

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU SÉMIOTIQUE AU SOMATIQUE.
POUR UNE APPROCHE NEUROESTHÉTIQUE DE LA LECTURE EMPATHIQUE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
PIERRE-LOUIS PATOINE

SEPTEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mes deux directeurs, Noëlle Batt, à Paris VIII, qui m'a épaulé à toutes les étapes de ma vie universitaire et dont la générosité et la curiosité intellectuelle continuent de m'inspirer, et Luc Faucher, à l'UQÀM, dont la confiance tranquille et les avis experts m'ont donné l'aplomb nécessaire à la complétion de ce projet. Je voudrais remercier également ma mère, mon père et mon frère pour la foi, l'enthousiasme et les encouragements qu'ils m'ont témoignés tout au long de mon parcours universitaire. Merci aussi aux amis : MC, Shaïna, Dom, Mariève, Hélène, Émilie, Julie et les autres, pour m'avoir stimulé, rassuré, motivé, mais surtout pour m'avoir accompagné dans les aventures les plus improbables, sans lesquelles je n'aurais pu développer cette âme d'explorateur qui m'est aujourd'hui si utile comme chercheur. Une mention toute spéciale à Étienne, qui a fait de moi l'homme que je suis et qui a contribué à élargir mes horizons académiques. Merci aussi à Ben l'ermite, arrivé au moment de la rédaction et qui est devenu, sans que je m'en rende compte, mon coach pour cette étape critique. Je m'en voudrais de ne pas mentionner mes collègues étudiants du doctorat en sémiologie ; le plaisir que nous avons eu à dialoguer lors des cours, séminaires et nombreux coquetels fait partie des raisons pour lesquelles cette thèse existe aujourd'hui. J'aimerais remercier spécialement ceux qui m'ont précédé dans ce programme : j'ai grandement bénéficié de leur exemple et de leurs conseils toujours gracieusement prodigués. Je dois aussi souligner la manière dont l'ensemble des professeurs impliqués dans le programme de sémiologie ont fait du doctorat un lieu d'ouverture et de créativité intellectuelle. J'aimerais de plus témoigner ma gratitude au comité du programme de doctorat en sémiologie, à la fondation UQÀM, au CRSH et au FQRSC pour leur soutien financier. Finalement, merci à tous ces lecteurs que j'ai croisés au fil des années, qui m'ont encouragé en s'intéressant à mes recherches et qui m'ont forcé, par leurs questions, à développer mes idées et mes arguments. Leurs témoignages spontanés, le partage généreux de leurs émois de lecture ont grandement nourri ma réflexion. Cette thèse leur est dédiée, lecteurs ordinaires et extraordinaires.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
0.1 Présentation de la problématique générale	1
0.1.1 Un postulat à questionner	1
0.1.2 Vers une théorie incarnée de la lecture littéraire	3
0.1.3 La lecture empathique comme phénomène et comme technique	7
0.1.4 Pour une approche écosystémique du texte	8
0.1.5 Actualité de la littérature sensationnaliste	9
0.1.6 Actualité littéraire et actualité théorique	13
0.2 Résolution de la problématique	15
0.2.1 La double organisation de l'étude de la lecture empathique	15
0.2.2 Déroulement et justification de la structure	16
0.3 Quelques précisions méthodologiques	20
0.3.1 La lecture empathique, un objet qui ne va pas de soi	20
0.3.1.1 Variabilité des impressions de lecture et degrés du rapport empathique	20
0.3.1.2 Appareil critique et habitudes de lecture	22
0.3.1.3 Appareil critique et choix du corpus	25
0.3.2 Le texte comme concrétisation mentale et corporelle	27
0.3.2.1 Méthode d'investigation de l'expérience littéraire	30
0.3.3 Problèmes d'interdisciplinarité	31
0.3.3.1 Avantages de l'interdisciplinarité	32
0.3.3.2 Pièges à éviter	35
0.3.3.3 Une question de réciprocité	36

CHAPITRE I	
UNE PREMIÈRE APPROCHE DE LA LECTURE EMPATHIQUE : LES <i>BODY GENRES</i> CINÉMATOGRAPHIQUES	38
1.1 Le corps entre-deux : un exemple de réception <i>body genresque</i>	40
1.2 Obscénité des <i>body genres</i>	43
1.3 Problèmes de genres : réalisme et sensationnalisme	46
1.4 Caractéristiques formelles des <i>body genres</i>	50
1.4.1 Structure narrative, thèmes et figures	51
1.4.2 L'imitation involontaire comme principe de réception	53
1.5 Imitation involontaire, rapport haptique à la fiction et masochisme	58
Conclusion	62
CHAPITRE II	
DU VISCÉRAL AU CÉRÉBRAL : UNE LECTURE DE <i>GUIDE</i> DE DENNIS COOPER	64
2.1 De <i>Guide</i> et de la <i>blank fiction</i>	68
2.2 Un contre exemple de lecture <i>body genresque</i>	71
2.3 Visualité	75
2.4 Audibilité	79
2.4.1 Guidé par les voix	82
2.5 Une narration cérébrale	86
Conclusion	89
CHAPITRE III	
L'EMPATHIE DE LA LECTURE EMPATHIQUE	91
3.1 Une histoire de l'empathie	93
3.1.1 Lumières et modernité : éthiques sympathiques	94
3.1.2 <i>L'Einfühlung</i>	100
3.1.3 L'empathie après <i>L'Einfühlung</i>	104
3.2 Empathie, sympathie, identification	108
3.2.1 Empathie et sympathie	108
3.2.1.1 Empathie et sympathie dans le rapport à la fiction littéraire	112

3.2.2	Empathie et identification	115
3.3	Au-delà de l'empathie : pour un rapport corporel au sens	120
3.3.1	La compréhension érotique : une forme de réception empathique	120
3.3.1.1	Limites de la reconstruction des intentions et des sensations d'autrui	124
3.3.2	Empathie et mimétisme	126
3.3.2.1	Quel site pour la lecture empathique?	131
3.3.3	Retour à la phénoménologie : vers une théorie motrice de l'empathie	133
3.4	Une modalité particulière de présence corporelle : la vocalité	136
3.4.1	La subvocalisation	137
3.4.2	Voix, corps, expérience	140
3.4.3	La langue passionnelle	142
3.4.4	La réception kinesthésique de la musique parlée	145
	Conclusion	149

CHAPITRE IV

LE PARTAGE DE L'EXPÉRIENCE DOULOUREUSE :

UNE LECTURE EMPATHIQUE DE *A MILLION LITTLE PIECES*

4.1	Le lecteur empathique trouve-t-il le personnage narrateur sympathique?	152
4.2	Le lecteur empathique croit-il au récit de James (Frey)?	157
4.3	Sensibilisation du lecteur et création d'un suspens somesthésique	159
4.4	Disponibilité du lecteur à la sensation douloureuse	161
4.5	La lecture empathique comme interprétation vocale	162
4.6	Quelle douleur?	166
	Conclusion	168

CHAPITRE V	
AVOIR LE SENS AU CORPS ; POUR UNE APPROCHE NEUROLOGIQUE DE LA LECTURE EMPATHIQUE	169
5.1 La sensation somesthésique : percevoir son corps	173
5.1.1 De la multimodalité à l'expérience du corps propre	174
5.1.2 Théorie de la neuromatrice	179
5.1.3 Sensation et sensation fantôme	181
5.1.4 La douleur comme cas exemplaire de la sensation somesthésique	184
5.1.4.1 La douleur : phénomène mental ou physique?	184
5.1.4.2 Les théories de la douleur	186
5.1.4.3 La douleur manipulée : hypnose, imagination et lecture	188
5.2 Épistémologie de la cognition incarnée	191
5.2.1 Révolution technique, révolution épistémique	194
5.2.2 Tournant linguistique, tournant cognitif, tournant biologique	196
5.2.3 Le virage biologique en sémiotique et dans les études littéraires	202
5.2.4 Les concepts fondateurs : cognition expérientielle, éinaction, affordance	204
5.3 Vers une théorie simulationniste de la cognition : études empiriques	208
5.3.1 La perception est une simulation	210
5.3.1.1 Les neurones miroirs	211
5.3.1.2 La simulation de la sensation perçue	218
5.3.2 L'imagination est une simulation	222
5.3.3 Le concept est une simulation	224
5.3.4 Le traitement du langage est une simulation	227
5.3.5 Conséquences pour la lecture littéraire	232
5.3.6 Réserves et inquiétudes : problèmes de la neuroesthétique littéraire	238
Conclusion	242

CHAPITRE VI	
LES MUSCLES DE PALAHNIUK, LE PUNCH DE LA LECTURE EMPATHIQUE	245
6.1 Palahniuk sur Palahniuk : à la recherche d'une littérature physicaliste	248
6.2 Palahniuk et la littérature efficace : minimalisme, masculinisme, post-ironie	252
6.3 L'abstraction postmoderne, ennemi de Palahniuk	255
6.3.1 Administration, sécurité, ennui	256
6.3.2 Marchandisation et implosion axiologique	261
6.3.3 Excès de représentation	263
6.3.4 Troubles de la sensation	265
6.4 La lecture empathique comme remède à l'abstraction	267
6.4.1 Lutter sur le terrain de la fiction	267
6.4.2 Agir dans le réel grâce au savoir pratique	273
6.4.2.1 Slogans	275
6.4.2.2 Narrateur raconteur	277
6.4.3 Corps obscène, corps politique	280
6.4.3.1 Corporéité et performance discursive	287
6.4.3.2 Masculinité et sensibilité	291
6.4.3.3 La résistance imaginative	296
6.4.3.4 Didactique somesthésique : du discours au récit, du symbole à l'image	299
Conclusion	305
 CHAPITRE VII	
L'ACCOMPLISSEMENT DE LA LECTURE EMPATHIQUE : DE LA FICTION COMME SIMULATION À L'IMMERSION COMME ALTÉRATION DE L'ÉTAT DE CONSCIENCE	307
7.1 Fiction et simulation	309
7.1.1 La simulation et le signe : de la ressemblance à la présence	310
7.1.2 Réagir à la fiction, réagir à la réalité	316
7.1.3 De la psychologie à la géographie : simuler un monde	322
7.2 L'expérience de la fiction comme immersion	327
7.2.1 L'immersion comme maîtrise du code	333

7.3 États de conscience et intensité de la simulation	337
7.3.1 L'immersion fictionnelle et la transe hypnotique	340
7.3.1.1 La question de la dissociation	341
7.3.1.2 La lecture immersive, entre état et contenu de conscience	344
7.3.2 La manifestation empathique	347
7.4 Intensité imaginaire et distance esthétique	351
7.4.1 S'abandonner à l'image, résister à l'image	352
Conclusion	360
CHAPITRE VIII	
HABITER <i>HOUSE OF LEAVES</i> : DANGERS ET SÉDUCTIONS DE LA LECTURE EMPATHIQUE	363
8.1 Désirer l'effet : à la recherche de l'expérience signifiante	366
8.1.1 Le rapport à la fiction, entre croyance et désir	367
8.1.2 La simulation comme rapport postmoderne à la fiction	369
8.2 Le roman est dans la maison est dans le film est dans le manuscrit est dans le roman	371
8.3 La menace métaleptique : une promesse paradoxale	374
8.4 Le Minotaure : à la recherche du monstre au cœur du labyrinthe	378
8.4.1 Un monstre de paroles	384
8.4.2 Rendre la menace plausible	386
8.5 La programmation de la réception	389
8.5.1 Johnny Truant : un lecteur modèle	390
8.5.2 Rejoindre la chaîne des lecteurs modèles	392
8.5.3 Suivre les échos	394
8.5.4 L'inclusion dans une communauté interprétative	397
8.5.4.1 De l'importance de participer à l'expansion de la maison des feuilles	400
8.5.5 De l'herméneutique à l'hermétique	402
8.5.5.1 De la matérialité du livre-culte	404
8.6 Habiter <i>House of Leaves</i> : une expérience sensible	405
Conclusion	410

CONCLUSION	411
ANNEXE	420
BIBLIOGRAPHIE	429
ŒUVRES DU CORPUS	429
OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES À PROPOS DU CORPUS	429
THÉORIE LITTÉRAIRE, SÉMIOLOGIE LITTÉRAIRE	434
NEUROSCIENCES	443
PSYCHOLOGIE, PHILOSOPHIE DE L'ESPRIT, SCIENCES COGNITIVES	453
SÉMIOLOGIE, BIOSÉMIOLOGIE, PHÉNOMÉNOLOGIE, PSYCHOLOGIE ÉCOLOGIQUE	460
ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE ESTHÉTIQUE	462
THÉORIE DE LA FICTION	464
ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, LUDOLOGIE	466
PHILOSOPHIE, ÉPISTÉMOLOGIE, HISTOIRE DES IDÉES	467
THÉORIE CRITIQUE, ÉTUDES CULTURELLES ET DU GENRE	469
OUVRAGE GÉNÉRAUX	471

RÉSUMÉ

Plongé dans une fiction littéraire, le lecteur peut faire l'expérience de sensations somesthésiques. Cette expérience, que nous appelons « lecture empathique », est l'objet de cette thèse. Il est difficile de l'expliquer à l'aide des théories de la lecture et de l'interprétation qui ignorent le rôle du biologique dans les processus de construction de la signification. C'est pourquoi nous proposons d'adopter une approche neuroesthétique dans laquelle le sens émerge de l'interrelation entre la cognition et la sensori-motricité que reconnaissent de nombreux philosophes, neurologues et psychologues contemporains. Cette approche interdisciplinaire constitue un des apports scientifiques de cette thèse, laquelle confronte la pensée littéraire et sémiotique à la complexité d'une réalité empirique ne cadrant pas toujours avec ses théories.

À travers cette confrontation, ainsi que par l'analyse d'un corpus réunissant quatre auteurs américains contemporains, la lecture empathique apparaît comme un phénomène dont les aspects varient en fonction des caractéristiques formelles des œuvres qui la suscitent, des prédispositions physiologiques et psychologiques du lecteur, ainsi que du contexte de lecture. Il faut ainsi concevoir la lecture empathique comme un ensemble de pratiques qui s'étendent d'une lecture presque hallucinatoire, où le lecteur s'immerge complètement dans l'univers fictionnel et fait l'expérience étonnante de sensations fantômes, jusqu'à une mobilisation inconsciente du sensori-moteur dans le traitement sémantique du langage écrit. Cette mobilisation inconsciente forme la version faible, diffuse et générale, de la lecture empathique. Elle s'explique par le fait que, si l'on en croit les chercheurs défendant une conception incarnée de la cognition, la compréhension d'un concept – et à plus forte raison d'un concept mis en scène dans un récit – implique l'activation de simulations neuronales sensori-motrices. Mais comment passe-t-on de ces simulations inconscientes à l'expérience de sensations fantômes, vécues par un corps hybride faisant interface entre le sémiotique et le somatique? Parce que les sensations peuvent advenir à la conscience sans stimulus en provenance du système nerveux périphérique, il est possible de concevoir que le lecteur empathique puisse entrer en résonance avec les formes sensorielles véhiculées par un texte littéraire. L'intensité de cette expérience empathique dépend notamment du niveau d'implication psychique du lecteur dans cette fiction, de sa capacité et de son désir de s'abandonner au texte, à sa voix et à ses images. Le texte doit, de son côté, créer ce désir puis guider le lecteur à travers un langage riche en sensations.

C'est ce qu'accomplit le roman autobiographique de James Frey, *A Million Little Pieces*. Cette œuvre produit l'équivalent littéraire de la réception des *body genres* cinématographiques où le corps du spectateur reproduit de manière presque involontaire l'état sensoriel du personnage qu'il contemple. Si la narration de *A Million Little Pieces* favorise, à travers son expression presque onomatopoiétique de la douleur, une expérience somesthésique de la fiction, le roman *Guide*, de Dennis Cooper, pousse le lecteur vers un

rapport intellectuel et optique (non haptique) aux corps érotiques ou souffrants de ses personnages. De même, et contrairement à sa nouvelle *Guts* qui met en place une didactique somesthésique efficace, les romans *Survivor* et *Choke*, de Chuck Palahniuk, se prêtent mal à la lecture empathique. Pourtant, la perspective d'une littérature capable de toucher physiquement son lecteur apparaît, dans ces œuvres, comme une force capable de contrer la dissolution postmoderne du sens et de la sensation. La perspective de la lecture empathique, et plus généralement celle d'une littérature physicaliste, revêt donc chez Palahniuk un caractère politique. Ce caractère devient métaphysique dans *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, un roman que dynamise la possibilité d'une incarnation corporelle de la fiction, incarnation menaçante (puisqu'en prenant la forme d'un monstre métalectique) qu'il promet à son lecteur en échange de son investissement interprétatif.

En mettant l'accent sur l'*expérience* de ces œuvres littéraires plutôt que sur leur interprétation, le modèle de la lecture empathique développé dans cette thèse permet de repenser la question de leur valeur artistique en termes de puissance sensorielle plutôt que de stimulation cognitive ou d'innovation formelle et générique. Ce modèle fait donc plus que de décrire un phénomène : il revalorise l'effet sensoriel et l'immersion fictionnelle, dessinant ainsi le projet d'une *technique* de lecture qui vise à intensifier la participation corporelle du lecteur dans son expérience de la fiction littéraire.

MOTS-CLÉS : THÉORIE DE LA LECTURE – NEUROLOGIE ET LITTÉRATURE – THÉORIE DE LA FICTION –
LITTÉRATURE AMÉRICAINE CONTEMPORAINE – COGNITION INCARNÉE – EMPATHIE –
SIMULATION – IMMERSION

INTRODUCTION

Introduire un lecteur dans l'épaisseur d'une thèse n'est pas une mince affaire. Nous le ferons ici en déployant une première fois la pensée du sens, de la littérature et de la culture américaine contemporaine qui forme l'environnement conceptuel auquel contribue cette thèse. Davantage qu'un simple aperçu des discussions à venir, cette longue introduction permettra de définir l'orientation éthique et épistémologique d'une telle contribution. Nous y présenterons successivement la problématique générale de la thèse, puis la manière dont elle sera traitée, avant de terminer par une série de précisions méthodologiques.

0.1 Présentation de la problématique générale

0.1.1 Un postulat à questionner

À l'instar de la grande majorité des disciplines de savoir, les études littéraires se construisent sur une série de postulats. En parcourant les travaux consacrés aux problèmes de la corporéité en littérature, on constate que ceux-ci présupposent parfois qu'une fiction littéraire puisse faire éprouver diverses sensations à son lecteur, et notamment des sensations somesthésiques¹. C'est ce postulat qui permet à Michel Baridon d'affirmer que, dans le roman gothique *The Monk*, « l'évocation des attitudes sert à faire sentir le jeu concret, musculaire, des deux corps en lutte » (1991, p. 83), que le lecteur de cette œuvre « lit pour souffrir » (p. 86), et que celle-ci génère un contenu imaginaire « qui est imposé à l'œil mental du

1 Les sensations somesthésiques sont au cœur de ce projet de recherche. Elles comprennent les sensations extéroceptives (c'est-à-dire déclenchées par un stimulus extérieur) du chaud, du froid, de la pression et du tact, les sensations proprioceptives qui proviennent des muscles, des tendons et des articulations, ainsi que les sensations nociceptives qui ont un rapport avec la douleur physique.

lecteur » (p. 87). Le même présupposé fonde les propos de Robert Ellrodt, quand, comparant *The Faerie Queene* de Spenser au *Paradise Lost* de Milton, il suggère que, chez le premier, « la stylisation du récit et la récurrence d'expressions stéréotypées [...] émoussent les sensations que les images pourraient faire naître » (1991, p. 43), alors qu'au contraire, chez Milton, « les mouvements qui font jouer les muscles, qui communiquent la sensation de puissance [...] sont évoqués avec une intensité qui nous contraint à les ressentir au lieu de les percevoir seulement » (p. 46). Baridon affirme que *The Monk* nous fait ressentir les états musculaires qu'il décrit, nous fait souffrir et impose des images à notre œil mental. Ellrodt argumente que l'écriture de Spenser émousse les sensations véhiculées par ses images alors que celle de Milton nous contraint à les ressentir. Pour ces deux critiques universitaires, il semble aller de soi que le lecteur de ces œuvres fasse l'expérience des sensations qu'elles mettent en scène. Cette présomption implique que la lecture littéraire ouvre un passage qui mène de la représentation fictionnelle au vécu corporel, du sens à la sensation et du sémiotique au somatique. Mais que savons-nous vraiment de ce passage?

Est-ce celui-là même qui rend possible le phénomène de lecture que décrit, au XIX^e siècle, le logicien et psychologue allemand Hermann Lotze lorsqu'il écrit que : « the reader, while absorbed in the perusal of a battle scene, feels a slight tension run through his muscular system, keeping time as it were with the actions he is reading of » (1852, traduit et cité par William James, 1981, p. 1133)? Sont-ce ces mêmes échos musculaires et sensoriels qui rendent les anti-vivisectionnistes victoriens incapables de lire des descriptions de dissections d'animaux vivants parce que celles-ci leur sont trop douloureuses (« too painful to read », Bending, 2000, p. 122) ou qui amènent les critiques de l'époque à reprocher au roman *The Island of Doctor Moreau* un sensationnalisme² qui ferait souffrir le lecteur (Bending, 2000, p. 169)?

2 Je précise et élargis l'usage commun de l'adjectif « sensationnel » et de son substantif « sensationnalisme », généralement restreint au domaine du journalisme-choc, en les définissant comme l'utilisation de contenu sensoriel (représentations violentes, douloureuses, érotiques ou intenses au niveau visuel, auditif, etc.) pour susciter l'intérêt et pour affecter le récepteur d'un message, que celui-ci soit médiatique ou artistique. Le sensationnel correspond ainsi, dans l'usage que j'en fait, au sensoriel dans ce qu'il a de plus spectaculaire, de plus frappant.

Une chose est en tout cas certaine : l'intrigante transformation de l'intelligible en sensible évoquée par les propos de Baridon, Ellrodt, Lotze et Bending, ce passage qui fait « redescendre » le lecteur du cognitif au sensoriel pose de nombreuses questions aux théories de la fiction, de la lecture et de l'interprétation, ainsi qu'à la sémiotique et à la philosophie de l'esprit et de la conscience. Comment, en effet, des assemblages de mots écrits et lus peuvent-ils nous faire vivre des sensations somesthésiques diverses, jusqu'à provoquer dans certains cas la nausée ou l'évanouissement, comme lors des légendaires lectures publiques qu'a récemment faites l'auteur américain Chuck Palahniuk de sa nouvelle *Guts*³? Pourquoi le système musculaire et nerveux du lecteur fait-il parfois écho aux sensations qui lui sont décrites, comme en témoigne Lotze? D'où provient l'efficacité physiologique de la représentation littéraire qui heurte la sensibilité des anti-vivisectionnistes et des critiques victoriens? Comment fonctionne cette relation mimétique entre le corps du lecteur et les corps représentés dans la fiction qu'impliquent les propos de Baridon et d'Ellrodt? Sur quelles structures sémiotiques, cognitives et neurophysiologiques repose cette relation mimétique? Comment l'étude de ces structures nous permet-elle de penser la question fondamentale de l'interaction du sémiotique et du corporel, de l'interdépendance complexe de l'organisme biologique et des processus de construction de la signification?

0.1.2 Vers une théorie incarnée de la lecture littéraire

Bien que ces questions concernent la détermination réciproque des processus mentaux et physiologiques en jeu lors de la lecture de textes de fiction, leur résolution, par le seul recours aux théories de la littérature, semble difficile. Elles se posent pourtant à nous avec une certaine urgence, alors que l'avènement, en philosophie de l'esprit comme en neurosciences, du paradigme de la cognition incarnée (*embodied cognition*⁴) nous invite à considérer la

3 Pour une description de ces lectures, voir Palahniuk (2005a) ; Williams (2004) ; et Sheff (2009).

4 La cognition incarnée est un courant de la philosophie de l'esprit qui conçoit la pensée comme étant déterminée par la structure et l'activité du corps physiologique au sein de son environnement.

lecture littéraire comme une « pratique incarnée⁵ » qui sollicite tant le corps que l'esprit, c'est-à-dire qui sollicite d'un seul coup le corps-esprit, le *body-mind* ; un terme que j'emprunte au philosophe John Dewey, qui propose d'en faire usage pour souligner la continuité du corps et de l'esprit⁶ (1989 [1925], p. 285). En mettant en évidence les liens forts entre pensée symbolique et sensori-motricité, le paradigme de la cognition incarnée nous invite à réévaluer les approches logocentrées de la communication et de la signification, approches qui fondent une large part des travaux consacrés à la lecture littéraire, qui est alors conçue comme compréhension textuelle plutôt que comme expérience totale d'un monde fictionnel. Ces approches, selon lesquelles le sens relève d'abord de l'activation de structures logico-linguistiques, peuvent difficilement rendre compte de phénomènes tels que le rapport empathique⁷ à la représentation littéraire qu'impliquent les commentaires de Baridon, Ellrodt, Lotze et Bending. Le moment empathique que ces auteurs évoquent ne peut en effet qu'échapper aux théories de la lecture et de l'interprétation qui conçoivent celle-ci comme un décodage unidirectionnel et a-corporel, comme une chaîne perception/cognition /interprétation forgée par et pour un sujet rationnel.

Le travail déjà canonique d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula* (1979) représente bien ce type d'approche, abordant la lecture littéraire comme un travail de compréhension qu'il explique – d'ailleurs fort brillamment – d'un point de vue sémiotique, référentiel, logique et cognitif. Une même conception de la lecture apparaît chez Barthes quand, dans *S/Z*, il affirme que c'est le code herméneutique, c'est-à-dire « la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée » (1970, p. 32), qui détermine le parcours du lecteur au sein du texte. Les dimensions proprement physiologiques de l'expérience de la fiction littéraire restent ainsi largement impensées chez Eco et chez Barthes, comme chez les pionniers des théories de la lecture et de la réception Hans Robert Jauss (1978, 1988),

5 Pour une intéressante réflexion d'inspiration peircienne sur les *embodied practices*, voir Merrell (2003, p. 213).

6 Pour le pragmaticien, le mot composé « corps-esprit » permet de résoudre la séparation artificielle de ces deux entités. Il considère en effet l'esprit comme une conséquence de la complexification des activités organiques. Nous y reviendrons au point 5.2.

7 Nous reviendrons plus longuement sur ce point au chapitre III, mais notons dès à présent que, tout au long de cette thèse, j'utiliserai le terme « empathie » au sens d'une résonance *somesthésique* (musculaire, tactile, kinesthésique, douloureuse) du sujet avec ce qu'il perçoit ou conçoit.

Wolfgang Iser (1978) ou Michel Charles (1977), ainsi que dans les travaux de nombreux chercheurs concevant la lecture à partir du roman policier, c'est-à-dire, encore une fois, comme une résolution d'énigme, un travail d'inférence et de gestion de l'information (Marghescou, 2009 [1974], p. 50 ; Abraham, 1983, p. 11-12 ; Todorov, 1971, p. 60). Plusieurs recherches contemporaines sur la lecture littéraire mettent, elles aussi, l'accent sur la progression à travers le texte et sur les processus cognitifs que celle-ci demande, sur la compréhension de l'action, la mobilisation des connaissances, la construction d'une cohérence textuelle, la lecture comme jeu de langage ou encore la traversée de l'écart entre nos attentes et ce que le texte nous offre (Gervais, 1989 ; Vandendorpe, 1998 ; St-Gelais, 2007 ; Thérien, 2007a ; Valenti, 2007 ; Xanthos, 2007). On ne trouve pas non plus trace du corps physiologique chez la majorité des critiques cognitivistes (Carroll, 2004 ; Crane, 2001 ; Hart, 2001 ; Palmer, 2004 ; Richardson et Steen 2002 ; Schank, 1995 ; Spolski, 1993 ; Turner, 1996 ; Zunshine, 2006) qui, étonnamment et comme le constate David Miall (2006, p. 41), délaissent la question de la sensation pour s'intéresser d'abord au traitement de l'information. Il faut dire que la critique cognitive naît des conceptions logico-linguistiques du sens qui dominent les sciences cognitives jusque dans les années 1990, une conception du sens parfaitement illustrée par les premiers travaux de van Dijk, dans lesquels il approche le texte dans une perspective de traitement de l'information fondée sur les notions de *script*, de macro- et de super-structure logique, et où l'ordinateur est pris comme modèle de l'esprit.

Bref, et pour faire une généralisation extrême, on pourrait affirmer que la plupart des théories littéraires développées au XX^e siècle (formalistes, sémiotiques, génétiques et socio-critiques, notamment), incluant la plupart des théories de la lecture et de l'interprétation, ignorent le rôle du biologique dans les processus de construction de la signification. Évidemment, il ne s'agit pas ici de minimiser l'importance de la compréhension dans la lecture – on imagine mal un lecteur faisant l'expérience de sensations somesthésiques sans rien *comprendre* d'un texte – mais plutôt de mettre en évidence le fait que l'émergence du sens implique aussi le somatique. Pourtant, les mécanismes concrets de cette implication forment, encore aujourd'hui, une zone peu explorée par les études littéraires. Cela est tout à fait compréhensible puisqu'il est plus de leur compétence de travailler le culturel et le

symbolique que le biologique. Cette orientation disciplinaire, qui suit la division traditionnelle des sciences de la nature et des sciences humaines, laisse dans l'ombre le rôle du corps sensori-moteur dans la performance interprétative. C'est ainsi que les études littéraires évitent le plus souvent de discuter des échanges réels entre le texte et lecteur physiologique pour se concentrer plutôt, lorsqu'elles parlent de corporéité, sur sa place dans l'organisation thématique et discursive de l'œuvre en-soi, sur les relations de cette dernière avec les représentations sociales du corps, ou sur les métaphores du texte comme corps ou du corps comme texte. Ces approches de la corporéité en littérature ont fait la preuve de leur utilité et de leur pertinence, mais négligent ce à quoi mon projet s'intéresse : la performance corporelle concrète qu'est la lecture empathique.

Au premier abord, ce projet peut paraître froidement scientifique dans la mesure où il fait la part belle aux neurosciences et à la psychologie cognitive. Il cache cependant une vision sensualiste de la fiction littéraire, un désir de contribuer à ce que Susan Sontag nomme « an erotics of arts » (1964, p. 14), qu'elle souhaite voir remplacer l'herméneutique et sa conquête rationnelle des œuvres. L'analyse littéraire, telle qu'on l'enseigne généralement à l'université, favorise cette approche herméneutique en cherchant à inscrire l'œuvre étudiée dans un contexte culturel, social, institutionnel ou historique, ainsi qu'en analysant son fonctionnement stylistique, rhétorique et narratif. Un tel travail tend à déployer et à complexifier le sens de l'œuvre sous une forme rationnelle. Ce travail est essentiel et sera fait dans cette thèse. Mais il y sera mis au service d'une conception de la lecture littéraire qui serait non seulement une exploration culturelle, psychologique, linguistique ou symbolique, mais également une aventure corporelle riche en sensations. Ainsi, pour reprendre les mots de Miall (2006, p. 3), mon approche met l'accent sur l'*expérience* de la littérature plutôt que sur son interprétation, proposant du même coup de redéfinir ce que nous apprenons et enseignons à considérer comme une lecture experte, c'est-à-dire une lecture travailleuse, axée sur la productivité intellectuelle plutôt que sur les plaisirs imaginaires et sensuels que nous offre la fiction.

0.1.3 La lecture empathique comme phénomène et comme technique

La conception sensualiste de la littérature comme expérience fictionnelle plutôt que comme compréhension de texte est ici entièrement fondée sur l'étude de la transformation du sémiotique en somatique. Cette transformation constitue en effet le point focal de mon projet de recherche doctoral. C'est un fait : des énoncés linguistiques déclenchent chez leurs lecteurs des réponses somatiques de type empathique. Ce pouvoir du langage est exploité par certains textes littéraires qui jouent sur nos capacités empathiques pour nous faire ressentir des sensations somesthésiques. Ces textes tendent à mettre en place un mode de lecture que j'appelle la lecture empathique, une appellation qui recouvre en fait un ensemble de modes de lecture caractérisés par l'implication corporelle plus ou moins intense du lecteur dans la fiction littéraire. Mon projet de thèse naît de ma surprise et de ma curiosité devant l'événement de cette lecture empathique, vécue personnellement et partagée par d'autres. Il vise la construction d'un modèle capable d'expliquer les rouages neurophysiologiques et les enjeux esthétiques de ces moments où nous lisons avec notre chair, où les textes nous fouettent, nous mordent et nous caressent, nous donnent un corps que traverse la sensation. Ma thèse explore les phénomènes de résonance empathique à l'interface corps/texte, ce lieu où la littérature – sons et sens – se prolonge en sensations tactiles, musculaires ou viscérales ; où elle fonctionne comme une technologie de simulation génératrice de sensations fictives.

Ma thèse est donc motivée par un projet descriptif, par le désir d'expliquer un phénomène de lecture bien réel. Mais comme tout projet scientifique, elle comporte également un aspect prescriptif, cherchant à donner forme à notre monde et à nos manières de l'habiter. Ainsi, la lecture empathique n'est pas seulement une manière de lire que favorisent déjà certains textes ; c'est également le projet d'une technique de lecture. En tant que projet et technique, la lecture empathique vise à déployer la richesse sensorielle du texte et à intensifier la participation corporelle du lecteur dans son expérience de la fiction. La littérature a souvent joué le rôle d'un vecteur de savoir, d'un terrain de jeu mental où les lecteurs viennent aiguiser leurs facultés intellectuelles. À travers la discipline « soma-sémiotique » de la lecture empathique, elle apparaît comme le lieu d'un retour de la pensée au corps sensible.

L'étude de la lecture empathique ouvre également vers une redéfinition de la valeur en littérature. En effet, tout modèle théorique est créateur de normes : accorder son attention à un aspect d'un texte, à une œuvre particulière, c'est déjà les juger dignes de cette attention. Par exemple, penser la lecture en termes de compréhension mettra en valeur des textes qui la mettent en jeu et lui posent des défis. De même, mon modèle de la lecture empathique valorise la puissance sensorielle de la littérature et permet d'apprécier des œuvres dont la valeur littéraire pourrait paraître douteuse du point de vue de la stimulation cognitive ou de l'innovation formelle et générique. Sans porter un jugement esthétique sur les œuvres de mon corpus, mes recherches sur la lecture empathique me semblent à même de renouveler le regard critique que nous portons sur la production artistique contemporaine et notamment sur les textes sensationnalistes.

0.1.4 Pour une approche écosystémique du texte

Que ce soit en tant que projet descriptif ou prescriptif, mes travaux sur la lecture empathique participent d'une conception systémique de la littérature et du texte. Ce dernier y apparaît comme une unité structurelle instable, définie dans sa relation au lecteur, relation qui détermine et est déterminée par l'écosystème complexe de la culture. Une telle conception de la textualité ouvre sur une définition du littéraire soucieuse de son comportement au sein de la sémiosphère⁸ et plus largement de ses fonctions écosystémiques. Pourquoi lisons-nous des fictions littéraires aujourd'hui? Tenter de répondre à cette question essentielle à travers le problème de la lecture empathique, c'est chercher à comprendre la manière dont le sujet pensant et ressentant navigue dans un environnement complexe dont les pratiques culturelles forment une part essentielle ; c'est se demander non seulement comment l'expérience d'une fiction littéraire varie en fonction de l'état physiologique du lecteur comme organisme (une question abordée dès les années 1930 par le « bibliopsychologue » Rubakin, 1968, p. 11), mais également comment cette fiction fait retour sur celui-ci pour en modifier l'état. L'interaction étroite entre le texte littéraire et l'organisme qu'implique la notion même de

8 Iouri Lotman (1990, p. 123-150) définit la sémiosphère comme l'équivalent sémiotique de la biosphère, c'est-à-dire comme un écosystème culturel ; voir aussi Edna Andrews (2003).

lecture empathique entraîne donc la prise en compte du biologique dans la théorie de la littérature et du sens.

