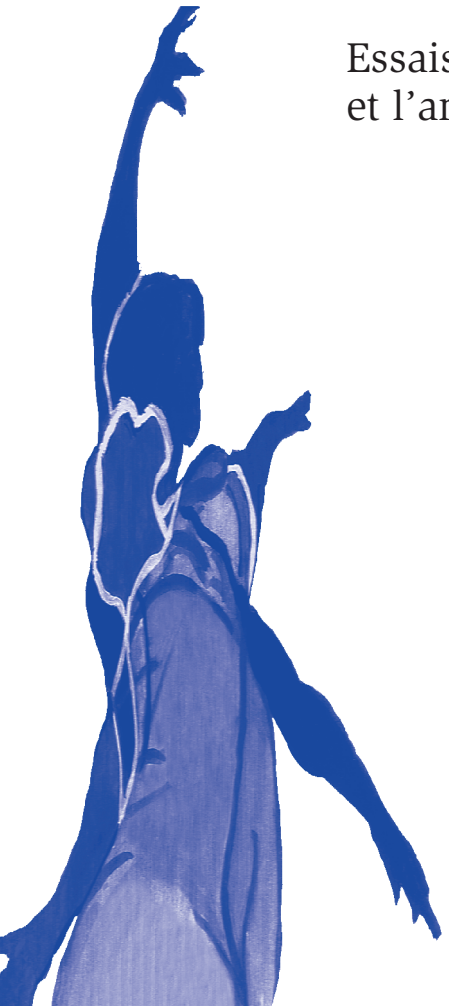
Modern French Identities

Claire Bisdorff et
Marie-Christine Clemente (éds)

Le Cœur dans tous ses états

Essais sur la littérature et l'art français



Peter Lang

Ce volume examine les différents aspects de la notion de cœur afin de mieux définir ce concept auquel il est souvent fait allusion dans différents contextes sans qu'il soit pour autant rigoureusement défini. Sans ignorer la métaphore traditionnelle de l'amour et des sentiments qu'est le cœur, les différents chapitres qui composent le volume s'intéressent également aux descriptions anatomiques du cœur ainsi qu'aux différentes manifestations de ce concept, que ce soit en tant qu'organe de vérité, source de conscience ou de vie, noyau de la structure narrative, foyer d'une intertextualité ou, encore, moment clé d'un élan créatif ou réflectif.

Utilisant des approches variées, les auteurs du volume analysent la manière dont le cœur a imprégné l'imaginaire littéraire et intellectuel au cours des siècles. Couvrant des œuvres d'époques et de natures différentes, les chapitres font référence à des mouvements aussi divers que la romance arthurienne, l'art postmoderne, les libertins de l'époque des Lumières ou bien encore la philosophie du XIX^{e} siècle. En s'appuyant sur différentes manifestations du concept de cœur en littérature, mais aussi dans les arts plastiques, en philosophie, en histoire et en linguistique, c'est en définitive la dynamique structurelle ainsi que le processus de création même de ces œuvres que ce volume met en lumière et cherche à sonder.

Claire Bisdorff est professeur de français dans un collège londonien. Sa thèse de doctorat, achevée à l'Université de Cambridge, portait sur la traduction des littératures antillaises du français vers l'anglais et vice versa. Elle est l'auteur d'articles sur Édouard Glissant, Maryse Condé, Derek Walcott et Frantz Fanon. Elle a coédité le volume *Intimate Enemies : Translation in Francophone Contexts*, qui va paraître en 2013.

Marie-Christine Clemente enseigne la littérature et la langue françaises à l'Université de Cambridge. Sa recherche porte sur la manifestation de l'identité et de la subjectivité dans la littérature française contemporaine. Sa thèse de doctorat examinait la représentation des attentats du 11 septembre 2001 dans les romans de Frédéric Beigbeder, Jonathan Safran Foer et Don DeLillo. Elle est aussi l'auteur d'articles sur Charles Baudelaire, Frédéric Beigbeder et Alejandro González Iñárritu.

Le Cœur dans tous ses états

Modern **F**rench **I**dentities

Edited by Peter Collier

Volume 107

PETER LANG
Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Wien

Claire Bisdorff et
Marie-Christine Clemente (éds)

Le Cœur dans tous ses états

Essais sur la littérature et l'art français

PETER LANG
Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Wien

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at http://dnb.d-nb.de.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data:

Le cœur dans tous ses états : essais sur la littérature et l'art français / Claire Bisdorff, Marie-Christine Clemente.
p. cm. -- (Modern French identities ; 107)
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-3-0343-0711-6 (alk. paper)
1. French literature--History and criticism. 2. Heart in literature. 3. Heart in art. I. Bisdorff, Claire, 1981- editor of compilation. II. Clemente, Marie-Christine, 1981- editor of compilation.
PQ145.1.H38C64 2012
700'.4561--dc23
2012039086

