David Le Breton

L'art au corps

Maxime COULOMBE

Université de Laval, Canada

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8574

Résumé : Au cœur de la pensée de David Le Breton transparait, sans jamais pourtant être théorisée, une réflexion sur l'art comme manière, par la voie du « détour », de penser notre société contemporaine et plus particulièrement notre rapport au corps. Nous tenterons de réfléchir aux relations qu'il instaure entre art et sociologie du corps. Héritier de Jean Duvignaud, dont il fut l'élève, le recours à l'art dans sa pensée n'est pas uniquement une façon d'illustrer le social, de l'exemplifier, mais participe à sa compréhension, la nourrit. Rarement théorisé, ce recours à l'art, à la littérature, au théâtre, au cinéma n'en est pas moins le fait de quelques modalités d'emploi spécifiques. Symptomatique, comme dans le cas du Body Art, psychologique, comme dans son emploi de la littérature donnant vie à ce qui loge dans le silence de la conscience du sujet ; voire empiriste, comme dans son recours à la photographie de Plossu, exemplifiant son propre rapport à la marche et au voyage. Ces emplois, comme autant de facettes, orbitent autour d'un centre qu'il est désormais temps de réfléchir : une certaine conception de l'art, et plus spécifiquement une certaine conception des relations entre art et sociologie du corps. Pourquoi l'art semble-t-il particulièrement bien placé pour rendre compte de notre rapport au corps ? Pourquoi l'art parait-il pointer du doigt ce qui ne trouve pas à s'exprimer dans notre rapport au monde ? Et comment en faire une matière à la réflexion sociologique ? Nous tenterons, dans la présente conférence, de dégager la sociologie de l'art œuvrant la pensée de David Le Breton, les lieux et les moments de son expression, son apport intellectuel pour penser notre inscription corporelle au monde.

Mots-clés : Body art, corps, Le Breton

1 Le jugement de dieu et la part du diable

Dans *Passions du risque* (1991) d'abord, puis dans une série d'ouvrage des années 2000, David Le Breton a tenté de cerner ce désir de vertige, de compétition et de mise en danger de soi chez certains sujets contemporains. Ce désir, réussira-t-il à montrer, n'est pas simplement une affaire de prise de risque, voire de destruction de soi : il ne s'agit pas de vouloir la mort, mais plutôt, par son approche, de refonder la vie. Le sujet souhaite remettre son destin à une force plus grande que lui, tantôt en poussant ses compétences physiques à la limite, tantôt en cherchant une fuite

de soi par le vertige, parfois encore en s'en remettant littéralement au hasard. Le Breton empruntera le terme d'*ordalie*, ce « jugement de dieu », aux historiens et aux ethnologues, pour désigner ces comportements qui apparaissent comme une tentative (extrême) de se remettre au monde.

Dans notre monde anomique où, pour donner sens à notre existence, les valeurs, les signes d'élection, voire simplement de direction sont équivoques et à construire personnellement, cette ordalie fonctionne comme une validation. Une validation singulière toutefois, en ce qu'elle n'est pas d'abord symbolique : à quel saint peut-on se vouer dans un monde sans transcendance, sans autorité ? Le Breton le soulignera en une formule très forte : « [Le sujet] se procure, à travers le goût des obstacles et la frontalité de sa relation au monde, une occasion de trouver les repères dont il a besoin pour produire une identité personnelle. *Le réel tend à remplacer le symbolique* » (Le Breton, 1991 : 46 : je souligne).

On pourrait noter que s'en remettre à un « jugement de dieu » renvoie bien sûr à s'en remettre à un grand Autre, l'aurions-nous inventé – nous sommes d'ailleurs prolixes à créer de telles autorités, j'ai pu pour ma part noter notre capacité à faire des jeux vidéo même des lieux de reconnaissance (Coulombe, 2010). On pourrait s'étonner, aussi, de ce « recours au réel » chez Le Breton ; on s'en étonnerait d'autant qu'il défend pied à pied, dans son œuvre, une construction culturelle et symbolique du monde. Cette posture symbolique – qui tient d'une prise de position humaniste – est d'ailleurs celle qu'il privilégiera dans le reste de l'ouvrage paru en 1991.

Je pense pourtant qu'il a raison de parler, à propos des conduites à risque, de contact avec le réel : il y a bien quelque chose qui touche au réel dans cette passion du risque, quelque chose comme un grain de sable autour duquel la perle du symbolique – puis de proche en proche la reconstruction de soi – se forme. Pour l'illustrer, il me faut – déformation de mes propres objets de réflexions et de mes propres intérêts – faire un petit détour par la fiction, voire par l'horreur.