Cette curiosité pour les fonctions du texte littéraire, pour ses effets physiologiques sur le lecteur et pour les mécanismes biosémiotiques⁹ de la lecture en général se combine, au sein de cette thèse, avec un intérêt marqué envers le problème de la fiction et pour les rapports changeants que le lecteur entretient avec celle-ci. Il me semble en effet que la question de la fiction circonscrit un site crucial pour celui qui cherche à comprendre le rôle du littéraire au sein du système complexe de la culture contemporaine. Que vont chercher les lecteurs dans les contrées de la fiction littéraire? Comment la fiction nous permet-elle de vivre des émotions et des sensations souvent plus intenses que celles dont nous faisons quotidiennement l'expérience? Pourquoi les pratiques fictionnelles (romanesques, filmiques, télévisuelle, vidéoludiques) occupent-elles une place aussi prégnante dans la culture actuelle? C'est pour répondre à ces questions que nous tenterons d'élaborer un modèle de la lecture empathique qui ne se limite pas à sa dimension psychologique et neurophysiologique, mais qui prend en compte le rôle que ce phénomène joue au sein de l'environnement culturel américain contemporain.

0.1.5 Actualité de la littérature sensationnaliste

Au siècle dernier, Virginia Woolf déplorait, dans un court essai intitulé *On Being Ill*, que : « literature does its best to maintain that its concern is with the mind ; that the body [...] is null, and negligible, and non-existent » (1994, p. 4). Qu'en est-il aujourd'hui? La littérature se soucie-t-elle toujours aussi peu du corps que pendant l'entre-deux guerres, alors qu'écrit Woolf? Je ne le crois pas. Le constat de l'auteure de *Mrs Dalloway* semble perdre peu à peu de sa pertinence, du moins dans l'environnement culturel nord-américain. Car bien que la production littéraire contemporaine reste largement intellectualisante et/ou psychologisante¹⁰,

9 Pour une introduction à la biosémiotique, voir Favareau (2007). Pour plus de détails, voir Barbieri (2007) ; Hoffmeyer (2008) ; et Wheeler (2006).

10 Sans vouloir fixer la littérature dans une essence absolue, on peut supposer que ce fait soit notamment lié aux

certaines écrivains revendiquent leur appartenance à une culture sensationnaliste où prolifère le spectacle des corps, qu'il soit sportif ou médical, violent ou érotique. Ces écrivains se vouent aux pouvoirs sensoriels du texte, écrivant le corps fictif pour mieux bouleverser le corps réel du lecteur. Naviguant entre la *transgressive fiction*, le *dirty realism*, la *blank fiction*, et le *splatterpunk*, leur littérature veut déborder le sémiotique pour travailler le somatique. Écrits par de nouvelles générations d'auteurs pour de nouvelles générations de lecteurs, les textes relevant de ces courants correspondent aux compétences sémiotiques, habitudes culturelles et besoins esthétiques des enfants de la postmodernité technomédiatique. Ils s'inscrivent autant dans la tradition littéraire que dans la culture « alternative¹¹ » des années 1990 que représentent des magazines comme *Spin*, *Vice*, ou *The Face*, des photographes comme Nan Goldin ou Terry Richardson, des cinéastes comme John Waters, David Lynch, Larry Clark, Gregg Araki ou Harmony Korine ou des groupes musicaux comme *Blur*, *Nirvana* ou *Nine Inch Nails*. Ces exemples, pris parmi tant d'autres, donnent une idée de l'environnement culturel auquel les auteurs plus ou moins sensationnalistes de mon corpus participent. Bien que le commentaire culturel ne constitue pas l'objectif premier de cette thèse, nous verrons qu'il émerge naturellement du modèle de la lecture empathique développé au fil de ses huit chapitres et tout spécialement des quatre consacrés à l'étude du rôle que joue ce type de lecture au sein d'œuvres littéraires spécifiques.

L'analyse de ces œuvres littéraires force la théorie de la lecture empathique à sortir d'elle-même, à se diversifier face à la singularité du texte artistique¹², et à se penser dans un contexte plus large, où les forces structurant l'environnement culturel s'imposent comme déterminations de la performance du lecteur. Bref, la culture américaine contemporaine, telle qu'elle apparaît à travers les œuvres de mon corpus, n'est pas sans orienter profondément la pensée de la lecture empathique développée dans cette thèse. Ces œuvres sont, dans l'ordre où elles seront étudiées, le roman *Guide* (1997) de Dennis Cooper, le *memoir* controversé de

qualités de son matériau de base (la langue) et de son mode (l'écriture).

11 On peut concevoir la culture « alternative » comme une forme postmoderne de la contre-culture des années 1960 et 1970, un terme qui reste fortement attaché aux mouvances *beat* puis *hippie*. Cette signification de l'adjectif « alternatif » provient de la terminologie rock, où il désigne, à l'origine, la scène grunge, indie, post-punk, goth-rock ou brit-pop des années 1990, puis 2000.

12 Pour plus de détails sur la notion de « texte artistique », voir Lotman (1973).

James Frey *A Million Little Pieces* (2003), l'œuvre de Chuck Palahniuk représentée par sa nouvelle *Guts* (2005) ainsi que par ses romans *Survivor* (1999) et *Choke* (2001) et finalement le roman culte de Mark Z. Danielewski, *House of Leaves* (2000). Bien que ces textes soient tous, d'un point de vue thématique, remplis de corps avec lesquels le lecteur pourrait entrer en résonance empathique, nous verrons qu'ils encouragent diversement une telle résonance. En explorant l'éventail des relations que nouent chacun de ces textes avec le corps-esprit de leur lecteur, cette thèse interrogera l'intégration des mécanismes empathiques au sein des processus interprétatifs complexes que favorisent ces écritures contemporaines.

Que ce soit en générant un spectacle violent et pornographique (Cooper), en mobilisant l'oralité expressive d'un corps narrateur souffrant (Frey), en se vantant de provoquer des évanouissements lors de lectures publiques (Palahniuk), ou en éveillant le désir du lecteur pour une fiction physiquement menaçante (Danielewski), ces quatre auteurs situent leur travail littéraire dans une pragmatique de l'effet physique. Leurs fictions se veulent performatives, elles cherchent à produire un *effet* sur le lecteur ; l'effet physique – observé dans la réception ou promis dans le texte – marque la réussite de cette quête, l'accomplissement total du texte comme système de signes¹³. Évidemment, on écrit généralement pour obtenir un certain effet. Je crois pourtant que les formes que prend la recherche de l'effet physique au sein des œuvres de mon corpus doivent être mises en relation avec le sensationnalisme qui caractérise la culture américaine contemporaine. En effet, si les modèles neurologiques, psychologiques et philosophiques de la cognition incarnée nous invitent à considérer la lecture littéraire comme une pratique déterminée par la vie du corps biologique, il faut se rendre compte que ce corps est, en retour, formé par son expérience au sein d'un environnement non seulement physique, mais culturel, discursif et symbolique. La recherche de l'effet physique, et la forme que celui-ci doit prendre chez le lecteur, ont ainsi une valeur culturelle liée à des configurations sociales telles que la classe, la race ou le genre (*gender*).

13 On pourrait comparer cet accomplissement à la conception du signe chez C. S. Peirce, où l'interprétant est en partie de l'ordre de l'effet. Voir à ce sujet Deledalle (1979, p. 130) ; et Fissette (1990, p. 54-56).

Je discuterai peu de ces configurations au cours de cette thèse, mais il me semble essentiel de noter dès à présent que mon corpus présente un certain nombre de régularités du point de vue de ces catégories socio-culturelles. Sans vouloir verser dans la critique biographique, il faut remarquer que mes auteurs sont tous des hommes blancs qui appartiennent plus ou moins à la même génération (Cooper, né en 1953, est l'aîné, suivi par Palahniuk en 1962, Danielewski en 1966 et Frey en 1969). Leurs œuvres, toutes publiées au tournant du millénaire, c'est-à-dire entre 1995 et 2005, entretiennent un lien particulier avec les adolescents et les jeunes adultes, que ce soit au niveau thématique ou à celui de leur lectorat. De plus, mes auteurs ont tous un lien biographique significatif avec la Côte Ouest : Cooper et Danielewski sont nés et ont vécu la majeure partie de leur vie en Californie, Palahniuk est attaché au *Pacific Northwest* (notamment à la ville de Portland, Oregon) alors que Frey est un enfant du Mid-West ayant tout de même travaillé à Hollywood pendant plusieurs années avant de déménager à New York. Leur identité ethnique, comme on peut s'y attendre pour ceux qui occupent la place hégémonique à partir de laquelle se définissent les autres catégories formant le *melting pot* américain (latinos, afro-américains, *natives*, asiatiques, etc.), est invisible ou peu visible dans leurs œuvres. Par contre, la question de l'identité sexuelle, plus précisément de la masculinité, y occupe un place importante (principalement chez Palahniuk et Frey, mais aussi chez Cooper ; c'est moins vrai pour Danielewski). Bien que je n'explorerai pas particulièrement cette piste, il serait possible d'argumenter que la recherche de la sensation physique comme mesure de la puissance et de l'efficacité du texte littéraire soit liée, dans l'œuvre de ces auteurs, au problème de la masculinité. Bref, si cette thèse s'ancre dans un questionnement plutôt biosémiotique sur la nature de l'implication du corps dans la performance lectorale, elle fournit, notamment à travers ses analyses de textes, des éléments de discussion au critique culturel.

0.1.6 Actualité littéraire et actualité théorique

Interroger le fonctionnement et l'effet de ces œuvres littéraires américaines contemporaines demande au critique d'adopter de nouveaux points de vue théoriques et de se préoccuper de certains postulats négligés jusqu'ici. Loin d'être la seule voie d'accès à ces nouveaux points de vue et questionnements, la neuroesthétique – définie comme l'étude des bases neurales de la réception et de la production d'œuvres d'art (Nalbantian, 2008) – peut constituer une piste privilégiée pour nous guider à travers les zones les plus sensationnalistes de la production littéraire actuelle. Non seulement une approche neuroesthétique offre-t-elle l'avantage d'exploiter le dynamisme actuel des recherches sur la cognition incarnée, mais sa pertinence nous est suggérée par les écrivains eux-mêmes, qui baignent eux aussi dans ce *zeitgeist* scientifique dominé notamment par les neurosciences. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter Chuck Palahniuk qui, interviewé par Laura Williams (2004, nous y reviendrons au point 6.1), justifie son projet d'écrire une littérature physicaliste, riche en sensations et en action, en évoquant des études neurologiques qui auraient démontré que lire la description d'une action physique active les zones du cerveau qui s'activeraient si on exécutait réellement cette action. Devant de tels propos, il semble urgent que les critiques entrent dans l'arène et se confrontent à ces idées issues des neurosciences qui, qu'elles se révèlent exactes ou non, influencent non seulement les conceptions artistiques des auteurs, mais également celles du grand public lecteur. C'est ainsi que l'analyse de textes qui appartiennent à la culture contemporaine et correspondent aux modalités actuelles du lire élargit notre conception du fonctionnement, du rôle et des effets de la fiction littéraire.

Le projet de Palahniuk d'inscrire la littérature dans un paradigme physicaliste et sensationnaliste axé sur l'action, où le texte apparaît comme l'occasion de s'immerger dans une expérience tangible, paraît être en relation avec le renouveau épistémologique causé par le développement des neurosciences, développement qu'accompagne un regain d'intérêt, dans les Humanités et la culture en général, pour les sciences du vivant telles que la biologie et l'écologie. La littérature d'aujourd'hui est-elle en résonance avec la science et la technologie de son époque, comme l'art et la littérature moderniste, au début du XX^e siècle, dialogue avec

la « révolution de la vitesse » causée par l'explosion des moyens de transport (Batt, 1997) et comme les successeurs de ce premier modernisme qui, tout au long du siècle, échangent avec la linguistique structurale, la logique formelle, la psychanalyse, la théorie de la relativité générale, la physique nucléaire, la cybernétique et les sciences de l'information? Nous verrons comment le recours aux neurosciences, dans cette thèse, nous amène à travailler de l'intérieur d'un certain paradigme, d'un certain état de la culture contemporaine. Je suis convaincu qu'une telle incursion dans l'actualité artistique et scientifique permet de renouveler notre imaginaire théorique et, ainsi, de repenser nos théories du sens et de la littérature.

Parce qu'elle vise d'abord ce renouvellement conceptuel, ma thèse privilégie la réflexion théorique nécessaire à la modélisation du phénomène de la lecture empathique, que nous retrouverons à divers degrés et sous diverses formes au sein mon corpus. Parmi ces diverses formes, la résonance empathique à la douleur (à la violence corporelle, à la blessure, au démembrement, etc.) sera préférée, et cela, pour plusieurs raisons. La principale est qu'au sein des œuvres sélectionnées, comme dans la culture américaine contemporaine en général, la représentation des corps est souvent marquée par la violence et l'expérience de la douleur. Cette dernière délimite donc un lieu commun où pourront se rencontrer mes analyses de texte. La douleur est, de plus, particulièrement intéressante puisqu'elle se situe d'emblée à l'interface du sens et de la sensation ; il suffit pour le comprendre de remarquer qu'un même stimulus, une morsure par exemple, peut, en fonction de la *signification* qu'elle prend, être ressentie comme une sensation purement tactile, ou érotique, ou douloureuse. Événement de conscience, la douleur apparaît comme étant toujours déjà soma-sémiotique, une caractéristique sur laquelle nous reviendrons lors du cinquième chapitre de cette thèse, où nous discuterons des théories de la douleur. La douleur constituera donc pour nous une sensation somesthésique exemplaire qui a également l'avantage d'avoir mobilisé, notamment pour des raisons médicales, beaucoup d'énergie de la part de la communauté scientifique. La résonance empathique à la douleur est un phénomène de mieux en mieux documenté par les neurosciences et se présente comme une forme prévalente et aisément observable de l'empathie. C'est donc principalement, mais pas uniquement, autour du lieu commun du corps

douloureux que seront comparées les différentes stratégies utilisées par les textes de mon corpus pour toucher le corps du lecteur. Bien sûr, la complexité des textes étudiés (mais aussi du phénomène douloureux lui-même) nous amènera à porter notre regard sur d'autres sensations corporelles, sur d'autres façons d'habiter le texte et de s'y immerger corps et âme.

0.2 Résolution de la problématique

Maintenant que nous avons défini les perspectives générales sur lesquelles ouvrent cette thèse et présenté la problématique qu'elle se propose d'élucider, regardons de plus près le parcours qu'elle suivra.

0.2.1 La double organisation de l'étude de la lecture empathique

Fruit de l'étude d'une problématique théorique protéiforme et d'un corpus appartenant à une région spécifique de notre environnement culturel, ce parcours se veut aussi une exploration épistémologique et méthodologique. Il convoque en effet des savoirs pluridisciplinaires qui permettent de multiplier les points de vue sur la lecture empathique. Il se dégage de cette multiplication des points de vue trois manières d'envisager ce phénomène : la lecture empathique comme réalité empirique, la lecture empathique comme technique et comme projet, et finalement, la lecture empathique comme horizon esthétique d'une certaine littérature américaine contemporaine. Il est tout à fait possible d'attribuer les différents développements théoriques et pratiques (issus des analyses littéraires) qui composent cette thèse à chacune de ces manières d'envisager la lecture empathique. Cette opération est cependant prématurée, réservons-la pour la conclusion.

Ces trois aspects de la lecture empathique (réalité, projet et horizon esthétique) forment les volets d'un modèle unifié qui émerge de la résolution de deux grandes questions. D'une

part, une question qui sera traitée comme un problème pratique exploré par l'analyse de mon corpus : comment un texte littéraire peut-il créer un langage de la sensation qui sollicite le corps physiologique de son lecteur? Comment la fiction narrative ménage-t-elle des espaces et des moments de sensations par lesquels le lecteur se laisse affecter? D'autre part, une question traitée comme un problème théorique : comment peut-on concevoir la lecture comme une performance incarnée? Comment le lecteur passe-t-il du décodage linguistique d'un texte littéraire au ressenti sensori-moteur que ce texte enclenche, du sémiotique au somatique? Quelles techniques de lecture renforcent la dimension psychosomatique de l'expérience fictionnelle? Ces deux ensembles d'interrogations seront discutés à travers une alternance de chapitres théoriques et analytiques dans lesquels les trois formes principales de la lecture empathique se définissent mutuellement.

0.2.2 Déroutement et justification de la structure

Le premier de ces chapitres sera consacré au concept de *body genres*. Issu des études cinématographiques, ce concept permet de circonscrire le problème de la lecture empathique en le comparant à un phénomène de réception qui, à première vue, lui ressemble. L'objectif de cette première étape ne sera pas de tenter de définir ce qu'on pourrait considérer comme des *body genres* littéraires, mais plutôt de voir jusqu'à quel point une fiction écrite est apte à établir avec son lecteur une relation similaire à celle qu'établit le film *body genresque* avec son spectateur. Tout comme le recours aux notions neuropsychologiques et philosophiques qui caractérisent mon approche, les références aux études cinématographiques reflètent ma conviction qu'une discipline seule, qu'un point de vue unique ne peut saisir une réalité aussi complexe que celle de la lecture empathique, mais également le fait que les pratiques culturelles communiquent entre elles. Partageant leur temps avec la « spectature¹⁴ » cinématographique, les pratiques littéraires qui nous intéressent dans cette thèse, c'est-à-dire la lecture empathique et les écritures qui la provoquent, paraissent liées culturellement aux *body genres* que sont l'horreur et la pornographie.

14 La spectature est l'équivalent filmique de la lecture. Pour plus de détails sur la notion de « spectature », voir Lefebvre (2007).

Ces genres cinématographiques ont en apparence tout à voir avec l'œuvre romanesque de Dennis Cooper, qui nous occupera lors du second chapitre, plus spécifiquement consacré à l'étude de *Guide*. Nous tenterons de comprendre comment les stratégies thématiques, narratives, rhétoriques et stylistiques qui caractérisent le traitement de la corporéité dans ce roman orientent la performance interprétative et l'implication somesthésique du lecteur. En constatant une certaine disparité entre les images sensationnalistes du texte et le mode de lecture intellectualisant qu'il promeut, ce second chapitre pose d'importantes questions au modèle *body genresque* de la lecture empathique.

Ces questions concernent notamment le fonctionnement de la relation empathique au monde et à la représentation que mettent en avant les *body genres* ainsi que la différenciation du concept d'empathie avec les concepts voisins de sympathie et d'identification. Ces questions seront explorées lors d'un troisième chapitre où l'histoire des idées, les théories psychologiques et esthétiques de l'empathie et la phénoménologie se croiseront pour nous donner un premier aperçu des mécanismes corporels et cognitifs qu'implique la lecture empathique.

Le quatrième chapitre, où nous étudierons le roman autobiographique de James Frey, *A Million Little Pieces*, et plus spécifiquement, dans ce roman, la célèbre scène du dentiste, fournira l'exemple d'un texte qui permet l'accomplissement de la lecture empathique dans sa version forte, c'est-à-dire une lecture caractérisée par l'expérience tangible de sensations somesthésiques qui sont, dans ce cas particulier, des sensations douloureuses. Parce que l'extrait de cette œuvre sur lequel portera l'analyse illustre le mieux, au sein de mon corpus, ce à quoi peut ressembler la lecture empathique, il sera inclus en annexe.

L'expérience tangible de sensations suscitée par le texte de Frey sera expliquée, lors d'un cinquième chapitre, en ayant recours à des théories philosophiques et des études neuropsychologiques qui participent du paradigme de la cognition incarnée. Les modèles de la sensation somesthésique en général et de la douleur en particulier, l'épistémologie de la cognition incarnée et la vision simulationniste de la cognition et de l'imagination viendront

alors nourrir notre compréhension de la lecture empathique. Ce chapitre crucial marque un point tournant de la thèse puisqu'il fournit une explication des mécanismes neurophysiologiques qui permettent ce type particulier de réception.

Centré sur deux romans de Chuck Palahniuk, *Survivor* et *Choke*, ainsi que sur la nouvelle *Guts*, le sixième chapitre élargit considérablement le problème de la lecture empathique en interrogeant son rôle comme effet recherché par une œuvre littéraire. Il s'agira ici non seulement de comprendre comment un texte peut favoriser la lecture empathique, mais également comment l'idée même d'un effet physique de la fiction oriente le projet esthétique de Palahniuk et module le rôle que celui-ci joue dans la vision du monde véhiculée par son œuvre.

L'élargissement de la problématique se poursuit au chapitre suivant, le septième, qui, à travers le modèle de la lecture empathique développé jusque-là, repense notre rapport à la fiction littéraire comme une simulation expérientielle reposant sur l'immersion, c'est-à-dire sur une modification de l'état et du contenu de la conscience. L'immersion est une notion que plusieurs discussions menées dans les chapitres précédents auront sous-entendues. Son explicitation permettra donc d'éclairer des aspects essentiels de la lecture empathique, de reprendre certaines questions esthétiques posées par les *body genres* et d'appliquer au domaine littéraire les théories neurologiques, psychologiques et philosophiques de l'empathie et de la cognition incarnée développées au chapitre III et V.

Cette application expérimentale et exploratoire se révèle nécessaire pour comprendre, au huitième et dernier chapitre, l'utilisation particulière que fait *House of Leaves*, le roman atypique de Mark Z. Danielewski, de l'idée du pouvoir physiologique de la fiction littéraire. En effet, cette œuvre se sert de la lecture empathique pour intensifier l'implication interprétative du lecteur. Cette stratégie originale montre bien que le problème de la lecture empathique dépasse celui d'un simple phénomène de lecture et peut jouer un rôle crucial dans le dispositif esthétique complexe d'une œuvre littéraire.

Le parcours que forment ces huit chapitres n'obéit pas à la logique de la ligne droite. L'argumentation s'y développe plutôt en spirale, repassant sans cesse sur les mêmes axes, mais toujours de façon décalée, reformulant le problème de la lecture empathique à partir de points de vue théoriques et appliqués complémentaires. Entre répétition et variation, ce parcours élabore un modèle toujours plus complexe de la lecture empathique, en accumulant les points de vue sans pourtant épuiser – loin de là! – le phénomène étudié. En faisant résonner entre eux une multitude de concepts, l'approche de l'ordre du « bricolage » que j'ai sciemment privilégiée dans cette thèse permet l'émergence d'une pensée créative, en mouvement constant et dont la force, à la manière d'un collage cubiste ou d'un morceau hip hop, vient du choix et de la juxtaposition d'éléments en apparence disparates, de l'échantillonnage et du mixage producteur de nouveauté et d'innovation. Ce n'est donc pas l'approfondissement de la pensée de tel ou tel auteur qui constitue la richesse du parcours proposé, mais la diversité des savoirs qui s'y assemblent en configurations inusitées révélant de nouvelles manières de concevoir notre rapport à la littérature et au sens. Ce renouvellement, qui représente le véritable gain scientifique de cette thèse, est intimement lié à la « décentralisation » conceptuelle qui la caractérise, dans laquelle chaque élément théorique, même brièvement abordé, participe à la modélisation de la lecture empathique. Tout comme les éléments théoriques, les analyses de texte tendent à déborder la stricte modélisation de la lecture empathique. Du fait des phénomènes de réception qu'elles provoquent, les œuvres de mon corpus nous emmènent volontiers vers la dimension culturelle – voire politique dans le cas de Palahniuk – d'un phénomène qui ne concerne en apparence que l'individu et sa rencontre avec le texte. Ces écarts feront bien davantage que de disperser l'argument : ils élargiront la portée de ma thèse et ménageront des espaces de créativité et d'invention où se rencontrent le lecteur, le critique et le théoricien.

0.3 Quelques précisions méthodologiques

Il me semble essentiel, avant d'entrer dans le vif du sujet, de discuter de trois grandes questions que pose ce projet de thèse : pourquoi la lecture empathique est-elle un phénomène dont l'étude ne va pas de soi? Quelles méthodes d'investigation seront privilégiées dans cette thèse? Et finalement, quels sont les avantages et désavantages de l'interdisciplinarité qui est au cœur de ma démarche?

0.3.1 La lecture empathique, un objet qui ne va pas de soi

La première difficulté posée par l'étude de la lecture empathique est sans doute le fait que sa réalisation parfaite reste un événement rare et qu'elle est, par conséquent, une expérience inégalement partagée par les lecteurs.

0.3.1.1 Variabilité des impressions de lecture et degrés du rapport empathique

En effet, j'ai pu constater, au fil de mes recherches, une grande variabilité du degré de compréhension du phénomène de la lecture empathique lui-même. Alors que certains lecteurs reconnaissent immédiatement (et souvent avec enthousiasme) avoir déjà fait l'expérience de sensations somesthésiques lors de la lecture d'une œuvre littéraire, d'autres semblent tout simplement ignorer ce phénomène. Pour les premiers, la résonance empathique apparaît comme un moment mémorable de certaines lectures de loisir. Leurs témoignages, récoltés au fil de conversations informelles, m'ont convaincu de l'existence d'une lecture immersive où les lecteurs font occasionnellement des expériences qu'il décriront ensuite comme sensorielles : par exemple, s'être senti oppressé alors que le personnage d'un roman doit se glisser entre les barreaux d'une prison, ou s'être senti faible en lisant une description d'un doigt qu'on coupe. Nous le verrons au fil de cette thèse, ces moments de lecture exceptionnels dépendent d'un ensemble de facteurs, dont le contexte de lecture n'est pas le moins important.

Comme le souligne le psychologue Victor Nell décrivant sa propre expérience, lire *Thunderball* (Ian Fleming, 1961) en revenant d'un match de boxe l'excitera, alors que, après une heure de jardinage, le même roman le relaxera (1988, p. 180). La lecture empathique est sujette à ce genre de variation. Mais au-delà du contexte de lecture, il semble qu'on puisse observer d'assez grandes différences interindividuelles pour ce qui est de la propension à la résonance empathique, comme l'observent d'ailleurs bon nombre de recherches en psychologie et en neurologie (voir par exemple Jabbi *et al.*, 2007, p. 150).

La lecture empathique, caractérisée par le ressenti viscéral, musculaire, douloureux, postural ou tactile, apparaît donc comme un phénomène difficile à observer. Cette difficulté n'est cependant pas uniquement due au contexte de lecture et aux variations de la propension empathique, mais également à la nature même du texte littéraire. En effet, au cinéma, l'impact somesthésique d'un film fait souvent l'unanimité. C'est le cas par exemple du film de guerre de Steven Spielberg, *Saving Private Ryan* (1998) qui, comme le remarque Turnock (2003), a créé une étonnante convergence parmi les critiques, qui notent presque tous avec quelle violence sa première séquence (celle du débarquement de Normandie) bouleverse le corps physique du spectateur. Il semble que peu de textes littéraires puissent se targuer d'une telle puissance sensorielle, quoique les commentaires au sujet de la scène du dentiste de *A Million Little Pieces* montrent que de nombreux lecteurs l'ont subie douloureusement.

Il m'apparaît donc essentiel, à la lumière de la rareté de la réalisation parfaite de la lecture empathique, mais également des développements théoriques dont nous discuterons au fil de cette thèse, de distinguer une version forte et une version faible du concept qui nous occupe. Dans sa version forte, la lecture empathique désigne une lecture caractérisée par l'expérience d'une sensation somesthésique réelle. À la manière d'une lecture érudite qui peut produire une interprétation textuelle très sophistiquée, la lecture empathique dans sa version forte est une forme d'interprétation très élaborée, demandant une attitude et des compétences particulières qui permettent de développer le texte littéraire avec une force sensuelle et imaginaire hors du commun. L'enthousiasme de ceux qui se remémorent avoir vécu une expérience somesthésique consciente lors d'une lecture montre bien la valeur singulière de ces moments

où texte et corps se rencontrent. En effet, le signe complexe qui se développe lors de la lecture littéraire est d'autant plus riche qu'il vibre à tous les niveaux du sens, des sensations les plus fugaces aux concepts les plus subtils.

On peut considérer la version faible de la lecture empathique comme l'état embryonnaire de sa version forte. Cette version moins intense, mais quasi omniprésente, repose sur la même implication du corps sensori-moteur dans l'élaboration du sens. Pour diverses raisons, cette implication, fondamentale et générale, ne se manifesterait cependant pas dans une forme sensorielle consciente qui s'imposerait avec force au lecteur. Elle participera néanmoins à l'expérience que fait celui-ci du texte. Une lecture visant la compréhension et l'analyse d'un texte, par exemple, sollicite le corps sensible dans la mesure où le sens est toujours plus ou moins incarné (du moins dans la perspective de la cognition incarnée que je privilégie dans cette thèse). Mais parce qu'elle ne vise ni l'immersion fictionnelle ni l'expérience imaginaire, il est peu probable qu'elle fournisse aux représentations corporelles suggérées par l'œuvre l'énergie nécessaire à leur manifestation sensorielle, comme c'est le cas dans la version forte de la lecture empathique.

0.3.1.2 Appareil critique et habitudes de lecture

La difficulté de concevoir la lecture empathique ne vient donc pas uniquement de la variabilité de la prédisposition empathique, mais également des habitudes de lecture critique encouragées – à juste titre, je l'admets sans peine – dans les universités, où l'on privilégie une approche rationnelle et analytique du texte littéraire, approche qui semble inhiber le surgissement de la sensation corporelle dans la mesure où cette dernière, et c'est une hypothèse que j'évaluerai au fil de cette thèse, demande un abandon à la fiction, un suspens partiel de la vigilance et de la raison. Alors que la lecture critique se fait généralement à une certaine distance de la représentation fictionnelle, la lecture empathique semble demander l'immersion dans celle-ci, une demande dont nous discuterons plus longuement lors du chapitre VII. Bref, la lecture de loisir paraît pour l'instant un terrain plus fertile à

l'épanouissement d'un rapport empathique au texte que la lecture critique.

Les théories et méthodes logocentrées promues par les études littéraires sont donc non seulement inaptées à décrire le phénomène de la lecture empathique, mais elles encouragent des habitudes de lecture critique qui étouffent la possibilité même de son surgissement. L'interprétation, telle que nous apprenons à la pratiquer dans le système scolaire, apparaît alors, pour reprendre les mots de Susan Sontag, comme la revanche de l'intellect sur l'art, symptôme d'une culture qui privilégie l'hypertrophie de l'intellect aux dépens de l'énergie et de la capacité sensorielle (1964, p. 7). Même les théories contemporaines de la lecture, qui laissent une place à l'errance et à l'improvisation (interprétatives, cognitives), la conçoivent comme une conquête du texte, une prise de contrôle du sens. Par exemple, dans un article publié en 2007, Bertrand Gervais écrit :

Improviser ses lectures, c'est accepter que tout ne soit pas déjà maîtrisé, qu'on peut se tromper, errer et se rattraper, faire fausse route dans ses projections, puis graduellement rectifier le tir jusqu'à ce que le texte soit enfin maîtrisé. (2007, p. 171)

L'accent mis ici sur l'errance et l'improvisation ménage un espace au chaos du texte artistique, mais malgré cela, l'objectif reste sa maîtrise (« jusqu'à ce que le texte soit enfin maîtrisé »). Ce désir de maîtriser le texte, et non d'être maîtrisé par lui, cette volonté de contrôler le chaos sensoriel et émotionnel de l'expérience esthétique par la raison constructrice de sens apparaît comme un obstacle à la lecture empathique. Discipline sensualiste, celle-ci exige que le lecteur s'en remette au texte, qu'il se laisse affecter par la fiction. En renonçant à contrôler l'expérience fictionnelle, le lecteur empathique favorise l'immersion plutôt que la construction d'une interprétation totalisante qui intégrerait les différents éléments d'un texte dans une forme « organique » harmonieuse.

Comme Sontag, le critique britannique Terry Eagleton critique la violence de cette tendance totalisante (1996, p. 70) qui, pourtant, est souvent perçue comme une caractéristique fondamentale de la lecture littéraire experte. Celle-ci doit en effet « trouver une façon de lire le texte qui permette de faire signifier ses zones d'ombre » (Xanthos, 2007, p. 96) ce qui, pour l'herméneute conséquent, « consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens

apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale » (Ricoeur, 1969, p. 16). La performance interprétative apparaît alors comme une création d'ordre et de régularité dans le chaos du texte, une mise en lumière de ce qui est obscur, une explication tendant vers l'abstraction et la formalisation. La lecture empathique, en visant l'expérience plutôt que l'explication, se distingue de cette « revanche de l'intellect sur l'art » qu'est la prise de contrôle interprétative axée sur la compréhension.

La révolte de nombreux étudiants, arrivant à l'université en tant que lecteurs de loisir, face à l'explication de texte révèle cette tension, inhérente aux études littéraires, entre la volonté de maîtriser le texte et celle, inverse, de s'y abandonner. Tout étudiant qui débute des études universitaires en littérature apprend qu'un de ses objectifs sera d'apprendre à « déplier » le texte, à exhumer son dispositif en vue de le développer pour en faire surgir toute la richesse signifiante. Combien d'étudiants se rebellent – certes avec naïveté – contre cette chirurgie pratiquée sur le texte, une chirurgie qui – clament-ils – les empêche ensuite de communier avec cet organisme de sens ; embrasser un corps disséqué n'est pas de tous les goûts, en effet. Ces étudiants naïfs, qui parlent des personnages comme de leurs voisins et des romans comme de leur vie, ne font finalement que défendre un aspect de la lecture littéraire qu'ils chérissent, quelque chose qui les attire dans les contrées fabuleuses de la fiction. Cette communion qu'ils recherchent avec le texte, cette impression de vivre de véritables expériences – parfois avec une telle intensité qu'ils préfèrent interrompre leur lecture – doit être étudiée et comprise. L'enquête sur la lecture empathique nous entraîne dans cette direction.

En décrivant une autre façon d'approcher le texte littéraire, le modèle de la lecture empathique développé dans cette thèse vise non seulement à décrire une réalité difficile à percevoir à travers la lunette des théories et méthodes herméneutiques, mais également à favoriser l'avènement de cette réalité, donc à transformer nos habitudes de lecture. C'est dire qu'à la description scientifique se superpose ici un discours performatif qui voudrait transformer le réel en contribuant au raffinement d'une technique de lecture placée sous le signe d'une « érotique de l'art ». Cet art de lire peut-il se combiner au travail critique ou

appartient-il irrémédiablement à la lecture de loisir? C'est une question que pose Laurent Dubreuil, qui cherche dans l'empathie « une expérience impossible, mais qu'il faut tenter », une forme de lecture obéissant à une « logique de la possession » où « je suis aussi ce que je lis, et je subis absolument », une logique qui permet d'inaugurer « un nouveau rapport critique sachant également être un transport » (2003, non paginé). Ma thèse, fort classique sous bien des aspects, ne prétend pas inaugurer un tel rapport critique, mais peut-être contribue-t-elle à une réconciliation du sens et de la sensation, de la compréhension et de l'expérience qui ouvre vers de nouvelles manières de lire et de penser le littéraire.