ISSN 1422-9005
ISBN 978-3-0343-0711-6 (print)
ISBN 978-3-0353-0413-8 (eBook)

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2013
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

All rights reserved.
All parts of this publication are protected by copyright.
Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution. This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Germany

Table des matières

Remerciements ix

MARIE-CHRISTINE CLEMENTE
Introduction 1

1 Représenter le cœur 15

BÉNÉDICTE PERCHERON
De cire, de papier ou de plastique : histoire, représentations et utilisations des modèles anatomiques du cœur 17

GUIDO FURCI
Les Archives du cœur : Christian Boltanski face à la disparition 33

MICHAEL TILBY
Le Cœur comme cible : Cupidon au XIX^e siècle 45

2 Comprendre le cœur 61

CHAKÈ MATOSSIAN
« Ce livre, je l'ai fait de moi-même, de ma vie et de mon cœur » : Michelet cardiophore ou l'anatomie du Peuple 63

LEONA ARCHER
Le Cœur et la clôture dans le cycle Lancelot-Graal 77

CLAIRE LOZIER
Au cœur de la fiction : la visite du cœur d'Harcamone dans *Miracle de la rose* de Jean Genet 89

BÉRENGÈRE DURAND
« Clitandre, as-tu du cœur ? » : L'invention d'une rhétorique du cœur vide dans *La Nuit et le moment* de Crébillon fils (1755) 103

3 Au cœur de l'œuvre 117

ANDY MARTIN
« Homme de lettres » : Sartre amoureux 119

IZABELLA LUBINIECKA
L'œuvre au cœur de la vie : l'exemple de Roman Opalka 133

ALAIN AUSONI
« Ce second cœur dans ma poitrine » : le rapport à la langue française dans les textes autobiographiques d'Andreï Makine et de Nancy Huston 141

4 Cœur et intertextualité 155

SONIA DOSORUTH
Paul et Virginie : une histoire de cœur au cœur de l'Histoire 157

REBECCA FERREBOEUF

Histoire d'une petite fille ou « le manque de cœur » des *Écrits de Laure* de Colette Peignot 169

VIRGINIE SAUZON

Annie Ernaux et le couple lacunaire 185

ÉLODIE ROY

Le Cœur de pierre : vers un roman insensible ? 203

Notes sur les auteurs 215

Index 219

Remerciements

Les chapitres de ce recueil sont issus de la « Cambridge French Graduate Conference » qui s'est tenue les 18 et 19 mars 2010 à Clare College, Université de Cambridge. Cette conférence et ce recueil n'auraient pas vu le jour sans le généreux soutien du département de français de l'Université de Cambridge, la Society for French Studies et l'Ambassade de France à Londres.

Nous tenons à remercier Bill Burgwinkle, Philip Ford, Nick White et Emma Wilson pour les précieux conseils qu'ils nous ont prodigués ainsi qu'Hannah Godfrey et Peter Collier qui ont su nous épauler de manière intelligente et judicieuse tout au long de la rédaction de ce recueil.

Nous remercions également *de tout cœur* les auteurs de ce recueil pour leur enthousiasme et leur dévouement: sans eux, cette aventure n'aurait pas eu le même charme.

Enfin, un grand merci à Javier Armisen et John West pour leur soutien au quotidien.

MARIE-CHRISTINE CLEMENTE

Introduction

> Le coeur fait tout, le reste est inutile.
>
> — *Belphégor*, Jean de La Fontaine

Cœur

Dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Diderot remarque à propos du cœur que « [sa position], sa fonction dans le corps humain, l'importance de ce viscère, ont fort multiplié les acceptions figurées de ce mot, tant au moral qu'au physique. » En effet, si le terme *cœur* désigne a priori l'organe qui assure la circulation du sang dans l'organisme humain et animal, ses définitions se sont multipliées au fil du temps et se retrouvent dans diverses expressions de la langue française. Ainsi, on s'enthousiasmera pour son dernier « coup de cœur » littéraire, on se prêtera « de bon cœur » aux jeux d'un enfant, on résidera au « cœur de Paris », on apprendra un poème « par cœur » – la liste est longue et les images évoquées sont riches et variées.

Du fait de sa position centrale dans le corps humain et de sa fonction – comparable à celle d'un moteur permettant la mise en mouvement du corps et indispensable au bon fonctionnement de l'organisme – le cœur est synonyme de vie. Par ailleurs, le rythme régulier de ses battements pouvant être affecté par les émotions ressenties, il semble être le dépositaire de nos émotions les plus profondes et les plus secrètes et est traditionnellement lu comme le siège des sentiments ou même le foyer de la conscience. Jonction privilégiée entre le corps et l'âme, le cœur nous fait « un » et il est, par là même, essentiel à notre identité.

