusivement en elle un langage et un langage dont on pourrait intégralement maîtriser les modalités expressives serait une erreur. L'émotion n'est pas d'abord un moyen de communication quoiqu'en disent les chercheurs qui enracinent l'émotion humaine dans la survie animale. Il est probable que les cris de peur aient été, dans la préhistoire de l'espèce humaine, un moyen d'avertir la communauté d'un danger, tout comme il n'est pas insensé de croire que les sourcils levés et les yeux grands écarquillés qui expriment un visage marqué par la peur trouvent leur origine dans la nécessité de mieux voir le danger, et s'il est tout aussi incontestable que l'expressivité des émotions est essentielle pour le nouveau-né humain qui est, de tous les êtres vivants, l'être qui à la naissance est le plus dépendant pour sa survie et son bien être de l'aide de ses congénères, il n'en reste pas moins vrai que le désordre nerveux et moteur que les émotions peuvent causer relève manifestement de tout autre chose que de l'adaptation.
- 25 La réduction eidétique de l'émotion nous emmène sur le lieu même d'une intime relation entre vie psychique et réalité corporelle, à la frontière de ce qui se vit entre l'intériorité du vécu et l'extériorisation du corps. Tel est le sens véritable de toute émotion. C'est dans l'émotion que se trouve cette union substantielle de l'âme et du corps que Descartes estimait comme le propre de l'être humain et qui fait de lui un être de chair vivante, un corps investi d'esprit. C'est cette union du corps et de l'âme dans la chair de l'émotion qui rend l'émotion précieuse, au point que certains voient en elle le lieu même de notre humanité, tout comme c'est la capacité à être ému soi-même devant l'émotion d'autrui qui fait de nous des êtres vivants, et non des robots à l'intelligence indifférente.
- 26 Pour autant, nous n'avons rien dit de l'émotion du côté du vécu intérieur, hormis ce sentiment d'éblouissement dont parle Phèdre et qui est déjà une piste prometteuse. Mais ce n'est pas vers le théâtre qu'il faut se tourner pour saisir l'essence du vécu émotionnel, car cet art reste celui du mime corporel et vocal, mais vers la poésie et vers les arts graphiques. Si le mime est en effet par excellence l'art de cette expressivité du corps humain, si le théâtre est aussi celui de l'expressivité de la voix humaine, la poésie est celui du lyrisme intérieur, et les arts graphiques révèlent ce lyrisme.
- 27 Si Verlaine nous fait aussi bien sentir la tristesse qui envahit son âme, c'est parce qu'il décrit l'oppressante grisaille que crée le rideau de larmes qui est devenu celui-là même du ciel. Le spleen qui l'assaille est la traduction du désir nu et sans objet, un désir qui sait son incapacité à se satisfaire dans ce monde, un désir aristocratique parce que sans illusion, mais sans espoir et sans joie, un désir plein de tristesse et de langueur au sein d'un monde qui a perdu son sens en faisant disparaître toute espérance en un au-delà. La poésie est atmosphérique : « Il pleure dans mon cœur /comme il pleut sur la ville ». Pour le poète rempli de tristesse, la tristesse se lit partout dans le monde sous la forme de cette réduction de la luminosité, de cette coloration grise, de cet assourdissement, et

de ce ralentissement général qui, pour nous, lecteur du temps moderne, parle d'une manière quasi cinématographique de la dépression, autre terme moderne et médical, mais tout aussi atmosphérique, pour dire l'humeur triste. L'émotion, nous apprend le poète, est quelque chose d'atmosphérique qui colore la totalité de notre paysage mental.

