

Estelle Ferrarese

**Une philosophie  
des sanglots**

Editions Rivages

Bibliothèque Rivages

## PHYSIOLOGIE

Les sanglots *font* mal. Surgissant à l'occasion d'une souffrance physique ou morale, ils sont douloureux en eux-mêmes. La forme expressive se confond avec le contenu. La gorge se noue, un nœud coulant se referme sur le larynx. Ou à l'inverse la pression semble venir de l'intérieur, quelque chose enfle, parfois extrêmement rapidement. Et puis les sanglots nous menacent de suffocation lorsqu'ils se succèdent en rafales, ou si nous persistons à essayer de former des mots. Contractions pénibles, ils chaotisent le corps entier.

Je dis bien les sanglots, et non les larmes ; ils sont plus éprouvants, moins apaisants que les gouttes d'eau salée qui perlent au bord des paupières et roulent sur les joues. Si les sanglots sont bien un cas particulier des pleurs, ils sont un cas *très* particulier. Ils peuvent d'ailleurs rester secs.

Les sanglots sont un phénomène intrinsèquement sonore. Les larmes peuvent être parfaitement silencieuses, mais étouffer le son des sanglots suppose de les réprimer tout

bonnement. Les traités médicaux parlent d'une contraction du diaphragme compliquée d'une résonance des lèvres de la glotte. Celle-ci peut être puissante, marquant tout particulièrement le sanglot infantin d'un geignement aussi mat que bruyant. Sa dimension acoustique inscrit le sanglot dans le registre de la *phonê*, phénomène sonore qu'Aristote définissait comme un instrument destiné à une fin limitée servant aux animaux à indiquer leur sensation de la douleur et de l'agrément, et qu'il opposait au *logos*, l'ensemble des sons tentant d'ordonner le monde. Il est proche du gémissement, cette lamentation à peine articulée, dans lequel le sens ne primant plus sur le son, « il n'est plus d'autre sens que le son lui-même<sup>1</sup> », pour reprendre une expression de Nicole Loraux qui tente, dans *La voix endeuillée*, de rendre compte de la présence récurrente dans la tragédie grecque d'une « blessure à entendre<sup>2</sup> ».

Le sanglot se distingue toutefois du gémissement par sa dynamique convulsive. Celle-ci s'empare du souffle, qui est le mécanisme vital au cœur du phénomène. L'inspiration comme l'expiration sont saccadées par les convulsions du diaphragme, créant des apnées. Le langage ordinaire nous apprend d'ailleurs qu'on peut étouffer les sanglots, ou être étouffé par eux, créant une étrange boucle sémantique dans la possibilité d'un

étouffement lui-même étouffé, une boucle qui en tout cas place le souffle et son entrave au cœur des sanglots. L'importance du souffle est ainsi évidente pour Denis Diderot, dont l'esthétique, en particulier au théâtre, fait une large place aux pleurs en tant qu'ils secouent l'auteur, le comédien, les personnages, les spectateurs. Il indique à chaque page de ses pièces le jeu pantomime de ses acteurs et en particulier les moments où les personnages doivent pleurer, ou « pousser l'accent inarticulé du désespoir », car selon lui l'homme animé d'une grande passion manifeste celle-ci non pas par des discours, mais avec « des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents<sup>3</sup> », bref avec toutes les variations des effets du halètement.

En saisissant le souffle, le sanglot terrasse la parole. Le sentiment violent qui le suscite coupe tout ensemble la respiration et l'expression, poursuit Diderot, qui étaié son analyse de l'émotivité sur ses connaissances médicales, si bien que « les syllabes d'un mot se séparent<sup>4</sup> ». Impossibles pendant les apnées, contrariés pendant les inspirations affolées, les lambeaux de parole n'émergent, déformés, presque grotesques, qu'à l'occasion des expirations. Et avec la rupture

du flux des sons émis par les organes phonateurs, ce n'est pas seulement la fluidité oratoire qui est gênée, c'est le discours en tant que développement construit. Son lui-même, le sanglot coupe le *logos*. Le sanglot n'est pas un raté de la parole, il est la condition d'impossibilité du discours, ou plus exactement, il est étranglement du discours. Car le discours ne s'éteint pas simplement, à l'occasion d'un épisode qui nous emporterait vers un autre type d'activité, il ne s'incline pas devant ses propres insuffisances ; il est violemment attaqué par les sanglots.