Ce rôle central dans la définition de notre identité semble être à l'origine de la diversité des significations du terme cœur. En effet, quelle que soit son acception, ce terme se rapporte invariablement à la nature d'un concept. Recelant la vérité profonde de la structure au centre de laquelle il s'inscrit et sous-tendant la dynamique de celle-ci, le cœur constitue le principe fondateur du cadre qui l'englobe. Toutefois, son propre fonctionnement ne semble pas pour autant établi clairement et il se révèle bien souvent obscur, voire inaccessible et de nature insondable – d'où des expressions telles que le « cœur de la question » ou le « cœur du problème » qui paraissent faire écho à la vacuité physique de l'organe humain qu'est le cœur.

Historique

Organe dont le fonctionnement est affecté par les sentiments éprouvés, le cœur est interprété comme le point de contact entre le corps et l'âme par une grande majorité de cultures. La science savait depuis un certain temps que le cœur était contrôlé par des hormones et réagissait à nos pensées, le stress pouvant abîmer, voire même arrêter le cœur, mais des découvertes récentes en cardiologie sont allées plus loin en dévoilant l'existence de transmetteurs reliant le viscère au cerveau.[1] La nature du lien unissant ainsi le cœur au cerveau est déjà pressentie par Platon qui divise l'âme en trois partie : le noûs, la tête où siège le principe rationnel ; l'épithymia, le ventre où siège le désir ; et le tymos, le cœur où siège le principe irascible. Associé à l'épithymia, le cœur devient colère, associé au noûs, il devient entrain.[2] Aristote, lui, rejette cette division et déclare qu'il ne saurait y avoir qu'une

1 Gail Godwin, *Heart : A Personal Journey through its Myths and Meanings* (London : Bloomsbury, 2002), 98.

2 Platon, *La République*, traduction Émile Chambry (Paris : Société d'édition des Belles Lettres, 1961), *443 d*.

seule âme et que celle-ci ne peut que se trouver au centre de l'Homme, c'est-à-dire dans le cœur.[3]

L'importance du cœur a été très tôt pressentie par les hommes. Les Aztèques, par exemple, considèrent le cœur comme étant à la fois le siège de l'identité et un fragment de la chaleur du soleil. Ainsi, afin d'honorer le soleil et lui donner l'énergie nécessaire pour se lever chaque jour, ils arrachent le cœur de victimes encore vivantes et brandissent l'organe palpitant vers le ciel pour l'offrir au soleil.[4] De même, le cœur tient un rôle central dans l'imaginaire égyptien où la polysémie du concept de cœur est déjà bien ancrée puisque le cœur est subdivisé en trois parties : le cœur-*haty* ou muscle cardiaque, le cœur-*ib* correspondant au reste de l'organisme et le cœur spirituel, foyer de la pensée et de la mémoire. La fascination des Égyptiens pour ce viscère est telle que le *Traité du cœur* qui fait partie du papyrus d'Ebers (1550 avant J.C.) est l'un des premiers livres de cardiologie connu à ce jour. Cette connaissance du cœur est sans précédent et probablement due à l'attention toute particulière que les Égyptiens prêtent au cœur lorsqu'ils embaument leurs morts, le cœur étant le seul viscère qui doit impérativement rester en place lors de l'enterrement afin que les défunts puissent entrer au royaume des morts avec leur précieux organe. Les Égyptiens croient qu'après leur mort, leur cœur, qui représente leur conscience, est pesé. Si le cœur fait pencher la balance ver le bas, son propriétaire est considéré un homme intègre et il est mené à Osiris. Si, au contraire, le cœur fait pencher la balance vers le haut, l'âme de son propriétaire est envoyée en Enfer.[5]

C'est au Moyen-Âge que le cœur acquiert la dimension symbolique qu'on lui connaît aujourd'hui.[6] D'une part, c'est à cette époque qu'apparaissent un grand nombre d'expressions métaphoriques telles que « cœur brisé » ou « grand cœur », Pétrarque, le poète du sentiment amoureux par

3 Aristote, *Traités des Parties des Animaux*, traduction Barthélemy Saint-Hilaire (Paris : Hachette, 1885), Livre III, Chapitre IV, 31–48.

4 Noubar Boyadjian, *The Heart : Its History, its Symbolism, its Iconography and its Diseases* (Antwerp : Esco Books, 1980), 66.

5 Bernard Ziskind et Bruno Halioua, « La conception du coeur dans l'Égypte ancienne », *M/S : médecine sciences*, vol. 20, n° 3, 2004, 367–373.