- 28 L'émotion n'a pas seulement deux dimensions, elle en a trois : elle est un vécu intime de l'âme humaine, elle est un épisode soudain et puissant des expressions du corps, et elle est la coloration atmosphérique du champ perceptif tout entier. Et cette révélation phénoménologique de l'émotion comme atmosphère nous est donnée à voir par les arts graphiques, par le cinéma en particulier quand s'allie à l'image l'émotion pure de la musique. Par le jeu du champ/contrechamp, le cinéma nous fait voir ce que voit le personnage. Et ce que découvre le spectateur n'est jamais la réalité objective, mais une vision subjective, soutenue, transformée, sublimée, structurée, colorée, tonalisée par un type de lumière, une focalisation particulière, une coloration singulière, un rythme propre, et une musicalité qui sont autant de révélations, pour le spectateur, d'une vie intérieure faite d'affects, et parmi ces affects, d'émotions. Et c'est précisément parce qu'il voit le monde à travers les yeux de son personnage, et à travers le filtre de ses émotions, sentiments, sensations, etc. que le spectateur partage l'intentionnalité fictionnelle voulue par le réalisateur. L'art propose un faisceau d'éléments présents qui jouent le même rôle que la mémoire ou la projection imaginative dans le futur : ils suffisent à provoquer des émotions, comme si le spectateur était lui-même en train de vivre ce que le personnage est censé vivre sur l'écran.
- 29 L'antique théorie des humeurs et des tempéraments, telle qu'elle est fixée par le Corpus hippocratique, rend bien mieux compte, que ne le font les études modernes sur les muscles faciaux, de l'union substantielle qui existe entre l'émotion, ses traductions somatiques et le filtre perceptif qu'elle représente et qui colore la totalité du champ perceptif. C'est, selon les anciens, une affaire de mouvements, de rétentions ou encore d'assèchement des liquides corporels (le sang, les bile et la lymphe) ainsi que d'intensité climatique (le chaud et le froid). Les métaphores des émotions telles qu'on les trouve dans la langue française rendent compte d'une intuition similaire : subir une colère violente, c'est avoir littéralement « un coup de sang ». La colère fait rougir, car un afflux de sang envahit le visage, et elle fait aussi tout voir en rouge.
- 30 Lorsqu'on subit une émotion intense, celle-ci se présente donc à la fois comme la métaphore d'une coloration intime de l'âme humaine ce qui se traduit, aussi, en ambiance et tonalité extérieure, et encore, dans le corps, par une somatisation du vécu par les mouvements du sang et des viscères. Pour la colère c'est un cœur qui s'emballe, une hausse de la pression artérielle ainsi qu'une dilatation des bronches et des pupilles qui correspondent aux effets sur les cellules du corps de la sécrétion d'adrénaline. Ce sentiment de vive chaleur, de rougeur qui se voit sur le visage de celui qui est en colère se répand dans le corps sous la forme d'une accélération de tous les rythmes, tout comme dans le champ perceptif, tout semble s'accélérer, comme si quelque chose du sang et du cœur s'épanchait hors de soi pour colorer et rythmer l'ensemble de la vision du monde de celui qui est la proie de la colère. Le mot allemand « Stimmung » rend bien compte de cette coloration atmosphérique de l'humeur, en ce qu'il contient aussi en lui à la fois les notions d'ambiance, d'atmosphère et d'humeur.
- 31 Si l'humeur et l'émotion sont très proches quant au contenu phénoménologique, elles se distinguent cependant dans le rapport à la temporalité et à leur durée. Il y a une

labilité des émotions qui apparaissent et disparaissent et se succèdent dans la même journée et parfois dans la même heure. Si toutefois l'émotion dure d'heure en heure ou même sur plusieurs jours, elle devient une *humeur* ce dont rend compte le langage le plus courant quand il parle de « bonne » ou de « mauvaise humeur », la première se retrouvant dans la joie, la seconde ne spécifiant pas s'il s'agit d'une humeur triste, colérique ou craintive. Et si l'émotion puis l'humeur s'installent un peu plus dans la durée, elles finissent par s'inscrire dans le caractère pour devenir un *tempérament*. Cette incarnation de l'émotionnel dans l'âme humaine en tempérament rend le joyeux, le craintif, le colérique, ou le déprimé plus imperméables que la moyenne aux modifications émotionnelles que l'événementiel, en principe, produit sur le paysage mental. Le joyeux tend ainsi à recevoir tout événement sur le mode de la joie, le craintif à interpréter tout ce qui lui arrive sur le mode de la peur, etc.

