

Ewa M. Wierzbowska

LE GESTE D'ÉMOTION

S'il est clair que l'expression du corps humain est un moyen cardinal dans les arts visuels : peinture, danse, théâtre, cinéma, les gestes d'émotion ne sont pas moins importants dans les textes littéraires et leur nombre n'est pas infime. Souvent involontaire, le geste remplace ou allonge la parole, renforce ou diminue sa portée, coopère dans la construction du personnage, structure la situation. Il me semble intéressant d'examiner la manière de présenter la peur dans l'œuvre hugolienne en prenant en considération le changement diachronique. Le jeune auteur diffère-t-il, dans sa façon de présenter des émotions, de l'auteur mûr, plus expérimenté dans la vie et dans l'art littéraire ? Les outils de la synergologie, domaine qui étudie l'expression du corps, et la notion barthésienne du geste en tant que signe (cf. Barthes, 1985 : 227-228) impliquant des valeurs sociales, morales, idéologiques, constitueront le support nécessaire de la compréhension de la gestuelle dans l'œuvre hugolienne. Mon corpus analytique compte quatre romans : *Han d'Islande*, *Bug-Jargal*, *Homme qui rit*, *Quatre-vingt-treize*.

La peur, émotion forte, est aussi primitive. Les réactions en situation de danger sont nombreuses, la pétrification et le recul (surtout de la tête) étant les plus anciennes. La première est liée à la rencontre avec un carnivore qui attaque les objets en mouvement (cf. Doliński, 2003b : 320) ; la seconde, aussi instinctive, protège la tête lorsqu'on est l'objet d'une attaque (cf. Doliński, 2003a : 352). La plupart des réactions de peur éprouvées sont involontaires, machinales. L'émotion une fois sentie, on la cache, et cet acte est précédé de l'analyse instantanée des conséquences négatives de l'expression de la peur (cf. Doliński, 2003b : 323). Il convient de noter que la mimique faciale de la peur (sourcils relevés et contractés vers soi, paupières supérieures relevées, paupières inférieures tendues, yeux arrondis voire sortis des orbites, rides au-dessus des sourcils et du nez, lèvres tendues (cf. Doliński, 2003a : 356) est difficile à maîtriser. Dans la plupart des cas, un geste est renforcé par d'autres, ce qui rend l'image plus probable, plus complexe. Hugo suit la nature car, étant un signe, le geste n'est jamais isolé

(cf. Barthes, 1985: 227-228), il est accompagné d'autres indices (involontaires) et indicateurs (conscients) d'émotions.

Le tremblement, un des indices fondamentaux de la peur, apparaît souvent dans les situations qui provoquent un danger, réel ou imaginé, plus ou moins important, puisque cette réaction somatique est incontrôlable. Cette expression est renforcée par la pâleur du visage et le ralentissement des mouvements. Ce paradigme de connaître la peur revient plusieurs fois dans la construction de personnages hugoliens. Par exemple, on le retrouve dans le portrait de la comtesse d'Ahlefeld: «C'était une chose singulière que de voir la fière comtesse d'Ahlefeld trembler et pâlir [...]. Elle ouvrit lentement le paquet et en lut le contenu» (Hugo, 1934: 82). Le geste qui précède la réaction de la comtesse («Le messager s'inclina jusqu'à terre») et qui la suit («un sourire forcé» de la comtesse) indiquent une situation de soumission inversée qui est en plus soulignée par la parole révérencielle du messager. L'émotion masquée transparaît à travers l'émotion montrée (cf. Buisine, 2006: 83). Le ralentissement des mouvements qui précède la pétrification provoquée par la peur est observable dans la scène de la prise de Gwynplaine par wapentake. «Il allait boire une tasse de thé, et ne la but pas; il la posa sur la table avec la lenteur d'un ressort qui se détend, ses doigts restèrent ouverts, et il demeura immobile, l'œil fixe, ne respirant plus» (Hugo, 1883: II, 97). Cette expression est triple car la peur est partagée par Ursus et Homo, l'émotion étant reflétée en miroir de leurs émotions. La réaction instinctive du loup souligne la véracité des émotions ressenties par les hommes. La gradation des stimulus et des réactions dans le même paradigme est présente dans la scène au Spladgest. La voix seule de Han fait que «Le vieux concierge trembla de tous ses membres», et «la peur pressait et ralentissait à la fois» (Hugo, 1934: 67) ses pas. Pâle d'effroi, après avoir vu le petit homme sauvage, il tremble doublement: «les deux seules dents qui lui restaient s'entre-choquèrent avec violence» (Hugo, 1934: 69). Le geste de taper le sabre et deux mots de Han suffisent pour que Spiagudry soit «tremblant et à demi mort» (Hugo, 1934: 72). On y observe l'hétérosynchronie (cf. Cosnier, 1996: 21, 129, 138), la synergie de Spiagudry répondant aux gestes et paroles de Han. Ce demi-monstre provoque un état semblable chez la veuve Stadt, une fille jadis violée par lui, la mère de son fils, mais les gestes de cette femme sont différents. La présence de Han suscite de nombreuses réactions marquant toutes l'épouvante: elle crie, cache sa tête dans ses mains, murmure avec épouvante, ses lèvres tremblent convulsivement, pour, enfin, rester immobile, plongée dans son malheur. On y observe une réaction somatique-motrice, expression de la figure et changement de la posture. Le cri d'épouvante poussé par le président et le secrétaire intime sont une indication nette des émotions non maîtrisables qu'ils ressentent. A vrai dire il suffirait