6 *Le « Cuer » au Moyen-Âge (Réalité et Senefiance)*, Senefiance (1991), n. 30.

excellence, étant probablement pour quelque chose dans la popularisation de ces images puisque ses poèmes sont saturés de symboles tels que les flèches décochées par l'Amour, le feu brûlant de la passion et le cœur de pierre. D'autre part, c'est vers 1400 que sont utilisées les premières représentations du cœur sous la forme de deux lobes rouges symétriques. Le cœur est alors non seulement l'objet échangé par les amants en signe de leur amour (le nom de l'un étant inscrit dans le cœur de l'autre), mais aussi le symbole de l'intégrité du chevalier. Dans le code chevaleresque, l'organe incarne les qualités principales du chevalier et est synonyme de courage, loyauté et largesse. Toutefois, un glissement sémantique a lieu et le cœur du chevalier qui se devait de rester chaste laisse s'infiltrer en lui un désir physique ardent le poussant à se rapprocher de sa bien-aimée, *Tristan et Iseult* et *Le Chevalier de la charrette* étant autant d'exemples de cœurs l'emportant sur la raison. Les vices auxquels peuvent mener le cœur ne sont nulle part aussi frappants que dans le thème médiéval du cœur mangé dont la première version connue est celle de Guilhem de Cabestanh : un mari jaloux tue l'amant de sa femme, lui arrache le cœur et sert celui-ci à son épouse qui n'apprend que trop tard l'origine de ce plat qu'elle a tant apprécié et se jette dans le vide par désespoir. À la fois symbole de la pureté des sentiments et du vice de ceux-ci, la multiplicité des connotations du cœur ne sera jamais aussi évidente qu'au Moyen-Âge.

L'une des métaphores cordiales les plus importantes du Moyen-Âge est probablement l'image du cœur comme livre où seraient inscrits les sentiments les plus profonds de son propriétaire. Ce symbole connaît son apogée avec les *Confessions* de St. Augustin : l'auteur y racontant sa conversion au christianisme, ce texte autobiographique est fréquemment lu comme l'histoire de son cœur et le saint est souvent représenté devant un livre ouvert, tenant sa plume dans une main et son cœur dans l'autre.[7] Lien privilégié entre l'humain et le divin, le cœur est l'un des symboles centraux de la Bible. Dans l'Ancien Testament, il est le siège des vertus humaines, symbole de vie, de générosité et de courage. Dans le Nouveau Testament, il incarne ce que l'homme a de plus secret. Ainsi naît au XVII[e] siècle la dévotion du

7 Eric Jager, *The Book of the Heart* (Chicago : University of Chicago Press, 2000), 41.

Sacré-Coeur qui vénère le cœur de Jésus-Christ, symbole de l'amour divin ayant permis au fils de Dieu de prendre une forme humaine et sacrifier sa vie pour les hommes. Percé par la Sainte Lance du soldat romain Longin lors de la crucifixion, ce cœur christique est habituellement représenté enveloppé d'un halo de lumière divine avec du sang, une couronne d'épines et une petite croix.[8] À la même époque, Blaise Pascal se base sur la notion chrétienne d'intériorité incarnée par le cœur et définit celui-ci comme le lieu de la naissance de Dieu en notre monde, le menant à faire cette déclaration maintenant devenue célèbre : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas. » Souvent mal interprétée, cette affirmation comprend le cœur comme la faculté qu'a l'esprit d'envisager les événements en les abordant de manière intuitive – par opposition à la raison qui conçoit le monde de manière discursive.[9] Cette opposition entre le cœur et l'esprit semble également présente dans une autre œuvre clef du XVII[e] siècle : *Le Cid* de Pierre Corneille. En effet, tout le monde se rappellera de la fameuse réplique « Rodrigue, as-tu du cœur ? » où le cœur embrasse une acception qui le rapproche de la définition chevaleresque médiévale du symbole comme incarnation de l'honneur et du courage.[10] Alors que Chimène lui demande d'épargner son père, le Cid est confronté à un choix tout cornélien : doit-il écouter son cœur où siègent ses sentiments amoureux pour Chimène ou doit-il écouter ce cœur qui lui dicte de venger son père en tuant le père de sa bien-aimée ?

Cette opposition entre sentiments et raison qui était déjà présente au temps de Platon semble consommée par le Siècle des Lumières et par Kant, en particulier, puisque celui-ci affirme dans la *Critique du Jugement* la primauté de la raison sur l'imagination et établit ainsi de manière presque irrévocable la déficience d'une approche plus instinctive qui serait le propre du cœur.[11] Certes, le cœur ne disparaît pas entièrement et il y est encore fait référence, comme le montre le titre de l'œuvre clef de Crébillon fils,

8 Boyadjian, 24.
9 Blaise Pascal, *Pensées* (Paris : Gallimard, Folio Classique, 1977), 251 (Fragment 397).
10 Pierre Corneille, *Le Cid* (Paris : Marcel Didier, 1946), 22 (Acte I, scène 6, vers 263).
11 Immanuel Kant, *Critique du Jugement* (Paris : Vrin, 1960), 85.