- 32 Aristote, dans l'*Éthique à Nicomaque* parle de cette acquisition exceptionnelle, mais néanmoins possible d'un tempérament triste et anxieux, par le sage – en temps ordinaire, le plus serein de tous les êtres humains –, du fait d'une série longue et répétée de malheurs. Seule, affirme-t-il une série tout aussi longue et répétée d'événements heureux pourraient permettre de dépasser la tristesse et le pessimisme acquis malgré toute sa résistance initiale^{8 8}. C'est donc que tout optimiste qu'on puisse être par nature ou par des acquis anciens, la vie peut nous conduire à devenir tout autre. Car, comme le dit encore Aristote, l'habitude vertueuse ou vicieuse est une seconde nature.

Le choc amoureux : une concentration du sentiment

- 33 « Je le vis » dit Phèdre. Tout est dit là. C'est l'amour au premier regard, ce qu'affirme l'équivalent en langue anglaise de l'expression française « coup de foudre » : « love at first sight ». La découverte de l'amour est si soudaine qu'elle est coextensive avec la première vision de l'aimé.
- 34 Or que se passe-t-il à ce moment-là ? Racine nous le fait comprendre : on ne voit et ne regarde vraiment que les objets de son affection. Alors que l'intentionnalité de l'émotion colore l'ensemble de la perception d'une lumière singulière, d'une coloration particulière, l'intentionnalité du sentiment structure l'ensemble du paysage perceptif, lui donne son relief, et l'on aura son attention attirée plus ou moins sur tels ou tels objets de la perception selon l'intensité des sentiments qu'on éprouve pour eux. Ainsi, éprouver un sentiment de haine ou d'amour pour quelqu'un ou quelque chose, ou encore une activité c'est l'élire, c'est lui donner de l'importance. C'est le ou la distinguer sur un fond indifférencié. Nous avons là, une phénoménologie qui se traduit de manière quasi cinématographique : la focalisation du sentiment rend distinct l'objet du regard, laissant le reste au flou de l'indifférence. Aimer ou haïr, c'est faire exister l'objet de son sentiment.
- 35 Le coup de foudre détruit un paysage affectif pour le recomposer autrement : il n'y a soudainement plus qu'un seul objet, énorme, qui occupe seul et avec une intensité extrême, le champ perceptif. Phèdre ne voit plus qu'Hippolyte. Et elle le dit un peu plus loin dans la longue tirade de ses confidences amoureuses :

« J'adorais Hippolyte ; et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.

Je l'évitais partout. O comble de misère !

Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père. »