d'une seule réaction motrice apparaissant simultanément chez les deux personnages, le geste de courber la tête « comme deux condamnés » (Hugo 1934 : 504) pour signaler la peur. Mais Hugo, le maître de l'image forte, déploie les indices émotionnels. Ce qui suit, tremblement convulsif, pâleur et agitation, renforce encore cette émotion parce que « l'expression d'émotion renforce des impressions émotionnelles qui, à leur tour, intensifient l'expression d'émotion s'en stimulant réciproquement » (cf. Doliński, 2003b : 340).

Dans la situation ultime, notamment devant la mort, les émotions atteignent une tension extrême. Le narrateur hugolien nous permet d'observer les expressions changeantes de Spiagudry :

Tout à coup son visage grotesque passa en un clin d'œil de l'expression d'une joie folle à celle d'une terreur stupide. Tous ses membres tremblèrent convulsivement. Ses yeux devinrent fixes, son front se rida, sa bouche demeura béante et sa voix s'éteignit dans son gosier, comme une lumière qu'on souffle (Hugo, 1934 : 251-252).

A la mimique faciale s'adjoint la pantomime : « Spiagudry terrifié ramassa toutes ses forces pour faire un signe de tête négatif », « Le concierge épouvanté jeta un regard égaré autour de lui », « il se roula à terre aux pieds de son formidable juge », « tomba aux genoux du petit homme, en faisant mille signes de prières et d'épouvante » (Hugo, 1934 : 252-254). Il ne manque pas de couleurs à cette scène, ce qui renforce la signifiante des gestes : l'obscurité nocturne, le rouge « de peaux ensanglantées », de « barbe rousse », de « regard de sang plus ardent que la flamme du foyer ». Le jaune-orange du feu ne montre ici que son aspect destructif ; le rouge continue paradoxalement à symboliser, outre la destruction, l'amour parce que la vengeance de Han est faite au nom de son fils mort. C'est pour lui qu'il va sacrifier sa vie déjà dépourvue de sens. La gestuelle de Musdoemon est pareille à celle de Spiagudry, on y observe une gradation ascendante au niveau de la réaction. La cohésion de la construction du personnage est soulignée par l'autosynchronie (cf. Cosnier, 1996), c'est-à-dire la simultanéité de la parole et du geste. Musdoemon « tressaillit », « s'était prosterné la face contre terre » devant le bourreau en demandant pitié, « se traînait à genoux, souillant sa robe dans la poussière, frappant le plancher de son front, [...], et embrassant les pieds du bourreau avec des cris sourds et des sanglots étouffés » (Hugo, 1934 : 522). Le degré supérieur de son épouvante atteint, « le condamné se roula sur le plancher en se tordant les bras avec une plainte plus déchirante que la lamentation éternelle d'un damné » (Hugo, 1934 : 525). Musdoemon et Spiagudry en tant que personnages dépourvus d'honneur sont parés de gestes qui les rendent encore plus indignes. Hugo dit : « La mort

est hideuse au méchant, par le même sentiment qui la rend belle à l'homme de bien » (Hugo, 1934 : 525).