Les Égarements du cœur et de l'esprit.[12] Toutefois, il ne connaît plus alors la polysémie qui avait fait toute la richesse du concept et l'expression de cœur se rapporte le plus souvent aux « jeux de l'amour et du hasard » – pour citer une autre œuvre phare de l'époque. Le cœur refait surface au début du XIX^{è} siècle avec le courant romantique qui fonde sa dynamique créatrice sur la sensibilité et l'émotion. Cherchant à exprimer le « je » et ses sentiments les plus profonds, les romantiques français mettent le cœur au centre de leurs œuvres. Lamartine dira à propos de ses *Méditations* : « Je m'exprimais moi-même pour moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre *cœur* qui se berçait de ses propres sanglots. »[13] De même, rejetant tout esthétisme gratuit, Musset écoutera son cœur afin de s'approcher de la vérité de son « moi » : « Ce qu'il faut à l'artiste et au poète, c'est l'émotion. Quand j'éprouve, en faisant un vers, un certain battement de *cœur* que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre. »[14] Cette définition du cœur comme « moi » le plus profond perdura puisqu'en 1887 Baudelaire intitulera son journal intime fait d'un flot de pensées non censurées *Mon cœur mis à nu*.[15] Néanmoins, il semblerait que le lyrisme expansif souvent associé au romantisme ait desservi le cœur puisque la littérature de la fin du XIX^{è} et du XX^{è} siècle ne le mentionne que rarement. Balzac et Flaubert, de même que Proust et Gide le siècle suivant, évitent d'évoquer le cœur lorsqu'ils peignent l'amour car cette image banale est, pour eux, devenue synonyme de vulgarité.[16] Le cœur perd ainsi progressivement une partie de son pouvoir de fascination : autrefois source d'émerveillement infini, il n'est plus qu'un cliché commun faisant montre de mauvais goût, la science étant apparemment parvenue à démystifier l'objet en perçant le mystère de son fonctionnement.

12 Claude Prosper Jolyot de Crébillon, *Les Égarements du coeur et de l'esprit ou, Mémoires de M de Meilcour* (Paris : Folio Classique, 1981).

13 Alphonse de Lamartine, *Œuvres* (Paris : Firmin Didot, 1849), 18.

14 Alfred de Musset, *Œuvres* (Paris : Charpentier, 1866), lettre à Paul de Musset, jeudi 4 août 1831, 244.

15 Charles Baudelaire, *Fusées ; Mon coeur mis à nu ; La Belgique déshabillée ; Amoenitates Belgicae* (Paris : Folio Classique, 1986).

16 Boyadjian, 41.

D'un point de vue médical, le cerveau a lentement remplacé le cœur en tant qu'organe central puisque c'est maintenant la fin d'activité de cet organe (et non celle du cœur) qui signifie la mort d'un patient. De même, il serait envisageable d'attribuer le déclin symbolique du cœur au pouvoir progressivement acquis par l'esprit dans l'imaginaire collectif ; mais, le cœur ne cessant de revenir sur le devant de la scène au fil des siècles, la raison ne saurait véritablement être décrite comme le dominant et la disparition relative du cœur pourrait être attribuée au fait que la notion de centre même se soit lentement disséminée – ni cœur, ni esprit n'occupant alors de place centrale. En effet, dans un monde contemporain aux connexions infinies, voire virtuelles, il semblerait qu'un foyer unique tel que le cœur (ou l'esprit) ne soit plus à même de représenter cette réalité multiple, par ailleurs décrite par une écriture de plus en plus fragmentée et sujette aux ellipses. Ainsi, bien que l'écriture fragmentaire ait déjà existé au XVI[e] siècle avec *Les Pensées* de Pascal, ce mode d'expression semble être la marque de fabrique de la littérature moderne et postmoderne, trouvant ses repères avec des œuvres telles que *Les Faux-Monnayeurs* ou *Cahier d'un retour au pays natal* et atteignant son apogée avec *Mobile* ou bien encore *L'Écriture du désastre* – comme si la source de l'élan vital et créatif que représentait le cœur s'était mutée en un réseau de connexions infinies à l'image du rhizome décrit par Deleuze et Guattari :

> Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux.[17]

17 Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* (Paris : Éditions de Minuit, 1980), 32.