- 36 Phèdre ne peut penser à rien d'autre, et tout la ramène à Hippolyte, même quand elle fait tout pour le fuir. Le caractère obsessionnel du sentiment est une caractéristique de l'état amoureux qui n'est pas, heureusement, un état durable. Avant et après l'état amoureux, le relief du paysage mental distribue l'attention du sujet de la conscience entre les différents objets de la libido.
- 37 Phèdre passe de l'amour à la haine et vit puissamment l'ambivalence dans la relation à Hippolyte, du fait de l'impossibilité pour elle d'assumer socialement cet amour. Hippolyte est dit-elle son « superbe ennemi ». Elle excite son courage à le persécuter, elle cherche à bannir l'ennemi dont elle est l'idolâtre. Même si cette ambivalence est rarement vécue au moment de l'état amoureux, particulièrement quand il est heureux, c'est cependant bien une dimension de l'affectivité qui tient à la phénoménologie du sentiment : aimer ou haïr c'est élire l'objet de son attention. De ce fait, un amour déçu, trahi, se transforme en haine. Et se rendre détestable à autrui peut être le moyen de parvenir jusqu'à son cœur comme le montre le film culte des années 1980, *Quand Harry rencontre Sally*. Se détacher de l'amour par la haine c'est ce que désire Phèdre, l'héroïne de la tragédie de Racine, sans bien sûr y parvenir. Ceux qu'on aime sont aussi ceux qui nous exaspèrent, ceux qui attirent nos moments de haine. Et ceux que nous haïssons furent souvent nos aimés passés quand ils ne le restent pas secrètement.
- 38 Bien sûr cependant, l'amour n'est pas la haine et José Ortega y Gasset après avoir noté la proximité phénoménologique de la haine et de l'amour, met en lumière le fondement de leur différence : « L'amour est vivification éternelle, création et conservation intentionnelle de l'aimé. La haine est annulation et assassinat virtuel – mais non pas un assassinat qui se fait d'un coup ; haïr c'est assassiner sans relâche, effacer de l'existence l'être que nous haïssons »⁹.
- 39 Cette nécessaire répétition de l'assassinat symbolique de la part du sujet haineux est la marque d'un attachement qui à la fois ne cesse de s'affirmer et qui doit dès lors, sans cesse, nier le droit à l'existence de son objet.
- 40 Dans le coup de foudre, le sentiment n'est pas distinct du désir et il est évident que l'élection de l'objet d'amour centre sur l'objet la totalité de l'attention du sujet amoureux, ce qui entraîne en ce dernier un besoin impérieux de voir, de toucher, de remplir tous ses sens de toutes les manifestations d'être de l'objet de son désir, et d'entremêler son corps et sa vie à son propre corps et à sa propre vie. Le *désir* possède en effet ses propres caractéristiques intentionnelles : il se vit, pour citer Annie Piolat et Rachid Bannour, comme « associé à la tendance à l'action *approche* dont la fonction est de prédisposer à la *consommation* » Le désir est souvent confondu avec le besoin, et plus précisément avec le besoin de se nourrir, parce qu'il organise le psychisme de la même façon : en vue de l'appropriation et de la consommation de son objet. Le désir, qu'il soit sexuel ou non, a quelque chose de cannibale. Le besoin de s'approprier et de consommer l'objet de son désir respecte bien sûr les frontières d'un être qu'il ne s'agit pas de détruire, mais dont il s'agit bien d'absorber les émanations corporelles tout autant que les manières d'être. Désirer quelqu'un c'est ainsi chercher à le voir, à le toucher, à s'enivrer de sa présence, à se nourrir de son odeur, de son haleine, de la musique de sa voix, de la danse de sa gestuelle, de ses paroles, de sa manière de s'exprimer, de ses idées, de ses valeurs, etc. Songeons à la réalité physique du simple baiser, sans parler du *french kiss* ; c'est une petite explosion sonore qui décolle quelques

parcelles de peau qu'on absorbe et dès lors une caresse qui vise l'absorption des matières subtiles qui émanent du corps de l'aimé.

- 41 Le désir fait couple avec l'aversion son antagoniste, dont il n'est pas difficile de comprendre qu'elle représente le rejet d'un contact qui mobilise tout l'être en vue d'un évitement. Cette aversion existe chez Phèdre et est tournée vers elle-même, du fait, si on le lit à travers le freudisme, d'un effondrement des possibilités du moi de se conformer à l'idéal du moi. Malheureusement pour Phèdre, Hippolyte, le fils de son époux lui est interdit. Ce sentiment amoureux et ce désir extrême qui sont les siens n'ont pas le droit de s'exprimer, et c'est précisément ce conflit entre la force du sentiment et du désir d'une part et la puissance sociale intériorisée par Phèdre, du fait de son éducation, de son statut de femme, et de sa situation sociale qui est le sujet même de la tragédie de Racine.