Chez Hugo l'homme d'honneur ne prend jamais l'attitude d'un lâche. Quelle différence dans l'expression des émotions et le comportement d'Ordener ou de Gauvain, tous les deux aussi condamnés à mort. Ordener, en présence d'un « échafaud tendu de noir » et d'un écriteau suspendu : *Ordener Guldenlew, traître*, reste « pâle, mais fier ». Dans la prison il pense à la grâce de douze condamnés à mort, il rêve de la vie d'Ethel avec son père sauvé grâce à son sacrifice, sa propre mort étant acceptée. La même attitude est présentée par Gauvain, celui-ci rêvant de l'avenir lumineux de son pays où on réalisera les idéaux d'égalité et de fraternité. La paix intérieure éclaire leurs visages d'un sourire calme. Même des *comprachicos*, avouant leur crime, acceptent aussi la mort et meurent plongés dans la prière. Leur dernier acte leur permet de retrouver la paix. Gwynplaine garde aussi sa dignité. Plongé dans l'ombre de la prison il tressaille, et tout de suite, il essaie de maîtriser les réactions de son corps puisque « se trouver mal, c'est la ressource de la femme et l'humiliation de l'homme » (Hugo, 1883 : II, 125). La mort symbolique provoque une réaction corporelle plus forte : « Milord, Gwynplaine est mort. Comprenez-vous? Gwynplaine eut un tremblement de la tête aux pieds, puis il se remit » (Hugo, 1883 : II, 191). Mais la mort au nom de l'amour ne provoque aucun indice. La marche vers la surface métallique de la mer pour rencontrer Dea morte est accomplie sans peur.

Mourir, cela fait peur, reprendre la vie aussi. Hugo présente une scène hideuse d'un assassinat provoqué par la peur, pour garder la vie. L'expression de sa figure et de son corps présente l'état d'effolement du personnage, assassin malgré lui :

Ses lèvres étaient violettes, ses dents claquaient, un mouvement convulsif dont tremblaient tous ses membres le faisait chanceler, sa main revenait sans cesse, et comme machinalement, sur son front pour en essuyer les taches de sang, et il regardait d'un air insensé le cadavre fumant étendu à ses pieds. Ses yeux hagards ne se détachaient pas de sa victime (Hugo, 1999 : XXXV).

L'horreur de l'assassinat s'exprime par un dynamisme gestuel involontaire et inconscient, les indices se superposant l'un à l'autre pour donner une image complexe.

Une réaction primitive de peur est la pétrification, absence de mouvement pour éviter le danger. La visite de wapentake dans le Green Box glace ses habitants. « Sous ce rigide attouchement de la loi, Gwynplaine eut une secousse, puis fut comme pétrifié » (Hugo, 1883 : II, 38). Nous observons la même réaction chez les tziganes : « Deux pétrifications, c'étaient ces deux filles. Elles avaient

des attitudes de stalactites » (Hugo, 1883 : II, 101). Le silence expressif de wapentake, l'utilisation de procédés non verbaux, sont le signe de son pouvoir, le ré-établissement de l'ordre social. Le non-verbal est multi-dimensionnel. Dans la scène présentée, par la soudaineté du passage, il provoque les émotions du lecteur : la tranquillité du repas familial est brusquement remplacée par la surprise pétrifiante, les émotions des personnages, les intentions du magistrat. La force d'émotion causée par le wapentake est si grande que l'expression du visage de Maître Nicless n'a pas changé pendant toute la journée. « Sa face consternée n'avait point réussi depuis le matin à se détendre, et l'effarement y était resté figé » (Hugo, 1883 : II, 210). Tous les magistrats d'ailleurs possèdent cette facilité de glacer les gens. Devant le justicier-quorum, Ursus « frémissant, se sentait manié comme par une main de glace » (Hugo, 1883 : II, 247) et la voix de Barkilphedro, « honorable gentelman », est ressenti par le philosophe comme le « froid d'un reptile sur sa peau » (Hugo, 1883 : II, 249). Cette capacité destructrice des représentants du pouvoir royal est une accusation métaphorique du pouvoir indifférent au malheur des basses couches sociales. Le geste de l'enfant « qui avait l'onglée aux doigts » et, malgré cela, « tressaillit en touchant le froid de ce visage » (Hugo, 1883 : 226), le visage d'une femme morte de froid, ce geste et cette froideur mortelle accusent le pouvoir qui surimpose les pauvres pour donner aux riches. Le geste de Gwynplaine introduit une dimension sans limite, dans le temps et dans l'espace (Chetochine, 2008 : 31). L'accusation concerne aussi bien le pouvoir royal dans l'Angleterre du XVII^e siècle que le pouvoir contemporain à l'écrivain et tout pouvoir, indépendamment du temps et de l'espace, qui laisse ses sujets à eux-mêmes.