2 Gothique

Si l'on devait chercher dans le champ des arts les premières traces modernes – comme autant de premiers fondements – de ce désir de risque comme manière de se reconstruire, on pourrait déjà se tourner vers la littérature gothique anglaise du XVIII^{e} siècle.

Certains en seraient sans doute étonnés. La littérature gothique, vraiment ? Le gothique – et même à faire l'impasse sur l'architecture gothique qui nous vient immédiatement en tête – n'est-il pas peuplé de chauve-souris, de fantômes, de dentelle et de vêtements noirs ?

Oui et non. Enfin, pas exactement. Ces éléments caricaturaux n'en sont que la surface extérieure ; au cœur des ruines, des châteaux, des poursuites dans les dédales de quelques catacombes – autant de tropes évidents et définissant désormais le genre –, un autre élément récurant émerge de ces récits : leur *atmosphère*. À un moment de ces romans, que l'on songe à *L'Italien : ou le confessionnal des pénitents noirs* (1797) d'Ann Radcliffe, au *Le Moine* (1796) de Matthew Lewis, voire au plus ancien

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697

d'entre eux, *Le Château d'Otrante* (1764), d'Horace Walpole, immanquablement, la protagoniste – les héroïnes gothiques sont nombreuses – sent tomber sur elle une étrange impression, une présence : personne n'est entré dans la pièce, elle ne voit personne non plus, et pourtant, elle n'est plus seule. Là, dans l'ombre, dans quelque recoin sombre du château, dans l'espace vide de cette salle de bal, quelque chose l'observe, attend. Moment suspendu, frisson d'angoisse.

Non pas nécessairement que *quelqu'un* se manifeste. Il semble plutôt que ce soit le château et les ruines, leurs recoins sombres qui paraissent doués d'une volonté. Ce sentiment de présence fonde l'ambiance gothique : c'est lui qui produit l'angoisse, affect gothique par excellence. Quelque chose apparaît, et semble attendre quelque chose du sujet. Son cœur se serre. Ce moment nous intéresse, car il vient indiquer la rencontre avec une certaine altérité. Cette angoisse et cette altérité, telle est là l'une des beautés, l'une des richesses – l'un des secrets – de ces romans noirs, sont souvent désirés par le sujet.

Aujourd'hui encore et peut-être plus que jamais, nous sommes gothiques. S'il est une chose que l'étude de cette esthétique noire nous apprend, c'est que le genre sait traverser le temps pour réapparaitre dans ces moments d'anomie où les cadres, les valeurs qui organisent l'ordre social vacillent. Nous assistons, depuis les années 1970, à un retour en force du gothique, que ce soit dans la musique, dans la mode, voire dans le cinéma d'horreur. Cette popularité doit nous arrêter, et nous inciter à regarder.

3 Le gothique contemporain

Notre humanité est fatiguée, notait Alain Ehrenberg dans un ouvrage extraordinaire et célèbre : fatiguée de sa volonté de prendre place dans une économie qui la broie par l'urgence ; fatiguée de ce discours de la performance si bien intégré qu'il fait désormais partie du discours intérieur. Comme il l'écrivait :

> « L'individu qui, affranchi de la morale, se fabrique lui-même et rend vers le surhomme (agir sur sa propre nature, se dépasser, être plus que soi) est notre réalité, mais, au lieu de posséder la force des maîtres, il est fragile, il manque d'être, il est fatigué par sa souveraineté et s'en plaint » (Ehrenberg, 1998 : 236).

Cette dépression ne provient pas exactement du sentiment d'échapper à toute structure ; plutôt, celle-ci est perçue comme englobante et insatisfaisante : concentrationnaire, en ce qu'on ne peut lui échapper, et superficielle, en ce qu'elle échoue à donner véritablement sens à la vie.

Notre monde contemporain, celui que l'on doit désormais appeler surmodernité, est désormais lisse, unifié ; ses valeurs ne sont plus « dominantes », elles apparaissent plutôt comme les seules valeurs disponibles, les seules auxquelles le sujet peut s'identifier et évaluer la valeur et la pertinence de ses gestes. Ces valeurs lui laissent pourtant un goût de cendre dans la bouche, elles lui semblent insatisfaites, incomplètes, un pis-aller.