Le choc amoureux : la résistance à l'ordre social

- 42 La vie affective, on le voit clairement dans la pièce de Racine, c'est l'ensemble des expressions de la psyché qui sont subies, contrairement aux opérations mentales qui relèvent de la décision. Personne ne peut se forcer à aimer ce qu'il n'aime pas, ni à désirer ce qu'il ne désire pas ou pire ce qui provoque chez lui de l'aversion, et personne ne peut faire disparaître l'amour qu'il éprouve, même s'il s'efforce de le cacher aux autres.
- 43 La société s'efforce d'exercer un contrôle sur la vie affective parce qu'elle a partie liée à l'ordre social, et particulièrement aux organisations matrimoniales. Phèdre manifeste ainsi, par la torture mentale et la fatalité qui pèse sur elle, à quel point elle avait intériorisé l'obligation d'aimer son époux, un époux sans doute bien plus vieux qu'elle si l'on tient compte des mœurs qui organisaient la société propre à l'imaginaire qui l'a créée en tant que personnage mythique. Elle fut donnée par son frère Deucalion en mariage à Thésée, roi mythique d'Athènes, à moins qu'elle n'ait été enlevée par lui. Et malgré ce qui nous semble à nous, personnes du XXI^e siècle, comme les pires conditions qui puissent exister pour la naissance du sentiment d'amour conjugal, Phèdre avait le devoir d'aimer son époux et on la voit lutter farouchement contre elle-même pour satisfaire ce devoir. La passion de Phèdre pour Hippolyte, le fils de son époux, un jeune homme sans doute proche de son âge à elle, témoigne donc de la résistance de la vie intime, de la vie affective à l'égard de l'ordre patriarcal, une résistance que la dramaturgie punit, mais dont elle se fait néanmoins l'écho, lui accordant une certaine reconnaissance. Quand elle voit le bel et jeune Hippolyte, toute son éducation de fille vouée à la maison de son époux s'effondre. Rien de la pression sociale ne tient face à la puissante émergence du sentiment amoureux.
- 44 Freud a séparé en deux parties distinctes, au sein du psychisme, les forces de la société telles qu'elles sont assimilées dans l'enfance et la puissance pulsionnelle de la vie affective et leur a donné un nom : le surmoi et le ça. Et il a théâtralisé la relation que le surmoi, le ça et le moi ont, à l'intérieur du psychisme, faisant du moi une instance tiraillée entre des forces qui sont en quelque sorte toujours plus fortes que lui¹⁰. *Phèdre* et la vision classique de la passion sont l'illustration parfaite du conflit intrapsychique entre la pression sociale intériorisée et la vérité intime du désir. Dans le théâtre de Racine, il n'y a pas ce refoulement dévoilé par Freud et qui permet d'échapper à la souffrance en gommant l'inconvenant ou l'insupportable à la vue du moi, tout en le

satisfaisant symboliquement dans les symptômes névrotiques qui absorbent le conflit intrapsychique. Le Théâtre de Racine suit donc la fatalité qui accompagne la vie des grandes passions humaines.