Chapitres

Le but de ce recueil est d'examiner les différents aspects de la notion de cœur afin de mieux définir ce concept auquel il est souvent fait allusion dans différents contextes sans qu'il soit pour autant rigoureusement défini. Sans ignorer la métaphore traditionnelle de l'amour et des sentiments qu'est le cœur, les différents chapitres qui composent ce volume s'intéressent également aux descriptions anatomiques du cœur ainsi qu'aux différentes manifestations de ce concept, que ce soit en tant qu'organe de vérité, source de conscience ou de vie, noyau de la structure narrative, foyer d'une intertextualité, centre spatial, ou encore, moment clé d'un élan créatif ou réflectif. Utilisant des approches variées, ce volume a pour but d'analyser la manière dont le cœur a imprégné l'imaginaire littéraire et intellectuel au cours des siècles et vise à mettre en lumière la continuité de ce thème. Couvrant des œuvres d'époques et de natures différentes, les chapitres de ce volume font référence à des ères et mouvements aussi divers que la romance arthurienne, l'art postmoderne, les libertins de l'époque des Lumières ou bien encore la philosophie du XIX^{e} siècle. En s'appuyant sur différentes manifestations du concept de cœur en littérature, mais aussi dans les arts plastiques, en philosophie, en histoire et en linguistique, c'est en définitive la dynamique structurelle ainsi que le processus de création même de ces œuvres que ce volume met en lumière et cherche à sonder.

Comme le montre Bénédicte Percheron dans son chapitre sur l'évolution des modèles anatomiques du cœur, la fascination exercée par cet organe remonte à la nuit des temps et les hommes s'y sont toujours intéressés, tentant de percer son mystère en le représentant de la manière la plus fidèle possible. Depuis ses origines antiques, le cœur en volume a ainsi revêtu de multiples facettes. Ex-voto dans les mondes grec et romain, il est alors utilisé pour les cérémonies religieuses et a une fonction sacrée, ses formes et proportions restant largement fantaisistes. Au cours des siècles, les différentes représentations de l'organe conservent pour la plupart cette forte charge symbolique, mais elles sont progressivement investies d'une mission pédagogique visant à mieux comprendre le fonctionnement du

viscère et sont davantage fidèles à l'original. Alors que la science du cœur devient de plus en plus exacte, la représentation en volume de l'organe dépasse sa vocation purement didactique pour se transformer en véritable outil médical lorsque les premiers cœurs artificiels sont transplantés dans les années 1950. Le cœur pouvant alors être remplacé par un mécanisme artificiel, il perd sa dimension sacrée au profit du cerveau dont la fin d'activité signale dès lors la mort clinique.

Toutefois, comme le révèle le projet artistique de Christian Boltanski « Les Archives du Cœur », il semblerait que le cœur n'ait pas perdu l'intégralité de son pouvoir de fascination. Guido Furci explique comment l'artiste a demandé aux visiteurs de ses expositions d'enregistrer leurs battements de cœur afin de créer une immense collection maintenant conservée sur l'île de Teshima dans la mer du Japon. Si cette entreprise ressemble au début d'une nouvelle (« *Il y aura une île dans la mer du Japon où s'entendront battre des milliers de cœurs…* »), elle n'en est pas moins la tentative de construire – pour reprendre les mots de l'artiste – « des fictions qui soient des réalités ». En effet, il ne faudra attendre que quelques années pour que certains de ces cœurs enregistrés appartiennent à des morts, ces rythmes cardiaques devenant presque l'équivalent de photographies de famille : une preuve et une remise en cause de notre présence sur terre.

Le pouvoir symbolique de ce rythme cardiaque, signe de vie, se retrouve dans *Le Peuple* de Jules Michelet où il doit se faire entendre pour éveiller chez le lecteur une pulsation qui l'unisse à l'auteur et aux autres lecteurs. Comme le montre Chakè Matossian, Michelet s'appuie sur le *Ramayan*, un poème indien né du rythme cardiaque, pour utiliser le cœur comme organe de communication. Le portrait du peuple dans le texte de Michelet repose sur le fondement analogique cité/corps où le peuple est décrit comme le cœur de la France, c'est-à-dire son organe vital. La présence du tableau de Rembrandt, la *Leçon d'anatomie du Docteur Tulp*, est repérée par Matossian en tant que modèle textuel annonçant la transformation du portrait du peuple en ouverture du corps de la France malade et agonisante. L'exhibition du cœur sauvé dans le corps s'avère nécessaire pour faire du Peuple (la France de la Révolution) le corps sacrifié grâce auquel le genre humain est rédimé et inscrit le Peuple dans une sphère à la fois dionysiaque et christique, dans le sacrifice et la résurrection.

La valeur sacrificielle du cœur, déjà relevée dans le chapitre de Percheron sur les ex-votos, est également au centre du *Miracle de la rose* de Jean Genet. L'œuvre tire en effet son titre de l'exécution du meurtrier Harcamone qui est narrée comme la visite de son corps par quatre hommes (un juge, un avocat, un aumônier et un bourreau) cherchant son cœur. La mise à mort correspond au moment où les hommes pénètrent dans le cœur du condamné et y découvrent « La Rose Mystique », dont la profanation coïncide avec la décapitation du meurtrier. Dans son chapitre sur le *Miracle de la rose*, Claire Lozier examine l'étendue des différentes représentations du cœur dans l'œuvre de Genet. Elle explique que si le cœur y est à la fois celui de la rose et du roman, il est avant tout le lieu de parodies littéraires et le point de départ d'un voyage au cœur de la fiction. La dimension factice de ce texte pervertissant la fonction traditionnelle du cœur comme organe de vérité, le cœur se révèle alors fictionnel, voire artificiel.