0.3.1.3 Appareil critique et choix du corpus

Le choix de l'appareil critique ne détermine pas uniquement des habitudes de lecture, il informe également la constitution du corpus d'étude et, plus largement, d'un canon littéraire ou en tous cas, de critères permettant de classer les œuvres littéraires selon l'intérêt qu'elles présentent pour le chercheur ou l'enseignant. Pour Terry Eagleton, ce qu'on définit comme une œuvre *littéraire* sera toujours étroitement lié avec ce qu'on considère comme une approche critique *appropriée* : une œuvre littéraire correspondra plus ou moins à ce qui peut être utilement éclairé par cette approche (1996, p. 69). Le théoricien littéraire Paul de Man, dans un essai publié en 1973 (p. 27), remarque également ce phénomène alors qu'il déplore le désintérêt pour l'approche formaliste, remplacée par une conception qu'il juge trop socio-culturelle de la littérature. Il note que ce virage épistémologique valorise certains textes, des textes hybrides considérés comme mi-littéraires mi-référentiels, des fictions populaires orientées vers des gratifications sociales ou psychologiques, ou des autobiographies abordées comme clés de la compréhension du soi. Ce commentaire – prescient si l'on considère le succès des *cultural, gender et postcolonial studies* dans les décennies 1980 et 1990 ainsi que la popularité de l'autofiction au cours de la même période – révèle surtout l'adéquation qui se forme entre théorie littéraire et canon littéraire ou, à moindre échelle, corpus d'étude.

Qu'en est-il de la lecture empathique et de la lecture critique? Parce qu'elle vise la mise à

plat du dispositif esthétique et signifiant de l'œuvre, la lecture critique recherche et valorise généralement des textes qui lui donneront matière à analyse, c'est-à-dire qui mettent en place un dispositif complexe : par exemple, les textes ironiques, métafictionnels ou formalistes. Par conséquent, les textes qui travaillent de l'intérieur des conventions narratives et qui, comme le cinéma d'horreur et la pornographie, puisent surtout leur force dans leur efficacité sensorielle sont laissés de côté par une grande partie des critiques et chercheurs. Ces préférences de corpus, tout à fait compréhensibles dans les perspectives critiques les plus répandues, figurent parmi les différents facteurs qui font de la lecture empathique un phénomène qui ne va pas de soi. En effet, il est peu probable qu'une œuvre telle que *A Million Little Pieces* – le texte de mon corpus le plus à même de générer une lecture empathique – franchisse les portes des départements d'études littéraires. Plutôt conventionnel d'un point de vue narratif et thématique, stylistiquement efficace mais tape-à-l'œil et généralement peu « défamiliarisant » pour le lecteur (l'*ostranenie* des formalistes russes reste un critère déterminant du caractère littéraire d'un texte), le roman autobiographique de James Frey se distingue pourtant par sa puissance sensorielle. Cette qualité passe cependant inaperçue si on cherche des textes complexes se prêtant à une interprétation logocentrée.

Le modèle théorique que je déploie dans cette thèse vise donc non seulement un certain type de lecture – la lecture de loisir, immersive et imaginante – mais également un certain type d'œuvre littéraire, celui qui m'apparaît comme le principal support, aujourd'hui, en Occident, de cette lecture de loisir favorisant l'investissement empathique : le roman et, idéalement, le roman sensationnaliste. Bien que je sois convaincu que la lecture empathique participe à toute lecture, et qu'elle forme sans doute un aspect crucial de la lecture de la poésie ou du théâtre, c'est à l'expérience de la lecture romanesque que je pense lorsque je parlerai, dans cette thèse, de lecture littéraire. Je ne reviendrai pas sur cette orientation particulière qu'il me semble cependant important d'explicitier puisqu'elle aura eu un impact sur ma réflexion. Quant au qualificatif « sensationnaliste », nous verrons que les œuvres de mon corpus mobilisent, chacune à leur façon, l'imaginaire somatique de leur lecteur à travers le spectacle de corps bouleversés par la sensation.

0.3.2 Le texte comme concrétisation mentale et corporelle

Le fait que la lecture empathique ne soit pas une expérience également familière pour tous peut poser problème dans la mesure où elle se révèle par là être un objet d'étude aux contours variables, un objet que philosophes, psychologues et neurologues nous aident certes à définir et à fixer, mais qui appartient en définitive au domaine flou des impressions personnelles. Il faut cependant admettre que cette difficulté – en apparence spécifique à ma démarche – ne représente, somme toute, qu'une version du problème commun à presque toutes les études littéraires, à savoir la nature relativement privée de l'expérience de lecture, qui reste essentiellement une expérience en première personne. Dès 1974, le théoricien de la littérature Mircea Marghescou commente cette difficulté, écrivant que :

Toute notre métalittérature n'est qu'une suite de *lectures*, lectures "profilées", il est vrai, par divers systèmes de pensée, extralittéraires ou intralittéraires, mais n'étant en réalité que la description subjective d'une expérience personnelle. (2009 [1974], p. 15)

Toute démarche critique doit considérer ce problème épistémologique et je le prendrai bien sûr en compte dans cette thèse. Je me propose de le résoudre en empruntant les mots de Wolfgang Iser, théoricien de l'École de Constance qui pose, lui aussi, le problème de la subjectivité de l'expérience de lecture. Iser affirme ainsi : « dans la mesure où tout acte de compréhension du texte doit passer par cette privatisation – qu'on le veuille ou non – il apparaît d'autant plus pressant de l'analyser » (1976, p. 55). En effet, si « l'œuvre est [...] la constitution du texte dans la conscience du lecteur » (p. 49), constitution qui est « un travail de transformation du texte qui se réalise par la mise en œuvre de certaines facultés humaines » (p. 13) il paraît risqué d'étudier la littérature sans rien connaître de ces *facultés humaines* qui vont déterminer le contenu de la conscience du lecteur et dont fait partie le rapport empathique à la fiction.

Mais si l'étude de ces facultés occupe une place importante au sein de cette thèse, elles y sont toujours pensées en relation avec ce que Jean Valenti appelle les « sollicitations textuelles ». Alors que Valenti déplore le fait que la plupart des approches critiques axées sur la lecture réduisent celle-ci « aux exigences formulées de manière explicite ou implicite par le

texte » (2007, p. 46), réduction qu'il observe dans la théorie du lecteur modèle (Eco, 1979), du lecteur implicite (Iser, 1978), de l'architecteur (Riffaterre, 1971) ou de la *narrative audience* (Rabinowitz, 1988), je n'ai pour ma part aucune difficulté à soumettre l'acte de lecture aux « exigences » du texte. En effet, dans une approche de l'œuvre littéraire qu'on pourrait qualifier de néo-formaliste, je m'intéresse aux stratégies stylistiques, rhétoriques et narratives qui modulent l'attention du lecteur et contribuent à son expérience incarnée de la fiction. Si l'autorité du texte ne doit pas devenir un argument pour transformer une interprétation – toujours relative – en essence ou en vérité de ce texte, elle garde à mon avis une valeur heuristique, orientant le geste critique vers une objectivité érigée en but de l'interprétation. Et bien que ce but reste toujours hors d'atteinte, l'analyste littéraire doit tenter de viser le texte dans sa réalité, une réalité formelle et culturelle que déterminent les codes et habitudes linguistiques, génériques, stylistiques et représentationnelles dont la superposition forme le texte comme entité « objective ». La connaissance de ces codes procure une norme floue sur laquelle se fonde le travail du critique, qui produit une interprétation dont la « vérité » réside, au final, dans son acceptation par la communauté des chercheurs.

La nature fondamentalement privée de l'expérience littéraire est donc limitée par le fait que cette expérience – autant du côté de l'écriture que de la lecture – est tributaire d'un environnement culturel commun qui en détermine les paramètres. Mais l'environnement culturel n'est pas l'unique facteur d'uniformisation des « privatisations » d'une œuvre. Notre environnement physique, et le corps physiologique qui façonne notre manière d'interagir avec lui, forment également un socle commun qui limite les variations subjectives de la concrétisation du texte par la lecture. Parlant du problème parallèle de la réception du texte filmique, Martin Lefebvre résume parfaitement cette double détermination :

L'acte de spectature, s'il est subjectif, privé et intime, n'est pas solipsiste : les processus [perceptuel, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique de la spectature] sont soumis à des réglages à la fois physiologiques, sociaux et culturels, qui rendent possible le partage de l'expérience de la spectature et assurent même dans plusieurs cas une homogénéité partielle quant à la construction du texte filmique. (2007, p. 237)

Le lecture empathique est également soumise à ces réglages physiologiques, sociaux et culturels et c'est en tant que telle qu'elle fait l'objet de la présente étude. La subjectivité de l'expérience empathique de la fiction littéraire n'apparaît donc pas comme un obstacle insurmontable, mais simplement comme un paramètre qu'il faudra considérer tout au long de cette thèse.

C'est dire que mon approche ne passe pas sous silence la nature privée de la concrétisation du texte. Elle tente au contraire de comprendre une des facultés humaines qui détermine cette concrétisation : la résonance empathique. Celle-ci apparaît en effet comme un mécanisme neurophysiologique réglant la performance interprétative. Bien entendu, un même texte, ouvrant sur une infinité de lectures, ne provoquera pas toujours une réponse empathique chez tous ses lecteurs, réponse d'autant plus difficile à observer qu'elle est, dans la lecture (et contrairement à la spectature cinématographique), très fugace. Car bien que, comme l'écrit Iser :

Un texte littéraire formule des directives vérifiables sur le plan intersubjectif en vue de la constitution de son sens, [...] celui-ci, en tant qu'il est un sens constitué, peut produire les émotions [et les sensations] les plus diverses et susciter des jugements très différents. (1976, p. 57)

Mon modèle de la lecture empathique prend en compte cette diversité des effets du texte littéraire et revendique des analyses attentives à ces « directives vérifiables » qui paraîtront valides aux yeux des communautés interprétatives (Fish, 1980) qui forment les milieux de la recherche en littérature, bien sûr, mais également en philosophie, psychologie et neurosciences.

0.3.2.1 Méthode d'investigation de l'expérience littéraire

Il aurait été fascinant, pour contourner les problèmes que je viens d'évoquer, de tester dans un dispositif expérimental les hypothèses développées dans cette thèse. M'inspirant du *reader response criticism*¹⁵, j'aurais pu faire passer tests et questionnaires à un groupe de sujets. Cette voie n'a pas été privilégiée ici pour deux raisons principales. Tout d'abord, ce type de travail, pour être exécuté avec sérieux, demande une familiarité avec les procédures expérimentales (outils statistiques, groupes contrôle, etc.) que je ne possède pas. Mais au-delà de cette limitation pratique, il faut avouer que reproduire les conditions d'une lecture de loisir en laboratoire reste difficile et que les questionnaires et autres méthodes de compte-rendu sont loin de nous donner un accès direct à l'expérience du texte que font les lecteurs. J'ai préféré un travail analytique et théorique à cette approche expérimentale, tentant d'une part de comprendre ces facultés humaines qui déterminent notre expérience du texte littéraire à partir d'études neuropsychologiques récentes et des théories incarnées du sens et de la cognition et, d'autre part, d'analyser le dispositif que proposent au lecteur les œuvres de mon corpus.

Ces analyses littéraires sont fondées sur un examen attentif de mes propres réactions de lecteur, que je développe et explique en utilisant divers outils issus de la rhétorique discursive et figurale, des théories de l'énonciation, de l'analyse structurale des récits et de la narratologie. Ces outils permettent de mettre en relief les particularités des œuvres de mon corpus et la manière dont celles-ci définissent la place de la lecture empathique en leur sein. L'approche analytique privilégiée ici met donc l'accent sur le comportement du texte littéraire face au lecteur. Il est également possible d'observer le comportement d'une œuvre au niveau plus global de l'environnement culturel. Ces deux versants du texte littéraire sont évidemment indissociables et il est vain de vouloir explorer l'un en négligeant l'autre. Je me permettrai donc quelques incursions du côté de la critique culturelle, spécialement lors de l'analyse des œuvres de Chuck Palahniuk et de Mark Z. Danielewski. Ces incursions révèlent mon intérêt pour les *effets* du texte, tant au niveau individuel que social.

15 Pour une vue d'ensemble de ces études empiriques, voir Miall (2007) ; voir également Sumara (2003, p. 89), qui critique le *reader response criticism* pour sa tendance à ignorer les facteurs biologiques et écologiques de la lecture littéraire.

J'ai suggéré plus haut que pour comprendre le texte littéraire, il fallait comprendre les facultés qui en déterminent la concrétisation, facultés qui relèvent du corps-esprit entier. Tout l'aspect théorique de ma thèse vise cette compréhension, que nous atteindrons notamment grâce aux neurosciences. Celles-ci nous permettent en effet de mettre en relation le biologique et le sémiotique, notre expérience comme organisme plongé dans un environnement et le dispositif particulier du texte littéraire. Comme l'écrit Jean-Pierre Changeux dans sa préface à l'ouvrage de Stanislas Dehaene portant sur la neurologie de la lecture : « un des points forts des neurosciences contemporaines [...] est d'avoir démontré que, chez l'homme, le culturel ne peut se penser sans le biologique et que le cérébral n'existe pas sans une puissante imprégnation de l'environnement » (2007. p. 13-14). Cette formulation montre bien l'utilité de faire dialoguer neurosciences et études littéraires puisque si le « culturel ne peut se penser sans le biologique », à l'inverse, le « cérébral n'existe pas sans une puissante imprégnation de l'environnement », un environnement quotidien formé par la culture, les médias, la science et la technologie. Cette détermination réciproque du culturel et du biologique empêche toute hiérarchisation entre ces domaines : si l'on peut considérer que les structures neuronales, par exemple, forment les facultés humaines par lesquelles le texte se concrétise, il faut voir que le développement de ces structures est lui-même orienté par l'apprentissage et l'exercice de la lecture littéraire. Je souhaite que cette récursivité se reflète dans l'équilibre que recherche cette thèse entre les théories neurologiques (mais également philosophiques) du sens et de l'esprit et l'analyse d'œuvres littéraires conçues comme la base et le résultat de la performance incarnée du lecteur.

0.3.3 Problèmes d'interdisciplinarité

La diversité des disciplines qui seront mobilisées dans cette thèse demande une discussion méthodologique minimale. Celle-ci concerne l'articulation des notions scientifiques aux théories philosophiques, esthétiques et sémiotiques que j'y utilise, ainsi qu'à l'analyse littéraire en tant que telle. Cette articulation, qui peut paraître problématique de prime abord, se révèle pourtant essentielle pour la poursuite de mes objectifs de recherches.

0.3.3.1 Avantages de l'interdisciplinarité

Avant de considérer plus en détail ce que cette thèse emprunte aux sciences du vivant, je crois utile de discuter brièvement des avantages généraux de l'interdisciplinarité. Parmi ces avantages, l'ouverture d'un espace de pensée favorisant l'innovation est sans doute l'un des plus intéressants. Pour Noëlle Batt, il s'agit, « en tentant de décloisonner les domaines littéraire et scientifique et en créant des conditions de contamination mutuelle, de déclencher un peu d'invention intellectuelle dans les deux domaines » (1999, p. 190). Cette invention intellectuelle peut prendre des formes aussi diverses que les éléments traversants les frontières disciplinaires : concepts, méthodologies, orientations épistémologiques, conclusions empiriques ou objets d'études. L'une de ces formes est l'expansion de ce que Batt (1994) nomme l'imaginaire théorique. En effet, de la physique quantique à l'astrophysique, de l'étude de l'infiniment petit à celle de l'infiniment grand, la science lance de sérieux défis à nos facultés d'imagination et de conceptualisation. C'est ce que résume le généticien et biologiste britannique J. B. S. Haldane lorsqu'il affirme : « the Universe is not only queerer than we suppose, but queerer than we *can* suppose » (1927, p. 286). Cette citation célèbre l'étrangeté et la complexité d'une réalité dont les frontières sont sans cesse élargies par l'enquête scientifique et qui, à mesure, déstabilise nos manières de penser. L'enquête scientifique ouvre ainsi de nouvelles perspectives à la pensée philosophique et littéraire et cela, malgré les dangers de l'interdisciplinarité sur lesquels nous nous pencherons bientôt.

Outre l'expansion de notre imaginaire théorique, la mobilisation de savoirs issus de disciplines diverses présente l'avantage de cerner un objet à travers une multitude de points de vue. Parce qu'il me semble douteux qu'une approche unique puisse saisir la lecture empathique dans toute sa complexité, je propose de suivre l'exemple de Merleau-Ponty, dont le travail combine phénoménologie, biologie, neurosciences, sociologie, psychologie et esthétique. À mes yeux, cette approche maximaliste s'impose pour explorer un terrain aussi complexe que l'expérience incarnée de la fiction littéraire. En effet, celle-ci relève autant de la réalité neurophysiologique que du contexte socio-historique et culturel, comme le souligne David B. Morris dans un article intitulé « Reading Is Always Biocultural ». Le chercheur y

définit les sensations mises en jeu par la littérature de la manière suivante :

Feelings are not free-floating mental units or universally shared bodily states but complex, historical and adaptive brain-body processes based in primate evolution and shaped by the values of specific cultures. (2006, p. 546)

Les sensations somesthésiques qui caractérisent la lecture empathique sont de cet ordre : ni des entités mentales flottant dans le monde des idées, ni des états biologiques absolument universels, mais des processus physiologiques, corporels et cérébraux complexes et historiquement situés, issus sans doute de notre évolution comme espèce, mais profondément déterminés par des normes et des valeurs culturelles variables. L'interdisciplinarité apparaît comme une nécessité pour décrire rigoureusement un tel objet. Bien entendu, et comme le soulignent les philosophes Weinberg et Meskin (2006, p. 176), une telle interdisciplinarité ne suppose pas de remplacer l'esthétique par la psychologie ou la biologie, mais de lui superposer un modèle de la connaissance plus attentif aux phénomènes empiriques et à leur explication. C'est ainsi que mon enquête au sujet de la lecture empathique se veut, pour reprendre les mots de Mark Johnson (2006), psychologiquement réaliste, empiriquement responsable et fondée sur une approche naturaliste mais non-réductionniste. Pour le dire autrement, c'est un désir de fournir une explication valable d'un point de vue scientifique qui motive mon utilisation des sciences du vivant et, plus spécifiquement, des neurosciences.

Il faut de plus admettre que chercher à comprendre le rôle de l'empathie dans notre rapport à la fiction littéraire sans prendre en compte les innombrables recherches pertinentes menées dans d'autres disciplines serait se priver d'une source de savoir d'une grande richesse. En effet, psychologues, neurologues et philosophes se penchent depuis des années sur les subtilités de l'empathie, nous fournissant des distinctions et des mises en garde qui ne peuvent qu'enrichir le regard que nous portons sur ce phénomène. Celui qui désire comprendre le fonctionnement du texte littéraire et sa rencontre avec le lecteur peut ainsi trouver dans les recherches actuelles en neurosciences non pas des confirmations définitives sur les paramètres et mécanismes de cette rencontre, mais des observations souvent surprenantes sur le fonctionnement de notre corps-esprit. À travers celles-ci, les neurosciences mettent en valeur des facettes peut-être moins connues de notre rapport à la fiction littéraire et

débouchent sur une compréhension élargie de ses rôles et de ses effets, de sa nature et de son fonctionnement. Très circonscrites, les études sur le cerveau étudient généralement un phénomène précis et limité qui peut sembler de prime abord peu intéressant pour saisir la lecture dans toute sa complexité. Pourtant, ces micro-découvertes peuvent se révéler d'une grande utilité, forçant notre pensée littéraire et sémiotique à se confronter à la complexité d'une réalité empirique qui ne cadre pas toujours avec ses modèles. En ce sens, elles jouent un rôle parallèle aux œuvres littéraires, qui, avec leur particularités imprévues, nous invitent (parfois avec insistance) à redéfinir nos hypothèses de départ.

J'emprunterai finalement la proposition de Mary Thomas Crane qui, dans l'introduction de *Shakespeare's Brain*, suggère qu'on fasse passer aux théories cognitives ou neuroscientifiques la même épreuve qu'aux autres théories de la littérature et du sens : évaluer si elles nous permettent d'élaborer des modèles utiles pour interpréter les œuvres littéraires et les phénomènes culturels en général (2001, p.10). L'apport des neurosciences enrichira-t-il notre lecture des œuvres littéraires? Nous permettra-t-il d'approfondir notre expérience du texte? J'en suis convaincu, dans la mesure où les neurosciences nous aident à comprendre le rapport au langage, au sens et à la sensation que la littérature met en jeu. C'est ainsi que, comme l'écrit Katherine Hayles :

Literature and science as an area of specialization is more than a subset of cultural studies or a minor activity in a literature department. It is a way of understanding ourselves as embodied creatures living within and through embodied worlds and embodied words. (1999, p. 24)

Bref, la nature incarnée de notre être-au-monde, de nos pratiques littéraires et, à plus forte raison, de la lecture empathique, appelle le dialogue interdisciplinaire. C'est dans cette perspective que cette thèse fait usage de données scientifiques qui constituent à la fois une manière de renouveler les théories de la littérature et du sens grâce à un apport extérieur et de serrer au plus près l'objet qu'elle étudie en multipliant les points de vue sur celui-ci.

0.3.3.2 Pièges à éviter

Malgré la nécessité de recourir à la science pour rafraîchir nos habitudes de pensée et pour comprendre les pratiques littéraires dans leur contexte concret d'existence, il faut éviter de tomber dans le piège d'un scientisme pur et dur conçu comme remède à ce qui serait l'approche trop « molle » et relativiste privilégiée par les Humanités. C'est dans ce but que j'aimerais me dissocier de la tendance, visible chez de nombreux théoriciens américains intégrant les sciences cognitives à leur approche du littéraire, à se tourner vers les sciences naturelles dans le but affiché de combattre le post-structuralisme, la déconstruction, les *gender studies* et autres études post-coloniales qui dominent, depuis les années 1990, de nombreux départements d'anglais. Joseph Carroll, auteur de *Literary Darwinism : Evolution, Human Nature, and Literature*, représente bien cette tendance. Pour Carroll, l'amalgame d'anthropologie et de linguistique structurale, de psychanalyse, de marxisme, de théorie du chaos et de théories écologistes qui caractérise la théorie critique américaine participe d'une pensée qu'il juge être le dernier écho de la spéculation théologique médiévale et qui opère principalement dans le champ d'une métaphysique fantaisiste (2004, p. xiii). Il discrédite ainsi tout travail ne se fondant pas sur les données empiriques d'une science qu'il semble concevoir comme pratiquement infaillible et dont les méthodes seraient largement non-problématiques, proposant plutôt de concevoir la littérature comme l'expression d'une « nature humaine » universelle formée par l'évolution de l'espèce et qu'il serait possible d'expliquer de manière objective et empiriquement vérifiable. Outre le fait que cette attitude pour le moins réactionnaire soit aveugle à ses propres déterminations idéologiques – à peine dissimulées derrière le voile de la « vérité » scientifique – et qu'elle discrédite ainsi, aux yeux de nombreux chercheurs en sciences humaines, les travaux de leurs collègues intéressés à dialoguer avec les sciences « dures », cette attitude apparaît étrangement déconnectée de l'actualité scientifique, du moins dans le domaine de la neurologie. En effet, la neurologie contemporaine n'est pas fondamentalement déterministe et reconnaît la grande plasticité des structures cérébrales ainsi que l'influence, sur celles-ci, de nos manières de vivre. Il est bien souvent étonnant de constater à quel point les théories défendues par des chercheurs en neurosciences tels que Gérard Edelman, Alain Berthoz, Antonio Damasio, Stanislas Dehaene,

Jean-Pierre Changeux, V. S. Ramachandran ou Ronald Melzack s'approchent des thèses postmodernes de la théorie critique qui mettent l'accent sur l'interaction, la complexité, la relativité, l'hétérogène, la circulation, l'instabilité, le bricolage ou la performativité du langage. Chez ces chercheurs, le cerveau n'apparaît pas comme une donnée naturelle fixe qui expliquerait nos moindres comportements ; c'est plutôt l'usage populaire et la mauvaise vulgarisation des concepts neurologiques qui donne l'impression à ses détracteurs que la neurologie réduit la complexité de la vie humaine à quelques phénomènes électrochimiques.

On trouve, à l'inverse de la position illustrée par Carroll, un usage parfois exagéré et ornemental de concepts scientifiques à la mode par des chercheurs en sciences humaines. Cet usage a été « démasqué » par le spectacle que met en scène le physicien Alain Sokal lorsqu'il fait paraître dans *Social Text* – une revue qui a publié Frederic Jameson, Judith Butler, Edward Saïd ou encore G. C. Spivak – un article rempli d'inexactitudes scientifiques baignant dans une riche sauce poststructuraliste. Sokal et Bricmont (1997) dénoncent, à partir de ce cas, l'usage immodéré de concepts scientifiques dans les Humanités de l'époque ainsi que les politiques d'évaluation partisans qui laissent publier un article sur la base de la célébrité de son auteur et sur l'adoption par celui-ci de la ligne éditoriale et du jargon privilégié par telle ou telle revue. Si je n'oserais comparer mes compétences en la matière à celles d'un spécialiste formé dans le domaine des neurosciences, je crois avoir usé de suffisamment de sérieux dans l'usage de mes sources scientifiques pour bannir toute suspicion de ce que Sokal et Bricmont qualifient d'imposture intellectuelle. Minutieusement documenté, le dialogue interdisciplinaire que j'orchestre dans cette thèse cherche à éviter à la fois d'ériger l'objectivité scientifique en idéal absolu et de faire des études empiriques citées de simple ornements qui viennent confirmer de manière simpliste ou même inexacte un modèle théorique préétabli.

0.3.3.3 Une question de réciprocité

On a souvent tendance à voir l'échange interdisciplinaire comme unidirectionnel, le littéraire empruntant quelques éléments au scientifique. Or, pour la théoricienne de la littérature Lisa Zunshine, les littéraires possèdent une expertise sur un certain nombre de

processus mentaux, par exemple la mise en forme de la pensée par le récit, qui peut se révéler précieuse pour les sciences cognitives et la neuropsychologie (2006, p. 44). Les fictions littéraires apparaissent en effet comme un laboratoire où les processus cognitifs, mais aussi sensoriels et émotionnels, sont manipulés et font l'objet d'expérimentations diverses. Cette thèse montre par exemple que la résonance empathique et l'incarnation du sens sont non seulement des mécanismes en jeu dans toute lecture (une observation que les théories de la cognition incarnée, seules, suffisent à appuyer) mais que chaque œuvre littéraire les mobilise à sa manière, rendant perceptibles des nuances et des variations nichées au cœur de ces mécanismes. Ces variations poussent la théorie scientifique là où elle n'irait pas spontanément, lui donnant accès à des objets difficiles à saisir en contexte expérimental.

La hiérarchie du dialogue interdisciplinaire est donc enchevêtrée et les contributions doivent circuler dans les deux sens, entre chercheurs de bonne foi. Cette réciprocité ne reflète finalement que celle des phénomènes biologiques et culturels, qui se déterminent mutuellement. C'est dire que, contrairement à ce que suggère Elizabeth Hart (2001, p. 319) au sujet de l'importation du savoir scientifique en études littéraires, je ne cherche pas uniquement à comprendre la manière dont l'architecture cognitive et cérébrale contribue à l'écriture, à la lecture et à l'interprétation des textes, ni, comme le préconise généralement Mark Turner (1991, 1996) à élucider le fonctionnement de l'esprit pour mieux saisir celui de la littérature. Ce désir d'expliquer le littéraire via le neuropsychologique ne forme qu'une moitié de l'équation : le cerveau est aussi formé par les pratiques littéraires. C'est donc sur une voie oscillant entre neurosciences et théories littéraires, entre psychologie cognitive et études culturelles que je m'engagerai maintenant à la poursuite du phénomène intrigant de la lecture empathique, que nous traquerons tout d'abord à travers la notion de *body genres*.

CHAPITRE I

UNE PREMIÈRE APPROCHE DE LA LECTURE EMPATHIQUE :

LES *BODY GENRES* CINÉMATOGRAPHIQUES

Il est essentiel, avant d'explorer en profondeur les différents processus qui forment, informent et déforment la lecture empathique, d'étoffer l'idée générale que nous nous faisons de ce phénomène. C'est l'objectif de ce premier chapitre, qui naît d'une question en apparence fort simple : quel type de rapport à la fiction littéraire recouvre l'expression « lecture empathique »?

J'ai esquissé, dès l'ouverture de cette thèse, une réponse à cette question en citant des exemples de lectures caractérisées par le ressenti musculaire, kinesthésique ou douloureux que nous fournissent les analyses de Baridon, d'Ellrodt, de Bending et de Lotze. Ressentir, comme lecteur, le jeu musculaire de corps en lutte, les mouvements qui communiquent une sensation de puissance ou encore la douleur que génère une vivisection : voilà ce qu'est la lecture empathique, voilà cet engagement somesthésique du lecteur de fiction qui mobilise son corps sensible, son imagination sensorielle pour ressentir ce qu'exprime un texte. Ces exemples ne donnent cependant qu'une idée sommaire de ce que peut être ce rapport lectorial particulier. C'est ici qu'entre en jeu la notion de *body genres* cinématographiques ; une notion dont la trajectoire, parallèle à celle de lecture empathique, nous permettra une première approche (oblique) du phénomène qui nous intéresse. Car si la relation empathique à la fiction littéraire a été jusqu'ici peu étudiée, ce n'est pas le cas de celle qu'établit le cinéma entre le corps du spectateur et celui du personnage à l'écran. Cette relation a notamment été

pensée à partir de la notion de *body genres*, catégorie élaborée à la fin des années 1980 par Carol Clover (1988) et Linda Williams (1995 [1991]) pour étudier les genres cinématographiques se consacrant à la monstration de corps traversés de sensations extrêmes : pornographie, horreur et mélodrame.

Il paraît approprié d'ouvrir cette thèse avec une réflexion sur les *body genres* non seulement parce qu'ils délimitent un terrain de comparaison fertile, dont nous récolterons les fruits tout au long de notre parcours, mais également parce qu'ils en constituent, historiquement, le point de départ. En effet, cette thèse est née de mon étonnement devant le pouvoir d'un film à nous faire vivre des sensations somesthésiques reflétant les expériences corporelles qu'il nous présente : pourquoi avons-nous mal aux chevilles lorsque Annie fracasse celles de Paul Sheldon dans *Misery*? Pourquoi ressentons-nous comme un fantôme de sensation dans notre main lorsque Edward Norton se fait brûler la sienne par Brad Pitt dans *Fight Club*? La lecture littéraire donne-t-elle lieu à une telle résonance empathique? Si oui, quelle forme y prend-t-elle? Quels facteurs l'influencent? Si non, pourquoi? Et quel rôle est appelé à jouer la sensation somesthésique dans la lecture? Bien entendu, je ne pourrai répondre à toutes ces questions lors de ce premier chapitre. Celui-ci constituera néanmoins l'occasion de proposer une série de pistes de réflexion qui nous aideront à cartographier le territoire que couvre la lecture empathique et à nous orienter pour la suite de notre parcours.

C'est dans cette perspective que nous ouvrirons ce chapitre en présentant et exemplifiant les propositions de Clover et de Williams à propos des *body genres*. Cette présentation initiale nous permettra notamment de penser la lecture empathique comme une topologie corporelle où le sémiotique déforme le somatique, générant un corps hybride à l'interface du physique et du fictionnel. Toujours à partir des *body genres*, nous réfléchirons ensuite à la relation entre sensationnalisme, obscénité, valeur culturelle et rapport corporel à l'œuvre d'art. Cette réflexion nous amènera à considérer, dans une troisième partie, la dimension générique de mon corpus à travers ses relations aux *body genres*. Cette dimension générique, qui affecte la lecture empathique, relève de conventions culturelles mais également de caractéristiques formelles. C'est vers celles-ci que nous nous tournerons lors d'une quatrième partie où nous

discuterons notamment de l'imitation involontaire comme principe de base de la réception des *body genres* et comme rouage possible de la lecture empathique. Je développerai finalement cette notion d'imitation involontaire comme relation esthétique, notamment à partir des propositions de Laura Marks sur la visualité haptique et de celles de Steven Shaviro sur la dimension masochiste de l'expérience cinématographique. Les cinq étapes de ce premier chapitre obéissent donc à une logique exploratoire, où nous partons de l'exemple des *body genres* pour soulever une série de problèmes que pose la lecture empathique. Ces problèmes, formulés ici pour la première fois, seront repris et développés tout au long de la thèse¹. Pour l'instant, tournons-nous vers une première définition des *body genres* ainsi que vers un exemple de réception *body genresque*, un type de réception qui apparaît comme un équivalent cinématographique de la lecture empathique.

1.1 Le corps entre-deux : un exemple de réception *body genresque*

Qui n'a jamais ressenti, dans son corps même, l'amputation d'une main, d'un doigt ou d'un pied qu'il contemple sur l'écran de cinéma? Il arrive ainsi que, dans l'acte spectral, le corps du spectateur se trouve à ressentir, comme en écho, les sensations des corps qui évoluent sur l'écran. Certains genres cinématographiques se sont fait une spécialité d'exploiter cette tendance empathique, mettant en scène des corps bouleversés pour faire réagir physiquement leurs spectateurs. Au début des années 1990, ces genres sont catégorisés comme *body genres* par Carol J. Clover puis Linda Williams, deux théoriciennes issues des études féministes, cinématographiques et culturelles. Les exemples les plus évidents de ces *body genres* sont l'horreur et la pornographie, mais le film de guerre, le film d'action (Turnock, 2003) et le mélodrame (Williams, 1995) ont aussi été associés à ces genres. Les

¹ Par exemple, la question topologique du corps entre-deux reviendra lors des chapitre III (définition de l'empathie) et V (neurologie de l'empathie) ; celle de l'obscénité et du sensationnalisme jouera un rôle dans l'analyse des œuvres de Palahniuk proposée au chapitre VI ; la question générique évoque le problème de la relation entre empathie, sympathie et identification dont nous traiterons au chapitre III ; les caractéristiques formelles des *body genres* apparaîtront notamment dans notre lecture du roman de Dennis Cooper au chapitre II (où nous parlerons aussi de rapport haptique à la fiction) ; l'imitation involontaire sera rediscutée au chapitre III mais également lors du chapitre VII abordant la lecture empathique comme simulation et immersion où nous reviendrons aussi sur la dimension « masochiste » (capacité à se laisser affecter) de la lecture empathique.

body genres vont droit au corps de leur spectateur, ils abolissent la distance esthétique convenable que celui-ci garde normalement avec le film en le sur-impliquant dans la sensation et l'émotion². La puissance de cette sur-implication paraît liée au fait que, dans la réception des *body genres* et comme le remarque Linda Williams, le corps du spectateur imite presque involontairement l'émotion ou la sensation qu'incarne le corps à l'écran³. Ainsi, le malaise ou la tension du spectateur de film d'horreur fait écho à celui de la victime à l'écran, tout comme l'excitation érotique de celui qui visionne une œuvre pornographique reproduit l'état sensoriel incarné par la performance des acteurs ou que les larmes du public imitent celles de l'héroïne mélodramatique. Pour Williams, c'est en provoquant un tel réflexe imitatif que ces genres tendent à abolir la distance esthétique nécessaire à une appréciation intellectuelle ou purement visuelle de l'œuvre d'art, appréciation culturellement valorisée par rapport à l'engagement corporel obscène auquel nous convient les *body genres*. Ceux-ci posent ainsi la question de la relation entre la réception empathique et l'inhibition du sens critique.

Nous nous pencherons au fil de ce chapitre sur ces différents aspects des *body genres*. Mais auparavant, il me semble utile de donner un exemple du type d'expérience spectatorielle qu'ils impliquent. On trouve un tel exemple dans un article de Julie Turnock (2003), qui rend clairement compte de l'impact corporel que certaines scènes *body genresques* peuvent avoir sur le corps du spectateur. Dans ce passage, Turnock décrit son expérience subjective, alors qu'elle regarde la fameuse scène d'ouverture de *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) où un chirurgien s'attaque à la plaie d'un soldat blessé avec des ciseaux inefficaces :

In agony, the wounded man wails, "My God, it hurts." Although it is very loud around them with gunfire, the man's words and torturous screams of pain are very clear. [...] I focus on the planar texture of the wound. The subjective (my shoulder) and the objective ("his" shoulder) collapse, and as Sobchack describes, "on the rebound" from the screen, and without rational thought, I flinch as the scissors probe. My body squirms and cringes, but it is not "my" shoulder I feel, but some diffuse "in-between" body. (2003, p. 5)

2 « What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper aesthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion. We feel manipulated by these texts » (Williams, 1995, p. 144).