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697

D'où ces rêves de catastrophes qui nous hantent désormais, ceux d'une fin du monde permettant au mieux de tout recommencer, au pire d'anéantir ce monde décevant (Coulombe, 2012). Le gothique contemporain répond aussi à cette lassitude, en rêvant non pas d'une destruction générale, mais d'un séisme individuel permettant au sujet de se refonder sur de nouvelles bases, de nouvelles valeurs.

C'est cette transformation de soi, et l'insatisfaction d'une certaine condition contemporaine que cherche l'héroïne gothique. C'est parce qu'elle est curieuse et prisonnière d'un monde répétitif et contraignant que la célèbre Laura Palmer franchit, dans *Twin Peaks* (1990-1991) de David Lynch, la frontière vers le Nord, et le Canada, c'est là où elle trouvera tous ces lieux dangereux, séduisants et pervers qui organisent l'univers lynchéen et qui lui donneront le sentiment d'exister. Comme le soulignait déjà Alain Morvan dans son introduction aux romans gothiques dans la Pléiade : « le gothique procède pour une large part d'un sentiment d'insatisfaction devant la vacuité d'un monde […] » (Morvan, 2014 : 36). Et l'on pourrait identifier le gothique contemporain comme symptomatique de ce fantasme d'une force ou d'un ordre (j'hésite) hors de notre univers de performance, d'efficacité, de lumière et de fonctionnalité, un ordre proposant de nouvelles manières d'exister. Le gothique le formule clairement : nous cherchons un contre-monde.

4 *Slashers* et *Final Girls*

Illustrons ce phénomène – ce fantasme – à travers les films de *Slashers* de la fin des années 1970, ces films où des protagonistes, essentiellement féminins, se voient poursuivis par des psychopathes animés de violentes pulsions agressives et sexuelles. On pourrait s'étonner (on aurait un peu raison) de voir ce type de cinéma associé au gothique, puis de le voir pensé comme un lieu d'expression d'un désir de transformation de soi. Pourtant, nous le verrons, les films de cette période sont animés d'un réel désir d'émancipation.

Si *Psycho* de Hitchcock participe à former le genre, c'est véritablement *Massacre à la Tronçonneuse*, en 1974, qui le lance. Alors que la plupart de ces films sont tournés à l'époque pour presque rien, avec des effets spéciaux grotesques, alors que beaucoup ne viseront même pas le marché du cinéma, certains auront pourtant des succès colossaux. Le premier de ceux-ci et l'un des plus importants pour le développement du genre, est sans doute *Halloween*, de John Carpenter, en 1978. Le film, réalisé pour 320 000 $ à l'époque, rapportera 60 millions de dollars l'année de son lancement.

Le scénario est célèbre : à l'âge de 6 ans, Michael Myers, assassine sa sœur, une jeune adolescente, à l'aide d'un couteau de cuisine. Il est alors interné dans un hôpital psychiatrique jusqu'à l'âge adulte, dans l'attente d'être jugé. La veille de l'Halloween 1978, lors de son transfert pour son procès, il s'échappe. Le film raconte alors la tragique nuit d'Halloween 1978 et suit le groupe d'adolescentes qu'il tentera d'assassiner. L'intérêt et la force du film, au-delà de sa passion pour l'hémoglobine, les scènes de suspense et les *jump-scare*, tiennent toutefois à un élément, singulier pour le cinéma d'horreur à l'époque et qui disparaitra du genre dans les années 1990 : l'attitude de l'héroïne.

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697

Si le film suit une structure narrative prévisible, avec Myers assassinant tout ce qui se trouve sur son passage, l'histoire se renverse pourtant à la fin du récit, alors qu'il doit affronter la jeune Laurie Strode, l'une des adolescentes du groupe, celle qui incarne la figure de la bonne élève, prude et naïve, soumise aux normes sociales. Pourchassée, poussée dans ses derniers retranchements, Strode est d'abord terrifiée, en larmes, éplorée devant le tueur psychotique. Mais de manière saisissante, alors que tous les autres personnages se sont révélés impuissants à affronter le monstre, celle-ci puise en elle et retourne la violence de Myer contre lui. Elle cesse de courir, d'être dominée par la peur et se décide à pourchasser le tueur. C'est la naissance d'une nouvelle figure, la *final girl* – littéralement la dernière fille –, celle qui réussira à combattre le monstre, puis à le vaincre. C'est Carol Clover qui identifie cette figure et en note les caractéristiques dans son ouvrage de 1992, *Men, Women, and Chain Saws* : *Gender in the Modern Horror film* (Clover : 1992).