Cette attaque laisse entrevoir que dans les sanglots, il y en va de beaucoup plus que du chagrin, il y a une protestation. En cela aussi, la forme expressive se confond avec le fond.

Mais la puissance disruptive du sanglot provient encore du fait qu'il est un spasme. Je fonds en larmes, mais j'éclate en sanglots, dit-on en français. L'ébranlement induit par les convulsions du diaphragme gagne, par des vagues concentriques, l'ensemble du corps. La contraction musculaire et la torsion s'entendent particulièrement fortement en allemand où, à côté de *Schluchzen*, on trouve *Weinkrampf*, généralement traduit par « accès de sanglots », *Krampf* signifiant « crampe » ou « convulsion ». On est alors défiguré par les sanglots, qui « plissent » la

figure, comme celle de la mère de Marcel dans la *Recherche du Temps perdu* ne comprenant que trop bien l'issue de l'attaque que vient de connaître la grand-mère : elle va mourir. Plus finement encore, « la face devient colorée, vultueuse, les yeux saillants, injectés, la peau chaude et dans un état de diaphorèse » décrit Louis René Villermé, auteur de l'article « Sanglot » du *Dictionnaire des sciences médicales* de 1820<sup>7</sup>. Et c'est tout le corps qui se déforme, se tord. Le diaphragme est un muscle qui emporte toute la cage thoracique dans les saccades, et plie le corps vers l'avant. Les sanglots me soulèvent du sol par saccades lorsque je m'y suis jetée, ou au contraire m'y précipitent, me signalant l'inutilité, presque la vanité, dans la situation extrême dans laquelle je me trouve, de la posture que je m'étais donnée juste avant l'accès. Le diaphragme est aussi une cloison, musculaire et tendineuse, séparant le thorax et l'abdomen. Les sanglots entraînent parfois dans leurs spasmes jusqu'aux viscères, eux aussi happés par la protestation, qui se déversent alors dans un vomissement.

Brutales mises à mal de ce qui va de soi, d'un ordre somatique et d'un flux sonore, actes de vandalisme contre l'apparence habituelle et les postures intentionnelles, les sanglots constituent une révolte du corps par le chaos.

Les sanglots ne font pas que rendre difficile la parole. Quand ils se déchaînent, la pensée s'écroule. Il y a une homologie entre la manière dont le souffle, la parole et la pensée sont hachés, neutralisés en tant que *flux* par les sanglots. Chacun n'est plus capable que de cahots. C'est ce que Diderot a en tête lorsqu'il décline les effets de la violence du sanglot, ajoutant au fait, déjà énoncé, que « les syllabes d'un mot se séparent », le fait que « l'homme passe d'une idée à l'autre<sup>6</sup> ». La manifestation la plus extrême de l'impossibilisation de la pensée est assurément le spasme du sanglot, ce trouble susceptible d'affecter le jeune enfant mais perdurant parfois jusqu'à l'âge adulte, et qui déclenché par une émotion violente interrompt la respiration en phase d'expiration et entraîne une perte de connaissance. De manière plus ordinaire, l'accès de sanglots empêche la pensée de fluer : soit celui qui en est pris ne pense tout simplement pas, et le raisonnement complexe, comme le simple dialogue avec soi-même cessent, soit ils ne permettent qu'à quelques images de perler<sup>7</sup>, à quelques formules figées de résonner, ou à quelques lambeaux imaginés de poindre, souvent de manière répétitive. Le raisonnement est impossible, l'entendement, au sens kantien de cette fonction de l'esprit de relier les sensations en systèmes cohérents, s'interrompt. L'imagination, la mémoire

surnagent parfois, là encore non dans leurs propriétés combinatoires mais sur le mode de la saccade et de l'interruption réitérée.