La relation cœur/espace se retrouve dans le monde médiéval de la romance arthurienne où il existe des lieux, qui tels des cœurs renfermant les désirs les plus profonds, sont à même de dissimuler et révéler les sentiments les plus secrets des protagonistes. Dans son chapitre, Leona Archer envisage le cœur comme un enclos qui se trouve non seulement au centre du corps humain, mais aussi au centre de la cour arthurienne, ce qui lui permet d'explorer la manière dont le désir et les sentiments amoureux s'articulent au sein de ces espaces – aussi bien physiques que théoriques – du cycle *Lancelot-Graal*. Elle examine en particulier la chambre de la tour où est gardé Lancelot : emprisonné dans un espace clos, le chevalier couvre les murs de sa cellule de fresques, révélant sa liaison amoureuse avec la reine Guinevere à tout observateur entrant dans cette chambre. Le dévoilement des sentiments contenus dans le cœur du chevalier ne saurait être sans conséquences : quand l'espace de la chambre est pénétré, l'existence de son amour secret pour la reine ne peut plus être dissimulée et le monde arthurien se désintègre rapidement, *La mort le Roi Artu* touchant irrémédiablement à sa fin tragique.

Dans son chapitre qui analyse l'évolution de la figure de Cupidon au XIX^{e} siècle, Michael Tilby s'intéresse également aux profanations dont semble être victime la symbolique du cœur. En effet, si le premier dix-neuvième siècle se caractérise par un regain d'intérêt pour le chérubin,

les auteurs de ce siècle n'hésitent pas pour autant à renouveler le mythe de manière quelque peu iconoclaste. En prenant pour point de départ les représentations traditionnelles de Cupidon chez des auteurs du canon littéraire tels que De Baïf, Pétrarque et Ronsard, Tilby analyse en détail les textes d'écrivains comme Chateaubriand, Musset, Gautier, Balzac et Baudelaire afin de montrer comment ceux-ci ont fait bien plus que simplement réinventer la figure de Cupidon en la reléguant à un rôle banal, voire prosaïque. Dans cette redéfinition du chérubin chantre de l'amour, c'est bien une reconsidération du rôle du cœur qui est en jeu. Alors que les flèches décochées par Cupidon visent traditionnellement le cœur pour y faire naître un sentiment amoureux, les flèches de *La Comédie humaine* sont, elles, avant tout verbales et promptes à provoquer la douleur, suggérant que le cœur ne saurait plus être le siège de l'amour qu'il symbolisait jusqu'alors.

Cette désertion du cœur par le sentiment amoureux qu'il signifie dans l'imaginaire collectif est particulièrement saisissante dans la rhétorique libertine. Bérengère Durand, dans son chapitre sur *La Nuit et le moment* de Crébillon fils, étudie la manière dont les deux protagonistes, Clitandre et Cidalise, jonglent avec les différentes significations du mot cœur afin de se jouer l'un de l'autre et atteindre leur but tout en respectant les bienséances. Alors que Clitandre, pour pouvoir entrer dans le lit de Cidalise, utilise le vocabulaire du cœur pour simuler un sentiment qu'il n'a pas, Cidalise, qui n'est pas entièrement dupe, devient complice de cette rhétorique du cœur vide en feignant de ne pas la déceler. Ainsi, le mot « cœur » devient, selon Durand, un masque qui permet à la fois « de rendre visible ce qui n'est pas » (le sentiment amoureux) et « de cacher ce qui est » (le désir).

Tout comme Clitandre, Sartre se révèle véritable virtuose dans l'art du dévoilement et de la couverture du sentiment amoureux. Pour lui, l'amour est avant tout « un travail littéraire » et Andy Martin décrit ses histoires d'amour comme de « véritables exercices en littérature et philosophie ». Cette maîtrise du discours amoureux se révèle particulièrement brillante dans sa correspondance avec Sally Swing, jeune journaliste américaine qu'il rencontre en 1947. Dans ses lettres à la jeune femme, tout se joue sur un mode métaphysique : le philosophe préfère visualiser et reconstituer mentalement l'objet du désir, comme si celui-ci devait être décorporalisé

avant de pouvoir prendre sens. Ainsi s'attache-t-il aux détails de ses tête-à-tête avec Sally pour réassembler progressivement la jeune femme dans son esprit : ses bras, ses lèvres, son toucher, ses pensées. Ancrant graduellement cette relation dans le monde sensible, Sartre révèle le véritable but de ses lettres : attester de son existence, de son passage ici-bas. « *Sartre était là* », écrit Martin.