3 « The body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen » (Williams, 1995, p. 143).

Outre exemplifier l'effet typique des *body genres*, ce compte rendu montre bien la manière dont le spectateur fait l'expérience des sensations tissées dans la représentation fictionnelle à travers un corps « entre-deux » (« "in-between" body »), un corps imaginé ou, plus précisément et comme nous le verrons au chapitre V consacré à la neurologie de l'empathie, mentalement simulé. L'idée d'un corps entre-deux reviendra régulièrement au fil de cette thèse. Il apparaît en effet comme le site privilégié de l'expérience empathique de la fiction littéraire, comme une forme corporelle prosthétique faisant interface entre le sémiotique et le somatique.

La proposition de Turnock de définir l'expérience empathique de la fiction cinématographique comme arrivant à un corps entre-deux s'inspire des travaux de la théoricienne Vivian Sobchack (2000). Celle-ci propose en effet un compte rendu phénoménologique de l'expérience vécue par le spectateur de cinéma, prenant pour exemple le film de Jane Campion, *The Piano* (1993). Pour Sobchack, la signification est vécue et ressentie, au cinéma, à travers des brouillages sensoriels : lorsque, par exemple, le visuel devient tactile, mais également à travers des brouillages entre l'objectif (la représentation) et le subjectif (le corps du spectateur). L'analyse de ces derniers brouillages pousse Sobchack à situer le « sujet cinesthésique » à la fois sur l'écran et en dehors de celui-ci, évoluant à l'interface du perçu et du vécu. Le travail de cette phénoménologue doit attirer notre attention sur la connexion réflexive et para-rationnelle qui s'établit, dans l'expérience fictionnelle, entre le corps du spectateur ou du lecteur et les corps représentés par le texte filmique ou littéraire. S'il est possible, comme le fait Sobchack, de départager ces corps, de parler d'un face-à-face entre l'objectivité d'un corps représenté par un texte artistique et la subjectivité du corps du spectateur, il faut se garder d'enfermer cette rencontre dans un modèle trop strictement dualiste. Les limites de ce modèle sont évidentes si on considère la parenté du texte littéraire avec la partition musicale, tous deux objets d'une interprétation : comme la partition, le texte possède bien une existence objective, mais son interprétation, c'est-à-dire le déploiement de son sens, est une expérience intime qui ne repose pas uniquement sur la division du texte et du lecteur mais aussi sur leur fusion, sur leur communion et leur mélange. C'est ainsi que, dans l'expérience de la fiction littéraire, le corps du personnage naît du corps du lecteur et que

celui-ci vibre en retour avec les formes sensorielles qu'exprime le texte. La notion de corps entre-deux, proposée par Julie Turnock, illustre bien cette réciprocité qui réconcilie l'objectif et le subjectif et qui suggère que le « sujet cinesthésique », comme le lecteur empathique, se situe à la rencontre entre le corps propre du spectateur ou du lecteur et celui du texte. L'interprétation, qu'elle soit musicale, littéraire ou cinématographique apparaît alors comme une oscillation entre la posture fusionnelle qui permet l'émergence d'un corps entre-deux capable de vivre l'expérience fictionnelle (ou esthétique) et la séparation critique qui inhibe la sur-implication sensorielle et émotionnelle du consommateur dans l'œuvre.

L'idée de corps simulé, de corps entre-deux ne se retrouve cependant pas dans les versions originales du concept de *body genres*, qui apparaissent à la fin des années 1980 et au début des années 1990. C'est en effet en 1987 que l'expression *body genres* apparaît pour la première fois, dans un article de Carol J. Clover où elle traite, à travers une approche orientée vers les problématiques du genre (*gender*), de *slasher films* privilégiant le spectacle de corps (féminins) souffrants. La catégorie des *body genres* est donc orientée, dès sa création, vers une approche genrée. Cette origine disciplinaire laissera sa marque sur la destinée du concept, qui sera développé de manière décisive, quelques années après son apparition, par Linda Williams dans un article intitulé « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », article auquel se référeront la grande majorité des utilisateurs subséquents de la notion de *body genres*. Voyons donc comment Williams élabore sa conception de ces genres particuliers.

1.2 Obscénité des *body genres*

Williams aborde la question des *body genres* en discutant de leur stigmatisation culturelle, des raisons et des conséquences de celle-ci. Il apparaît en effet que le spectacle excessif des corps pris dans la violence du ressentir est généralement perçu comme obscène. Le bon goût relègue le plus souvent aux coulisses de la représentation ces corps sexués, humiliés, bouleversés ; ces corps désirants, criminels ou monstrueux qui jouissent et souffrent

immodérément. La monstration de ces corps qu'on ne doit pas montrer sera donc prise en charge par des domaines culturels moins marqués par le bon goût, c'est-à-dire la culture populaire, les sous- et contre-cultures, domaines dévalorisés ou marginaux auxquels appartiennent les *body genres* définis par Linda Williams : horreur, mélodrame et pornographie. Les *body genres* ne représentent donc pas une catégorie purement esthétique, mais possèdent également une dimension éthique, voire politique. En effet, la valorisation et l'évaluation des objets artistiques – si elle a pris au XX^e siècle des airs de scientificité avec le développement des théories formalistes et structuralistes – restent ancrées dans une conception morale de l'art et de son rôle : l'art doit-il être utile et de bon goût? Éducatif? Stimulant au plan cognitif? Ou simplement agréable d'un point de vue sensoriel? Vise-t-il, comme la religion, l'expérience d'une transcendance? Ou nous ramène-t-il à nos circonstances historiques et personnelles?

Le psychologue sud-africain Victor Nell, dans un ouvrage où il discute de la lecture de loisir, propose une analyse des valeurs sociales attachées au plaisir et au divertissement qui permet d'expliquer l'ostracisme (relatif) des *body genres*. Nell identifie notamment l'idéologie puritaine derrière une conception du plus grand plaisir comme résultant nécessairement du plus grand travail et de la plus grande souffrance (1988, p. 28). Pas question pour le puritain de s'abandonner au plaisir facile d'un roman populaire ou, s'il le fait, ce sera dans un élan de transgression qui influencera sans doute profondément son rapport au texte et son processus de construction du sens. Ainsi, comme la représentation des corps obscènes bouleversés par la sensation est jugée obscène et reléguée aux *body genres* culturellement dévalorisés, une lecture corporelle, mobilisant d'abord l'imagination somesthésique, sera peut-être perçue comme un plaisir sensuel moins autorisé qu'une lecture visant une interprétation conceptuelle complexe. C'est ainsi que les *body genres* nous enseignent qu'il est impossible de complètement dissocier l'objet artistique des forces culturelles qui en déterminent la légitimité et nos rapports possibles avec celui-ci.

Malgré cette impossibilité, la dimension socio-culturelle de notre rapport au texte littéraire ou cinématographique ne sera pas discutée en profondeur dans cette thèse. En ce

sens, mon travail sur la lecture empathique – une forme de réception *body genresque* – se distingue de celui de Williams et de Clover, qui considèrent sérieusement la dimension sociale de ces genres se spécialisant dans le spectacle de corps explorant tout l'éventail du ressentir et se retrouvant ainsi à renégocier les limites de l'obscène et des interdits qui s'y rattachent. Cette menace posée aux définitions normatives de l'obscène tend à mobiliser les analyses des *body genres* que proposent Clover et Williams. Celles-ci sont en effet attentives aux problèmes politiques et éthiques que ces genres soulèvent, à leur représentation de la violence, des pratiques et des identités sexuelles et à l'asservissement de ces représentations aux lois de la marchandise et d'une certaine hétéronormativité patriarcale⁴. L'analyse socio-culturelle, psychanalytique et féministe développée par Clover et Williams tend à penser le problème des *body genres* d'un point de vue psychologisant, basé sur les dynamiques de l'identification. Je cherche pour ma part à m'éloigner d'une telle approche et je tente de définir la réception empathique comme un phénomène prioritairement sensori-moteur, comme un développement corporel et somesthésique du signe artistique, littéraire ou cinématographique. Bien entendu, ce développement corporel et somesthésique est lié aux mécanismes psychologiques du sujet lecteur ou spectateur, d'un soi fantasmant, s'identifiant, évaluant et s'engageant dans toutes sortes d'interactions mentales complexes avec la représentation fictionnelle, interactions qui sont effectivement déterminées par des questions d'identité sexuelle, de classe et d'ethnicité.

Bien que ces questions soient importantes et demandent à être discutées comme le font Clover et Williams, elles ne constituent pas l'unique intérêt des *body genres*. Je voudrais en effet soutenir que ces genres voués à la représentation spectaculaire de corps ressentants mettent en évidence certains aspects fondamentaux de notre rapport général à la représentation, et tout particulièrement sa dimension empathique. Je ne discuterai donc pas plus longuement de l'aspect moral du cinéma ou de la littérature sensationnaliste, sinon pour rappeler qu'un chef d'œuvre d'efficacité *body genresque* n'attirera pas la même

4 Professeur de sciences politiques, Sam Chambers définit ainsi l'hétéronormativité : « Heteronormativity means, quite simply, that heterosexuality is the norm— in culture, in society, in politics. [...] Heteronormativity emphasizes the extent to which everyone, straight or queer, will be judged, measured, probed, and evaluated from the perspective of the heterosexual norm » (2003, p. 26). L'hétéronormativité est souvent pensée comme servant le patriarcat, une notion que résume ainsi la sociologue britannique Sylvia Walby : « I shall define patriarchy as a system of social structures, and practices in which men dominate, oppress and exploit women » (1989, p. 214).

reconnaissance qu'un chef d'œuvre de subtilité émotionnelle ou de complexité conceptuelle. L'intensité de la réponse sensorielle du consommateur apparaît rarement comme un critère valable pour évaluer les arts narratifs tels que le cinéma ou la littérature. Cette situation particulière explique peut-être pourquoi, au sein de mon corpus, la lecture empathique trouve son terrain le plus favorable dans le roman le plus « populaire » : *A Million Little Pieces* (Frey, 2003), un roman d'une puissance d'évocation somesthésique remarquable mais également un best-seller assez stéréotypé qui pénétrera moins facilement les murs de l'université que les œuvres formellement plus complexes, plus exigeantes au plan conceptuel, de Dennis Cooper (1997) ou Mark Z. Danielewski (2000). Bref, bien que je ne privilégierai pas la dimension socio-politique des *body genres* dans ce chapitre qui leur est consacré, il faut noter que celle-ci met en évidence une question qui n'est pas sans incidence sur la lecture empathique comme pratique réelle et comme objet d'étude. Cette question est celle de la relation entre valeur littéraire, obscénité et sensationnalisme. Nous reviendrons lors du sixième chapitre de cette thèse, consacré à Chuck Palahniuk et à son œuvre, sur cette relation problématique. Pour l'instant, penchons-nous un court instant sur le problème de la généricité. La lecture empathique serait-elle l'apanage de certains genres littéraires?

1.3 Problèmes de genres : réalisme et sensationnalisme

Dans son article « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », Linda Williams ne pose pas explicitement la question des limites génériques de la catégorie des *body genres*. Son objectif n'y est pas de définir cette catégorie, mais plutôt d'en faire usage pour comprendre le plaisir visuel et narratif que procure le spectacle excessif de corps féminins bouleversés par la sensation et l'émotion qui caractérise la pornographie, l'horreur et le mélodrame. Elle reconnaît que d'autres genres montrent et affectent le corps, mentionnant le thriller, la comédie et la comédie musicale. Ces genres ne l'intéresseront cependant pas parce qu'ils ne sont pas jugés excessifs ou obscènes et qu'ils n'établissent pas de lien mimétique entre le corps du spectateur et celui du personnage ; dans la comédie, par exemple, on ne rit pas en même

temps que le clown (1995, p. 143). Au contraire, l'efficacité des trois *body genres* sur lesquels elle se penche serait généralement mesurée par le degré auquel la sensation du spectateur reproduit celle qu'il voit à l'écran⁵. Bref, si Williams ne restreint pas explicitement les *body genres* à ces genres établissant un lien mimétique entre le corps du spectateur et celui du personnage, la manière dont elle utilise la catégorie fait de ce lien un trait essentiel de sa définition.

Or, si on systématisé les propositions de Williams, comme je le fais dans ce chapitre, et qu'on définit les *body genres* à partir de leur réception mimétique ou empathique⁶, il faut admettre que la catégorie s'étend au delà de la pornographie, de l'horreur et du mélodrame. Une certaine disparité se profile donc ici entre une définition inclusive de ces genres, basée sur leur réception mimétique et résonante – une réception qu'on peut associer à une assez grande diversité de films : films d'action, de guerre, de danse, de sport et d'aventure, notamment – et le choix d'y rattacher exclusivement l'horreur, le mélodrame et la pornographie. Cette disparité ne remet cependant pas en cause l'intérêt des propositions de Williams au sujet des *body genres* puisqu'elle ne concerne finalement que le contenu de la catégorie et non ses paramètres. Ce problème m'amène tout de même à questionner l'idée d'un monopole de certains genres sur la réception empathique au cinéma. La spécificité des *body genres* comme l'horreur ou la pornographie serait, dans ce cas, de poursuivre activement l'implication empathique du spectateur, alors qu'elle sera plus accidentelle, ou ponctuelle, ailleurs. L'impact sensoriel apparaît en effet comme l'objectif principal de la majorité des films pornographiques et d'horreur – les deux *body genres* originalement identifiés par Clover (1987) et ceux auxquels je penserai tout au long de cette thèse lorsque j'évoquerai cette catégorie.

Le problème de la généricité de la réception mimétique ou empathique ne concerne pas que le cinéma ; il se pose également pour le domaine littéraire. La lecture empathique serait-

5 « In the body genres I am isolating here, however, it seems to be the case that the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on the screen » (1995, p. 143).

6 Cette équivalence entre réception mimétique et empathique deviendra plus claire au chapitre III, lorsque nous définirons l'empathie comme une forme d'imitation.

elle l'apanage de certains genres qui seraient l'équivalent littéraire des *body genres*? Ou bien doit-on considérer la résonance empathique comme une étape possible de toute performance interprétative? Comment la poésie, le roman d'horreur ou l'autobiographie prédisposent-ils leur lecteur à un engagement somesthésique? Les genres réalistes (et leurs conventions dont traite Barthes (1982) dans « L'effet de réel ») poussent-ils davantage le lecteur vers l'imagination corporelle que ceux caractérisés par les décrochages métafictionnels ou par une écriture onirique ou mystique?

Débutons l'exploration de ces questions qui concernent la restriction de la réception empathique à certains genres particuliers en considérant le problème du réalisme. Il est probable que le réalisme perçu d'une représentation ait un impact sur sa réception empathique. C'est du moins ce que suggère une étude de neuroimagerie menée par Gu et Han (2007a) qui démontrent que la réponse neuronale d'un sujet observant la représentation visuelle de mains en situations douloureuses est plus vive devant une photographie que devant un dessin de style *cartoon*. De nombreuses études de neuroimagerie, sur lesquelles nous reviendrons au chapitre V, ont démontré que percevoir la douleur d'autrui active les réseaux neuronaux associés à l'expérience personnelle de la douleur. Cependant, dans celle de Gu et Han, les sujets devant évaluer l'intensité de la douleur d'une situation présentée en image dans un style irréaliste n'ont pas montré une activation significative de l'insula droit et du putamen, deux zones associées à l'aspect affectif-motivationnel (désagréable) de la douleur. Gu et Han concluent donc qu'il y aurait une modulation de la résonance empathique en fonction du réalisme de la représentation, du moins en ce qui concerne les représentations visuelles. Pourquoi cela est-il? Une image fortement stylisée détourne-t-elle l'attention vers sa surface plastique au détriment de son contenu sensoriel? Génère-t-elle une distance esthétique qui atténue la résonance empathique? Ces questions ne seront pas explorées telles quelles, mais transposées au domaine littéraire : un roman réaliste convoque-t-il avec plus de force le lecteur empathique?

Les analyses de romans choisis de Cooper, Frey, Palahniuk et Danielewski ne nous permettront pas de répondre positivement à cette question. Par exemple, chez Frey, l'aspect

réaliste – c'est un roman largement autobiographique – a certainement poussé de nombreux lecteur à s'investir corps et âme dans la fiction. J'argumenterai cependant au chapitre IV que c'est d'abord le flot vocal et l'expressivité de son style qui font résonner le corps du lecteur. De son côté, le roman *Guide* de Dennis Cooper, qui fournit des descriptions réalistes et détaillées de situations violentes et sexuelles, ne génère pas nécessairement de réponse somesthésique qui reproduirait les formes sensorielles que présentent ces descriptions. Cette absence de réponse empathique semble due au fait que celles-ci traitent les corps bouleversés par la sensation comme des objets ; le lecteur peut désirer ou être dégoûté par ces objets, mais il n'entre pas dans leur peau, n'adopte pas leur « point de sentir⁷ ». L'œuvre de Palahniuk, quant à elle, n'apparaît pas comme un terrain idéal pour le développement d'une lecture empathique. C'est pourtant le cas de certains passages ou d'une nouvelle comme *Guts*, où le narrateur invite le lecteur à ressentir de manière sensori-motrice certains éléments en utilisant des comparaisons imagées ou des informations pratiques. Dans le cas de *Guts*, la résonance empathique et le réalisme sont ainsi assez étroitement liés. Finalement, le roman de Danielewski, *House of Leaves*, fait ressentir des sensations corporelles « fantastiques » à son lecteur à travers un dispositif esthétique complexe qui ne repose pas tant sur l'usage de conventions réalistes que sur la possibilité – qu'il présente comme réelle – d'une lecture psychosomatique où la fiction se réaliserait notamment par le corps.

Cette rapide énumération ne fait pas justice à la complexité de chacune de ces œuvres et de leur rapport à la lecture empathique. Elle illustre cependant le fait que des éléments de réception empathique se retrouvent dans diverses situations de lecture et pour divers genres, réalistes ou pas. La lecture empathique peut effectivement emprunter des voies diverses et repose sur un ensemble de facteurs qui vont du désir plus ou moins explicite du lecteur d'établir un rapport somesthésique à la fiction jusqu'à la vivacité descriptive de cette dernière. Au sein de cet ensemble de facteurs, les conventions génériques, notamment celles qui définissent le réalisme d'une fiction, ont un rôle important à jouer, définissant les attentes et les attitudes interprétatives du lecteur. Il serait donc tout à fait possible d'établir une

7 Le neuropsychologue Alain Berthoz se sert du concept de « point de sentir » pour définir l'empathie qui « ouvre effectivement la possibilité non seulement de changer de point de vue mais aussi de ce que j'appellerais le "changement de point de sentir", d'éprouver, de simuler mentalement en intégrant dans le flux de son vécu l'expérience de l'autre » (2004, p. 266).

hiérarchie des genres littéraires en fonction de leur affinité avec la lecture empathique. Je crois cependant que les conventions génériques ne suffisent pas à prédire ou à expliquer entièrement la réception empathique et qu'il faut se garder de réserver celle-ci à des genres spécifiques tels que l'horreur et la pornographie.

Cela étant dit, il est vrai, qu'au cinéma, ces deux genres se sont spécialisés dans la monstration d'images sensationnelles visant à toucher avec intensité le corps du spectateur. On retrouve dans les œuvres de mon corpus cette même volonté de situer l'échange esthétique sur le terrain du corps, sans qu'elles relèvent franchement de l'horreur ou de la pornographie. Par contre, ces genres, qui explosent à partir des années 1960 et deviennent de plus en plus explicites dans les décennies qui suivent (plus *gore* pour l'horreur, plus *hardcore* pour la pornographie), apparaissent comme une influence majeure sur l'œuvre de Cooper et de Palahniuk ainsi que, dans une moindre mesure, sur celle de Danielewski. Leur influence y est visible au niveau thématique, mais également à celui, pragmatique, de leur quête d'impact sensoriel. La lecture empathique apparaît alors comme la confirmation d'un impact concret, le moyen de faire une différence réelle parce que physique et le refus de cantonner la littérature dans le domaine du virtuel, jugé insignifiant et sans valeur. On peut ainsi faire l'hypothèse que des auteurs comme Palahniuk, Cooper, Danielewski mais aussi Frey jouent la carte sensationnaliste dans le but de produire une littérature efficace, batailleuse, subversive et dangereuse. C'est à mon avis cette volonté, plus que leur positionnement générique respectif, qui détermine le rôle de la lecture empathique au sein de leurs œuvres.

1.4 Caractéristiques formelles des *body genres*

Ces quelques commentaires à propos de la valorisation culturelle et de la dimension générique des *body genres* étant faits, nous sommes prêts à examiner plus attentivement leurs caractéristiques formelles tels que définies par Linda Williams.

1.4.1 Structure narrative, thèmes et figures

Qu'en est-il, tout d'abord, de la dimension narrative des *body genres*? Quelles formes de récits privilégient le film d'horreur, la pornographie ou le mélodrame? Pour Williams, ces *body genres* tendent à délaissier la progression narrative linéaire traditionnellement associée au récit réaliste pour privilégier des structures événementielles répétitives se concentrant sur le spectacle de corps extatiques. Ces spectacles répétitifs (pensons à la relative similitude des différents épisodes formant un film pornographique ou d'horreur) apparaissent excessifs par rapport aux normes construites et respectées par la plupart des productions cinématographiques, et spécialement par le cinéma hollywoodien grand public. Il faut donc, pour Williams, concevoir les *body genres* comme des « systèmes d'excès » et les étudier en tant que tels. La qualité répétitive et conventionnelle des *body genres* nous permet de mieux saisir l'attrait puissant que peut exercer une fiction efficace d'un point de vue strictement sensoriel. Prenons le cinéma d'horreur, par exemple. Souvent condamné pour ses structures narratives répétitives, pour ses formes archétypales ou encore pour l'absence de profondeur psychologique de ses personnages, le cinéma d'horreur n'a pourtant cessé de susciter l'intérêt du public et des artistes au cours des dernières décennies. On peut donc penser que l'attrait d'un tel cinéma repose, notamment, sur la présentation d'un contenu sensoriel d'une grande intensité à travers une forme narrative et générique familière et relativement prévisible.

Du côté de la littérature, les romans en série, et les romans érotiques ou horribles en particulier, semblent proposer une configuration équivalente. Pour Victor Nell (1988, p. 58) le plaisir de la répétition et du familier est d'ailleurs au cœur de notre rapport à la littérature. Il évoque à ce propos le cas des enfants qui veulent entendre raconter leur histoire préférée encore et encore, tirant du plaisir à suivre un parcours narratif qu'ils connaissent bien. Nell discute aussi de cette situation commune, où, au sein d'un groupe d'amis ou d'une famille, on raconte une anecdote bien connue à un nouvel arrivant, pour le plus grand plaisir de ceux qui la connaissent déjà. Dans ces cas, comme dans le cas de la littérature sérielle ou, dans une certaine mesure, du cinéma d'horreur, le plaisir du récit peut être conçu comme découlant de la satisfaction des attentes conventionnelles du récepteur par des structures narratives

prévisibles formant un environnement imaginaire connu et contrôlé (Nell, 1988, p. 59-60). Cette structure permet de faire l'expérience de la violence sensorielle déstabilisante dans un environnement sécuritaire : c'est un peu le principe de la montagne russe, du manège de foire. De plus, la familiarité des codes mobilisés par les textes stéréotypés les rendent relativement transparents, donnant au lecteur l'impression d'accéder directement à ses représentations imaginables. L'investissement somesthésique dans une fiction sollicite une part importante de la capacité attentionnelle et des ressources mentales du lecteur ; il est concevable qu'un texte posant de nombreux défis interprétatifs, déstabilisant son lecteur par de nombreuses innovations au niveau des codes qu'il utilise (linguistique, narratif, générique, actionnel) rende plus difficile cet investissement imaginaire. Bref, il est possible de concevoir la lecture empathique comme une forme d'engagement fictionnel favorisé par des textes relativement conventionnels et par des structures narratives répétitives, qui insistent sur leur contenu somesthésique. Les analyses littéraires qui parsèment cette thèse montreront cependant que la lecture empathique peut également jouer un rôle important dans des dispositifs littéraires plus complexes.

Mais revenons aux *body genres* de Williams. Comment peut-on caractériser ceux-ci au plan figuratif et thématique? Visuellement, les spectacles excessifs que proposent les *body genres* partagent le motif du spasme incontrôlable, de la convulsion, du corps hors de lui-même en proie au plaisir sexuel, à la terreur, à la douleur ou à la grande tristesse. Les corps, désorganisés par la sensation excessive, s'écoulent hors d'eux-mêmes : sperme, salive, sang et larmes marquent ainsi le spectacle *body genresque*, qui est du coup caractérisé par la perméabilité des catégories organiques intérieur/extérieur. Au niveau sonore, ces représentations d'états sensoriels ou émotionnels extrêmes impliquent différents types de souffles et de cris désarticulés : respirations haletantes, râles de plaisir, hurlements d'horreur, sanglots de désespoir... Nous verrons que ces caractéristiques thématiques et figuratives se retrouvent à certains endroits de mon corpus⁸, sans nécessairement générer une lecture empathique. Évidemment, la représentation littéraire du corps sensoriellement bouleversé et

⁸ Ainsi que dans les œuvres d'art contemporaines les plus diverses, de la sueur et de l'urine de *L'Histoire des larmes*, le spectacle scandaleux que présente en 2005 à Avignon l'artiste plasticien et metteur en scène Jan Fabre, aux gémissements érotiques de Donna Summers sur *Love to Love You Baby* (1975), en passant par les poupées grotesques de la série des *Disasters* (1986-89) de la photographe Cindy Sherman.

bouleversant diffère considérablement, dans sa nature et dans son effet, de celle qu'offre le médium cinématographique. Le spectateur de cinéma n'a pas, comme le lecteur, à traverser l'épaisseur du code linguistique. Bien que le cinéma obéisse lui aussi à un ensemble de conventions et, qu'à ce titre, il doive être considéré comme un langage, sa nature audiovisuelle reproduit plus directement l'expérience que nous faisons de notre environnement de vie. Bref, si la littérature présente, comme le cinéma *body genresque*, des corps haletants, traversés de spasmes et ruisselants de fluides divers, il est possible que l'impact de la représentation de ces corps y soit moins direct, plus sensible au dispositif textuel général.

1.4.2 L'imitation involontaire comme principe de réception

L'aspect répétitif du récit *body genresque* ainsi que ses thèmes et figures sensationnalistes, corporels et obscènes constituent des éléments utiles dans la mesure où nous pouvons identifier leur présence au sein d'un texte littéraire et évaluer le rôle qu'ils y jouent. Mais là où l'analyse de Williams devient décidément intéressante pour penser la lecture empathique, c'est lorsqu'elle suggère que le statut culturel peu élevé des *body genres* serait en partie dû à la violence avec laquelle ceux-ci touchent le corps du spectateur, qui se retrouve en quelque sorte manipulé par le texte, victime (généralement consentante) de celui-ci. Le film *body genresque* empêcherait ainsi son spectateur d'adopter la distance critique jugée appropriée pour l'évaluation esthétique. Ce trop grand rapprochement, vécu comme une prise de contrôle, dépend certainement de diverses stratégies que mettent en œuvre ces films. Mais pour Williams, et nous arrivons ici à l'élément qui est pour nous central dans son argumentation, cette abolition de la distance esthétique est due au fait que, dans la réception des *body genres*, le spectateur imiterait involontairement les sensations et émotions vécues par le corps qu'il contemple à l'écran (1995, p. 143). Toujours selon Williams, c'est à ce type de réception mimétique que nous faisons référence lorsque nous évaluons la capacité d'un film *body genresque* à nous faire pleurer, à nous exciter sexuellement ou à nous crisper sur notre siège.

La notion d'imitation, si elle apparaît pertinente comme principe général de la réception des *body genres*, pose cependant certains problèmes lorsqu'on s'attarde plus finement à ses mécanismes. Williams ne le note pas, mais il semble y avoir des différences fondamentales entre les rapports mimétiques qui caractérisent les différents *body genres* : pleurer avec un personnage qui pleure relève peut-être davantage de la contagion émotionnelle que ressentir dans son corps la souffrance d'un personnage torturé physiquement, un phénomène qui s'apparente davantage à la résonance somesthésique qui caractérise l'empathie, comme nous le verrons au chapitre III ; quant à l'excitation sexuelle répondant à celle de l'acteur pornographique, relève-t-elle d'une relation imitative (symétrique) ou d'un désir dirigé vers celui-ci (asymétrique)? La conception mimétique des *body genres* que propose Williams ne convient donc que partiellement à une définition de la lecture empathique. En effet, et bien que la capacité d'un film à faire vivre des sensations physiques à son spectateur repose vraisemblablement sur un mécanisme double, à la fois physiologique et psychologique, le modèle de Williams ne distingue pas de manière satisfaisante l'imitation involontaire des différentes relations psychologiques mises en place par le texte filmique. Il est pourtant crucial de le faire si l'on veut saisir leurs contributions respectives. On peut par exemple se demander dans quelle mesure l'imitation involontaire dépend d'un sentiment d'affiliation du spectateur envers le personnage (appartient-il au même groupe social que lui, partage-t-il ses opinions et aspirations, lui ressemble-t-il?) ou bien de ses fantasmes et de ses expériences corporelles passées (un spectateur qui vient de se casser une jambe sera certainement plus sensible à une scène présentant ce type d'accident).

Nous explorerons plus longuement ces différents rapports lorsque je préciserai, au troisième chapitre, ce que recouvre mon usage du concept d'empathie. Mais on peut déjà souligner une caractéristique importante de la réception *body genresque* décrite par Williams, une caractéristique qu'on retrouve également dans la lecture empathique : sa dimension foncièrement physiologique, corporelle et non prioritairement psychologique. On peut comprendre cette dimension, qui différencie la résonance empathique de phénomènes voisins tels que l'identification ou la sympathie, à partir du témoignage que nous livre le philosophe Glenn Hartz concernant sa réaction devant un film sentimental :

My teenage daughter convinces me to accompany her to a "tear-jerker" movie with a fictional script. I try to keep an open mind, but find it wholly lacking in artistry. I can't wait for it to end. Still, tears come welling up at the tragic climax, and, cursing, I brush them aside and hide in my hood on the way to the car. [...] how can someone who forswears any imaginative involvement in a series of fictional events respond to them with tears of sadness? (1999, p. 572)

Comme on peut le constater ici, le film *body genresque* vient manipuler émotionnellement ou sensoriellement son spectateur, lui arrache pleurs ou frissons en dépit de la distance que celui-ci tente de conserver avec la représentation (« forswears any imaginative involvment »). Nous verrons que la clé d'une telle manipulation n'est pas tant l'identification ou la sympathie, qui relèvent d'un lien personnel entre deux sujets, que la résonance empathique entre un corps et ce qu'il perçoit. La sympathie et l'identification psychologique ne suffisent pas à expliquer le sentiment de manipulation dont Hartz fait l'expérience, son manque de distance esthétique et sa surimplication sensorielle et émotionnelle, trois traits qui caractérisent la réception des *body genres* selon Williams (1995, p. 144).

Évidemment, de nombreux facteurs psychologiques sont en jeu dans la situation que décrit Hartz ; par exemple, son jugement esthétique négatif (« I find it wholly lacking in artistry ») et l'intensité tragique du récit (« tragic climax ») sont des paramètres qui dépassent la dimension corporelle du rapport spectral. Ces paramètres ont un rôle à jouer dans celle-ci : le jugement de faiblesse artistique peut par exemple pousser le spectateur à se désengager du film ce qui fait que les larmes qu'il verse à son corps défendant lui paraissent étonnantes, voire étrangères – il aura alors peut-être la sensation d'être manipulé par son propre corps ; quant à l'intensité tragique des événements fictionnels, elle justifie, en soi, les pleurs du spectateur, mais il est possible qu'elle ne fasse ici que faciliter l'imitation involontaire, dessinant des formes affectives et des configurations pathiques (notamment à travers la trame sonore) qui prédisposent le corps du spectateur à entrer en résonance avec le corps pleurant à l'écran. On pourrait ainsi argumenter que l'imitation réflexe du corps bouleversé présenté à l'écran reste au cœur de la réception *body genresque* que décrit Hartz. Si cette explication de la réaction du philosophe apparaît convaincante, il faut admettre qu'elle ne représente qu'un cas de figure parmi d'autres possibles : la faible qualité artistique d'un film ne pousse pas

toujours le spectateur à se désengager de la fiction et il n'est pas nécessaire de voir les larmes d'un personnage pour pleurer devant une situation tragique au cinéma. Malgré ces variations possibles et en dépit des paramètres psychologiques qui les déterminent, l'imitation involontaire qui caractérise la réception des *body genres* permet de mettre en relief la dimension corporelle et physiologique de l'expérience filmique, dimension que cette thèse cherche à définir pour la lecture littéraire.

On peut ainsi se demander : l'imitation involontaire est-elle au cœur de la lecture empathique? Le lecteur peut-il se sentir manipulé, absorbé, affecté contre son gré par une fiction littéraire au même titre que Hartz l'a été par son mélodrame? Si l'on conçoit la spectature *body genresque* comme une réponse réflexe à la perception primaire d'une image visuelle d'un corps bouleversé par la sensation, il faut convenir que, dans la lecture, cette perception est secondaire – ou mentale – et que le corps bouleversé n'est pas perceptible visuellement, mais plutôt reconstruit à partir de stimuli « sonores » (la voix du texte, son rythme, son intonation, son style), sémantiques (l'écriture comme système de signes à développer en ayant recours aux conventions linguistiques et au savoir encyclopédique) et scripturaux (aspect graphique du texte). Nous verrons lors du chapitre V, consacré à la neurologie de l'empathie, qu'une réponse imitative réflexe est envisageable même dans cette dernière situation – celle d'une perception secondaire d'un corps reconstruit à partir de signaux sonores et sémantiques. Il n'est cependant pas certain qu'on puisse concevoir la lecture empathique comme un pur *réflexe* imitatif.