La peur provoque des gestes par milliers ; par exemple le fait de serrer le bras a des fonctions opposées : d'un côté il peut servir à faire taire quelqu'un (Spiagudry et Ordener), de l'autre, il force à parler (Han et la veuve Stadt). Ce geste possède une signification déterminée par le contexte, exprime l'intimité ou la domination. Le vieux général Levin de Knud saisit brusquement le bras du cavalier et ce geste, précédé de sa marche précipitée, est renforcé par « un regard plus inquiet encore que sa question » (Hugo, 1934 : 43). Le geste exprime la peur du général et sa supériorité par rapport au domestique d'Ordener. L'infériorité de celui-ci est présentée par son geste devant celui du général. Le hochement de la tête du domestique accompagné d'une grimace est une expression de mécontentement ; c'est un signe rétroactif sur la situation précédente. Le commentaire gestuel *après* indique, entre autres, la position sociale inférieure de l'auteur du geste qui garde sa réaction jusqu'au moment où il reste tout seul.

La peur et l'inquiétude peuvent être exprimées par la mobilité du regard sur l'axe horizontal ou vertical. « Celle-ci [femme de Nychol], revenue un peu de sa surprise, les considérait alternativement d'un oeil fixe et hagard » (Hugo,

1934 : 136) – cet examen attentif d’une personne à l’autre a pour but de s’apaiser, de se réconforter, de comprendre la situation. Le même désir de comprendre la situation accompagne le regard du docteur de *Matutina*, « son attention se partageait entre le ciel et l’océan. Il baissait les yeux, puis les relevait » (Hugo, 1883 : I, 130). L’inquiétude du vieil homme est très vite remplacée par la peur :

Il se passait sur ce visage glacial quelque chose d’extraordinaire. Toute la quantité d’effroi possible à un masque de pierre y était peinte. Sa bouche laissa échapper ce mot – A la bonne heure ! Sa prunelle, devenue tout à fait de hibou et toute ronde, s’était dilatée de stupeur en examinant un point de l’espace (Hugo, 1883 : I, 136).

La mimique faciale est nette et ne laisse pas de doute sur l’état émotionnel du personnage. Il convient d’ajouter que « ce visage glacial », ce « masque de pierre » indiquant la maîtrise habituelle des émotions, l’émotion inscrite y est d’autant plus frappante. La maîtrise de l’émotion est apparue chez Gacquoil qui avait souligné le pronostic horrible « d’un vague froncement de sourcil » (Hugo, 1999 : I, 7).

La confusion de sentiments différents, peur incluse, est présentée par la scène avec Gwynplaine et le cadavre goudronné. La fixité du regard et l’immobilité du corps expriment l’épouvante de l’enfant qui pense être devant une apparition. L’attraction du goudron est si grande que « l’enfant était lentement envahie par une immobilité ressemblant à celle du cadavre » (Hugo, 1883 : I, 96). Le ralentissement de tout mouvement suit l’accélération subite avec des gestes multiples :

Il se mit à trembler de tous ses membres, un frisson ruissela le long de son corps, il chancela, tressaillit, faillit tomber, se retourna, pressa son front de ses deux mains, [...] et, hagard, [...] descendant la colline à grands pas, les yeux fermés, [...] il prit la fuite (Hugo, 1883 : I, 100).

Toute une série de gestes montre l’épouvante de l’enfant en constituant simultanément le pendant, par opposition, au paysage mort. Hugo crée une image filée, l’énumération de gestes renforce sa portée.