Ces *final girls* se multiplieront dans les films d'horreur de l'époque (pensons les suites d'*Halloween*, et les franchises de *Friday the 13th*, de *Nightmare on Elm Street*, etc.) et auront toujours les mêmes caractéristiques : d'être la dernière survivante d'un groupe, de se révéler dotée, par rapport aux autres personnages, d'une certaine forme de supériorité morale (elle refuse les drogues, elle n'est pas émancipée sexuellement, etc.). La *final girl* est aussi, en général, la plus curieuse, la première à reconnaitre la véritable identité du monstre, voire à découvrir son point faible. C'est pourtant lors de la rencontre finale avec le monstre que s'opère littéralement une transformation dans son tempérament et dans sa confiance en elle : cette métamorphose, plus que l'affaire d'un simple combat, lui permettra ensuite d'adopter une posture active dans ses rapports à ses parents et aux autorités.

Le cadre de tel récit est profondément gothique. On retrouve d'abord, comme dans les romans du XVIII^{e} siècle, ces héroïnes adolescentes, prisonnières d'un cadre social normatif et sexuel contraignant, prisonnières du rôle social qu'on leur attribue, des exigences imposées par leurs parents, par leurs amis, l'école. C'est au cœur de cette contrainte qu'apparait un monstre qui, d'échapper aux règles et par sa folie, vient les bouleverser, renverser. Il est lui-même le fruit d'un passé trouble, et la violence qu'il produit est d'abord celle dont il a été victime. Il participera pourtant, au-delà de ses meurtres et de sa violence – ou peut-être plus exactement *à travers ceux-ci* –, à la naissance de la *final girl*, comme une figure nouvelle, forte et émancipée. Elle se découvrira d'abord une violence intérieure, capable de renverser le monstre, puis lui permettant de se repositionner dans l'environnement social qui l'entoure. En cela, le film de *Slasher* est l'histoire d'une naissance.

Or, à regarder la structure narrative de ces films, à constater l'émancipation de l'héroïne à l'issue du récit, on en vient même à se demander si le monstre gothique ne fonctionnerait pas comme un *Vanishing Mediator* (Jameson : 1973), c'est-à-dire une figure dont le seul rôle est de participer à la transformation du sujet ; une fois cette transformation réalisée, une fois son rôle accompli, il disparaitrait, s'effacerait. Une telle interprétation est fascinante et incite à quelques commentaires. Elle permet d'abord de minimiser le rôle du suspense dans ces films d'horreur : celui-ci pimente l'écoute du film en brouillant son dénouement, mais n'a, d'un strict point de vue nar-

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697

ratif, qu'un rôle marginal. C'est en prenant synthétiquement l'arc de développement du personnage que l'on peut véritablement faire apparaitre le rôle que joue la rencontre avec le monstre gothique. Bien sûr, une telle perspective est contre-intuitive pour le spectateur en nous : elle force d'abord à échapper une lecture au premier degré du récit confondant fiction et réalité et condamnant mécaniquement la violence qu'il contient, elle force aussi à résister à l'envie de prêter foi à l'indécision du récit et de croire que le destin de ses protagonistes est vraiment en jeu. Ce serait oublier – tel est là notre véritable effort de spectateur – la nature stéréotypée de ce cinéma : comme le fait remarquer Carol Clover : « horror is probably the most convention-bound of all populare genres » (Clover, 1992 : 212). Non seulement l'héroïne survivra, mais le récit, en quelque sorte, l'implique déjà : c'est ainsi que par le dénouement de l'histoire que l'ensemble de la trajectoire de l'héroïne prend sens.

Un mot peut-être sur les monstres gothiques présents dans ces films de *Slashers*. La question centrale bien sûr tient – comme elle tenait déjà pour les romans gothiques anglais – à l'origine de leur comportement, et de leur violence. Tous apparaissent comme l'échec du modèle social américain : tous sont le fruit d'une violence parfois infantile et sociale, qu'ils reproduisent et exacerbent. En cela, ils participent du motif gothique de se faire à la fois bourreau et victime, bien que les tourments psychologiques et les sursauts de conscience habituellement associés aux « méchants » gothiques, leur soient absents. Cette inhumanité en fait des êtres abjects, d'une abjection non pas régressive – comme celle présentée par Kristeva dans son ouvrage *Les pouvoirs de l'horreur* – mais sécrétée par cette société même. Là où Kristeva a pourtant raison, c'est à souligner la proximité entre la notion d'abjection et le réel. Dans l'univers gothique, ce que rencontre l'héroïne gothique, c'est un certain *réel* entendu précisément au sens lacanien. D'où la résilience de ces monstres gothiques, d'où le sentiment aussi que leur corps ne fait qu'héberger une force pulsionnelle primitive qui échappe à toute matérialité, à toute limite biologique[1]. D'où leur capacité à mourir, plusieurs fois par film, puis à se relever, pour mieux poursuivre leur carnage – et participer à l'évolution de la *Final Girl*.