En revanche, il m'apparaît raisonnable de considérer la simulation neuronale et physiologique des formes affectives et sensorielles qui émergent de la rencontre texte-lecteur comme un processus fondamental de la construction du sens en littérature. David Miall (2009) remarque d'ailleurs, lors d'une étude expérimentale de la lecture littéraire, que les traits stylistiques qu'un texte met en avant (*foreground*) – ces formes syntaxiques, sémantiques et rhétoriques inhabituelles qui sautent aux yeux du lecteur – n'accèdent pas, dans un premier temps, à la conscience et qu'elles génèrent, à ce stade, des sensations vécues comme étrangères au soi. Un texte pourrait donc, dans une certaine mesure et à travers des formes

signifiantes (des différences) que le lecteur n'enregistre pas consciemment, agir sur ce dernier sans son autorisation, provoquer en lui des sensations que sa conscience n'entérine pas. Ces formes signifiantes encore inconscientes influencent le rapport corporel du lecteur au texte. Pour le comprendre, comparons la lecture d'un roman avec une promenade dans un environnement. Marchant dans la rue, nous percevons une multitude d'objets (formes signifiantes). Ces objets sont des signes qui – pour la plupart – se développeront à peine et seulement de manière sensorielle : nous construirons, pour le voir, la forme de cet arbre, sans nécessairement penser à son nom, à sa représentation par tel artiste, à tel souvenir lié à un arbre semblable, et ainsi de suite. La perception de cette forme est éphémère : nous poursuivons notre promenade et ce signe, à peine construit, déjà se dissout et se résorbe. Ainsi, l'arbre n'aura été qu'une sensation fantomatique traversant hâtivement notre conscience. Il aura tout de même participé à l'expérience somatique et sémiotique qu'est notre promenade. De même, en circulant dans un univers fictionnel, nous croisons une foule de sensations fantômes, de formes signifiantes qui n'ont pas à accéder pleinement à notre conscience pour donner le ton à notre rapport au texte. Lors de la lecture d'un roman, ces formes se développent et se résorbent aussitôt, interagissant entre elles de manière rythmique et figurative et conditionnant l'implication somesthésique du lecteur. Comme, marchant dans une ville monumentale, on peut se sentir oppressé sans enregistrer tous les détails qui participent à cette sensation, le rapport corporel à la fiction littéraire accommode les formes signifiantes encore inconscientes, les intégrant dans notre expérience totale de l'œuvre. Bref, même s'il est rare qu'un lecteur se sente manipulé par un roman comme on peut l'être par un film *body genresque*, il ne résonne pas moins avec les formes sensorielles qu'il contient.

C'est pourquoi l'imitation involontaire de l'émotion ou de la sensation reste pour moi l'élément clé du discours de Linda Williams sur les *body genres*, celui qui se révèle le plus utile pour penser la lecture empathique. Il révèle en effet la possibilité d'un rapport corporel et empathique à la représentation fictionnelle et au sens en général. Ce rapport primordial, générant les couches les plus basiques du sens, est, dans la lecture littéraire, difficile à saisir ; l'avantage des *body genres* est de le rendre visible et de faciliter son appréhension. Nous suivrons donc encore quelques instants la trace des *body genres* afin de développer, à partir

de travaux qui prolongent ceux de Clover et de Williams, certains aspects de ce rapport corporel au sens qui se révéleront essentiels pour la suite de notre réflexion.

1.5 Imitation involontaire, rapport haptique à la fiction et masochisme

Bien que Carol J. Clover et Linda Williams aient été les instigatrices du concept de *body genres*, le type de rapport au texte filmique que ceux-ci impliquent a été traité par d'autres auteurs, notamment Laura Marks et Steven Shaviro. Ceux-ci nous fournissent des éléments de réflexion qui se révéleront utiles, nous permettant de penser la lecture empathique comme rapport haptique à la fiction littéraire et comme dépendant de la capacité à se laisser affecter.

Débutons avec Laura Marks (2004), qui analyse notre rapport au film sous le signe de la visualité haptique (*haptic visuality*), un concept inspiré des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui développent la notion d'art haptique dans *Milles plateaux* (1980, p. 614-622) quand ils opposent le travail plastique de Cézanne et de Bacon aux œuvres obéissant à la tradition de la perspective albertienne héritée du Quattrocento⁹. Contrairement aux œuvres haptiques de Cézanne et de Bacon, qui offrent un espace lisse, sans profondeur visuelle, permettant au regard de palper l'objet et de se laisser investir par lui, les toiles héritant de la perspective albertienne définissent un espace optique, structuré par une vision éloignée de l'objet qui implique une séparation d'avec celui-ci et une organisation strictement géométrique de l'espace perceptif. Laura Marks propose d'opposer de manière similaire la visualité haptique à la visualité optique au cinéma, définissant la première comme une manière de toucher l'objet par le regard, de surfer sur la texture de l'image au lieu de plonger dans l'illusion de sa profondeur. Ce type de rapport à l'image est marqué par une intimité, voire une continuité entre le corps regardant et l'objet regardé. La réponse physique du corps face à l'image ne dépendrait pas, dans ce cas, de sa conquête rationnelle via la visualité optique, mais bien d'un état de vulnérabilité haptique dans lequel le spectateur se laisse

⁹ En 1435, l'humaniste italien Leon Battista Alberti publie *De la peinture*, un ouvrage où il définit les règles géométriques de la perspective et fait l'éloge de cette technique picturale qui permet de créer l'illusion de la profondeur.

aspirer et qui abolit la distance que le regard établit normalement face à la représentation cinématographique. On retrouve ici l'idée, développée par Williams, d'une proximité « excessive » entre le spectateur et la représentation, d'une réponse empathique qui repose sur la capacité du spectateur à se laisser affecter, capacité qu'il faut concevoir comme une activité passive du spectateur « victime » du film body genresque. Il est, de plus, intéressant de noter que pour Laura Marks (2004, p. 2), le développement de l'industrie cinématographique, dans les années 1910, en demandant des récits faciles à *comprendre*, amène le film du côté de l'optique plutôt que de l'haptique. Le cinéma hollywoodien classique privilégie ainsi l'identification narrative plutôt que l'identification corporelle ; il devient plus symbolique et moins mimétique. Que cette hypothèse sur l'évolution du cinéma au début du XX^e siècle soit fondée ou non, l'opposition qu'y établit Marks entre, d'une part, le trio aspect optique, identification narrative et dimension symbolique, et, d'autre part, aspect haptique, identification corporelle et dimension mimétique traduit bien un aspect de la réception esthétique oscillant entre ces deux pôles. Cette dichotomie se révélera efficace pour nos analyses littéraires et nous y reviendrons lors de la discussion de *Guide* qui occupe le prochain chapitre.

Comme celui de Laura Marks, le projet de Steven Shaviro dans *The Cinematic Body* s'inspire des travaux de Deleuze, mais également de ceux Carol J. Clover. Shaviro trouve en effet chez cette dernière une célébration de la spectature cinématographique comme agitation de la chair et expérience viscérale (1993, p. 63) qui sert son projet de redéfinition du rôle du corps au cinéma. Ce qui nous intéresse chez Shaviro, c'est sa conception du plaisir filmique comme plaisir masochiste provenant de l'abandon aux pouvoirs de l'image, pouvoirs qui font subir au corps consentant du spectateur désorientation, fragmentation et défamiliarisation. Contrairement à l'imitation *involontaire* de Williams, Shaviro conçoit le laisser-aller à la représentation et à la sensation, la soumission à l'illusion fictionnelle comme un choix délibéré accomplissant un désir du spectateur. C'est en ce sens que Shaviro qualifie de masochiste un certain type d'expérience cinématographique :

The masochism of the cinematic body is rather a passion of disequilibrium and disappropriation. It is dangerous to, and cannot remain the property of, a fixed self. The agitated body multiplies its affects and excitations to the point of sensory overload, pushing itself to its limits : it desires its own extremity, its own transmutation. (1993, p. 59)

Cette passion du déséquilibre et de la perte du soi (« passion of disequilibrium and disappropriation »), ce désir de vivre une expérience sensorielle intense (« the agitated body multiplies its affects and excitations to the point of sensory overload ») pousse le spectateur à raccourcir la distance critique qui le sépare du texte filmique pour entrer dans une proximité haptique avec celui-ci ; proximité où son corps simule déraisonnablement les sensations et les émotions qu'il perçoit à l'écran.

On retrouve, dans la lecture empathique, un même lâcher prise de la raison critique séparant le sujet de l'expérience fictionnelle. En effet, comme nous le verrons à différents moments de cette thèse (voir notamment le point 7.4.1), distance critique et lecture rationalisante tendent à atténuer l'investissement sensoriel du lecteur. Au contraire, la lecture empathique implique une ouverture somatique et sémiotique aux pouvoirs sensoriels du texte, à la violence ou à l'érotisme de ses images. La posture masochiste apparaît ici comme une métaphore éclairante. En effet, celle-ci se caractérise par une ouverture totale du sujet cherchant à se dissoudre dans la violence du monde extérieur (Uebel, 2002). C'est parce que la lecture empathique demande une telle ouverture qu'elle a, comme la spectature cinématographique dont parle Shaviro, quelque chose de masochiste : elle n'est pas une conquête intellectuelle du texte, mais une obéissance à son sens, une soumission à sa voix et une dissolution dans sa fiction.

Cette mise à disposition peut être ressentie comme une perte de contrôle (similaire à la réaction de Hartz devant le mélodrame ou au manque de distance esthétique et à l'imitation involontaire que décrit Williams). Cette perte de contrôle est cependant désirée par le lecteur qui apprécie avant tout les romans *enlevants* et *captivants* : le lecteur consent à son enlèvement et à sa captivité. La performance lectoriale apparaît ici comme un rapport de force, comme le remarque Victor Nell à propos de la « magie du récit » :

Implicit in stories about the spell of storytelling is the narrator's own sense of power, the awareness that a recalcitrant audience may be bent to one's will and swayed by one's moods. It is a power relationship that strongly parallels the induction of hypnotic trance. (1988, 48)

Ici, l'échange narratif est présenté comme une relation de pouvoir (où le narrateur détient l'avantage) comparable à l'induction de la transe hypnotique, une comparaison qui, bien qu'elle puisse sembler quelque peu insolite, se révèle intéressante pour penser la lecture empathique, comme nous le verrons au chapitre VII. Étonnamment, Nell ne présente pas cet échange de pouvoir comme un acte totalement consentant. L'aspect involontaire de l'échange du pouvoir entre le texte et le lecteur transparait aussi dans les formulations de Baridon (le texte génère un contenu imaginaire *imposé* à l'œil mental du lecteur) et d'Ellrodt (le texte évoque des mouvements avec une intensité qui nous *contraint* à les ressentir) mentionnées en introduction de cette thèse. À mon avis, la métaphore masochiste que propose Shaviro permet de concevoir cette imposition d'un contenu imaginaire comme quelque chose que le lecteur recherche, comme résultant d'un désir de laisser aller le contrôle rationnel de la conscience, un désir de décentrement, voire de dissolution temporaire du soi.

Les théories de la lecture présentant celle-ci comme un décentrement, comme une sortie hors de soi sont d'ailleurs assez communes. Par exemple, pour David Miall, la lecture littéraire est caractérisée par un décentrement temporaire qui sert la connaissance de soi : le hors-soi de l'expérience fictionnelle, une fois compris et assimilé, devient une sorte de métaphore qui permet au sujet lecteur de se recentrer sur lui-même et de mieux se connaître (2008, p. 12). La définition de la littérarité comme défamiliarisation (*ostranenie*), proposée par les formalistes russes et leurs héritiers structuralistes, correspond également au modèle de la lecture comme décentrement : l'usage poétique de la langue permettant une sortie en dehors de nos habitudes de parole et de pensée. Ces propositions diffèrent de celle de Shaviro sur deux points : tout d'abord, elles concernent prioritairement la personnalité ou la dimension linguistique du sujet alors que Shaviro parle d'une expérience corporelle, celle d'un déséquilibre sensoriel proche du « changement de point de sentir » qui caractérise l'empathie. Ensuite, elles ne conçoivent pas la perte du soi comme une fin, mais comme un moyen. Or, le lecteur empathique recherche pour lui-même le plaisir de l'agitation de la chair,

de l'intensité imaginaire et sensorielle. S'inspirant d'une proposition de Victor Nell (1988, p. 174), on peut émettre l'hypothèse que, comme l'individu qui fréquente une discothèque ou qui pratique un sport extrême, le lecteur empathique cherche à augmenter son niveau de stimulation¹⁰ en se plongeant dans un environnement (ici fictionnel) qu'il ne contrôle pas, en s'abandonnant à des sensations intenses. L'abdication du contrôle, l'ouverture à ce qui est extérieur au soi, le raccourcissement de la distance esthétique apparaissent donc comme des traits de la lecture empathique, qui se distingue ainsi des pratiques de lectures plus analytiques où le lecteur prend le contrôle de son expérience, l'ordonne et la structure dans une mise à distance rationnelle de la fiction.

Conclusion

L'exemple des *body genres* permet donc de penser la lecture empathique comme un rapport à la fiction caractérisé par la capacité du lecteur à se laisser affecter corporellement par celle-ci, à se laisser emporter dans une proximité haptique, somesthésique avec la représentation, une proximité excessive qui abolit le contrôle rationnel de l'expérience. Ce rapport corporel « masochiste » au texte peut apparaître, dans sa mollesse et dans la perte de contrôle qu'il implique, comme obscène et improductif. Cela est d'autant plus vrai que ces étiquettes s'attachent souvent aux genres sensationnalistes qui promeuvent un tel rapport à la fiction, des genres tels que l'horreur ou la pornographie, caractérisés par la monstration de corps désorganisés par la violence du ressentir, de corps râlants, hurlants, soufflants et gémissants, présentés dans des structures narratives répétitives. Évoquer les *body genres* aura donc également ouvert une réflexion sur les genres, sur leur valorisation sociale et sur leur impact sur nos habitudes interprétatives. Nous rediscuterons de ces dimensions à la fois esthétiques et socio-culturelles de la lecture empathique tout au long de la thèse et plus particulièrement lors des chapitre VI (Palahniuk) et VII (immersion et simulation). Pour l'instant, nous poursuivons notre exploration à travers l'analyse d'un roman de Dennis

¹⁰ Nell parle, pour sa part, d'excitation endogène, un concept développé par Freud dans la dixième section de son *Esquisse d'une psychologie scientifique*.

Cooper, *Guide*. Cette première analyse littéraire nous permettra de définir encore plus précisément le rapport empathique à la fiction littéraire et de voir comment un texte en apparence éminemment body genresque comme celui de Cooper peut déjouer la réception corporelle et utiliser la puissance sensorielle de ses images à des fins plus intellectuelles.

CHAPITRE II

DU VISCÉRAL AU CÉRÉBRAL : UNE LECTURE DE *GUIDE* DE DENNIS COOPER

Au plan thématique, l'œuvre romanesque de Dennis Cooper a tout à voir avec les *body genres* cinématographiques que sont l'horreur *gore* et la pornographie gay. Saturée de corps regardés, décrits, baisés, drogués, battus ou démembrés, elle présente à son lecteur des images crues et violentes qui rappellent spontanément ces genres obscènes. Cette proximité thématique, séduisante pour certains, repoussante pour d'autre, a en tous cas mobilisé la réception critique de cette œuvre, comme le souligne d'ailleurs Leora Lev (2006, p. 24). En effet, les critiques des romans de Cooper, de *Closer* (1989) à *The Sluts* (2005), incluent invariablement des commentaires sur leur usage spectaculaire de thèmes propres à l'horreur ou à la pornographie. Et lorsque l'écrivain publie *God Jr.* (2005), un roman dénué de ces thèmes, les commentateurs ne peuvent qu'en remarquer l'absence : « Dennis Copper's new book leaves behind the sex, violence and gore that made his reputation » (Mar, 2005). Mais jusqu'à quel point cette proximité thématique avec la pornographie et le *gore* nous informe-t-elle sur la travail romanesque de Cooper?

On a vu au chapitre précédent que, dans les *body genres* cinématographiques, un rapport empathique et mimétique s'établissait entre le corps du spectateur et le corps représenté à l'écran, créant un corps entre-deux qui donne vie aux sensations fictionnelles. Est-ce également le cas pour l'œuvre romanesque de Cooper? Pour Michele Aaron, son écriture pornographique entraînerait des réponses sexuelles involontaires (« involuntary sexual responses », 2004, p. 120). Ces réponses involontaires sont-elle comparables à l'imitation

involontaire des émotions et des sensations qui caractérise la réception des *body genres* cinématographiques, et tout spécialement des sensations somesthésiques qui sont au cœur de la réception empathique du *gore* et de la pornographie? La lecture d'un roman de Cooper nous procure-t-elle une expérience similaire à celle de la réception de ces genres? Bref, son œuvre sensationnaliste se prête-t-elle à la lecture empathique? L'analyse du roman *Guide* (1997) que je propose dans ce chapitre nous permettra d'explorer ces questions. Cette analyse se déroulera en cinq étapes. Dans un premier temps, je présenterai brièvement le roman de Cooper, notamment en le situant dans son contexte culturel et artistique. J'expliquerai ensuite comment, malgré ses apparences *body genresques*, *Guide* inhibe généralement l'implication somesthésique du lecteur dans la fiction. Les trois parties suivantes seront consacrées aux modalités de cette inhibition du somesthésique à travers l'emphase que met le texte sur la visualité (2.3), l'audibilité (2.4) et le cérébral (2.5). Mais avant de nous lancer dans le détail de ces développements, jetons un regard d'ensemble à l'argument que ceux-ci dessinent.

La posture générale que j'adopterai ici est que les attitudes interprétatives et les stratégies de lecture encouragées par *Guide* et son traitement spécifique de la corporéité détournent, dans une certaine mesure, la lecture empathique de son objet. En effet, l'audiovisualité à travers laquelle *Guide* exprime et décrit le corps sensible, son inscription des images horribles et pornographiques dans un dispositif esthétique complexe distinguent nettement l'œuvre cooperienne des *body genres* tels que nous les avons définis au chapitre précédent. Comme le remarque Matias Viegner :

While the overt content of his work is within the classic framework of pornography [...], it hardly works toward the archetypal orgasmic money shot ; narrative resolutions always return to the symbolic level as enacted in linguistic and especially narrative devices. Cooper's work appeal both to the body and the mind, but ultimately works through issues of desire, the body, the skin, flesh, and self, interiority and exteriority through elaborate philosophical metaphors and rhetorical strategies, not unlike Socrates' allegories of knowledge and desire. (2008, p. 133)

Viegner souligne ici la disparité entre la surface *body genresque* de l'œuvre de Cooper et l'utilisation « philosophique » de ce contenu thématique. Cette disparité semble créer une certaine unanimité au sein des exégètes de son œuvre. On retrouve en tous cas une

observation similaire chez Paul Hegarty, qui compare Cooper à Sade et à Bataille, montrant comment ces trois auteurs utilisent des situations physiques extrêmes pour créer bien plus qu'un choc sensoriel et émotionnel (tout en admettant que ce choc fasse partie de la valeur et du sens de leurs œuvres). En effet, chez Cooper, comme chez Sade et Bataille, les représentations obscènes serviraient à ouvrir des champs de savoir sans les clôturer, à penser sans figer ni conquérir (Hegarty, 2008, p. 182). Cette disparité entre contenu sensationnel¹ et projet intellectuel, qu'identifient Viegner et Hegarty, sera ici élucidée en comparant l'œuvre cooperienne aux *body genres* cinématographiques. Nous pourrions alors constater que la lecture empathique, loin d'être uniquement tributaire de la surface thématique d'un texte, dépend de l'ensemble de son dispositif.

Les meilleures fictions cinématographiques appartenant à l'horreur et à la pomographie réussissent à nous faire vivre des sensations somesthésiques à travers la représentation de corps bouleversés, souffrants ou jouissants. *Guide* fournit également des représentations de corps bouleversés. Il serait donc possible que ce roman fasse vibrer le corps sensible du lecteur au fil de ses images douloureuses ou érotiques. Cependant, chez Cooper en général, et dans *Guide* en particulier, les représentations du corps tendent à générer des images visuelles et auditives plutôt que somesthésiques. Certains passages, dont nous discuterons aux points 2.4.1 et 2.5, font exception à cette tendance, exploitant la sonorité du langage ou sa capacité explicative et informationnelle pour générer indirectement une expérience somesthésique chez le lecteur. Malgré ces exceptions, la règle, dans *Guide*, reste celle d'un traitement audiovisuel et cérébral du corporel, traitement qui sape l'émergence empathique de sensations somesthésiques que promet la surface thématique spectaculairement *body genresque* de l'œuvre cooperienne. Cette surface sensationnelle crée une tension qui nourrit toute l'œuvre : comme un mirage, elle attire le lecteur puis se dérobe, se révèle comme artifice, objet insaisissable d'un désir qui traverse et structure la relation texte-lecteur. En jouant ainsi avec l'investissement empathique du lecteur, les images sensationnelles de *Guide*, orientées par l'ensemble des stratégies stylistiques, rhétoriques et énonciatives que le roman privilégie, conduisent le lecteur vers un spectacle *body genresque* en trompe-l'œil. Lorsque ce spectacle

1 Rappelons que j'utilise le terme « sensoriel » pour désigner ce qui relève de la sensation, et « sensationnel » pour évoquer l'usage spectaculaire, possiblement obscène, de corps bouleversés et bouleversants.

se dérobe, le lecteur trouve qu'un mode de lecture métafictionnel et abstrait a remplacé l'expérience sensorielle promise. Bref, la proximité thématique de *Guide*, et de l'œuvre romanesque coopérative en général, avec l'horreur et la pornographie cache des modes de lecture qui diffèrent du comportement interprétatif caractérisant la réception des *body genres* cinématographiques.

Guide met plutôt en place un mode de lecture qui substitue de manière dialectique l'imagination audiovisuelle à l'imagination somesthésique et la compréhension abstraite de configurations psychologiques et philosophiques à l'expérience corporelle. Se développant en épuisant le contenu somesthésique de leurs images audiovisuelles, les scènes *gore* et pornographiques dans *Guide* sont presque toujours vues et entendues à partir d'une distance esthétique et critique. Elles s'intègrent dans la structure narrative complexe du roman, où la chair riche en sensations de jeunes éphèbes devient le matériel que retravaillent l'art, les expérimentations, les fantasmes et les méditations des personnages tels que Dennis, Scott, Mason, Pam et Sue. Au contraire, le film *body genres* fait du corps bouleversé par la sensation un spectacle qui se suffit à lui-même et qui tend à abolir la distance esthétique, créant une surimplication du spectateur dans la sensation et dans l'émotion qu'il perçoit. Le traitement audiovisuel et intellectualisant du corps proposé par *Guide* divertit le lecteur du potentiel somesthésique du texte et prévient les simulations sensori-motrices de son contenu corporel. C'est ainsi que, parmi différents comportements interprétatifs possibles, *Guide* privilégie l'imagination audiovisuelle, l'identification psychologique, la méditation métaphysique et la contemplation esthétique plutôt que la résonance empathique et corporelle qui caractérise la réception de l'horreur et de la pornographie.

Bien entendu, cette prévention de la résonance empathique – toujours relative au demeurant – n'empêchera pas le lecteur de ressentir des émotions et des sensations dirigées vers les corps présentés par *Guide*, dégoût ou désir par exemple. Ces réactions, qui font également partie de la réception des *body genres*, se distinguent cependant de la résonance empathique dans la mesure où ils ne présentent pas une relation miroir, mimant une forme inscrite dans le texte, mais plutôt une relation qui vise l'objet fictionnel. C'est toute la

différence entre avoir peur *pour* un personnage (qui n'a pas nécessairement peur lui-même) et avoir peur *avec* un personnage. Nous reviendrons sur ces différents modes du rapport à la fiction au prochain chapitre, consacré à la définition du concept d'empathie, mais notons dès maintenant que, dans le premier cas, le sujet reste ancré dans son corps-esprit, ressent ses propres sensations et émotions envers un personnage, alors que dans le second, qui m'intéresse prioritairement dans cette thèse, il s'extirpe de son propre point de vue – ou, plutôt, de son propre « point de sentir » – pour faire l'expérience des sensations du personnage. Cette expérience empathique d'un « point de sentir » conçu comme étranger peut prendre diverses formes ; par exemple, celle, proposée au chapitre précédent, d'un corps entre-deux qui fait l'interface entre la représentation fictionnelle et le corps-esprit du lecteur lui donnant vie. Nous verrons maintenant ce que fait *Guide* de ce corps entre-deux et comment il le fait. Mais avant de nous plonger dans l'analyse du traitement de la corporéité par *Guide*, il me semble utile de fournir quelques éléments contextuels et historiques qui permettront de donner une idée très générale du type de littérature que représente l'œuvre de Cooper.

2.1 De *Guide* et de la *blank fiction*

Publié chez Grove Press en 1997, *Guide* est le quatrième roman du *George Miles Cycle*, cinq romans dont la publication s'échelonne de 1989 à 2000 et qu'unifient une esthétique commune ainsi que la récurrence fétichiste de certains motifs, dont le principal est la figure de l'adolescent perturbé et désirable, version punk-rock de l'éphèbe, junky, mince, aux cheveux et aux yeux bruns, et généralement victime de quelque abus sexuel. Écrit en hommage au fameux George Miles, individu réel et prototype imaginaire de cet adolescent, ce cycle romanesque obéit de plus, selon les dires de Cooper interviewé par Danny Kennedy (2008, p. 192-197), à un plan d'ensemble et à une série de contraintes déterminées dès le début de sa rédaction en vue d'en faire un tout hétérogène mais cohérent. Ce plan d'ensemble et ces contraintes ne seront pas abordées ici, mais révèlent Cooper comme un écrivain

profondément formaliste qui, dans ses propres mots, est : « into structure, synchronicity, balance and mirroring and stuff » (Kennedy, 2008, p. 192). Nous verrons que cette recherche formelle, combinée à la fascination fétichiste pour les thématiques violentes et érotiques liées au corps de l'éphèbe punk-rock, déterminent la place laissée au lecteur empathique dans l'œuvre cooperienne.

C'est à cause des cinq romans du *George Miles Cycle* que Cooper a été associé par certains auteurs comme Elizabeth Young (1992) et James Annesley (1998) au mouvement littéraire post-punk qui émerge dans les années 1980 autour de la scène artistique du Lower East Side new yorkais. Ce mouvement, qui produira ce que Young et Annesley nommeront *blank fiction*, réunit des auteurs comme Jay McInerney, Tama Janowitz ou Bret Easton Ellis. Ces auteurs ne s'organiseront pas en mouvement à proprement parler, mais se trouvent rassemblés par Young et Annesley au nom d'une sensibilité commune, urbaine et blasée, et d'une affinité pour des thèmes tels que la violence, le sexe, la drogue, la décadence, la mode et la consommation, le rock et MTV², la marginalité, bref, tout un univers thématique traité sous un angle résolument *cool*. C'est de ce dernier trait que découle l'adjectif *blank* puisque le style de ces auteurs véhicule souvent un éthos de froid détachement, de cynisme, voire de platitude ou d'incompétence émotionnelle. Ce ton dés-affecté, parfaitement illustré par le classique de Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* (1985), est de plus lié stylistiquement au minimalisme que représentent des auteurs comme Raymond Carver ou Ernest Hemingway³.

Guide adopte, dans une certaine mesure, ce style *blank* pour nous présenter Dennis, le narrateur, écrivain d'un roman intitulé « Guide », et les différents membres de son entourage : amis ou amants, artistes ou junkies. On peut se faire une idée générale de cette écriture *blank*, de ce style minimaliste et objectivant qui sert à Cooper à présenter les situations les plus étonnantes sans s'impliquer émotionnellement, à partir de l'incipit du roman :

2 La *blank fiction* est aussi très proche de ce que le critique Larry McCaffery définit comme *avant-pop*, une littérature d'avant-garde fascinée par, et nourrie de, culture populaire (McCaffery, 1993 et 1995).

3 Bret Easton Ellis nomme d'ailleurs ces deux auteurs comme des influences en entrevue avec Metcalfe (2010).

Luke's at Scott's. Mason's home jerking off to a picture of Smear's bassist, Alex. Alex's jeans are so tight you can make out his ass. It's sort of nondescript, like a kid's. Robert, Tracy, and Chris are several miles across town shooting dope. They're so fucked up. Pam's directing a porn film. Goof is the star. He's twelve and a half. I'm home playing records and writing a novel about the aforementioned people, especially Luke. This is it. (p. 3)

Ce passage emblématique illustre bien le style privilégié par Cooper dans *Guide* : style télégraphique, nous décrivant des faits de manière économe et de l'extérieur, un peu à la manière d'une caméra (focalisation externe, narration à la première personne) et conscient de lui-même (« I'm home writing a novel about the aforementioned people »). Cette écriture *blank* privilégiée par Cooper peut faire apparaître ses romans comme des textes fondamentalement superficiels, qui jouent avec les mystères de la surface, de l'image et de l'apparence. Comme le remarque Paul Hegarty : « Cooper's fictions seem to offer surface only, however convoluted and twisted that surface, but it is vital to recognize that depth is always in play » (2008, p. 181). La stratégie de la surface (et de son lien dialectique à la profondeur) se traduit dans *Guide* par une écriture-enregistreuse, une narration qui montre et fait entendre à la manière « objective » d'une caméra et d'un microphone. En tant que *blank fictions*, les romans du *George Miles Cycle* de Cooper appartiennent ainsi à l'ère de la télévision et du magazine, du vidéo et du disque compact, prenant des formes stylistiques en accord avec l'esthétique propre à ces média. En ce sens, le projet cooperien est postmoderne, correspondant parfaitement à cette nouvelle superficialité, à cette fascination pour la surface qui est, pour Frederic Jameson, une caractéristique formelle essentielle de l'art de cette période (1991, p. 9).

Mais la surface stylistique de l'œuvre cooperienne ne constitue pas le seul aspect qui l'attache à son époque. Dans *Guide*, le récit de Dennis, oscillant entre monologues intérieurs et descriptions directes de scènes avec dialogues, dépeint divers épisodes passés ou présents de son quotidien : trips d'acide, mort du jeune Goof, de Chris, de Robert et de Tracy, visionnement de films pornos, baisés diverses, concerts... À travers ces épisodes, c'est tout le *zeitgeist* « alternatif » de la dernière décennie du XX^e siècle que Cooper traduit, rappelant les films de Larry Clark (*Kids, Bully*), de Gregg Araki (*Totally Fucked Up, The Doom*

Generation, Nowhere) ou de Harmony Korine (*Gummo*). Ce n'est cependant pas en ayant recours au cinéma que Cooper, longtemps journaliste pour le magazine musical *Spin*, ancre *Guide* dans une époque, mais plutôt en intégrant à son œuvre de nombreuses références à la scène « rock indépendant » des années 1990 à laquelle renvoie, par exemple, le titre de cinq des sept chapitres du roman⁴. Bref, *Guide*, comme le reste de l'œuvre romanesque de Cooper, constitue un témoin (et un acteur) fascinant d'une époque déterminante de la culture contemporaine. Ce n'est cependant pas pour cette raison que j'ai choisi de m'y attarder, mais bien parce que ce roman apparaît, à première vue, comme un équivalent du film *body genresque* et donc un terrain possiblement fertile pour le développement de la lecture empathique.

2.2 Un contre exemple de lecture *body genresque*

Le cas de *Guide* peut enrichir notre conception de la lecture empathique car, bien que ce roman qui parle sans cesse de corps soumis à des sensations et expériences extrêmes soit thématiquement proche des *body genres* de Williams et Clover, il semble peu propice à l'établissement d'une relation empathique entre le lecteur et les représentations qu'il construit. Pourquoi est-ce le cas? Comment ce texte fait-il usage de la corporalité? Quels modalités sensorielles privilégie-t-il? Et quel impact ces options ont-elles sur la manifestation imaginaire de l'œuvre? C'est à ses questions que nous tenterons maintenant de répondre.

Dans son article « (Fill-in-the) Blank Fiction : Dennis Cooper's Cinematics and the Complicitous Reader », Michele Aaron souligne l'aspect cinématographique de l'écriture de Cooper, argumentant qu'il constitue un point d'entrée dans le texte pour le lecteur. Elle nous rappelle à cet effet que, selon Ellen Esrock et Wolfgang Iser, la construction d'images

4 « Guided by Voices » un groupe culte des années 1990 ; « The Freed Weed » est le nom d'un album de Sebadoh, un autre groupe rock de l'époque ; « Blur » est un groupe brit pop bien connu des années 1990 ; « Star-Shaped » est une chanson de Blur de 1993 et « The *Spin* Article » renvoie bien sûr au magazine *Spin*, une institution de la culture rock de l'époque ; seuls « Sunshine Superman » et « Epistle to Dippy », deux titres de chansons de Donovan, un artiste folk psychédélique des années 1960, ne font pas référence à la scène rock alternative des années 1990.

mentales déclenchée par une œuvre littéraire constitue une méthode d'amenuisement de la distance séparant le lecteur du texte (Aaron, 2004, p. 124). La concrétude des descriptions qui caractérise le style de Cooper amènerait le lecteur à visualiser les scènes décrites et ainsi à s'impliquer davantage dans l'œuvre. Cette implication se déroulerait plus précisément sous le signe de la visualité cinématographique, Aaron expliquant comment : « in terms of style, Cooper's descriptiveness can be seen to replicate the movement of the camera's eye and its techniques » (2004, p. 122). Argumentant que l'écriture cooperienne intègre le filmique tant au niveau de ses techniques narratives et stylistiques que de ses thèmes, Aaron resserre son analyse autour de la question du visuel. Pourtant, le cinéma n'est pas un médium purement visuel, il est fondamentalement audiovisuel. Si l'écriture de Cooper est réellement « cinématique », il semble donc logique qu'elle exploite également la modalité auditive et la dimension sonore en général. C'est du moins la position que je défendrai dans la suite de cette analyse qui montrera comment le style descriptif de *Guide* exploite l'audiovisualité et comment cette exploitation oriente l'investissement imaginaire du lecteur. La position d'Aaron concernant l'importance de l'aspect visuel de l'écriture cooperienne comme moyen d'impliquer le lecteur à travers ce qu'elle nomme « imaging » est donc pertinente mais incomplète. Il faut dire qu'en tant qu'artefact linguistique lié à la parole, le texte littéraire favorise la prise en charge du visible par l'audible⁵, prise en charge qui se manifeste dans *Guide* par l'oralité de la voix narratrice ainsi que par la présence diégétique importante de la musique et du son. *Guide* exploite ainsi avec habileté la totalité de la sphère audiovisuelle pour gagner la complicité imaginaire de son lecteur.

Dans ce cas, dans quelle mesure les images audiovisuelles proposées par ce roman parviennent-elles à décrire et à exprimer le corporel? Ces images sont-elles porteuses de contenu somesthésique et poussent-elle vers la lecture empathique? Le style cooperien tend-il vers la visualité haptique, que Laura Marks (2004) définit comme un type de vision utilisant l'œil comme un organe du toucher, ou plutôt vers la visualité optique qui dépend de la

5 Il faut bien sûr éviter de limiter la littérature à ce lien écriture-parole. Jacques Derrida nous met en garde contre une telle conception phonologique, où : « l'écriture *devrait* s'effacer devant la plénitude d'une parole vive, parfaitement représentée dans la transparence de sa notation, immédiatement présente au sujet qui la parle et à celui qui en reçoit le sens, le contenu, la valeur. » (1968, p. 141) Derrida appelle plutôt à l'intégration de l'écriture, de la trace (du gramme) dans notre pensée de la signification et du texte.

séparation du sujet regardant et de l'objet regardé? Plongé dans la fiction de *Guide*, le lecteur se contente-t-il d'images purement visuelles ou transforme-t-il celles-ci en expérience haptique, somesthésique? Et qu'en est-il des images auditives? Comme c'est le cas avec la visualité, l'auditif n'est pas dans une relation homogène au corporel. La voix, qui – comme nous le verrons – joue un rôle central dans l'exploitation de la dimension sonore par *Guide*, possède une double nature. Elle est toujours simultanément son et sens. Ancrée dans le corps ressentant, la voix dit et exprime. La voix est langue et signification ; mais elle est aussi respiration, pleurs, rires, toux et bâillements. La qualité vocale de la narration de *Guide* construit ainsi un corps auquel nous donnons voix à notre tour, l'interprétant comme un musicien interprète une partition ou un acteur, un texte dramatique. De quel côté penche la voix narrative dans *Guide*? Crée-t-elle un corps ressentant, respirant et gémissant, un corps de sensation avec lequel le lecteur pourrait éventuellement entrer en résonance empathique?