Le péril, proche ou loin, libère en l’homme le besoin de chercher un support chez les êtres suprêmes. Le geste d’étendre les mains est un appel vers le ciel et la recherche de l’aide divine dans la situation dangereuse (« Spiagudry [...] étendit ses deux mains devant lui », Hugo, 1934 : 241). Le nom de la grotte Walderhog où habite Han d’Islande, prononcé ou entendu, provoque un geste pareil, un signe de croix exprimant la peur et garantissant la sécurité. Le support divin est nécessaire pour Kennybol qui « se détourna en tremblant

pour faire furtivement un signe de croix » (Hugo, 1934 : 364). C'est toujours un homme-monstre, un homme-démon qui provoque une telle horreur. Dans un moment extrême on a peur du monstre qu'on porte en soi-même ; tel est le cas des voyageurs de *Matutina*. Leur dernier crime, l'abandon de l'enfant, est un acte contre Dieu et les condamne à l'enfer. La peur de perdre leur âme fait qu'ils dirigent vers Dieu leurs derniers gestes – ils s'agenouillent, se courbent, se plient. Leur contrition involontaire se transforme, « par la jonction des mains et par l'abattement des fronts [...] en confiance désespérée en Dieu » (Hugo, 1883 : I, 209). Dans une scène où les grenadiers parisiens retrouvent, dans un bois, une femme, l'épouvante mêlée à l'étonnement arrache de sa bouche le cri : « O mon Dieu seigneur Jésus ! » (Hugo, 1999 : I, 1) accompagné du geste de joindre les mains. Le geste et le cri sont hétérosynchronique. Le juron d'un grenadier qui le précède, « Sacré mille noms de noms de brutes ! », exprimant la colère à cause de la misère de la femme et ses trois enfants, est un stimulus direct de sa réaction.

Le changement de la position, de la posture, est un signe important qui indique, entre autres, une émotion vécue. L'acte de se jeter aux pieds de quelqu'un est l'expression d'une émotion forte. Spiagudry, conduit par la peur, se plie devant Han, Ordener fait de même pour montrer la grandeur de son amour pour Ethel. La scène de jugement devant Biassou dans la grotte abonde en gestes qui montrent la soumission entière provoquée par la peur et en autres qui indiquent le sentiment de la supériorité liée directement à l'expression de la peur par le personnage assujetti. Le pseudo-négrophile envahi d'épouvante s'incline jusqu'à terre devant son juge. Celui-ci, par des gestes nets – acte de se lever « d'un air de triomphe », « ricanement diabolique », croisement des bras, repoussement « du pied de la tête du blanc prosterné », cri « d'une voix haute » (Hugo, 1999 : XXXIII) – exprime sa domination, son pouvoir, de même que sa petitesse, sa férocité. Une fois la situation reconnue, le blanc « sans pouvoir prononcer une parole, était tombé à ses pieds comme foudroyé » (Hugo, 1999 : XXXIII). Ainsi le manque de maîtrise de son corps, l'impossibilité de s'exprimer, de rester debout même garde la force d'exprimer l'épouvante. Ce paradigme d'expression de la peur revient plusieurs fois dans *Bug-Jargal*.

La peur peut aussi s'exprimer par une « joie étrange que donne le danger » (Hugo, 1883 : I, 166). Le sens primordial du rire, expression de la joie, est effacé au profit d'une émotion profondément cachée. Tel est le cas d'Ursus qui cache sa peur provoquée par le mauvais état de santé de Dea derrière « un petit rire sec » (Hugo, 1883 : II, 212). Il visualise ses pensées pénibles à l'aide d'un gonflement des joues renforcé par onomatopée « Fouhh ! ». Ce geste apparemment insouciant dissimule l'épouvante du vieillard conscient de la perte proche de Dea. L'effort fait par Spiagudry pour cacher sa peur est inefficace, le sourire forcé

superposé à la grimace de la peur donne un effet particulier, « grimace aimable qui ressemble si bien au dernier éclat de rire d'un pendu » (Hugo, 1934 : 26). Il se courbe, fait un effort « pour donner à sa physionomie effrayée une expression riante » (Hugo, 1934 : 69), la grimace qui en résulte est grotesque. Le masque est alors infructueux, le canal visuel permettant d'imaginer l'état lamentable du personnage.