- 45 Ce que la pièce de Racine met donc en scène, c'est une résistance de l'intime face à l'ordre social, en l'occurrence patriarcal. Bien sûr cette résistance est présentée comme un désordre et finit tragiquement, mais elle trouve quand même son expression artistique. Et si elle se présente comme une résistance, c'est précisément, parce que l'être humain, Phèdre ici, ne peut rien y faire. La vie affective est le lieu psychique des passions : personne ne peut décider de ce qu'il aime, désire, ressent ni opposer aucun contrôle face à ce qui relève d'un destin. Personne ne peut donc exiger d'autrui un amour ou un désir qu'il n'éprouve pas, ou une indifférence là où il ressent de l'amour et du désir. Mais la société peut exiger les apparences et les signes de l'émotion, parce que celles-ci, en grande partie involontaires et subies, restent dans l'expressivité partiellement sous contrôle du sujet de l'émotion.
- 46 L'émotion à la fois porte la plus grande attente d'authenticité, puisque par elle les secrets du cœur se trahissent, et en même temps, parce que l'expressivité émotionnelle peut se travailler et même finir par s'exprimer de manière mensongère, l'émotion devient un enjeu et peut même faire l'objet d'une pression sociale. C'est, nous l'avons dit, le propre de l'art que de mimer l'expressivité naturelle, et même si nous ne sommes pas tous aussi doués pour tourner les expressions de l'émotion en notre faveur, nous apprenons tous à être des manipulateurs. Phèdre, elle-même manipulée par l'ordre social, manifeste, un peu plus loin dans la tirade, un talent de comédienne sur les scènes sociale et familiale qui sont les siennes : « Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre, / J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre ».
- 47 Alors que l'amour et le désir de Phèdre sont interdits d'expression, presque même de confiance – à voir les réticences de Phèdre à se confier et la réaction d'Œnone –, la jalousie que feint Phèdre à l'égard d'un beau-fils rival de ses propres enfants a, au contraire, droit de cité. Suffisamment du moins pour autoriser Phèdre à exprimer des chagrins à l'encontre d'Hippolyte qu'elle ne ressent pas, mais qui lui permettent d'exiger et d'obtenir l'exil d'Hippolyte. C'est aussi à ce « juste » courroux de mère contre Hippolyte qu'Œnone au début de la scène 2 qui précède celle de l'aveu, avait excité Phèdre pour tenter de la sortir de son mal.
- 48 Phèdre est comme chacun d'entre nous une actrice... sur l'espace public où l'ordre social et politique impose des expressions émotionnelles accompagnant les sentiments qui sont imposés par ce même ordre politique qui cherche à contrôler tout vécu vie intérieur individuel... qu'en réalité personne ne peut contrôler, absolument, malgré l'éducation, malgré le poids des traditions, du regard social, etc. comme en témoigne l'émoi du personnage de Phèdre et la réalité phénoménologique et sociale du choc amoureux.
- 49 Il me semble, à ce sujet, fort intéressant que Paul Ekman qui forme les acteurs à la maîtrise des muscles faciaux en préparation de leur travail d'art dramatique est aussi celui qui, en même temps, forme les forces de l'ordre (le FBI et la CIA) à mieux saisir les émotions authentiques qui, malgré l'art du mime que nous avons tous appris à maîtriser, plus ou moins bien, se traduisent musculairement dans le visage et la posture. C'est lui qui a découvert qu'on pouvait saisir, malgré leur fugacité, des micro-expressions du visage et du corps qui sont comme des lapsus corporels, révélateurs d'une vérité cachée, précisément parce qu'ils sont, comme le fait de rougir ou de pâlir,

quelque chose d'involontaire et qui trahit la réalité d'un vécu intérieur qui peut être en accord ou en contradiction avec ce qui est manifesté par ailleurs.

Conclusion

- 50 Le choc amoureux est à la croisée de toutes les formes les plus poussées de notre affectivité. Son étude phénoménologique nous permet de bien comprendre que l'émotion n'est ni un sentiment, ni un désir ou une aversion, ni une sensation. C'est à la fois la chair de notre âme, et l'âme de notre corps. L'émotion est l'alchimie de l'intime et de l'apparence, quand le sujet peut aussi bien être trahi par elle, et dire bien plus qu'il ne le voudrait, que se rendre partiellement maître du système de signes qu'elle représente, ce qui fait de l'émotion, à la fois un lieu de l'intimité la plus authentique et une instance essentielle de la vie sociale.