*Autant en emporte le vent* de Victor Fleming (1939), dont la séquence finale constitue l'une des scènes de sanglots les plus célèbres de l'histoire du cinéma, donne à voir à l'inverse des sanglots qui s'interrompent lorsque surgit une idée ; en s'imposant enfin, la pensée les révoque. Scarlett O'Hara, abandonnée par Rhett Butler qui a cessé de l'aimer à l'instant précis où elle-même réalisait enfin son amour pour lui, est en larmes. Refermant la porte derrière celui qui, à la question « Que vais-je devenir ? », vient de lui répondre qu'il n'en avait cure, Scarlett, dont le spectateur entend le monologue intérieur, s'adjure de « penser » à une manière de le ramener à elle, renonce (« j'y penserai demain »), s'agrippe à l'idée qu'il doit exister des solutions, avant qu'un accès de sanglots ne l'abatte sur les marches de l'escalier et ne la contraigne de fait à cesser toute réflexion. Jusqu'à ce que son esprit parvienne à précipiter dans ce chaos d'abord un simple mot, Tara, le nom de son domaine, puis à déployer à partir de lui une idée : celle de partir se consacrer désormais à lui. Les spasmes qui la secouent s'arrêtent alors, elle déplie son corps et se relève.

L'interruption de la pensée par les sanglots n'est pas léthargie. Il n'y a pas sidération.



Ce n'est pas la mort mais le chaos que le corps impose momentanément au sujet. Pas plus que la parole, la pensée n'est éteinte ou étouffée ; elle est *tailladée*, et de cette manière rendue impossible. La pensée n'est pas une réception du monde ; l'esprit s'efforce, dans une certaine direction, un effort coextensif d'un désir de penser quelque chose. C'est cet effort qui est assailli par les saccades du corps.

Mais qu'il y ait impossibilité d'une réflexion argumentée, d'une construction discursive, d'une mise en cohérence et en combinaison par la conscience, ne signifie pas que le monde perde toute intelligibilité, il se pourrait que les sanglots soient un phénomène corporel qui nous oblige à regarder en face quelque chose : ce qui précisément les soulèvent, ce contre quoi ils se soulèvent, l'impuissance.

## UN SCRIPT HOLLYWOODIEN

Ce que je viens de décrire, c'est la forme que prennent nos sanglots. Celle de notre époque, celle de nos sociétés, celle qui est consignée, et suggérée, par nos proches, par les discours savants, par l'industrie culturelle. Les sanglots sont appréhendés ici comme d'emblée historicisés, pas comme un invariant anthropologique.

L'un des tout premiers traités médicaux abordant en français le phénomène du sanglot le lie aux angines et en fait une difficulté respiratoire de bien mauvais augure : dans son *Traité de chirurgie*, Guy de Chauliac le décrit dans le chapitre consacré aux « esquinancies » (les angines), maladies dont il énumère les « mauvais signes » : « une fort difficile respiration avec soupirs et sanglots, grande difficulté d'avaler, contrainte du col, la sortie de la langue, et de l'écume à mode d'un cheval lassé » ; la note afférente précise que les sanglots « tirent à la mort<sup>1</sup> ». Voilà donc des sanglots apparemment découplés de toute forme de tristesse, classés du côté des inflammations de la muqueuse du nez, proches du

rôle, apparemment. Abstenons-nous d'en conclure à l'arriération scientifique de son auteur, qui écrit ce traité au XIV<sup>e</sup> siècle, et est illustre pour avoir fait entrer en médecine une technique, la chirurgie, jusque-là pratiquée par les barbiers. Dans cette curieuse catégorisation se retrouve la description, par une autre époque, à laquelle la notion d'humeurs assure encore une parfaite porosité des phénomènes corporels et des états d'âme, d'une contrainte exercée sur le souffle, contrainte liée à une détresse, et même à une sourde conscience de la fin qui approche. Convenons que cette contrainte, pour étrange que soit son inscription parmi les symptômes des angines, ne nous est pas inconnue. Les frontières des sanglots varient selon les époques et les lieux autant que leurs raisons et les mouvements qui leur donnent forme.