La gestuelle est un langage non-verbal et inconscient mais dans l'oeuvre littéraire c'est le choix de l'auteur qui structure, d'une façon déterminée, le personnage. Le geste reflète le style de l'auteur, étant son empreinte saisissable tout comme les images ou les constructions syntaxiques préférées. La gestuelle va du général au particulier, de la vision générale des signaux au détail qui met sur la voie (Chetochine, 2008 : 29). C'est l'inverse du verbal.

Chaque signe corporel est un porteur d'une émotion. On a observé les gestes liés directement à l'expression de la peur ou plutôt aux unités d'émotions, la peur incluse, puisque les émotions, de même que les gestes, sont rarement isolées. Parfois, on peut leur attribuer un caractère performatif (Chetochine, 2008 : 8) car, dans l'expression de la peur, le geste garde la qualité de l'action. Il arrive que le geste, étant lié à une personne, fasse apparaître son aspect de synecdoque. Le geste peut être aussi métonymique, par exemple le dégoût exprimé par le recul. L'absence de geste, liée souvent à la pétrification, a la même valeur que le silence – l'absence de parole. Le statut social ne détermine pas de manière révélatrice la gestualité des personnages hugoliens, c'est plutôt leur caractère, la qualité de leur âme qui se reflètent dans les gestes. Mais l'ancrage symbolique dans la couche sociale par le geste accompli apparaît plusieurs fois. Par exemple, Ethel et son père, par leurs gestes, s'inscrivent dans l'espace de la noblesse même s'ils sont dépourvus de biens et de titres. Hugo exploite toute la palette de gestes, indices et indicateurs, pour enrichir les portraits des personnages. La richesse de la gestuelle est aussi un élément important de l'activation du lecteur, elle augmente son engagement dans le jeu appelé lecture.

La transcription des unités gestuelles est certainement bien difficile, les nuances perceptibles par l'oeil semblent être insaisissables au niveau de la langue. En dépit de cette difficulté les présentations de la gestuelle dans l'oeuvre hugolienne pullulent. La contextualisation du verbe par le geste renforce l'expression, humanise le personnage en papier et, par conséquent, séduit le lecteur en s'inscrivant dans la pragmatique de l'oeuvre littéraire. La combinaison de différents gestes multiplie la signification de la séquence. Un élément stable, invariable du geste est amplifié par le mouvement adjoint ou / et le contexte. Le geste, de même que le signe, a son signifiant et son signifié, l'un d'eux variable,

polysémique. Hugo n'oublie pas que chaque geste définit une personnalité, une expérience vécue, d'où le besoin de différenciation à ce niveau de la construction du personnage. La manière de présenter la peur dans l'œuvre de Hugo ne diffère pas au cours des années, la gestuelle étant la même, ce qui confirme sa capacité formidable à saisir l'homme entier dès le début de sa carrière littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES R. (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil, pp. 227-228.
- BUISINE S. et al. (2006), *Perception d'émotions mélangées: Du corpus vidéo à l'agent expressif*, WACA'06 second Workshop francophone sur les Agents Conversationnels Animés.
- CHETOCHINE G. (2008), *La vérité sur les gestes*, Groupe Eyrolles.
- COSNIER J. 1996, « Les gestes du dialogue, la communication non verbale », in: *Psychologie de la motivation*.
- DOLIŃSKI D. (2003a), « Ekspresja emocji », in: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, STRELAU J. (dir.), Gdańsk: GWP, t. 2.
- DOLIŃSKI D. (2003b), « Mechanizmy wzbudzania emocji », in: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, STRELAU J. (dir.), Gdańsk: GWP, t. 2.
- HUGO V. (1999), Bug-Jargal, Paris: ABU, copiste VAUTIER E. [en ligne], http://abu.cnam.fr/cgi-bin/donner_html?bugjarg1 [consulté le 12 juillet 2010].
- HUGO V. (1934), *Han d'Islande*, Paris: Éditeurs Nelson.
- HUGO V. (1883), *L'homme qui rit*, Paris: Hetzel-Quantin [reproduction], t. II.
- HUGO V. (1999), *Quatre-vingt-treize*, ABU, copiste VAUTIER E. [en ligne], http://abu.cnam.fr/cgi-bin/donner_html?quatrevt1 [consulté le 16 juillet 2010].