La notion de réel chez Lacan n'est pas si facile à définir. Il tient à la fois à ce qui est antérieur ou échappe à la symbolisation : tous ces moments infantiles avant l'entrée dans le régime symbolique, tous ces traumatismes, tout ce qui donne naissance à nos petites jouissances, mais que nous ne pourrons toucher directement. Mais tout aussi bien, le réel est aussi produit par l'ordre symbolique lui-même, il est son refoulé et ce qui trahit les conditions de son fonctionnement. On l'aura compris, le monstre gothique est d'abord le fruit de ce deuxième réel : voilà pourquoi il se fait l'analyseur de notre société.

Le cinéma aura fait porter au monstre, à même son corps, les signes de son exclusion sociale et de son abjection : non seulement est-il immoral, violent, mais il est aussi horrible, terrifiant, monstrueux. Il fonctionne pourtant comme une chance, un espoir : par sa nature de réel, il se révèle capable d'ouvrir les barreaux du symbolique, c'est ainsi à son contact que se fonde l'espoir d'une réinvention.

[1] Rappelons-nous déjà ce que Freud dira de la pulsion qu'elle est déjà par-delà la vie et la mort, qu'elle est déjà immortelle.

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697

5 Le réel et l'évènement

Deleuze fait remarquer magnifiquement, dans son *Logique du sens*, comment un évènement n'est pas inscrit dans le temps, mais de manière autrement plus fondamentale, crée le temps même. C'est la force de l'évènement, sa nature révolutionnaire ou décisive, qui aménage un avant et un après ; l'évènement fait le temps, en ce que c'est à partir de son existence, de son surgissement, que les notions *d_'avant_* et d'*après* même peuvent avoir un sens.

En cela, il ne faut peut-être pas s'étonner que Deleuze dans ses réflexions sur l'évènement en fît déjà une affaire morale : vivre un évènement c'est être à la hauteur du moment qu'il produit. « Ou bien la morale n'a aucun sens, ou bien c'est cela qu'elle veut dire, elle n'a rien d'autre à dire : ne pas être indigne de ce qui nous arrive » (Deleuze, 1969 : 174). Et il précisait de manière magnifique, recréant presque la phénoménologie de la rencontre gothique :

> « rien ne change d'une certaine manière, sauf un changement de volonté, une sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Évènement » (Deleuze, 1969 : 175).

« Vouloir quelque chose dans ce qui arrive », tel est précisément le souhait de l'héroïne gothique ; l'évènement, ce grain de réel est certes terrifiant, mais il est aussi le gage de la rencontre avec quelque chose qui saura ouvrir le temps et l'espace de son quotidien. Qui saura en faire une perle symbolique.

Il faut donc penser – tel est l'apprentissage que nous offre Deleuze –, cette transformation du réel en symbolique comme le fait, pour le sujet, de se réapproprier son histoire, en assumer la nature transformatrice et opératoire. C'est à cette condition que ce qui pourrait, autrement, ressembler à un traumatisme, lui apparait comme un levier, comme une *chance*, au sens où Bataille pouvait attribuer à cette notion.

6 Sociologie de l'art

On peut applaudir cette figure de l'héroïne gothique, elle nous enthousiasme, sa victoire nous transporte, nous voulons en faire une forme de modèle. Pourtant, il faut peut-être autant l'applaudir que la pleurer un peu. La pleurer car, par les désirs qu'elle exprime, par la volonté qu'elle démontre, elle nous indique les limites de notre condition et de notre agentivité.

On peut pleurer cette héroïne gothique, car les films où elle apparait manifestent la difficulté que nous avons désormais à nous réinventer, et les impossibles conditions nécessaires pour réussir à le faire. Nous peinons à imaginer une sortie du monde nous entourant et organisant notre système de valeurs : il ne nous reste que le fantasme de l'irruption soudaine d'un morceau de réel, serait-il terrible et violent, pour nous arracher de l'orbite de notre ordre symbolique. Ce que semblent raconter ces films,

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697

c'est que ce n'est que dans l'extrême que loge la possibilité d'émancipation du sujet. Qui plus est, le sujet doit attendre passivement l'irruption de quelque évènement pour aspirer à cette transformation.