Les sanglots peuvent être compris comme des techniques du corps, ainsi que celles-ci ont été définies par Marcel Mauss. Dans la conférence de 1934 avec laquelle il pose la notion<sup>2</sup>, Mauss mentionne des techniques du sommeil, de la reproduction ou du mouvement, mais ne cite pas les pleurs, dont il précise cependant ailleurs qu'il faut se garder de les interpréter sous la prémisse d'une « spontanéité », évoquant même des types « d'obligations<sup>3</sup> ». Les techniques du corps sont des mouvements

qui sont des « manières de faire », « société par société », donnant lieu à des formes d'habiletés. Elles relèvent d'une éducation, même si celle-ci est à comprendre moins comme une série d'enseignements explicites que comme une transmission par des conduites de dressage, d'imitation et d'observation, si bien que les mouvements sont en quelque sorte prêts en chacun d'entre nous, avant même d'avoir été répétés. Dormir debout, comme le font les guerriers de certains peuples, est tout autant une technique du corps que de sommeiller sur un oreiller, note Mauss. Les sanglots, qui peuvent être réalisés contre un coude replié ou à plat ventre sur un lit, constituent aussi une technique. Parler de « scripts » du sanglot peut cependant s'avérer plus précis ; le terme souligne la force de la conformation de nos habitudes gestuelles, de nos postures corporelles et de nos mimiques par l'industrie culturelle. Mauss n'a pu que la pressentir, signalant que la manière américaine de marcher commençait à arriver en Europe, « grâce au cinéma ». Se laisser glisser en sanglotant, le long d'une porte à peine refermée sur une scène dramatique, est une stéréotypie des films et des séries contemporains ; c'est aussi une conduite récurrente bien loin de tout plateau de tournage, sans que cela ne trouble la manière dont les

sanglots sont éprouvés par celui qui en est pris comme une explosion incontrôlée.

Dans ces scripts, ce sont autant que la forme, la valeur, le sens et l'objet des sanglots qui varient. On ne saurait par exemple négliger l'incidence de la littérature amoureuse sur la « roue d'engrenage psychologique » pour reprendre une autre expression de Mauss, qui mène aux sanglots amoureux. Comme l'écrit Niklas Luhmann dans *Amour comme passion*, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle « le roman en lui-même devient un facteur d'apprentissage et d'orientation dans les affaires d'amour<sup>4</sup> » ; la sémantique de l'amour-passion, centrée sur la démesure et l'excès a eu un rôle forcément prescriptif vis-à-vis des débordements corporels qui l'accompagnent.

Ces scripts dépendent aussi des objets les plus quotidiens. Nos éruptions émotionnelles, nos réactions corporelles ont une forme qui est déterminée par le monde matériel. L'évidence corporelle d'un effondrement spasme le long d'une porte à peine refermée, pour nous en tenir à cet exemple, ne saurait exister dans des sociétés où, tout simplement, les fermetures des pièces d'habitation sont en tissu. La forme que prennent nos vies, y compris dans leurs modalités les plus physiologiques, est déterminée par un aménagement matériel et institutionnel.

Il s'ensuit que l'interprétation philosophique des sanglots proposée dans ces pages ne vaut que pour la forme que j'ai décrite, ne vaut que pour nos sanglots. Autrement dit, puisque je défendrai la thèse selon laquelle lorsqu'il sanglote un sujet s'expose à lui-même la vanité de sa prétention à être sujet, un tel raisonnement suppose bien évidemment que l'idée de Sujet existe et est investie normativement dans la société en question. Il n'y a rien de tel à chercher dans les pleurs de salutations célébrant l'arrivée d'un étranger ou le retour d'un membre de la communauté décrits par de nombreux anthropologues comme un rituel de bienvenue de plusieurs peuples d'Australie ou d'Amazonie<sup>5</sup>. Dans un script les éléments techniques ne prennent de sens que dans leur entremêlement avec la trame narrative.