Au sein des dichotomies de l'audiovisuel, *Guide* tend à inscrire l'audible et le visible dans le pensable plutôt que dans le touchable, atténuant ainsi l'investissement corporel du lecteur. Cette inscription montre bien que la prolifération de thèmes et de figures body genresques n'implique pas automatiquement une réception body genresque. En effet, l'intégration de ces thèmes et figures dans le dispositif complexe du texte transforme la manière dont ceux-ci seront interprétés, ou manifestés empathiquement, par le lecteur. Dans *Guide*, le pouvoir sensoriel de ces thèmes et figures est mis en échec par des stratégies qui poussent la lecture vers un développement plus abstrait du signe littéraire : la mise en évidence de l'appareil énonciatif, les passages méta-fictionnels (le personnage écrivain Dennis commentant l'écriture d'un roman intitulé « Guide »), les nombreuses auto-analyses, les réflexions philosophiques (sur le langage, la beauté physique, l'expérience psychédélique, la mort, l'amour, le désir) et le ton généralement cynique et spirituel (*witty*) situent d'emblée la rencontre textuelle dans la sphère du symbolique, de la réflexion, du langage et de l'abstraction, et ce, au détriment d'une expérience mimétique, plus proche de l'« hallucination cinématographique » où l'aplatissement de la distance entre le signe et son référent rendrait les objets décrits présents pour le corps du lecteur, présence essentielle au surgissement de la lecture empathique.

La majorité des films d'horreur ou pornographiques tendent à dissimuler leur statut de textes fictionnels et construits afin de faciliter l'immersion du spectateur dans leur univers de sensations fortes. De manière typique, les trucages trop évidents, l'artifice trop visible d'un film d'horreur ou pornographique provoquent le rire plutôt qu'une réponse sensorielle et émotionnelle telle que la résonance empathique. Bien qu'il n'y ait pas d'équivalence obligée entre la transparence de l'énonciation et l'immersion sensori-motrice, le manque de distance esthétique appropriée et le sentiment de surimplication sensorielle et émotionnelle qu'associe Williams à la réception des *body genres* (1995, p. 144) apparaissent dans bien des cas intensifiés par la dissimulation de la matérialité et de la conventionnalité de l'œuvre de fiction (nous reviendrons sur ce point au chapitre VII). En révélant constamment son artificialité, *Guide* instaure une distance critique entre le lecteur et le monde diégétique qui inhibe la surimplication sensorielle et la proximité haptique avec le texte. Bref, si d'un côté, comme l'avance Aaron, *Guide* pousse ses lecteurs à produire des images mentales (visuelles) des objets qu'il décrit, il prévient de l'autre une véritable implication corporelle dans l'univers qu'il ébauche, laissant le lecteur écouter la voix narratrice sans lui faire adopter différents « points de sentir », déplaçant sans cesse l'expérience de la corporéité vers une réflexion sur cette expérience.

Voyons maintenant plus précisément comment les stratégies privilégiées par *Guide* forment un traitement de la visualité et de l'audibilité qui subvertit l'implication corporelle du lecteur dans le texte. Bien entendu, un roman comme *Guide* ne peut être réduit à une dimension unique et mon analyse montrera qu'à certains moments, le texte laisse surgir son potentiel sensoriel, actualisant brièvement la possibilité de la lecture empathique et du rapport somesthésique à la fiction et mettant ainsi en évidence la dialectique du désir lectorial face au spectacle *body genresque* qu'il propose.

2.3 Visualité

Dans *Guide*, comme le souligne Michele Aaron, la visualité constitue un élément qui détermine la réponse du lecteur : le style cinématographique l'invite à produire des images visuelles de corps dans des situations violentes ou sexuelles. Cependant, et pour reprendre l'opposition proposée par Laura Marks, cette imagination visuelle est plus optique que haptique : elle ne met pas le lecteur en relation tactile ou somesthésique avec les personnages et leur corps mais le pousse plutôt à les voir et à les évaluer comme des entités distantes, séparées de lui. Cette séparation, qui crée une relation sujet-objet, bloque la résonance empathique qui repose plutôt sur une relation intersubjective ou, dans le cas du mimétisme empathique face à un objet⁶, d'une sorte de « subjectification » ou d'« anthropomorphisation » du monde physique.

À l'inverse, l'écriture cooperienne tend à réifier les corps. c'est-à-dire à les transformer en objets, à travers la visualité comme mode dominant du rapport au monde. Ce mode pousse le monde représenté, et tout particulièrement les corps réifiés des jeunes hommes qui le peuplent, à se dissoudre dans l'image, à se vider de toute sensation somesthésique pour devenir des jeux de miroir purement optiques. Comme le remarque Damon Young à propos d'une scène de *Guide* où le jeune Drew regarde, avec le narrateur Dennis, une vidéo pornographique le mettant en scène, le corps érotique y est le plus souvent réduit à son spectacle :

Desire, for Drew, is neither to have nor to be had, but rather *to be seen being had* in a process of perpetual reflexivity which does not so much render the bodily site of pleasure *unreal*, as render such pleasure indistinguishable from its own reflexive representation. (2008, p. 34)

Ce rapport optique au corps, cette séparation du sujet et de l'objet propre à générer des sensations (ici, érotiques) est le résultat d'une problématisation, par l'écriture cooperienne, de la surface et de l'image face au désir, une problématisation qu'amplifie l'importance thématique accordée par *Guide* aux média visuels. En effet, les corps y sont sans cesse

⁶ Nous verrons au prochain chapitre que le philosophe allemand Theodor Lipps parle par exemple de la sensation d'expansion ressentie face à un hall aux vastes proportions.

regardés, filmés, vus sur des photos ou sur vidéo. Ils sont donc perçus et décrits d'abord visuellement, de l'extérieur et sans accès à leurs sensations.

Ce rapport optique et médiatique au corps, qui décourage l'imagination somesthésique, est accompli à travers une série de stratégies rhétoriques. Parmi celles-ci, la plus importante est peut-être le ton *blank*, objectif et détaché, des descriptions de corps. Très précises, celles-ci dissèquent leur objet de chair avec une précision analytique. En concentrant le regard sur la surface des corps décrits, sur leur structure physique, elles limitent l'accès du lecteur aux sensations qu'ils sont supposés expérimenter. Les exemples de ce type de traitement de la corporéité abondent dans *Guide*. Prenons par exemple la scène où le narrateur Dennis nous donne une description très technique de l'opération nécessaire à la transformation du postérieur tridimensionnel du jeune Drew en une image plane de lui-même :

It involved digging my thumbs into his ass crack, prying it open, then smearing the cheeks to their respective sides of Drew's body and securing them there with my fists. It was harder to do than it sounds. Things kept escaping. When every muscle and fat globule was in place, and the ass cheeks were razed, there was nothing to see but a smallish, misshapen plateau with a crude, pink, indented triangular splotch in the center. (p. 108)

Le traitement que fait subir le narrateur au corps du jeune *skateboarder* le fait disparaître (« there was nothing to see »), le transforme en image abstraite de lui-même. Loin d'être le foyer d'une sensation somesthésique, dénaturalisé par le gros plan fait par le narrateur, l'anus de Drew devient ainsi une tache grossière (« a crude, pink, indented triangular splotch »). Mais le changement d'échelle n'est pas le seul facteur de transformation du corps du jeune éphèbe en un objet étrange ; l'aspect méthodique, procédural de la description participe aussi au sentiment de défamiliarisation généré par ce passage qui inhibe la sensation somesthésique et détourne le lecteur vers la compréhension. En effet, si le lecteur peut adopter le « point de sentir du narrateur » et accompagner son travail musculaire alors qu'il sculpte les fesses récalcitrantes (« things kept escaping ») de Drew, il n'est pas tant invité à ressentir une expérience qu'à comprendre une procédure. On peut aussi remarquer au passage qu'une phrase comme « It was harder to do than it sounds » dévoile la situation énonciative dans la mesure où le narrateur se montre conscient d'une possible disparité entre son geste et la

manière dont sa description sonne à l'oreille du lecteur ; ce type de dévoilement met l'accent sur la narration elle-même, et non sur le matériel diégétique et son potentiel sensoriel. Tout en jouant sur l'aspect cliché de cette expression surgissant dans un contexte pour le moins inhabituel, notons finalement que celle-ci présente l'acte narratif comme une communication sonore (« it sounds »). Nous reviendrons plus loin sur cet aspect sonore. Finalement, la réification des corps passe également, dans *Guide*, par des équivalences établies entre les objets et les corps. Par exemple, dans la phrase suivante, le parallélisme des propositions coordonnées place le postérieur de Drew sur un pied d'égalité avec la télécommande : « Then I grabbed the remote with one hand and recaptured Drew's ass with the other » (p. 103).

Si ces exemples peuvent paraître anecdotiques, la réification des corps (leur transformation ponctuelle ou permanente en pure matière physique) constitue en réalité une dynamique essentielle au projet artistique développé par Cooper dans son œuvre romanesque. C'est du moins le cas dans *Guide*, qui n'invite généralement pas le lecteur à ressentir le corps des différents personnages qui habitent le roman *avec* le sien, mais bien à les évaluer de l'extérieur, à travers un regard qui tend à les chosifier. Cette relation optique concerne spécialement les jeunes hommes impliqués dans les situations violentes ou sexuelles – par exemple les vidéos pornos tournées par Chris (p. 30-37), son éviscération par le nain (p. 84-93) ou la baise brutale du narrateur avec Sniffles (p. 140) – qui forment le cœur du spectacle body genresque mis en scène par le roman. En effet, dans *Guide*, le système des personnages s'organise en deux catégories distinctes : les « beautés », dont les corps sont constamment transformés en images d'eux-mêmes, et les « interprètes » (Dennis et ses amis artistes, principalement) qui utilisent ces objets de chair à des fins diverses : vidéos pornographiques, collages, bande dessinée, écriture ou expérimentations physiques plus directes mais non moins esthétisantes. On trouve donc d'un côté les artistes et les intellectuels, dont le corps disparaît derrière le discours, la réflexion ou les pratiques de création alors que de l'autre évoluent les « beautés » inspirant ces artistes : jeunes hommes séduisants transformés en corps insensibles par la drogue, la passivité, le sommeil, la mort ou l'art et les médias qui transforment leur corps en images. Cette dichotomie, qui laisse finalement peu de place à la sensation somesthésique dans le système narratif cooperien, est clairement exprimée ici :

All the beauty in my world is either sleeping, unconscious, or dead. Luke, Goof, Chris, Alex. Life's a scary place without them. All that's left are the artists, the users, the interpreters. Us. Mason, Scott, Pam, Sue, and myself. We're so imaginative and lonely, and their immobility is such an inspiration for some unknown reason. (p. 81-82)

En créant un tel antagonisme entre les interprètes et les beautés, le narrateur offre au lecteur une structure duale où il peut s'insérer en occupant alternativement l'une ou l'autre position. Invité par l'inclusif « Us » à rejoindre le groupe des interprètes, le lecteur, de par sa position, s'y range de fait. De cette situation privilégiée, il peut apprécier les beautés, les contempler avec les interprètes dont les motivations restent ouvertes (« for some unknown reason ») donc inclusives pour le lecteur. Mais il peut également s'identifier fantasmatiquement aux beautés. Dans ce cas, il ne s'engage pas davantage dans une lecture empathique, mais dans une structure de désir plus psychologique et pulsionnelle que sensorielle et somesthésique puisque ces dernières dimensions sont exclues des descriptions « chosifiantes » du narrateur.

Bref, si les descriptions de corps dans *Guide* déclenchent bien l'imagination visuelle du lecteur, comme l'argumente Aaron, elles exploitent peu l'imagination somesthésique qui définit l'investissement empathique du lecteur dans une fiction. Ces descriptions instaurent plutôt une logique optique de séparation et de distance entre le lecteur et l'objet de chair. Parce que le narrateur Dennis, comme il l'indique lui-même dans la citation ci-dessus, interprète ou utilise les corps et leur potentiel sensoriel pour créer son art et réfléchir aux mystères relativement abstraits de la beauté immobile, le lecteur n'est pas tant invité à ressentir la corporéité des personnages qu'à réfléchir sur sa nature et sur sa fonction au sein de la structure narrative égocentrique du roman (puisque reposant essentiellement sur la parole personnelle de Dennis). Un tel rapport court-circuite la résonance empathique avec les corps, qui ne sont plus perçus comme des semblables avec qui l'on peut communier sensoriellement, mais comme des objets extérieurs, à conquérir ou à comprendre.

2.4 Audibilité

Comme je l'ai suggéré plus haut, la visualité réifiante et optique ne forme que la moitié de la qualité cinématique (pour reprendre le terme d'Aaron) de l'écriture de Cooper. Le domaine du sonore et de l'audible en forme l'autre moitié. En fait, puisque la narration de *Guide* est fortement orale, la visualité y dépend du sonore : ce que le lecteur voit, il le focalise à partir de la voix du narrateur bavard. En plus de cette dimension vocale fondamentale du texte, celui-ci échantillonne – un peu comme le ferait un *disc-jockey* – les voix intérieures des personnages ainsi que des fragments musicaux en provenance du monde diégétique pour créer une riche trame sonore pour l'imagerie visuelle construite par la narration. Quel est l'impact de cette mobilisation de l'audible sur le rapport empathique du lecteur au texte? Est-elle efficace à la manière des cris, gémissements et autres râles qui, dans la pornographie et l'horreur, révèlent et expriment des états sensoriels violents, favorisant la simulation, par le spectateur, de sensations somatiques? La voix narratrice de *Guide* produit-elle un corps audible avec lequel le lecteur pourra entrer en résonance empathique? Nous verrons que *Guide* nous fournit d'intéressants exemples d'une telle dynamique lectoriale avec les scènes de la mort de Goof et de Tracy. Cependant, la plupart du temps, la narration de Dennis déplace l'expression de la sensation somesthésique vers des réflexions abstraites ou spirituelles sur ces sensations et sur leur expression, atténuant la participation imaginaire et corporelle du lecteur à la représentation sensationnelle, interposant un filtre supplémentaire entre cette représentation et son interprétation incarnée. On commence à voir avec plus de clarté pourquoi un texte en apparence si body genresque se révèle finalement jouer sur un tout autre registre. Mais comment la narration de Dennis nous transporte-t-elle dans un monde sonore de voix et de musique?

De nombreuses stratégies textuelles sont utilisées pour donner à la narration son caractère vocal. Parmi celles-ci, on retrouve l'usage omniprésent d'expressions telles que « point is », « thing is », « this is it », « he's totally into » ou encore « yeah, okay ». Ces formes lexicales, qu'on retrouve généralement dans le dialogue, sont ici insérées directement dans la narration pour créer un effet vocal, l'illusion que le narrateur nous parle. On remarque aussi que la

combinaison d'une ponctuation expressive et rythmique avec l'usage fréquent de ces formes syntaxiques et lexicales typiquement orales, incluant de nombreuses onomatopées, imite un certain parler américain contemporain : « Luke and I talk for the next, oh, half an hour or so » (p. 51), « But, yeah, to be perfectly honest » (p. 51), « About that time I arrived, and... Ta-da » (p. 82). Les formes orales que prend ici la voix narratrice expriment plutôt des processus cognitifs que sensoriels. La marque d'oralité « oh » sert à marquer le temps de réflexion précédant l'évaluation d'une durée (« for, oh, half an hour »), le « yeah » révèle une argumentation interne se solvant par un aveu (« But, yeah, to be perfectly honest ») et finalement, le « Ta-da » exprime l'accomplissement d'une situation narrative. Le caractère oral de la narration se révèle également par de nombreuses hésitations, que marquent au niveau typographique les omniprésents points de suspension : « Scott smiled . . . sarcastically? » (p. 4) Bref, dans *Guide*, l'oralité est mise au service d'une narration plus exigeante d'un point de vue cognitif que sensoriel. Le sens complexe que véhicule la voix narratrice mobilise ainsi l'attention du lecteur, lui laissant moins d'énergie pour l'imagination somesthésique.

Les figures du discours jouent également un rôle important dans la représentation textuelle de la conscience parlante de Dennis, tout spécialement les figures apparentées à ce que Fontanier décrit comme la « correction⁷ ». Par exemple, en page 55 : « Chris knows me – or, rather, he knows how my lust operates », ou « this weird little prideful smile that isn't based in reality - on this occasion, at least ». On entend, dans ces deux extraits, le narrateur changer d'idée en pleine phrase, ce qui détourne l'attention de la situation décrite et l'attire vers la pensée en processus de Dennis. À ce type de corrections s'ajoutent de nombreuses formulations paradoxales telles que :

Thing is, he's cute beyond belief, if you're into that type. [...] Now he's sublime – on the surface, at least. It has something to do with his modelesque features, and how they're so thrown out of whack by his odd personality, and how unsuccessfully he has adopted a snooty demeanor to try to seem cool. (p. 73)

7 « Figure par laquelle on rétracte en quelque sorte ce qu'on vient de dire à dessein, pour y substituer quelque chose de plus fort, de plus tranchant, ou de plus convenable. » (Fontanier, 1977, p. 366)

Le paradoxe, qui transforme ici une qualité négative telle que « adopting a snooty demeanor to try to seem cool » en qualité positive, donne encore à la narration une dose d'esprit, de *wit*, qui encourage le lecteur non pas à imaginer l'apparence de l'homme décrit, mais plutôt à apprécier la finesse de la description. Ces stratégies stylistiques et textuelles permettent au lecteur de reconstruire le « flow of consciousness » vocalisé et ininterrompu du narrateur, avec ses hésitations et ses délais, ses contradictions et son esprit. Cette continuité du flot de la parole narrante est opposée à la discontinuité des scènes directes, où le narrateur s'efface en partie pour laisser place aux dialogues. Cette opposition est d'ailleurs mise en relief par la mise en page particulière des chapitres 1, 2, 4 et 7 où scènes en direct (avec dialogues) et narration en « voix off » se succèdent de manière systématique et sont clairement identifiables visuellement dans la mise en page. Les scènes directes sont en effet organisées en paragraphes par des alinéas alors que le monologue intérieur du narrateur est livré en blocs de texte compacts.

Comme il apparaît clairement dans les citations précédentes, c'est à un narrateur bavard que le lecteur de *Guide* a affaire, un narrateur qui lui parle sans cesse, lui rappelant régulièrement que ce qu'il lit n'est pas tant une fiction dans laquelle il doit s'immerger, qu'un discours qui révèle plus sur sa source que sur son objet. En effet, en plus de réifier le corps des « beautés » comme nous l'avons vu au point précédent, les descriptions de Dennis assujettissent ceux-ci à son discours adroit, dont le côté spirituel tend à attirer l'attention non pas sur l'objet décrit, mais sur la finesse de la description. C'est ce qui se passe encore une fois dans le passage suivant, où Dennis porte un regard évaluateur sur le corps d'Alex, une version fictionnalisée du bassiste de Blur :

From the neck down, Alex is just sort of there. His body's so plain that you'd think he was born wearing clothes. Really, as if god or whoever was working on deadline, and so much time was spent molding the ultimate head that the other three fourth of him had to be built in a hurry. (p. 84)

Une telle description ne donne pas lieu à l'imagination somesthésique, à des images d'un corps sensible ou touchable. Plutôt qu'un tel corps, le narrateur nous présente un corps abstrait, fractionné, produit par « god or whoever » et évalué à travers un regard esthétisant et

un discours astucieux. Le côté spirituel de la voix narratrice, en attirant l'attention sur elle-même, renforce la centralité de la subjectivité du narrateur Dennis dans le texte et repousse les « beautés » comme Alex (et Drew, Chris, Goof, Luke, Sniffles et David) à la périphérie de son discours réifiant. La lecture empathique se retrouve donc délaissée au profit d'une lecture attentive à la personnalité et à la parole du narrateur.

2.4.1 Guidé par les voix

Guide exploite donc la sphère de l'audible à travers la narration très orale de Dennis. Mais la voix du héros narrateur est loin de constituer l'ensemble de la dimension sonore du texte. En effet, au-delà de la narration orale, la qualité audible de l'écriture de Cooper dans *Guide* se manifeste à travers un système complexe de voix entremêlées, où la voix narratrice se laisse contaminer par la voix des amis qui l'entourent.

Il y a bien sûr les scènes en discours direct, où le texte utilise diverses stratégies pour faire la transcription sonore des voix. Par exemple, l'italique et les tirets servent ici à marquer et à imiter l'intonation de Scott : « "*Really?*" Scott asked with his usual amazement. "You saw me walk in here *before?* We-ei-ird" » (p. 4). Dans ce cas, la sonorité est mise au service de la caractérisation plutôt que de la sensation. Mais la narration de Dennis ne fait pas que laisser la place aux voix qui l'entourent à l'occasion de dialogues. Elle se montre également poreuse aux voix intérieures de certains personnages, les enregistrant pour nous les retransmettre. Par exemple, alors que Dennis décrit son ami Mason en plein travail créatif (il produit un collage à partir d'une photographie d'Alex et de Graham, membres du groupe Smear, version fictionalisée de Blur) : « In the shot, Alex was grinning at Graham, Smear's guitarist. In the collage, he'll be imagining Mason's dick. Oh, he wants it. Yeah, right » (p. 67). Bien que ce soit toujours Dennis qui parle, sa voix prend en charge celle de Mason, qui imagine qu'Alex désire son sexe. L'expression « oh, he wants it » appartient à la voix intérieure de Mason, alors que le « yeah, right » est d'appartenance mixte, pouvant aussi bien exprimer le jugement ironique de Dennis au sujet du fantasme de Mason que l'enthousiasme de celui-ci pour sa

petite rêverie. Le narrateur peut donc nous faire entendre les voix intérieures de son entourage. Mais encore faut-il qu'elles soient audibles, c'est-à-dire conscientes, comme il l'admet lui-même dans le passage suivant : « Plus, I'm sure there's other stuff Scott can't begin to acknowledge and, consequently, stuff I can't begin to describe » (p. 74). Si les pensées de Scott ne sont pas formulables, qu'elles ne passent pas par l'*entendement*, elles ne seront pas audibles et ne pourront donc être tissées dans la narration de Dennis.

En effet, celle-ci est dédiée à l'audible, elle transmet au lecteur les voix externes et internes qui forment le paysage sonore diégétique. Ce paysage inclut également des bribes de musique, des chansons qui apparaissent directement dans le texte, comme dans ce passage où un groupe d'amis se rendent au concert de Smear :

When Chris, Robert, and Tracy lurched into the Whisky, Luke hugged them, especially Chris.

Smear : We're so high / We want to fall all over you.

Robert nodded out, in for the band's entire set. (p. 10)

Les paroles de Smear, qui renvoient à celles du hit de 1990 « She's So High », de Blur (« She's so high / I want to crawl all over her »), s'intègrent à la narration car elles jouent dans la salle de spectacle où entrent les personnages, se mêlant aux voix intérieures qui les habitent. La narration de Dennis échantillonne ainsi voix et musique, ajoutant une trame sonore élaborée à ses descriptions visuelles très précises. L'expérience sensorielle proposée par *Guide* est donc clairement audiovisuelle. Au fil du roman, le lecteur pourra ainsi entendre Guided by Voices, Sebadoh, Smear (Blur), Tinselstool (Silverchair), Pavement, The Lemonheads... Tout ce rock indépendant fait partie du paysage sonore dans lequel évoluent Dennis et ses amis, s'entremêlant aux *voix qui guident* la narration (Guided by Voices étant d'ailleurs l'un des groupes les plus présents dans *Guide*, et un favori bien connu de Dennis Cooper). On pourrait dire que le roman entier est guidé par les voix : les dialogues, la voix narratrice de Dennis, les voix intérieures de ses amis, les voix de la musique rock forment le tissu même de *Guide*. Bien que nombreuses, ces voix poussent rarement le lecteur à participer corporellement à la fiction. Si la musique participe à l'audiovisualité de *Guide*, il faut noter que celle-ci n'est pas ressentie rythmiquement ou musicalement par le lecteur : le narrateur

décrit rarement les sensations vitales qu'elle induit, mais utilise les paroles de chansons pour caractériser l'environnement diégétique de son récit ou pour commenter subtilement les événements de celui-ci.

Il arrive pourtant que les voix qui contaminent la narration expriment des états somesthésiques propres à générer une lecture empathique, un investissement imaginaire corporel du lecteur. Ces passages body genresques invitent celui-ci à ressentir de manière fusionnelle des corps riches en sensations. La scène de la mort de Goof constitue un tel passage. La narration mime alors la respiration difficile du garçon : « Suddenly there's this, like, unbelievable pain. Upper chest. "Oh, fuck." Goof gasps, gasps, gasps, balls his fists. "Please . . . stop." » (p. 23) La séquence laborieuse du « "Oh, fuck." Goof gasps, gasps, gasps, balls his fists » reproduit par la sonorité la sensation d'une respiration difficile, exprimant directement l'état d'étouffement dans lequel se trouve le jeune Goof. Les échos allitératifs qui traversent ce passage sont caractéristiques d'un usage onomatopéique de la langue qui permet ici de mobiliser le sonore pour toucher le lecteur. Si Laura Marks parle de visualité haptique à propos de certains films, on pourrait évoquer ici une audibilité haptique, qui instaure une grande proximité entre le corps bouleversé de Goof et celui de l'interprète, du lecteur. Cette audibilité haptique repose clairement, dans le passage cité, sur la motivation mimétique du signe linguistique « gasps » qui fonctionne à la fois comme verbe et comme onomatopée. Ce double fonctionnement du langage est au cœur de l'analyse de l'onomatopée proposée par Hugh Bredin (1996, p. 560), pour qui ce double fonctionnement n'est pas trivial, mais constitue plutôt une sorte d'utopie du langage, un besoin logé au cœur de la conscience linguistique. Il est certain en tous cas que l'onomatopée comme expression mimétique, expression pure du corps sensible, participe de ce que Kristeva nomme la « musique parlée » (1977, p. 191), c'est-à-dire ce mode sonore de la langue hérité des cris, rires et babillages infantiles qui expriment directement des états corporels. Le « Goof gasps, gasps, gasps, balls his fists », lorsqu'il est prononcé intérieurement, ne fait pas uniquement sens lexicalement et sémantiquement, il place le corps sensible du lecteur dans un état de difficulté articulaire, il l'essouffle et le force ainsi à se faire un corps empathique qui reproduit l'état sensoriel du corps du personnage.

Un phénomène similaire se produit lors de la mort de Tracy, mais cette fois, la voix narratrice ne mime pas tant un corps s'étouffant qu'un corps-esprit qui s'embrouille et s'évanouit : « Tracy couldn't . . . quite . . . think, but she could sort of, um, sense a kind of . . . haze, hiss. "Um . . ." » (p. 16) Ici encore, la langue n'est pas simplement utilisée pour transmettre le contenu sémantique, par ailleurs fort vague, qu'exprimerait la voix intérieure de Tracy, mais pour révéler, à travers une structure syntaxique étirée et hachée, le rythme spécifique de cette voix intérieure prise dans un corps mourant. La répétition du « um », un son de non-sens, ainsi que le doublet sonore « haze, hiss » évoquent les sensations de confusion et d'étourdissement et invitent le lecteur à faire l'expérience linguistique de ces états sensoriels. Comme dans la scène de mort de Goof, la sonorité du texte fait interface entre le corps bouleversé du personnage et le corps interprète du lecteur.

Pourtant, la posture générale de lecture que *Guide* assigne au lecteur l'encourage peu à activer son imagination somesthésique et problématise la possibilité de la lecture empathique. Prenons pour illustration un nouveau passage où le texte transcrit de façon mimétique un son diégétique. Lors de ce passage, le personnage de Chris, une « beauté », se fait découper en morceaux par un nain sadique. Lors de cette scène à la fois obscène et métaphysique, on trouve ainsi reproduit le son que fait l'anus de Chris pénétré par un couteau : « Chris's ass : kkyphstllmb... » (p. 89). L'onomatopée imprononçable « kkyphstllmb » traduit de la façon la plus objective possible une situation potentiellement riche en sensations. Cette objectivité totale se frappe ici à l'indicible du corporel, un peu comme dans la scène de mort de Tracy le phonétique permet d'exprimer le non-sens vague, la dissolution confuse du sujet dont le corps meurt. Dans le cas du « kkyphstllmb » cependant, le lecteur n'est pas invité à plonger dans une subjectivité incarnée. Il reste extérieur au corps (chosifié) de Chris ; l'objectivité – très *blank fiction* – de la transcription sonore se révèle opaque, frustrant le désir de sensation du lecteur.

On a vu jusqu'ici comment *Guide* exploite la dimension audiovisuelle pour rendre problématique l'implication corporelle du lecteur dans la fiction. Je démontrerai maintenant comment l'attitude généralement spirituelle et cérébrale de la voix narratrice, au-delà de ses

stratégies audiovisuelles, encourage une lecture analytique et consciente d'elle-même plutôt qu'une absorption imaginaire et sensorielle que demande la lecture empathique.

2.5 Une narration cérébrale

Les scènes de mort de Goof et de Tracy ne sont pas représentatives du style audiovisuel et intellectualisant de la narration de Dennis, qui limite la plupart du temps le répertoire sensoriel du lecteur en gardant le contrôle de la focalisation tout au long du roman. Parce que la narration n'adopte généralement pas le point de vue ou le « point de sentir » des personnages pour rester en phase avec celui de Dennis, qui n'est pas le plus riche en terme de sensations somesthésiques, le lecteur évolue dans une zone sensoriellement restreinte. Et puisque les voix expressives des personnages sont filtrées et interprétées par la voix plutôt intellectuelle de Dennis, il est rare que le lecteur ait accès à du matériel somatique brut. La plupart du temps, Dennis ne nous fait pas ressentir, mais réfléchir sur le ressentir, comme dans l'extrait suivant, où le narrateur serre Chris dans ses bras :

So I hug him, and when he's mine, arms encircling me too, this emotion erupts, although it's more like I feel a chemical being flushed from my brain through my neck and down into my body. It's not love, at least not compared to how I feel about Luke. Empathy's a decent guess. In any case, it's an intriguing sensation. To heighten the effect, I slide one hand down the back of his jeans, and take a gentle handful of his flat, cold, inexplicably mind-blowing ass. [...] It's weird. I'm not remotely turned on. It's more like I'm directing a scene in a porn film. You know, intuiting what would seem steamy with no thought of getting off personally. (p. 56)

Les sensations somatiques abondent dans ce passage (arms encircling, a chemical being flushed into my body, take a gentle handful of his flat, cold ass) mais elles sont redirigées vers l'intellectuel ou le visuel : le postérieur de Chris est « *mind-blowing* », et le narrateur se sent comme le directeur d'un film pornographique. Détaché de son corps sensible, le narrateur expérimente délibérément et rationnellement avec la sensation somesthésique et le lecteur est invité à imaginer la procédure, à comprendre ses implications et ses motifs plutôt que de se

laisser porter par les sensations de la scène. Ce régime cérébral caractérise le traitement de la corporéité dans *Guide*.

Bien entendu, il y a des exceptions à ce régime analytique – comme nous l'avons déjà vu avec les scènes de Goof et Tracy. Par exemple, la description suivante du narrateur se mettant au lit avec Luke, duquel il est amoureux – se démarque du style désincarné que privilégie la narration et mobilise davantage l'imagination corporelle :

I'm pretty sure it's the acid, but as soon as I settle, I have this sensation of being inside something specifically generated by Luke. It's all about warmth, but it doesn't have the huge, impersonal blandness of sunlight, or the detailing and slight insanity of a flickering fireplace, or the clinical heat of a heater, or the wild rush you get when plunging into a hot tub. It's a weaker heat, more poetic, and it practically itches. Does that follow? (p. 58)

Une telle description invite le lecteur à imaginer la sensation de tiédeur, à la ressentir avec Dennis. Ici, son approche typiquement analytique de ses propres sensations est mise au service de différentes images somesthésiques : la chaleur du soleil, d'un foyer, d'un radiateur, d'un bain chaud et finalement celle de Luke. Cette description reste dans une certaine mesure cérébrale, assignant à la chaleur de Luke une place précise dans un paradigme de la chaleur, et travaillant le lexical et le sémantique plutôt que le rythmique et le mélodique, mais elle ménage tout de même un espace somatique que le lecteur peut investir. De plus, ce passage vise à évoquer une sensation en elle-même et pour elle-même, sans l'intégrer dans une réflexion métaphysique complexe, sans la dérober au lecteur ou la déconstruire pour en neutraliser le pouvoir d'évocation. Finalement, elle n'est pas révélée comme construction fictionnelle, un procédé pourtant courant dans *Guide*. Bref, ce type de description – ainsi que son objet plutôt tendre et sentimental – font contrepoint au reste de la narration audiovisuelle et cérébrale qui encourage des attitudes interprétatives divergeant de la lecture empathique.

On trouve, parmi ces attitudes interprétatives, la distance critique qu'encouragent les nombreux clins d'œil métafictionnels révélant *Guide* comme construction arbitraire et artificielle. J'ai brièvement évoqué leur impact sur la lecture empathique dans ce roman au point 2.2, mais j'aimerais y revenir ici. En effet, ces clins d'œil, ces interventions du narrateur

invitent le lecteur à adopter une attitude cérébrale qui ne favorise pas son implication somesthésique dans la fiction. Quels sont ces clins d'œil qui révèlent la fiction comme construction? On sait par exemple, dès le premier paragraphe, que le narrateur Dennis écrit un roman à propos des personnages de *Guide*. On apprendra par la suite que Dennis travaille comme journaliste pour le magazine *Spin* (comme l'auteur réel Dennis Cooper) et que le roman qu'il écrit s'appelle « Guide ». De plus, Dennis le narrateur ne se gêne pas pour commenter certains aspects de sa composition : « I know the Pam, Goof and Chris story line is preposterous » (p. 72). Cette approche rend Dennis tangible, familier et sympathique tout en contribuant à créer une lecture qui mobilise davantage la pensée abstraite et la réflexion sur la construction de la fiction qu'on est en train de lire que l'imagination figurative et sensorielle. Les commentaires métafictionnels réduisent ainsi la distance entre le lecteur et le narrateur (voire entre le lecteur et l'auteur réel) mais instaurent du même geste une distance critique entre ce même lecteur et la représentation fictionnelle, entre le lecteur et les images sensorielles qui forment le monde diégétique et qui donnent prise à la lecture empathique. Cette distance entre le lecteur et les images sensationnelles de *Guide* est créée délibérément par le narrateur. Le passage suivant, où Dennis révèle explicitement sa volonté d'éviter la figurativité trop concrète pour garder une distance avec la fiction, illustre parfaitement l'effet métafictionnel auquel je renvoie ici. Ce passage surgit au milieu de la scène la plus *gore* du roman, celle du découpage de Chris par le nain : « This part's almost over. It has to be gross, a touch abstract, and relatively implausible. Otherwise, I'll get too emotionally involved » (p. 87). Grossièreté, abstraction et caractère peu plausible sont ici convoqués pour limiter l'implication émotionnelle du narrateur, mais aussi celle du lecteur. Un tel commentaire métafictionnel, présentant le narrateur en train d'écrire le texte que nous lisons, illustre bien comment *Guide* détourne le désir de sensation du lecteur, une stratégie esthétique qui contraste avec la visée commune des *body genres* qui tentent de créer un manque de distance esthétique et un sentiment de surimplication sensorielle et émotionnelle.