Cette relation étroite, presque indivisible, entre œuvre et vie, où la vie mime l'œuvre au point d'en devenir partie intégrante, est au cœur de la création de Roman Opalka. Dans son chapitre sur l'artiste franco-polonais, Izabella Lubiniecka explique comment, en 1965, celui-ci commence son nouveau programme de peinture du temps en remplissant chacune de ses toiles par une série de nombres continue où chaque toile comporte la suite de la précédente – ceci jusqu'à la fin de sa vie. Ce processus de peinture perpétuel donnant corps au temps, c'est le temps vécu et non le temps mesuré qui est exprimé. Alors que la vie du peintre est organisée autour de sa création, l'artiste et son œuvre deviennent inséparables et finissent par ne faire plus qu'un. L'œuvre devient alors bien plus qu'un simple autoportrait. C'est elle qui semble donner vie à l'artiste en animant ses pulsions vitales et devient pour ainsi dire son cœur.

Cette même relation viscérale entre un artiste et son œuvre se retrouve chez Andreï Makine et Nancy Huston. Lors de sa réflexion sur ces deux auteurs translingues, Alain Ausoni révèle les liens qui se tissent entre le choix du français comme langue d'écriture et les projets littéraires de ces écrivains. Alors que, dans *Le Testament français* (prix Goncourt 1995), Makine file la métaphore d'une « greffe française » se développant dans le cœur du narrateur russe à la suite des récits de textes français faits par sa grand-mère maternelle, Nancy Huston, fuyant une Alberta « *écœur*ante », considère que l'anglais et le français « font chambre à part dans [s]on cerveau ». Si le motif de la greffe permet à Makine de revendiquer un biculturalisme franco-russe qui déjoue la position excentrique traditionnellement assignée aux écrivains translingues, la localisation cérébrale des langues chez Huston révèle sa volonté d'utiliser le français comme un artifice littéraire et correspond à sa posture d'écrivain de l'entre-deux, participant de la littérature-monde en français.

Dans son analyse de textes mauriciens inscrits dans la lignée de *Paul et Virginie*, Sonia Dosoruth examine cette même dynamique géo-culturelle en y ajoutant une perspective historique. Roman culte de la fin du XVIII[è] siècle, *Paul et Virginie* développe le mythe de l'amour idyllique et est souvent considéré comme le texte fondateur de la littérature mauricienne. Dosoruth met en relation voyage, esclavage, exotisme et utopie et explore certains aspects sis au cœur de l'évolution culturelle mauricienne comme le métissage et la mort afin d'étudier quatre textes héritiers de *Paul et Virginie* : *Ameenah* de Clément Charoux (époque coloniale), *Les Noces de la vanille* de Loys Masson (période pré-indépendance), *À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert (époque post-indépendance) et *Devina* d'Alain Gordon-Gentil (époque contemporaine). Explorant la manière dont ces œuvres démantèlent le mythe fondateur de la littérature mauricienne, Dosoruth démontre que, dans un contexte historique aux réalités déconcertantes et – souvent – destructrices, *Paul et Virginie* est bien une histoire de cœur au cœur de l'Histoire de la littérature mauricienne.

Si le réseau intertextuel au cœur duquel s'inscrit un texte est très souvent inestimable dans la compréhension de celui-ci, parfois les clefs de lecture peuvent se trouver à l'intérieur même de la production de l'artiste. C'est le cas des *Écrits de Laure*, collection de textes de Colette Peignot publiée après sa mort en 1938. Composée de notes, poèmes et courts textes politiques, l'œuvre est intrinsèquement fragmentaire. Le texte ne possédant pas de passage-clef permettant de lui donner un sens, le neveu de Colette Peignot, Jérôme Peignot prit la décision de faire précéder les *Écrits* par le seul texte achevé de Peignot : sa nouvelle, *Histoire d'une petite fille*. Comme le remarque Rebecca Ferreboeuf, le choix de ce récit autobiographique est remarquable à plus d'un égard puisque ce texte, qui est proposé comme cœur des écrits de Peignot, se construit autour du « manque de cœur » que la mère de Peignot reproche à sa fille. Paradoxalement, cette expression, qui est par ailleurs associée à celle de « cœur de pierre », est ici utilisée pour décrire un désir de vie et de rire. Peignot joue sur ce contresens pour fonder son refus de l'identité conformiste incarnée par sa mère. Ainsi, l'expérience traumatique du « manque de cœur » d'*Histoire* dévoile l'origine de la révolte de Peignot qui est développée dans les *Écrits de Laure* et devient le cœur des textes du recueil.