On peut pleurer enfin, car il n'est pas non plus évident qu'au moment voulu, nous aurons le courage, comme la *final girl*, de sortir de zone de confort, de saisir la nature transformatrice de l'évènement qui surgit soudainement. Que nous nous passionnions pour ces histoires en dit long, probablement déjà, sur notre propre inquiétude à trouver un tel courage lorsque le moment sera venu.

On dit parfois, un peu rapidement, que l'horreur vise à représenter moins nos désirs que nos peurs. On peut le constater avec les films de Slashers, les choses sont un peu plus compliquées. L'horreur se sert souvent de nos peurs pour y dissimuler nos désirs : ils (nous) masquent nos fantasmes sous le couvert de cauchemars. Slajov Zizek note à quelques endroits que le cauchemar n'est souvent rien d'autre qu'un fantasme réalisé. Il a raison, bien sûr, mais je pense qu'on peut prolonger sa pensée, et proposer une formule complémentaire : le cauchemar est parfois la seule manière d'exprimer nos fantasmes.

7 Apostille sur la sociologie de l'art

Ce petit passage par le cinéma d'horreur nous autorise aussi à noter que les recours de la part de David Le Breton à ce genre, tout comme à la science-fiction et au fantastique sont rares. Son emploi de l'art est plutôt réaliste, en ce qu'il privilégie surtout le recours à des œuvres manifestant les espaces d'anomie d'une société donnée, et illustrant les phénomènes sociaux qu'il appréhende par ailleurs par le biais d'une sociologie compréhensive. Son recours à la littérature, voire au cinéma, vise à illustrer des comportements sociaux, voire à les documenter : ces œuvres fonctionnent comme un pan de la réalité sur laquelle faire porter l'analyse ; et la littérature, de nous faire entrer dans la conscience des sujets, est parfois plus riche que n'importe quel entretien.

Je crois pourtant que le cinéma, que la littérature ne sont pas que l'exemplification de notre condition sociale, ils ne sont pas qu'une manière particulièrement claire de nous donner à voir notre monde. Parfois aussi, l'art se veut une réponse, le fantasme d'une solution à notre anomie – les œuvres de sciences-fictions, et d'horreur s'illustrent à merveille. Ils ne nous montrent pas le monde tel qu'il est, mais celui que nous imaginons. Ce faisant ce dont parlent ces œuvres est moins du monde que de notre rapport à celui-ci, moins de la réalité que de la distance nous séparant de nos attentes.

À cet égard parfois malgré lui, le plus fascinant, au fond, tient à la richesse des réflexions de David Le Breton pour analyser le fantastique, qu'il s'agisse de l'horreur, de la science-fiction, voire de la fantasy. Il nous rappelle qu'une pensée riche ne fait qu'attendre de nouvelles manières d'être prolongée, « emportée », comme le notait magnifiquement Jacques Rancière dans un texte sur Gilles Deleuze :

> « Comprendre un penseur, ce n'est pas coïncider avec son centre. C'est, au contraire, le déporter, l'emporter sur une trajectoire où ses articulations se desserrent et laissent un jeu. Il est alors possible de dé-figurer cette pensée

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697

> pour la refigurer autrement, de la sortir de la contrainte de ses mots pour l'énoncer dans cette langue étrangère dont Deleuze, après Proust, fait la tâche de l'écrivain » (Rancière, 1996 : 525).

Les pages de cet ouvrage, comme autant d'emportements, manifestent la capacité, la fécondité de la pensée de David Le Breton à saisir le réel – et l'imaginaire.

Bibliographie

Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Maxime Coulombe, *Le monde sans fin des jeux vidéo*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 ; *Petite philosophie du zombie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

Frederic Jameson, "The Vanishing Mediator : Narrative structure in Max Weber", *New German Critique*, no 1. Hiver 1973, p. 52-89.

Julia Kristeva, *Les pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

David Le Breton, Passions du risque, Paris, Métailié, 1991.

Alain Morvan, « Introduction », *Frankenstein et autres romans gothiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléïade, 2014.

Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », dans *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, Paris, Synthélabo, 1996.

Published in : LOMO MYAZHIOM, Aggée Célestin (dir.), *Corps, identités et Sociétés. Volume 1. Autour de David Le Breton*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004697, doi : 10.17184/eac.9782813004697