Conclusion

Il semble donc que *Guide* place son lecteur dans un régime de lecture plus abstrait que concret, plus psychologique et philosophique que physiologique. Bien que le caractère sonore de sa narration à la première personne rende parfois le texte semblable à un corps respirant, hésitant, bref à un corps parlant exprimant des sensations avec lequel le lecteur pourrait entrer en résonance empathique (comme c'est le cas chez James Frey, nous le verrons), *Guide* ne favorise pas globalement la lecture empathique tout simplement parce que sa narration orale reste cantonnée dans le logos, évitant généralement l'expression du ressentir. Si les scènes de mort de Goof et Tracy ainsi que la description de la chaleur de Luke évoquent des corps riches en sensations avec lesquels le lecteur peut entrer en résonance empathique, elles constituent l'exception dans le contexte général de *Guide*, une œuvre qui inhibe, par différents procédés, l'investissement somesthésique du lecteur dans la représentation fictionnelle. Ces scènes particulières ne constituent cependant l'exception qu'en termes d'effet sur le lecteur. Au plan thématique, à celui de sa surface figurative, *Guide* est rempli d'images (audiovisuelles) de corps bouleversés. En ce sens, ce roman ressemble aux genres sensationnalistes que sont l'horreur et à la pornographie. Mais l'usage qu'il fait de ces images de corps est bien différent de celui privilégié par les *body genres*. Alors que ceux-ci passent par l'audiovisuel pour obtenir un effet somesthésique, Cooper utilise le linguistique pour créer des effets audiovisuels et médiatiques : photographiques, cinématographiques ou musicaux.

La thématique éminemment *body genres* développée par *Guide* ne mène pas à la simulation somesthésique d'un corps entre-deux, car elle n'est pas traitée de manière sensuelle, mais intellectuelle, notamment à travers de fréquentes interventions métafictionnelles de Dennis, le narrateur bavard. Ce traitement ne permet pas au lecteur d'accéder aux « points de sentir » internes des personnages et instaure un régime de lecture qui le pousse non pas à imaginer les sensations décrites, mais à les intégrer dans une structure narrative complexe qui repose sur une galerie de personnalités auxquelles il est invité à s'identifier. Dans *Guide*, le pouvoir somesthésique des éléments figuratifs est canalisé par un projet artistique complexe qui problématise le désir de sensation du lecteur. En mettant en

scène un spectacle body genresque, l'écriture de Cooper titille l'imagination somatique de son lecteur, tout en gardant celui-ci à une distance critique et esthétique face aux corps fictionnels. Ce jeu dialectique avec la lecture empathique est tout à fait cohérent avec la réflexion cooperienne sur les relations complexes entre la fiction, l'image, le fantasme, le désir, la beauté, le corps et la mort. Cette réflexion, déjà présente dans les premiers romans du *George Miles Cycle* (*Closer* (1989), *Frisk* (1991) et *Try* (1994)), devient plus subtile avec *Guide* et se complexifie encore avec le dernier opus de cette pentalogie, *Period* (2000). Paru cinq ans plus tard, *The Sluts* (2005) amène à son comble la logique de dépersonnalisation et de distanciation de l'expérience corporelle violente amorcée à travers le « George Miles Cycle ». À travers ses jeux de faux-semblant, sa remise en question constante du réel ou, plus précisément, sa reconstruction dans l'espace virtuel du web, *The Sluts* place le lecteur dans une situation de tension entre le travail cognitif que demande la construction complexe de la trame narrative du roman et l'investissement affectif et sensoriel rendu possible par son contenu body genresque, c'est-à-dire par sa pornographie sado-masochiste et sa fascination pour le *snuff movie*⁸ (une constante dans l'œuvre cooperienne).

Concernant l'imitation involontaire de la sensation qui caractérise la réception des *body genres*, l'analyse de *Guide* a montré que la représentation littéraire de corps souffrants ou jouissants n'est pas suffisante pour générer empathiquement des sensations lors de la lecture. C'est l'ensemble du fonctionnement sémiotique et esthétique du système textuel dans lequel cette représentation est enchâssée qui détermine la possibilité et l'intensité de la lecture empathique. Le détournement dialectique, intellectualisant et esthétisant d'images horribles et pornographiques par *Guide* déconcerte l'investissement somesthésique du lecteur et montre que celui-ci ne peut être conçu comme une réponse automatique à l'action, à l'émotion ou à la sensation imaginée. Au contraire, cet investissement est modulé par un complexe de facteurs tels que la croyance, le désir et l'attention. Nous verrons au chapitre suivant, qui traite notamment de l'histoire et des limites du concept d'empathie, que cet investissement somesthésique caractérise l'empathie et non d'autres rapports à la fiction tels que la sympathie ou l'identification.

8 Film mettant en scène la torture et la mise à mort réelle d'un individu.

CHAPITRE III

L'EMPATHIE DE LA LECTURE EMPATHIQUE

Jusqu'ici, j'ai fait usage du syntagme « lecture empathique » sans réellement en définir les termes. Cette omission volontaire m'a permis de mettre au travail rapidement ce binôme conceptuel, en l'illustrant à travers le cas des *body genres*, puis en l'utilisant pour lire le roman *Guide* de Dennis Cooper. Il me semblait en effet préférable de démontrer sans tarder son utilité pratique, qui justifie maintenant que nous considérons plus soigneusement les termes qui le composent : lecture et empathie. De ces deux termes, nous nous concentrerons sur le second, car c'est lui qui fonde la spécificité de ma démarche : c'est à travers l'étude de l'empathie que je veux renouveler le regard qu'on porte sur la lecture. De plus, l'empathie est un concept encore flou, qui demande à être défini. Son usage n'est pas stable et renvoie à des phénomènes divers. C'est un concept hétérogène qui appartient à la fois au sens commun et aux sciences, parmi lesquelles il circule sans cesse, passant de la sociologie à la philosophie esthétique, de l'éthique à la psychologie sociale, des sciences cognitives à la neurologie. Selon les orientations disciplinaires, on fait remonter la notion d'empathie à Aristote, Augustin, Smith, Hume, Kant, Schopenhauer, Vischer et Lipps, Scheler, Freud, Husserl, Carl Rogers... Bref, la diversité des disciplines qui se le sont approprié font de l'empathie un concept aux contours mal définis et aux usages variables. Comme le soulignent fort justement Brunel et Martiny, « la recension des écrits sur l'empathie révèle donc une absence totale de consensus sur ce que pourrait être la définition de l'empathie » (2004, p. 478). La philosophe des sciences Frédérique de Vignemont et la neurologue Tania Singer remarquent également qu'il existe presque autant de définitions de l'empathie que de chercheurs qui travaillent sur le

sujet (2006, p. 435). Il paraît donc essentiel de définir l'usage spécifique que je fais dans cette thèse de ce concept aux usages multiples. C'est l'objectif principal de ce troisième chapitre : définir l'empathie de la lecture empathique.

Cette définition reposera sur quatre opérations successives, qui correspondent aux quatre parties de ce chapitre. La première de ces opérations sera de situer le concept d'empathie par rapport à ses prédécesseurs dans l'histoire des idées. Parmi ces prédécesseurs, la notion d'*Einfühlung*, issue de la philosophie esthétique allemande du début du XX^e siècle, attirera particulièrement notre attention. En effet, cette notion nous permettra de souligner la dimension physiologique et sensori-motrice du rapport empathique, dimension qui nous intéresse plus que toute autre alors que nous cherchons à comprendre le rôle du corps sensible dans l'expérience de la fiction littéraire. Suite à ce bref tour d'horizon historique et épistémologique, je proposerai de distinguer l'empathie des notions voisines de sympathie et d'identification. Cette distinction cruciale mettra encore une fois l'accent sur la dimension somesthésique de la lecture empathique puisque l'empathie y apparaît comme un rapport plus corporel que la sympathie et l'identification. La troisième partie de ce chapitre nous offrira ensuite l'occasion de mieux comprendre ce rapport empathique en l'expliquant à travers des théories phénoménologiques et psychologiques qui reposent notamment sur la notion de mimétisme. Finalement, puisque l'objectif ici n'est pas de définir l'empathie en général, mais bien l'empathie en tant qu'elle joue un rôle dans la lecture, il faudra inscrire la conception se dégageant des trois étapes précédentes dans une pensée proprement littéraire. C'est ce que nous ferons dans la quatrième et dernière partie de ce chapitre, où nous considérerons la dimension vocale de la lecture littéraire comme moyen de partage de la sensation somesthésique. Bien que cette dimension vocale ne constitue qu'un mode, parmi d'autres possibles, de la lecture empathique, elle se révélera essentielle pour comprendre, au chapitre suivant, l'implication du corps sensible du lecteur dans le roman de James Frey, *A Million Little Pieces*.

3.1 Une histoire de l'empathie

L'entrée du terme « empathie » dans notre vocabulaire est relativement récente. Ce n'est en effet qu'en 1909 que le psychologue américain d'origine britannique Edward Titchener, dans ses *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought Processes*, propose d'utiliser ce terme afin de distinguer le concept allemand d'*Einfühlung*¹ de l'idée, plus ancienne, de sympathie (Wispé, 1991, p. 78). Mais si le terme d'« empathie » constitue une addition relativement récente à notre vocabulaire, les idées qu'il recouvre ne sont pas apparues aussi récemment. En effet, le *phénomène* de l'empathie existe sans doute depuis la nuit des temps. Dans son approche historique de l'empathie, Gauss (2003) fait d'ailleurs le lien entre celle-ci et la pensée animiste primitive qui anthropomorphise son environnement, c'est-à-dire qui crée un lien vital entre l'homme et la nature basé sur la reconnaissance de formes et de forces proprement humaines au sein de celle-ci. Si on ne peut dire qu'elle joue un rôle dans l'histoire du concept d'empathie, cette idée d'un rapport animiste à l'environnement fondé sur la projection de caractéristiques humaines est intéressante pour penser la lecture empathique. On la retrouve d'ailleurs dans l'analyse du style d'Homère que propose Aristote dans sa *Rhétorique*. Celui-ci y montre en effet comment l'aède rend actifs des objets inanimés grâce à des descriptions faisant appel à des métaphores de mouvement. Un peu comme le fait la pensée animiste, le style descriptif d'Homère personnifie le monde des objets à travers l'utilisation de métaphores, mais aussi de comparaisons et de simples adjectifs, qui attribuent à ces objets des qualités propres au corps vivant de l'homme, au corps en mouvement ou au corps ressentant. Illustrant ses observations, Aristote cite des passages où Homère dit d'une flèche qu'elle est « amère », qu'elle « vole avec enthousiasme », ou encore qu'elle est « haletante » (1998, par. 1411b/1412a). L'analyse, par Aristote, de ces personnifications démontre déjà une conscience du lien entre le texte poétique et le corps sensible, lien qui se retrouve au cœur de la lecture empathique. Mais si le penseur grec identifie ainsi la capacité de la littérature à révéler le lien entre notre compréhension du monde et les possibilités sensorielles humaines, il ne qualifie pas ce lien d'empathique.

1 Dont la traduction littérale serait « ressentir dans ».

Il faut en fait attendre le XVIII^e siècle et le concept de sympathie pour trouver un véritable ancêtre à la notion d'empathie. En effet, et bien que la création même du terme « empathie » par Titchener réponde au besoin de créer une catégorie distincte de la sympathie, cette dernière apparaît désigner, chez les penseurs des Lumières, un rapport à l'autre qui rappelle la notion moderne d'empathie ; un terme qui ne fait partie, à l'époque, ni du lexique du français, ni de celui de l'anglais. Historiquement et culturellement proche de nous, le concept de sympathie tel qu'il apparaît au siècle des Lumières peut donc être considéré comme la source moderne de la notion d'empathie.

3.1.1 Lumières et modernité : éthiques sympathiques

C'est dans la pensée écossaise de cette époque que l'idée de sympathie joue pour la première fois un rôle central, notamment chez Henry Home (Lord Kames). Dans *Elements of Criticism* (1762), celui-ci développe en effet la notion de sympathie pour discuter de notre relation à la fiction littéraire. Pour Home, les idées dont sont tissées la parole et la mémoire peuvent générer une présence idéale presque aussi puissante que la présence réelle. Cette présence idéale serait à même d'exciter la sympathie :

I have had occasion to observe that ideas both of memory and of speech produce emotions of the same kind with what are produced by an immediate view of the object ; only fainter, in proportion as an idea is fainter than an original perception. The insight we have now got, unfolds that mystery : ideal presence supplies the want of real presence ; and in idea we perceive persons acting and suffering, precisely as in an original survey : if our sympathy be engaged by the latter, it must also in some degree be engaged by the former, especially if the distinctness of ideal presence approach to that of real presence. Hence the pleasure of a reverie, where a man, forgetting himself, is totally occupied with the ideas passing in his mind, the objects of which he conceives to be really existing in his presence. The power of language to raise emotions, depends entirely on the raising such lively and distinct images as are here described ; the reader's passions are never sensibly moved, till he be thrown into a kind of reverie ; in which state, forgetting that he is reading, he conceives every incident as passing in his presence, precisely as if he were an eye-witness. (1883, p. 46-47).

On voit bien ici que la sympathie est d'abord de l'ordre de l'émotion, et non de la sensation. Mais, fait intéressant, cette émotion provient d'une *sensation* de présence. La position de Home est claire : le pouvoir d'un texte à susciter l'émotion et la sympathie est relatif à sa capacité à susciter des *images* entraînant le lecteur dans une rêverie où il oublie qu'il lit pour s'abandonner à la présence idéale de la fiction. Nous verrons plus loin (au chapitre VII) que la lecture empathique dépend, de la même façon, de l'immersion du lecteur dans la fiction, c'est-à-dire de sa capacité à devenir le témoin incarné (« as if he were an eye-witness ») d'une présence *imaginaire*. Bref, si, chez Home, la communion sympathique entre le texte et le lecteur concerne d'abord le lien émotionnel alors que la lecture empathique désigne plutôt la communication d'une sensation, elle n'en est pas moins liée à l'idée d'une présence imaginaire capable de toucher le lecteur.

On trouve d'ailleurs chez le philosophe l'idée d'une dimension kinesthésique de la pensée. Réfléchissant à l'effet agréable ou désagréable de certaines sensations, Home commente en effet la tendance du sujet à reproduire intérieurement les mouvements et les forces qu'il perçoit. Bien que Home ne parle pas, au sujet de cette résonance, d'empathie ni même de sympathie, il met en évidence l'aspect sensori-moteur, presque musculaire, du rapport émotionnel au monde que nous retrouverons sous ces notions chez d'autres auteurs :

The emotion raised by a moving body, resembling its cause, is felt as if the mind were carried along : the emotion raised by force exerted, resembling also its cause, is felt as if force were exerted within the mind. (1883, p. 149)

Home établit ici un lien de ressemblance entre le mouvement ou la force perçue et l'effet émotionnel que ceux-ci ont dans l'esprit du spectateur. Il identifie ainsi une appréhension à la fois motrice et mimétique du perçu qui caractérise certaines théories subséquentes de l'empathie. Pour Home, percevoir un corps en mouvement, c'est l'accompagner en esprit (« as if the mind were carried along »), percevoir une force, c'est ressentir cette force dans l'esprit (« as if the force were exerted within the mind »). Si l'on combine cette conception à celle de la présence idéale discutée précédemment, on se retrouve déjà avec une conception de la lecture empathique : plongé dans sa rêverie, le lecteur perçoit des mouvements et des forces idéales dont il imite mentalement les formes sensorielles et motrices. Bref, de l'usage que fait

Henry Home de la notion de sympathie, on retiendra le fait qu'elle puisse surgir en réponse à une situation fictionnelle considérée comme une « présence idéale ». Peut-être plus intéressant encore, on trouve chez ce philosophe l'idée d'une ressemblance entre l'état émotionnel généré par la perception d'un corps mouvant et ce mouvement lui-même. Si on considère que la sympathie est une émotion de ce type, on pourrait la définir comme un mouvement mental qui imite ou reflète l'état sensori-moteur du corps qu'elle vise.

L'idée d'imitation se retrouve également dans la notion de sympathie telle qu'elle apparaît chez Adam Smith, penseur qui participe, comme Home, de ce qu'on appellera le *Scottish Enlightenment*. Smith marquera la destinée du concept de sympathie en en faisant un fondement de sa philosophie morale dans *The Theory of Moral Sentiment* qui paraît en 1759. Chez Smith, la sympathie facilite la communication entre agent et spectateur et constitue la source des émotions morales qui fondent son éthique du vivre ensemble. La notion s'intègre donc dans une réflexion essentiellement politique. Elle possède pourtant une intéressante dimension physique et imitative. Écrivant avant que ne soient distingués les termes d'empathie et de sympathie, Smith observe en effet que : « when we see a stroke aimed and just ready to fall upon the leg or arm of another person, we naturally shrink and draw back our own leg or our own arm » et que, lorsque le coup tombe : « we are hurt by it as well as the sufferer » (1976, p. 9). Smith identifie ce type de réflexe au lien sympathique entre les hommes. La sympathie, ici, n'est donc pas uniquement conçue comme une capacité morale, mais aussi comme un phénomène de résonance somesthésique qui n'est pas sans rappeler la ressemblance que remarque Home entre l'état émotionnel et le mouvement (état moteur) qui le cause. La sympathie smithienne est donc ancrée dans l'expérience corporelle, c'est un phénomène physiologique et un réflexe d'imitation sensorielle (« we are hurt by it as well as the sufferer »). La finalité de la sympathie, chez Smith, est cependant éthique et politique.

Comparons la version smithienne de la sympathie avec celle que l'on retrouve chez Jean-Jacques Rousseau. Celui-ci propose en effet une réflexion parallèle sur l'importance éthique de la sympathie. Dans *Essais sur l'origine des langues*, il analyse ainsi la pitié que nous inspire la souffrance d'autrui :

Comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié? En nous transportant hors de nous-mêmes ; en nous identifiant avec l'être souffrant. Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre ; ce n'est pas dans nous, c'est dans lui que nous souffrons. Qu'on songe combien ce transport suppose de connaissances acquises. Comment imaginerais-je des maux dont je n'ai nulle idée ? Comment souffrirais-je en voyant souffrir un autre, si je ne sais pas même qu'il souffre, si j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui et moi? Celui qui n'a jamais réfléchi ne peut être ni clément, ni juste, ni pitoyable ; il ne peut pas non plus être méchant et vindicatif. Celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même ; il est seul au milieu du genre humain. (1817 [1781], p. 30)

Dans ce passage, Rousseau fonde le rapport sympathique sur la connaissance, elle-même assimilée à l'imagination (« celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même »). Cette position est différente du phénomène que décrit Smith, où un individu se crispe spontanément à la vue d'un coup dirigé vers la jambe d'autrui ou même de celui qu'évoque Home lorsqu'il décrit l'émotion comme un mouvement mental imitant les formes d'un corps en action. La sympathie smithienne, qui fait résonner le corps du sujet percevant avec le corps perçu, a quelque chose de direct et de spontané. C'est une communion sensorielle qui relève plus du réflexe que de la réflexion. Mais peut-on souffrir avec un autre si on ne *sait* pas qu'il souffre? Le questionnement de Rousseau met en évidence la dimension cognitive de ce qui est, chez Smith, une résonance purement corporelle. Nous constaterons au chapitre V, lorsque nous discuterons des études neuropsychologiques de la résonance empathique, que Rousseau et Smith ont tous deux raison et que le partage de la souffrance d'autrui relève à la fois du réflexe corporel et de la conscience de ce qu'il y a de commun entre lui et moi. Mais l'intérêt de la réflexion de Rousseau ne s'arrête pas là. Il pose aussi la question du site de la sensation sympathique. Pour le philosophe, « ce n'est pas dans nous, c'est dans lui que nous souffrons ». Nous verrons au fil de ce chapitre (ainsi, encore une fois, qu'au chapitre V) que cette question topologique, comme celle de l'interaction du cognitif et du sensori-moteur, est au cœur du problème de l'empathie. On voit donc se dessiner, dès le XVIII^e siècle et autour de la notion de sympathie, les enjeux théoriques qui restent encore aujourd'hui ceux du rapport empathique.

Le partage de la souffrance d'autrui, qui est au cœur de la sympathie chez Smith et Rousseau, est un phénomène auquel s'intéresse également Arthur Schopenhauer. En effet,

tout comme ses prédécesseurs, celui-ci fonde sa philosophie morale sur le partage de la sensation douloureuse, qu'il conçoit comme une propension naturelle de l'homme. Par ce partage, le sujet schopenhauerien rompt le rapport objectivant à l'autre et à sa souffrance. Le philosophe allemand décrit ainsi cette expérience :

Bien que cette douleur ne me soit révélée que comme extérieure à moi, et par l'intuition ou par quelque témoignage, je la *ressentirai* toutefois, je l'*éprouverai* comme si elle était mienne, non pas comme résidant *en moi* pourtant, mais comme étant *en un autre*. [...] Je cesse de le regarder [l'autre], ainsi que l'intuition empirique le voudrait, comme une chose qui m'est étrangère, indifférente, étant distincte de moi absolument ; je souffre *en lui*, bien que mes nerfs ne soient pas renfermés sous sa peau. [...] Ce *phénomène* est, je le répète, un *mystère* : c'est une chose dont la Raison ne peut rendre directement compte, et dont l'expérience ne saurait découvrir les causes. Et pourtant, le fait est quotidien. Chacun l'a éprouvé intérieurement. (1888 [1840], p. 142-143)

L'accent, ici, est moins mis sur la connaissance que sur la sensation : le phénomène évoqué est un *mystère*, il n'est pas explicable par la Raison. Par ailleurs, comme Rousseau, Schopenhauer souligne que le sujet ne ressent pas la souffrance d'autrui en lui, mais en l'autre. Il saisit cependant mieux la nature paradoxale de cette expérience à la fois personnelle et étrangère (« je l'*éprouverai* comme si elle était mienne, non pas comme résidant *en moi* pourtant, mais comme étant *en un autre* »). Ici encore se pose la question du site subjectif de la sensation sympathique : ressent-on la souffrance perçue en l'autre, comme le suggère Rousseau, en soi, comme chez Smith et Home, ou plutôt dans un aller-retour dialectique entre les deux, dans un corps hybride qui ferait interface entre le personnel et l'étranger? Que se passe-t-il, par exemple, dans le cas des *body genres* dont nous avons discutés au premier chapitre? Et qu'en est-il du rôle réciproque de la connaissance et de la résonance réflexe? Le partage de la souffrance, lorsque nous regardons un film d'horreur, relève-t-elle d'une résonance motrice comme chez Home, d'un réflexe comme chez Smith? Ou dépend-t-elle surtout d'une connaissance permettant le déploiement de l'imagination sensorielle? La suite de notre réflexion nous permettra de proposer certains éléments de réponse à ces questions importantes pour la lecture empathique.

Pour l'instant, nous nous attarderons à une autre question : comment passe-t-on de la notion de sympathie à celle d'empathie, qui est forgée par Titchener pour traduire le concept

esthétique d'*Einfühlung*? Comment la sympathie passe-t-elle d'une réflexion éthique et politique à une réflexion esthétique, où elle prendra la forme nouvelle de l'*Einfühlung*? Selon le spécialiste de l'histoire des sciences Gérard Jorland (2004), c'est en raison de son usage par Kant que la sympathie devient, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, la clé de voûte de l'esthétique allemande. En effet, l'appropriation par Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), du concept de sympathie – qu'il reprend à Smith – en élargit considérablement la portée. C'est du moins ce que soutient Gauss (2003), selon qui le concept smithien de sympathie est la base sur laquelle Kant établit la seconde maxime du sens commun, qui enjoint de « penser en se mettant à la place de tout autre » (Kant, 1993, p. 186). Pour le philosophe allemand, cette sortie hors de soi constitue l'unique voie vers l'adoption d'un point de vue universel qui permettrait d'échapper aux « conditions subjectives du jugement » (1993, p. 187). L'accès à l'universel et au jugement sensé ne peut donc être atteint par une induction, mais plutôt par une opération empathique concrète, où le sujet se met à la place d'autrui. Cette adoption du point de vue d'autrui, une opération qu'il associe à la sympathie, permet un jugement fondé sur le partage du sens, c'est-à-dire sur le sens commun. Or, pour Kant, le sens commun permet notamment le jugement de goût : « la faculté esthétique de juger, plutôt que celle qui est intellectuelle, mériterait le nom de sens commun à tous » (1993, p. 188). C'est ici que le concept de sympathie sort de l'éthique pour devenir une opération du jugement esthétique.

Pour Gauss, cependant, la seconde maxime du sens commun n'est pas la seule partie de la pensée de Kant qui influence la philosophie esthétique allemande de l'époque. Sa définition de la beauté pure comme beauté de la forme, qui se trouve aussi dans la *Critique de la faculté de juger*, donnera en effet lieu à divers développements, notamment chez les penseurs de l'*Einfühlung* dont nous discuterons sous peu. Pour ceux-ci, la forme est effectivement la source du plaisir esthétique, non pas en tant qu'ensemble de relations mathématiques ou comme porteuse de l'idée mais comme véhicule expressif des sensations et des émotions. Cette conception de la beauté formelle, à laquelle s'ajoute la déclaration de Kant que le jugement de beauté est ancré dans le sujet qui produit ce jugement, et non pas dans l'objet évalué, mène à l'élaboration d'une philosophie esthétique qui replace le sujet au cœur du

problème de l'art. La question de l'expression devient, par le fait même, centrale à la réflexion esthétique post-kantienne, détrônant celle de l'imitation de la nature. Comment les propriétés formelles de l'œuvre d'art, un objet inanimé, peuvent-elles exprimer des émotions et des sensations humaines? C'est à cette question que la théorie de l'*Einfühlung* tentera de répondre, comme nous le verrons maintenant en poursuivant l'historique de la notion d'empathie.

3.1.2 L'*Einfühlung*

Du point de vue de l'histoire des idées, l'*Einfühlung* apparaît comme la source authentique du terme « empathie » tel qu'il se trouve en usage dans la réflexion esthétique. C'est à la femme de lettres anglaise Vernon Lee (le pseudonyme sous lequel publie Violet Paget) qu'on donne le crédit d'avoir introduit le concept d'*Einfühlung* dans l'esthétique britannique de l'époque (Maxwell et Pulham, 2006). Dans *Beauty and Ugliness, and Other Studies in Psychological Aesthetics*, qu'elle co-écrit avec C. Anstruther-Thompson et publie en 1912, Vernon Lee explique ainsi les origines allemandes du terme :

This word [*Einfühlung*], made up of *fühlen*, “to feel”, and *ein* (*herein, hinein*), “in”, “into”, conjugated (*Sich einfühlen*) with the pronoun denoting the reflective mode [...] has existed in German aesthetics ever since Vischer and Lotze [and means] to transport oneself into something in feeling. (1912, p. 46)

S'inspirant directement de Vischer et Lotze, sur lesquels nous reviendrons sous peu, Lee propose d'utiliser la notion de projection empathique pour comprendre le rapport esthétique. Pour Lee, l'empathie est une projection, sur l'objet observé, de nos sensations corporelles, particulièrement des ajustements musculaires que nous avons tendance à faire devant une œuvre d'art. Elle considère que ces ajustements musculaires sont constitutifs de nos émotions et de nos idées : une action comme lever les yeux et la tête lorsque nous regardons une montagne débouchent, pour Lee, sur une prise de conscience de la sensation d'élévation qui se lie ensuite à notre concept de montagne. L'idée générale de l'élévation, accumulée dans nos esprits à travers nos expériences passées et anticipée dans nos expériences futures, est finalement transférée à la montagne, créant chez le sujet percevant un sentiment de

complétude, tout comme chez Lipps, nous le verrons, la mise en forme des sensations éparses est source de plaisir.

Comme le souligne Vernon Lee, le concept d'*Einfühlung* existe dans l'esthétique allemande depuis Vischer et Lotze. Si la paternité du terme revient à Robert Vischer, celui-ci s'inspire évidemment de travaux qui le précèdent, notamment ceux du philosophe, logicien et psychologue Hermann Lotze. Dans son ouvrage de 1856, *Microcosmus : An Essay Concerning Man and His Relation to the World*, Lotze discute de la relation entre le microcosme humain et le macrocosme de l'univers, entre la vie de l'esprit et son rapport à l'environnement. Il développe, dans cette discussion, une vision du corps-esprit en relation mimétique avec son environnement de vie, imitant ses formes et ses tensions :

We not only expand into the slender proportions of the tree whose twigs are animated by the pleasure of graceful bending and waving ; nay, even to the inanimate do we transfer these interpretive feelings, transforming through them the dead weights and supports of buildings into so many limbs of a living body whose inner tensions pass over into ourselves. (1885, p. 585-586)

Ici, le sujet n'entre pas uniquement en communion sensori-motrice avec autrui, comme le permet la sympathie chez Smith, Rousseau et Schopenhauer, mais également avec les formes de son environnement physique. Chez Lotze, le sujet perçoit un bâtiment comme un corps dont il ressent intérieurement les forces et les tensions, d'une manière qui n'est pas sans rappeler la proposition de Home au sujet de l'état émotionnel causé par la perception d'un corps en mouvement. Si ce ressenti demande une certaine connaissance de la structure du bâtiment, il ne semble pas dépendre de l'adoption consciente d'un point de vue étranger, mais bien d'une résonance proprement somesthésique et corporelle, d'une expansion, dans l'environnement, des possibilités sensorielles du sujet. Cette idée d'une expansion du sujet sensoriel dans son environnement physique sera au cœur du concept d'*Einfühlung* tel qu'il sera développé, une vingtaine d'années plus tard, par Robert Vischer.

C'est en effet en 1873 que celui-ci publie sa thèse de doctorat, *Das optische Formgefühl*, où il élabore une théorie psychologique de l'art visuel fondée sur le concept d'*Einfühlung*, un terme qu'il invente pour l'occasion (bien que sa forme verbale *empfinden* existe déjà, notamment dans les travaux philosophiques de son père, comme le remarquent Mallgrave et Ikononou, 1994). Pour Robert Vischer, l'expressivité de l'art repose sur l'activité inconsciente du sujet qui en observe les formes. Parce que la dynamique des relations formelles dans une œuvre picturale suggère au sujet qui la regarde certaines attitudes musculaires et émotionnelles, il fait l'expérience de ces sensations comme des qualités expressives de l'œuvre, transférant sur celle-ci les propriétés vitales de son propre corps lors d'un processus inconscient : l'*Einfühlung*. Il définit celle-ci comme la projection inconsciente de notre propre forme corporelle – ainsi que de notre âme – sur la forme de l'objet (Vischer, 1994, p. 92). Vischer conçoit donc le plaisir esthétique comme le plaisir d'un ego moteur et affectif se reconnaissant dans l'objet, d'un ego objectivé dans lequel sujet et objet se confondent. Éditeur d'une des seules traductions anglaise des textes de Vischer, Harry Mallgrave commente la théorie de l'*Einfühlung*. Empruntant les exemples à Vischer, il explique :

In looking at a tiny seashell on the beach, for instance, we compress ourselves into the small but intricate object, which produces a "contractive feeling" (*Zusammenföhlung*). In viewing a large building, by contrast, we experience an "expansive feeling" (*Ausföhlung*). The point of all of this is that our empathic relationship with an object is at heart "physiognomic or emotional." (2010, p. 78)

Les sentiments de constriction ou d'expansion qu'évoque ici Mallgrave doivent être compris, dans la perspective de l'*Einföhlung* de Vischer, comme une projection des propriétés vitales du corps sur la forme objective du coquillage ou du vaste bâtiment. Qu'il soit « physiognomique » ou émotionnel, le rapport du sujet au monde est ici certainement sensuel et incarné. Le sujet empathique établit ainsi un rapport au monde et à ses formes à travers les possibilités sensorielles et motrices de son propre corps.

Une trentaine d'années après Vischer, Theodor Lipps reprendra et développera l'idée d'*Einföhlung* dans son *Ästhetik* en deux volumes (1903-06). Gérard Jorland (2004) explique

que pour Lipps, comme pour Vischer, notre expérience d'un objet résulte de la rencontre entre notre activité subjective et ses qualités sensibles. Cette rencontre se fait toujours sur le mode de l'empathie, d'une réification du soi par laquelle notre subjectivité proprioceptive donne forme à la multiplicité des sensations dont elle fait l'expérience face à l'objet perçu. Toujours selon Lipps, cette mise en forme corporelle des sensations procure du plaisir au sujet qui reconnaît la forme organisée. Ce plaisir dépend cependant, comme chez Lee et Vischer, de l'harmonie entre le corps-esprit percevant et l'objet perçu. En effet, le résultat de cette expérience intime de l'objet variera, pour le philosophe, en fonction de l'harmonie relative entre les inclinations et dispositions personnelles du sujet percevant et les réponses physiologiques induites en lui par l'objet. S'il y a harmonie entre celles-ci, il y aura plaisir esthétique et ce que Lipps nomme empathie positive. Si au contraire ces réponses s'opposent aux pulsions internes du sujet, il ressentira un déplaisir et l'empathie sera dite négative. Lipps postule donc un aspect motivationnel basique du rapport empathique.

Au-delà de la question du plaisir esthétique qu'il peut procurer, il faut comprendre que les paramètres du processus d'objectivation empathique du soi par lequel les sensations éparses s'incarnent en une forme compréhensible sont déterminés par les possibilités kinesthésiques du sujet en mouvement. Le sujet empathique comprend ainsi une ligne courbe comme il ressent son corps qui se penche et se plie, il fait l'expérience du volume d'un grand hall via une sensation d'expansion et celle d'un arbre ployant sous le vent par une imitation motrice intérieure et imaginée de cette activité perçue. De même, lorsque nous observons une colonne dorique (qui est caractérisée par son *entasis*, un léger renflement de son pilier), nous avons la sensation que la colonne plie comme un ressort sous le poids du chapiteau, de la même façon que nous nous plions sous la charge d'un poids pour mieux le porter. Cette sensation d'élasticité est ressentie par notre corps via la résonance empathique et est attribuée à la colonne dorique comme une qualité kinesthésique. Cet exemple est discuté par Gérard Jorland (2004) qui, dans son article sur l'histoire du concept d'empathie, nous rappelle que pour Lipps, lorsque nous affirmons qu'une colonne est comme un ressort, qu'une ligne s'étire ou même qu'un rythme se hâte, nous faisons de l'empathie d'activité. Lipps distingue d'ailleurs cette empathie d'activité (*stimmungseinführung*) de l'empathie d'humeur

(*tätigkeitseinführung*) qui porterait plutôt sur les états d'âmes. Le rapport empathique aux objets relève pour Lipps de la dimension esthétique de notre être au monde, comme l'indique Gérard Jorland, qui définit succinctement l'*Einführung* lippsienne comme « le contact avec le monde extérieur par lequel le sujet accède à la chose et fait l'expérience de lui-même sur le mode du "se sentir dans la chose" » (2004, p. 37). Cette théorie générale de l'empathie permet de ne pas limiter la notion au domaine de l'intersubjectivité et de l'affectivité (comme le fait l'usage populaire du terme) et de l'appliquer au contraire à celui de l'intercorporalité, incluant le corps inerte des objets physiques.

Ce premier travail sur le sentiment esthétique amènera par la suite Lipps à penser l'intersubjectivité en lien avec ses observations sur l'empathie. Toujours selon Jorland, il suggérera, dans son ouvrage suivant intitulé *Leitfaden der Psychologie* (1909), que nous attribuons à autrui des sensations et des émotions similaires à celles que nous ressentons nous-même, et cela, suite à la simple reconnaissance de leur forme, c'est-à-dire de leur expression à travers des mimiques, des postures et des vocalisations diverses. Pour Lipps, une telle attribution mobilise un instinct d'imitation qui nous fait reproduire intérieurement les formes expressives de ces sensations et émotions, une reproduction intérieure qui nous amène à ressentir et à comprendre l'état de l'autre. En ce sens, l'*Einführung* lippsien présente une continuité avec le principe d'imitation et de partage de la sensation qu'on retrouve dans la pensée de la sympathie chez Home, Smith, Rousseau et Schopenhauer. Chez Lipps, cependant, la résonance sensorielle est au cœur du lien empathique, défini comme un phénomène fondamentalement corporel. Ce principe de résonance sensorielle restera-t-il attaché à la notion d'empathie, après les théories de l'*Einführung*?