NOTES

1. Paul Ekman, *Je sais que vous mentez. L'art de détecter les menteurs et les manipulateurs*, Michel Lafond, 2010, p. 138 et note 2 p. 370.
2. Annie Piolat et Rachid Bannour, « Émotions et affects. Contribution de la psychologie cognitive ». In P. Nagy, & D., Boquet (Eds.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge* (p. 53-84), Beauchesne Éditeur. (<http://centrepysycle-amu.fr/wp-content/uploads/2014/01/Piolat-Bannour-2008-Beauchesne.pdf>)
3. Piolat A. & Bannour R., *ibidem*.
4. Plutarque, *La vie des hommes illustres, Démétrius*.
5. Voir la remarquable analyse de cette métaphore à partir de la narration d'un rescapé du coup de foudre climatique par Marie-Noëlle Schurmans et Lorraine Dominicé dans le Prologue de *Le coup de Foudre amoureux. Essai de sociologie compréhensive*, PUF, p. 11.
6. « Dans une étude récente, Johnson et ses collaborateurs ont demandé à une actrice de prononcer la phrase : *Le livre ouvert est posé sur la table* de façon à communiquer la joie, la tristesse, la colère ou la peur. Quand l'enregistrement est présenté à des juges informés au préalable que l'actrice cherche à exprimer quatre émotions différentes dont la liste leur est connue, l'émotion correspondante est facilement identifiée. Si par contre les juges doivent reconnaître l'émotion exprimée par l'actrice sans savoir quelle est la gamme d'émotion en jeu, la tristesse et la colère sont identifiées dans 92 à 98% des cas, mais la peur et la joie une fois sur deux seulement. Un tempo lent et un faible niveau tonal caractérisent la tristesse. (...) Un tempo rapide, une tonalité élevée et la présence de nombreuses harmoniques caractérisent la colère. » Robert Dantzer, *Les émotions*, Puf, 1988, p. 22.
7. Contrairement à ce que croyait Ekman, le dégoût et la surprise ne seraient pas des émotions fondamentales, la surprise étant décodée comme une peur (du fait d'un signe commun de yeux grands ouverts), et le dégoût comme une colère (du fait d'un plissement du nez).
- Rachael E. Jack, Oliver G.B. Garrod, Philippe G. Schyns, « Dynamic Facial Expressions of Emotion Transmit an Evolving Hierarchy of Signals over Time ». *Current Biology*, 2014 : 24 (2) : 187 DOI : 10.1016/j.cub.2013.11.064 in University of Glasgow. Written all over your face: humans express

four basic emotions rather than six, says new study, 03 Feb 2014.] (http://www.gla.ac.uk/news/archiveofnews/2014/february/headline_306019_en.html)]

8. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, I, chap. X.

9. José Ortéga y Gasset, « Caractéristiques de l'amour », in *Études sur l'amour*, Payot et Rivage, 2004, p. 36 et 39.

10. Freud, 1933, 1984 « La décomposition de la personnalité psychique, XXXIe Conférence », in *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, p. 107.

RÉSUMÉS

À travers l'étude de la confidence de Phèdre dans la pièce de Racine à propos du choc amoureux éprouvé par elle à la première vue d'Hippolyte, vous est proposée une approche phénoménologique de l'émotion : c'est ce qui donne à la représentation sa coloration atmosphérique. À la croisée du corps et de l'âme, s'y manifeste en outre un charnel fortement investi par l'art qui peut tout aussi bien indiquer le dévoilement, par un viscéral qui ne saurait être maîtrisé, d'une intimité secrète souvent résistante aux injonctions sociales, que l'expressivité musculaire attendue, parce que pouvant être apprise, de l'adhésion individuelle à l'ordre politique.

Through the study of Phèdre's confidence in Racine's play about the love shock experienced by her at the first sight of Hippolyte, you are offered a phenomenological approach to emotion: this is what gives the representation its atmospheric color. At the crossroads of the body and the soul, there is also a carnal strongly invested by art that can just as well indicate the unveiling, by a visceral that can not be controlled, of a secret privacy often resistant to social injunctions, than a muscular expressivity expected, that can be learned, from individual adherence to the political order.

AUTEUR

MARIE LINE BRETIN

Marie Line Bretin est professeure agrégée de philosophie, licenciée en Lettres modernes et en psychologie clinique, Docteur en philosophie, rattaché au C. R. I. T. de Besançon, spécialisée dans l'étude des expressions de la vie affective, et enfin auteur d'*Aimer-Gravitation, construction du moi*, L'Harmattan, 2015.