3.1.3 L'empathie après l'*Einführung*

Il deviendra apparent au fil de ce chapitre, mais aussi du chapitre V, que de nombreux éléments des premières théories psychoesthétiques de l'*Einführung* ont trouvé un écho dans des recherches subséquentes en phénoménologie, psychologie et neurologie. La notion

d'*Einfühlung* telle qu'elle apparaît chez Lotze, Vischer, Lee et Lipps se répandra en effet dans la pensée scientifique et philosophique du XX^e siècle et reste jusqu'à aujourd'hui une référence incontournable pour qui s'intéresse à l'empathie et à son rôle dans la réception esthétique. La popularité du concept d'empathie au tournant du XX^e siècle ne se limite cependant pas aux recherches que nous venons de mentionner. Conçue comme principe fondamental de la relation esthétique, la notion d'empathie est au cœur d'une pensée qui traverse toute cette période. Gauss (2003) nous révèle en effet qu'elle apparaît notamment dans les écrits de Wilhelm Worringer, Karl Groos et Johannes Volkelt en Allemagne, Victor Basch en France et Herbert Langfeld aux États-Unis. Proche de la définition de la beauté comme « plaisir objectifié » avancée par Santayana, ou de « l'activisme volontariste » popularisé par les philosophies nietzschéennes et bergsonniennes, l'empathie sera également utilisée pour rendre compte de la popularité de l'Art nouveau. Un des leaders du *Jugendstil* en Allemagne, August Endell, fût d'ailleurs un étudiant de Theodor Lipps. Le concept d'empathie connaîtra évidemment d'autres développements importants, notamment au sein de la phénoménologie de Husserl.

Mais si la notion d'*Einfühlung* donne naissance à celle d'empathie dans le domaine anglo-américain vers la fin de l'époque victorienne, celle de sympathie – notamment héritée d'Adam Smith – poursuit parallèlement sa destinée en dehors de la pensée esthétique, s'enchevêtrant parfois à sa nouvelle voisine lexicale. Comme nous le fait remarquer Gérard Jorland (2004), Darwin aura par exemple recours, dans *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871) au concept smithien de sympathie pour expliquer l'existence de sentiments et de comportements moraux chez les humains. Il s'agit bien, dans ce cas, de sympathie au sens classique du terme, celui du partage affectif instinctuel de la souffrance d'autrui. Mais voyons le glissement conceptuel que subit la notion chez Henri Bergson qui, dans *L'évolution créatrice* (1907) avance le postulat d'une sympathie, généralisée dans le monde animal, et qui serait à la base de la relation proie-prédateur, un phénomène auquel se réfère René Thom lorsqu'il écrit que « le prédateur est sa proie » (1974, p. 115). Le terme de « sympathie », dans ce dernier cas, semble référer à un phénomène proche de l'empathie puisqu'il ne s'agit pas, pour le prédateur, de se reconnaître psychologiquement dans la proie qu'il chasse, ni de

partager sa souffrance, mais bien de se mettre corporellement à sa place afin de comprendre ses intentions, de les prévoir en vue de mener à bien son activité prédatrice.

Bref, sympathie et empathie sont des notions que se chevauchent tout au long du XX^e siècle et qui continuent de le faire. Par exemple, lorsque le critique littéraire et philosophe français Laurent Dubreuil (2003) évoque le concept de lecture empathique, qu'il pense comme outil critique notamment à partir des réflexions de Sartre dans *L'idiot de la famille*, il donne une dimension sentimentale et affective à la notion d'empathie, et ce, malgré sa référence à la théorie lippsienne. Dubreuil parle en effet de l'empathie comme d'un :

Sentiment étrange, voire extraordinaire, que n'est plus à même de rendre le sens courant de sympathie (dégradation de l'intensité depuis la langue grecque). Bien avant, l'*empathia* hellénistique, surtout chez Plutarque, renvoyait à une affection, proche de l'excès, et provoquée par une situation, par un discours poignants. On trouvait déjà le schème d'une transmission du sentiment ou au moins d'un retentissement des affects. L'empathie critique a été revendiquée par plus d'un, comme Jean-Paul Sartre ou Jean-Pierre Richard. Elle signifie un souci de fidélité à la lecture, où je suis différent de ce que je suis et persiste pourtant comme tel. (2003, non paginé)

Malgré la référence à Lipps, Dubreuil privilégie une interprétation plus psychologique, plus affective que sensori-motrice et physiologique de l'empathie, interprétation qu'il tire de Plutarque et qu'il retrouve chez Richard et chez Sartre. Il pense la notion d'empathie comme un succédané au terme de sympathie qui aurait perdu de son intensité. Pourtant, si Dubreuil fait référence à Sartre en évoquant le retentissement des affects pour parler de l'empathie, chez le penseur existentialiste, celle-ci apparaît plutôt comme un moyen de connaissance, le résultat d'un effort cognitif. On lit dans *L'idiot de la famille*, une étude consacrée à Flaubert :

Je pense qu'on peut faire un effort pour se désadhérer de soi et aller vers l'objectivité et l'empathie, mais il y a des choses en nous que nous considérons comme « valables » et qui en réalité, vues d'un autre point de vue, peuvent être des tares, des défauts, des complaisances. Alors je ne pense pas qu'il soit donné de se comprendre soi-même par empathie. (1971, p. 103)

On voit bien ici que Sartre conçoit l'empathie comme un mode de connaissance, un état paradoxal, voire impossible, où, pour reprendre les mots de Dubreuil, « je suis différent de ce

que je suis et persiste pourtant comme tel ». Sartre présente l'empathie comme résultat d'un détachement de soi, de l'adoption d'un point de vue autre. Or, ce détachement ne permettrait pas de se connaître soi-même dans la mesure où il n'offrirait qu'une contradiction, et non une véritable compréhension. Cet échec de l'empathie comme outil de connaissance de soi ne m'intéresse cependant pas autant que le simple fait que Sartre en fasse un outil de connaissance et de compréhension. Bref, l'empathie à l'œuvre dans la lecture est d'abord, chez le philosophe, un acte psychologique, cognitif, qui consiste à s'étudier à travers l'autre. De la même manière, chez Dubreuil et malgré la dimension affective qu'il donne à ce terme, la lecture empathique « signifie un souci de fidélité à la lecture ». Il n'est pas question, ici, d'une résonance sensorielle avec une forme expressive – un phénomène qui est pourtant au cœur des théories de l'*Einfühlung* qui président à la naissance de la notion d'empathie.

Bref, l'arrivée du terme « empathie » dans le lexique du français comme de l'anglais n'a pas débouché sur une stabilisation rapide de sa signification. Au lieu de se démarquer clairement de la notion plus ancienne de sympathie, le concept d'empathie s'y est entremêlé au fil de différents projets philosophiques et scientifiques – et ce, malgré les origines plutôt sensori-motrices et physiologiques du concept qu'on trouve chez Lotze, Vischer, Lee et Lipps. Malgré la confusion qui règne toujours en ce qui concerne le concept d'empathie, le survol de ses racines historiques aura été l'occasion de mettre en évidence un certain nombre de questions qui le définissent. Celles-ci sont au nombre de cinq. Il y a tout d'abord la question de son objet, qui apparaît dans la disparité entre les théories de la sympathie et celles de l'*Einfühlung* : l'empathie est-elle uniquement un rapport à l'autre ou concerne-t-elle aussi les formes de l'environnement physique? Une autre question se dégageant de ce survol est celle du site de l'empathie : ressent-on les sensations perçues dans le corps de l'autre, plutôt dans le nôtre, ou quelque part entre les deux? À cette question topologique s'ajoute celle de la nature affective ou sensorielle, psychologique ou physiologique du rapport empathique qui penche d'un côté ou de l'autre chez chacun des auteurs discutés, avec une nette tendance vers le second pôle chez les penseurs de l'*Einfühlung*. Il faut également penser l'empathie en terme de connaissance : est-elle le fruit d'un savoir, comme chez Rousseau, ou plutôt d'un réflexe comme chez Smith? Est-elle un outil de connaissance, comme chez Sartre et Dubreuil, ou

plutôt un mode de perception, comme chez Lotze, Vischer, Lee et Lipps? Finalement, l'empathie peut-elle être suscitée par la « présence idéale » d'une entité fictionnelle comme c'est le cas pour la sympathie chez Henry Home? Ces grandes questions délimitent le terrain conceptuel occupé par l'empathie, un terrain sur lequel nous devons bien sûr prendre position. C'est dans cet objectif que nous poursuivrons maintenant notre réflexion en délaissant la perspective diachronique pour adopter une approche synchronique qui nous permettra de distinguer l'empathie des notions voisines de sympathie et d'identification.

3.2 Empathie, sympathie, identification

Pour le psychologue de la lecture Don Kuiken, l'empathie, la sympathie et l'identification sont souvent assimilées les unes aux autres parce que : « despite definitional diversity [...], these forms of self-implication invariably involve the sensed understanding of another's experiential perspective » (Kuiken, 2004, p. 10). Peut-on départager ces types de rapport impliquant la « compréhension sensible de la perspective expérientielle d'autrui »? C'est ce que nous tenterons de faire dans cette seconde section où je proposerai une définition comparative de ces termes.

3.2.1 Empathie et sympathie

Discutons tout d'abord de l'empathie et de la sympathie. Il est possible de distinguer ces deux types de rapport en fonction des modalités de la « compréhension sensible de la perspective expérientielle d'autrui » que chacun propose. Par exemple, dans le *Dictionary of the History of Ideas*, Gauss (2003) suggère que l'empathie supposerait une fusion du sujet et de l'objet ou du sujet et de son autre, alors que la sympathie établirait plutôt entre eux un parallélisme. *Le Petit Robert* (1993) adopte une position similaire lorsqu'il définit l'empathie comme la « faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent » (1993, p. 745) et

la sympathie comme une « affinité morale, [une] similitude de sentiment entre deux ou plusieurs personnes » (1993, p. 2189). Ces nuances sémantiques se retrouvent toutes deux au niveau des racines grecque et latine du seul mot « sympathie », du moins telles que les décrit le *Robert*. Celui-ci nous révèle en effet que le grec *sumpatheia* évoquerait la « participation à la souffrance d'autrui », ce qui correspondrait à la notion plus fusionnelle d'empathie, alors que le latin *sympathia* renverrait au « fait d'éprouver les mêmes sentiments », ce qui évoquerait plutôt le parallélisme qu'attribue le *Dictionary of the History of Ideas* à la sympathie.

Si la sympathie établit une similitude de sentiments, un parallélisme entre sujets sensibles alors que l'empathie tendrait plutôt vers une fusion permettant de ressentir ce que ressent l'autre, il ne faut pas concevoir cette dernière comme une fusion totale. Travaillant dès les années 1920 sur le rapport sujet-monde, le neuropsychologue et phénoménologue allemand Erwin Straus souligne la dualité du geste empathique :

Rien n'est plus éloigné de ma conception que d'interpréter l'empathie du sentir de façon sentimentale comme étant l'expression d'une harmonie universelle. L'empathie est le concept le plus large qui englobe à la fois les actes de séparer et de réunir, ceux de fuir ou de suivre, l'effroi et l'attrait qui inclut donc aussi bien le sympathique que l'antipathique. (1989 [1935], p. 329-330)

Chez Straus, l'empathie englobe donc le sympathique. C'est un rapport plus général et plus neutre, une faculté de résonance qui ne possède aucune dimension morale intrinsèque ; dans sa neutralité, elle peut mener à des réactions opposées d'attraction ou de répulsion. En cela, elle correspond à l'*Einfühlung* lippsien qui peut révéler aussi bien une harmonie qu'une discordance entre le sujet sensible et l'objet qu'il perçoit. En contraste, la sympathie, telle qu'elle apparaît notamment dans la philosophie éthique de Smith, Rousseau et Schopenhauer – mais également dans la définition qu'en donne le *Robert* – implique un sentiment positif, une « affinité morale » ou une compassion qui teinte le partage de l'état sensoriel ou émotionnel d'autrui.

Au-delà de sa distinction face à la sympathie, on remarque également, avec Antonio Rodriguez, que :

Straus ne confond pas l'empathie avec la fusion affective. Le sentir maintient constamment la rencontre avec l'altérité, les limites et l'horizon. Le sujet sentant s'éprouve certes comme partie du monde, mais en même temps il se meut en lui. (2003, p. 104)

L'empathie implique donc toujours simultanément union et séparation : le sujet empathique reste toujours conscient que la source de sa sensation lui est externe. On retrouve ce trait essentiel dans le rigoureux travail de définition de l'empathie que mènent Frédérique de Vignemont et Tania Singer (2006). Celles-ci cherchent en effet à resserrer la notion d'empathie, trop souvent définie comme une vague compréhension de l'état émotionnel ou affectif d'autrui, comme un ensemble flou réunissant des phénomènes aussi divers que la contagion émotionnelle, la sympathie ou encore l'effort cognitif d'adoption du point de vue d'autrui. Selon Vignemont et Singer, une approche aussi vague ne permet pas d'avancer des hypothèses précises quant à la nature de l'empathie, par exemple quant à son aspect automatique ou réflexe (qui les intéresse particulièrement). Afin de remédier à cette situation, les auteures proposent quatre conditions nécessaires à l'empathie. Pour Vignemont et Singer, on peut parler d'empathie (1) si le sujet est dans un état affectif, (2) si cet état est isomorphe à celui d'un autre sujet, (3) si cet état est généré par l'observation ou l'imagination de l'état affectif d'autrui et (4) si le sujet est conscient que l'autre est la source de son état affectif (2006, p. 435).

Ces quatre conditions leur permettent de distinguer l'empathie des phénomènes apparentés de sympathie, d'adoption du point de vue d'autrui et de contagion émotionnelle. Par exemple, cette dernière diffère de l'empathie parce qu'elle déroge à la condition de la distinction soi-autre (4) : un bébé pleure parce que les autres pleurent, mais il n'est pas conscient que ce sont les autres qui sont la source de son état émotionnel. La fusion mimétique est alors complète, alors que l'empathie est, comme le soulignait Straus plus haut, un rapport dialectique oscillant entre fusion et séparation. Toujours suivant la typologie proposée par Vignemont et Singer, l'adoption cognitive du point de vue de l'autre se distingue de l'empathie parce qu'il n'implique pas de partage du sentiment (1). On peut par exemple

dire à un proche se préparant à passer une entrevue : « te connaissant, tu te sens sûrement anxieux, mais je ne me sens pas anxieux moi-même ». Finalement, la différence d'avec la sympathie provient du critère isomorphique (2). Encore une fois, on peut très bien dire à quelqu'un : « je me sens désolé que tu te sentes déprimé, mais je ne suis pas déprimé moi-même ». La sympathie que nous ressentons pour notre ami déprimé provient bien de l'observation de son état affectif, mais n'implique pas le partage de cet état. On pourrait ainsi dire que si l'empathie permet de se mettre à la place de l'autre, la sympathie est ressentie en se plaçant à côté de l'autre.

En fait, le trait sémantique le plus pertinent et le plus simple pour différencier l'empathie de la sympathie est peut-être celui de la compassion ou de la bienveillance ; trait nécessaire à la sympathie mais non à l'empathie. Cette position fort claire s'accorde avec l'avis de Suzanne Keen qui, dans *Empathy and the Novel*, schématise la différence entre empathie et sympathie à travers deux formes verbales : pour l'empathie, « je ressens ta douleur », pour la sympathie, « je ressens de la compassion pour ta douleur » (2007, p. 5 – ma traduction). C'est dire que la cible des visées empathique et sympathique diffèrent, comme le fait remarquer le philosophe américain Stephen Darwall. Celui-ci remarque en effet que, dans l'empathie, l'attention ne serait pas dirigée sur l'autre lui-même, mais bien sur sa situation telle que nous imaginons qu'il devrait la percevoir, alors que la sympathie se préoccuperait de l'autre en-soi et des enjeux que la situation revêt pour lui (1998, p. 270). C'est en quelque sorte la différence entre avoir peur *avec* quelqu'un (empathie) et avoir peur *pour* quelqu'un, alors que cette personne ignore peut-être le risque qu'elle court (sympathie). On retrouve cette formulation chez Faucher (2008, p. 204) qui souligne que la sympathie est ainsi caractérisée par une asymétrie épistémique ou évaluative. Le sujet sympathique, par exemple celui ayant peur pour quelqu'un d'insouciant, se trouve en effet dans une position asymétrique par rapport à celui-ci. Cette relation déroge d'ailleurs au critère isomorphique défini par Vignemont et Singer. La proposition que formule Faucher fait de plus contraster l'empathie avec cette sympathie « asymétrique » en la rapprochant de la contagion émotionnelle. En effet, si celui-ci ne nie pas l'importance des processus cognitifs supérieurs² dans la relation empathique, il souligne

2 Par exemple, la croyance ou la connaissance, comme on l'a vu avec Rousseau : pour souffrir de la douleur d'autrui, il faudrait savoir que celui-ci éprouve un certain niveau et type de douleur.

que, « dans certain cas, les émotions empathiques ne sont pas déclenchées par un type de cognition sophistiquée [...] mais par un processus rapide et primitif, semblable à celui de la contagion » (2008, p. 207). L'empathie apparaît alors comme une relation assez directe qui établit une symétrie sensorielle ou émotionnelle entre les corps.

En résumé, il est possible de distinguer la sympathie et l'empathie d'après la nature de la relation qu'elles établissent entre deux sujets. La sympathie est une relation asymétrique, qui ne respecte pas le critère isomorphe alors que, dans l'empathie, les sujets partagent un même état sensoriel ou émotionnel. De plus, la sympathie implique souvent l'idée d'une bienveillance, d'un lien affectif avec l'autre. Au contraire, et comme le souligne Straus, l'empathie apparaît comme un mode d'appréhension plus neutre, moins affectif et plus sensoriel, qui peut également concerner des objets inanimés. C'est du moins ces traits qui caractérisent le concept d'empathie utilisé dans cette thèse, un concept finalement assez proche de l'*Einführung*. C'est donc ce qu'on pourrait appeler une « théorie sensori-motrice » de l'empathie que je privilégie, théorie qui s'accorde bien à mon intérêt pour le rôle du somatique dans l'interprétation littéraire. Une conception de l'empathie comme résonance sensori-motrice avec le perçu est également intéressante parce qu'elle s'intègre bien avec la théorie de la réception des *body genres* comme imitation involontaire, dont nous avons discuté au premier chapitre et qui oriente mon approche de la lecture empathique. Il ne faudrait d'ailleurs pas perdre celle-ci de vue. Nous avons discuté jusqu'ici de l'empathie et de la sympathie agissant dans l'échange intersubjectif. Mais quels rôles respectifs jouent-elles dans notre rapport à la fiction littéraire?

3.2.1.1 Empathie et sympathie dans le rapport à la fiction littéraire

S'intéressant au rôle des processus sympathiques, empathiques et identificatoires dans le rapport du lecteur à la fiction littéraire, Valeria Coma et Gabriele Troilo (2005, p. 7) proposent de situer la sympathie, l'empathie et l'identification sur un continuum où elles se distinguent en fonction de l'intensité de la participation et de l'implication du lecteur. Elles

définissent ainsi la sympathie comme la reconnaissance de l'état émotionnel d'un personnage, l'empathie comme l'appropriation de cet état et finalement l'identification comme la prise en charge par le lecteur des objectifs du personnage, générant ainsi des émotions concordantes basées sur le succès ou l'échec de sa quête (2005, p. 7). Si cette typologie présente certains problèmes³, elle a l'avantage de mettre en évidence la position du lecteur face au personnage qu'implique chacun de ces rapports. En tant que reconnaissance de l'état émotionnel du personnage, la sympathie laisse le lecteur dans une position extérieure, ou asymétrique, à celle du personnage. Au contraire, l'empathie et l'identification reposeraient sur l'adoption de son point de vue (ou de son « point de sentir »). On peut concevoir ces deux types de rapport comme étant respectivement égocentrique et allocentrique, c'est-à-dire basées sur soi ou sur le personnage. Cette typologie est proposée par David Miall (2009, p. 109) à propos des émotions générées par la lecture d'un récit. Le lien sympathique donnerait lieu à des émotions égocentriques : comprendre la souffrance d'un personnage me remplit de peine ou de colère, mais pas de souffrance. Au contraire, le rapport empathique est allocentrique : en permettant de s'approprier l'état émotionnel du personnage, il nous fait vivre son émotion même. On retrouve ici la différence que fait Faucher entre l'asymétrie qu'implique le lien de sympathie et la symétrie qui caractérise l'empathie.

Ces différentes relations peuvent s'assembler dans des configurations variables. Prenons par exemple la lecture du roman de Samuel Richardson, *Clarissa* (1748), par la critique américaine Lisa Zunshine. Celle-ci remarque que l'adoption cognitive du point de vue d'un personnage n'implique pas de rapport sympathique de compassion avec celui-ci : « contrary to what we often assume, seeing the world through another's eyes does not necessarily translate (it certainly does not in Lovelace's case!) into feeling compassion for that person » (2006, p. 98). On sent bien ici la différence entre un rapport cognitif allocentrique (« seeing the world through another's eyes ») et un rapport sympathique égocentrique (« feeling compassion *for* that person »), deux rapports qui entrent ici en conflit. Au contraire, il est possible d'imaginer un lecteur entretenant un lien affectif fort avec un personnage qui facilitera l'adoption allocentrique de son « point de sentir ». Comme nous le verrons au

3 La sympathie n'est-elle vraiment qu'une reconnaissance et comment se distingue-t-elle de l'adoption du point de vue dans ce cas? Peut-on vraiment parler de continuité entre empathie, sympathie et identification?

prochain chapitre, l'expérience douloureuse que propose *A Million Little Pieces* à son lecteur semble correspondre à cette situation : la résonance empathique du lecteur avec le corps sensible du narrateur est facilitée par de puissants mécanismes sympathiques et identificatoires. Bref, la lecture empathique serait un processus allocentrique, où il ne s'agit pas tant de répondre émotionnellement à une situation narrative que de partager spontanément les sensations qui la traversent. C'est une sortie hors de soi, où le sujet résonant est décentré et va rejoindre les corps présentés par l'œuvre littéraire pour faire l'expérience de différents « points de sentir ». Au contraire, la sympathie ramène le lecteur vers son propre jugement et son propre corps.

Les émotions et les sensations que cause un texte littéraire ne sont cependant pas uniquement issues des personnages et des situations narratives qu'ils vivent. Le texte lui-même, comme artefact artistique, génère des sensations et des émotions. David Miall nomme les premières « émotions narratives » (générées par les événements fictionnels) et les dernières, « émotions esthétiques » (générées par le texte comme artefact) (2009, p. 109). Les émotions esthétiques peuvent-elles également être qualifiées d'égo-centriques et d'allocentriques? Il semble que oui. Par exemple, on peut être impressionné par le style d'un auteur ou par son habileté à créer des revirements crédibles. Inversement, on peut s'impatienter devant la faible qualité d'un texte. Ces émotions sont égo-centriques. D'une certaine façon, on pourrait dire qu'elle relève d'un jugement sympathique (ou antipathique). Mais il est également possible de ressentir le rythme prosodique d'un texte, l'oppressante uniformité d'un roman sans paragraphe. On peut être désorienté par des changements constants de focalisation ou de style, être emballé par un dialogue saccadé. La force d'un chiasme peut être ressentie dans le corps sensible du lecteur. Toutes ces sensations, qui ont une forte dimension somatique, sont allocentriques et relèvent d'un rapport empathique au texte littéraire comme artefact artistique. Bref, la distinction empathie/sympathie concerne non seulement notre rapport à la fiction, mais également au texte comme artefact artistique. Cette distinction se révèle donc productive lorsqu'on l'applique dans le champ littéraire. Est-ce également le cas pour le couple empathie/identification? C'est ce que nous verrons lors de la prochaine section.

3.2.2 Empathie et identification

Comment comprendre l'empathie par rapport à la notion d'identification? Doit-on assimiler l'une à l'autre, comme le fait le dictionnaire de l'Académie française selon lequel l'empathie est une « capacité de s'identifier à autrui » (1996, non paginé)? Dans quelle mesure l'antivivisectionniste qui souffre en lisant une description des pratiques qu'il dénonce s'identifie-t-il à l'animal découpé? La question est délicate, car le concept d'identification, généralement compris comme un processus psychologique, semble en décalage face aux phénomènes de lecture empathique qui sont plus physiques, comme lorsque le lecteur ressent le jeu concret, musculaire, des deux corps en lutte que décrit un texte ou qu'il imite involontairement l'état sensoriel du corps qu'il perçoit à l'écran de cinéma.

Tout dépend bien sûr de la définition de l'identification que nous adoptons. En effet, si les formes particulières de l'identification que sont l'identification cathartique telle que décrite par Jauss (1972, p. 310) ou, mieux encore, l'identification corporelle que Laura Marks oppose à l'identification narrative (2004, p. 2), ont tout à voir avec la lecture empathique, ce n'est pas le cas du concept d'identification en général, défini par l'Académie française comme « le fait de s'identifier, de s'assimiler à une personne ou à une chose, de se confondre avec elle » (1996, non paginé) et par le *Dictionnaire de la psychanalyse* comme le « processus par lequel un individu se rend semblable à un autre » (Chemama, 1995, p. 133). Dans ces usages, l'identification apparaît comme une opération du soi qui aspire à acquérir ou qui se reconnaît dans les traits de caractère, les attitudes, les désirs, les goûts, les expériences, les opinions, bref les aspects de la personnalité d'autrui. Pour certains auteurs, comme David Miall, empathie et identification sont pratiquement équivalents. Celui-ci présente en effet le rapport empathique comme un lien psychologique entre la représentation que se fait un lecteur de son soi et celle qu'il se fait de l'esprit d'un personnage :

The specific mechanism that would appear to undergird empathy in literary response is the interaction between the representation of the self, and the representation of the mind of another (fictional) person. (2006, p. 151)

Cette définition de l'empathie en contexte lectorial rappelle celle de l'identification proposée par l'Académie française (« fait de s'identifier, de s'assimiler à une personne ou à une chose, de se confondre avec elle »). Bien que la définition de Miall ne spécifie pas le type d'interaction qu'implique l'empathie entre la représentation du soi et celle du personnage – à la différence de l'identification qui serait une interaction menant à la ressemblance, à l'assimilation – ces deux types d'interactions se déroulent au niveau psychologique, l'égo se confrontant à une personnalité fictive.

Or, la question de la personnalité paraît facultative au transfert de la sensation du texte au lecteur. En effet, une affirmation aussi simple, impersonnelle et a-psychologique que cette citation du philosophe écossais Alexander Bain : « the place of attachment of the nails is the seat of a violent form of acute pain, which has a fatal facility of seizing on the imagination, and exciting revulsion even in idea » (Bain, 2004 [1868], p. 170) peut créer des impressions somesthésiques chez le lecteur empathique. Comme l'écrit Bain, la simple idée de ce site sensible excite l'imagination somesthésique, évoque des sensations douloureuses fugaces. Il paraît évident dans ce cas rudimentaire que la création chez le lecteur empathique de sensations fantômes, c'est-à-dire non attribuables à un stimulus physique réel, ne dépend pas directement d'une identification avec un personnage à la psyché complexe, d'une projection du soi sur une personnalité spécifique. Cela étant dit, il semble plausible que l'identification facilite la résonance empathique, et qu'inversement, une mise à distance psychologique puisse l'inhiber. C'est du moins ce que confirmera l'analyse d'un extrait de *A Million Little Pieces* au prochain chapitre. Malgré cette confirmation, il faut garder à l'esprit que la lecture empathique n'obéit pas à des règles stables mais prend des formes diverses en fonction des lecteurs, des textes et des contextes qui peuvent tour à tour l'inhiber ou la stimuler.

La différence fondamentale entre empathie sensori-motrice et identification psychologique devient encore plus limpide si on considère l'exemple des *body genres* cinématographiques. Les scènes douloureuses que nous propose le cinéma, pensons à la fameuse scène de l'œil coupé du *Chien Andalou* de Bunuel (1928), n'ont pas à construire des personnalités dans lesquelles le spectateur pourra se projeter pour lui faire ressentir des

sensations somesthésiques. On peut aussi penser à des émissions de télévision telles que *Scarred* (diffusée sur MTV en 2007) qui montrent de courts clips des accidents les plus douloureux et les plus spectaculaires arrivés à des jeunes pratiquant des sports urbains. L'impact sensoriel de ces clips est indéniable et ce, malgré que nous ne sachions pratiquement rien de l'individu se déboîtant un genoux, se fendant le crâne ou s'éviscérant littéralement devant nous. Devant un tel spectacle, le spectateur se crispe, mais se rend-t-il semblable au blessé? Si on veut parler d'identification, dans le cas de l'impact somesthésique de ce type d'image, il faut limiter celle-ci au corps expressif et ressentant ; et dans ce cas, devons-nous encore parler d'identification? L'horreur et la pornographie, qui se spécialisent dans ce type d'impact, ne sont pas reconnus pour l'exploration des profondeurs psychologiques de leurs personnages. C'est peut-être qu'ils peuvent efficacement immerger leurs spectateurs dans la sensation sans le faire et que cette exploration excède leur mandat premier. Il semble plausible qu'à la manière de ces *body genres* cinématographiques, le pouvoir des textes littéraires à nous toucher physiquement ne concerne pas tant la projection du soi sur une personnalité fictionnelle que leur capacité à activer la sensibilité somatique du lecteur, que ce soit à travers des descriptions riches en sensations tactiles, douloureuses, viscérales ou musculaires ou encore à travers des stratégies formelles, prosodiques et stylistiques. De même, la bienveillante sympathie, à travers laquelle le sujet ressent une émotion *pour* l'autre plutôt qu'*avec* l'autre, semble superflue dans le cas de la résonance somesthésique qui à la fois fonde et permet la lecture empathique. S'il semble clair qu'identification et sympathie jouent un rôle important dans la lecture empathique, lui étant liées dans des boucles récursives complexes, ce rôle reste celui de catalyseur : elles ne forment donc pas le cœur du phénomène qui nous intéresse dans cette thèse.

Certains auteurs cherchent d'ailleurs à toucher physiquement leurs lecteurs plutôt qu'à susciter leur sympathie ou qu'à créer des personnages auxquels ils pourront s'identifier. C'est le cas de Chuck Palahniuk, qui, nous l'avons souligné en introduction, parle de la capacité de l'action à créer une résonance motrice qui active le lecteur et l'« accroche » au texte. Comme nous le verrons lors du chapitre VI (6.1), pour cet auteur, une telle résonance motrice peut remplacer la traditionnelle identification sympathique du lecteur au héros. Cette prise de

position pour une lecture empathique, une lecture physique et musculaire qui n'implique d'emblée ni sentiment sympathique envers le personnage, ni identification avec sa personnalité, concorde avec les distinctions proposées plus haut. Bien qu'il ne le réalise pas entièrement dans son œuvre, le projet de Palahniuk montre bien qu'il est possible de concevoir un rapport au texte qui ne soit pas fondé sur l'identification avec les personnages, mais plutôt sur la résonance sensorielle et motrice avec certains éléments du monde diégétique et du texte comme artefact. Je pense en effet que nous devons penser la lecture empathique comme une implication somesthésique du lecteur modulée non pas uniquement par les personnages et les formes sensorielles qui les caractérisent, mais également par les descriptions d'espaces physiques (je pense par exemple à la puissance corporelle de descriptions d'atmosphères et de lieux chez des auteurs comme Antoine Volodine ou Julien Gracq), par la structure formelle, par le rythme des phrases ou du récit, par la mise en page (comme dans *House of Leaves*, nous le verrons) ou même par le contexte de réception et le paratexte (c'est le cas pour l'œuvre de Palahniuk).

Je conclurai cette section consacrée à la définition comparée de l'empathie et de l'identification avec une remarque du théoricien de la littérature Antonio Rodriguez, qui, discutant d'un poème de Pierre Jean Jouve (tiré de son recueil *Matière céleste*), propose une réflexion intéressante sur l'empathie à l'œuvre dans la lecture. Rodriguez présente en effet l'empathie comme une relation au dispositif total du texte, et non un lien psychologique précis entre l'égo lecteur et un personnage particulier. Dans le cas du poème de Jouve qu'il analyse, Rodriguez souligne la capacité du lecteur empathique à outrepasser son ignorance des références réelles que cachent le poème (écrit du point de vue de la figure mythique d'Hélène, construite, selon Jouve, à partir de trois femmes réelles avec lesquelles il aurait entretenu des relations) :

Les lecteurs communs, qui n'ont pas accès aux enjeux factuels de ces relations, comprennent néanmoins les fondements affectifs intersubjectifs à l'œuvre dans ce recueil. L'empathie de l'acte de lecture investit ainsi la totalité de la situation virtuelle en passant par la forme affective générale. Le lecteur peut autant ressentir au long de l'ouvrage la voix et le point de vue du sujet lyrique masculin, comme la perspective d'Hélène. Il investit le « je » et le « tu » d'une dynamique, *qui ne réduit pas l'empathie à une identification transparente avec un locuteur, mais plutôt à une reconnaissance sentie des situations virtuelles*. (2003, p. 188 – je souligne)

L'empathie, comme « reconnaissance sentie des situations virtuelles » et mode d'accès à la « forme affective générale » d'une œuvre, établit une relation entre le lecteur incarné et le texte comme entité, comme corps de sens. Cette empathie qu'évoque Rodriguez n'est pas une « identification transparente avec un locuteur », mais un rapport au texte qui, s'il est ici défini comme affectif, semble impliquer tout le corps sensible. Il faut dire qu'il est souvent difficile de départager l'affectif du sensori-moteur, qui sont intimement liés dans le fonctionnement d'un organisme devant réagir à un environnement complexe. La portée globale du rapport empathique décrit par Rodriguez révèle à mon avis sa plasticité fondamentale : loin de s'attacher à un point fixe du texte, à un personnage ou à un locuteur particulier, le rapport empathique flotte au-dessus de la fiction, s'intensifiant par moment, permettant au lecteur de ressentir corporellement divers aspects de la fiction et du texte comme artefact.

L'empathie se distingue donc de la sympathie et de l'identification par son ancrage dans le domaine de la sensation ainsi que par la relation de symétrie qu'elle établit entre le corps du sujet empathique et l'objet qu'il perçoit. Ces distinctions essentielles nous permettent de penser la lecture empathique comme un rapport sensori-moteur au texte et non comme une forme d'implication affective concernant la personnalité. Mais comment le sensori-moteur participe-t-il à la construction du sens d'un texte littéraire? C'est pour répondre à cette question que nous irons maintenant chercher des matériaux du côté de la phénoménologie ainsi que de la psychologie cognitive et du développement. À travers ces emprunts, nous reviendrons notamment sur l'empathie comme relation symétrique, c'est-à-dire imitative.

3.3 Au-delà de l'empathie : pour un rapport corporel au sens

Pour comprendre la lecture empathique, il faut comprendre l'empathie, et non seulement dans son histoire ou dans sa différence par rapport à la sympathie ou à l'identification, mais aussi dans le rôle qu'elle joue dans la construction et la circulation du sens. C'est l'objectif de cette troisième section, où nous commencerons à véritablement intégrer les mécanismes empathiques à une théorie de l'interprétation. Nous nous pencherons pour ce faire sur le travail de trois auteurs ayant traité du corps-esprit empathique. Le premier d'entre eux est Merleau-Ponty, dont la notion de compréhension érotique nous intéressera particulièrement. Évoquant la possibilité d'un rapport de communication s'établissant directement entre deux corps, cette notion de compréhension érotique vient compléter notre exploration du concept d'empathie en en précisant certaines caractéristiques telles que le type de disposition qui permet au récepteur d'y participer. Nous poursuivrons notre exploration en passant en revue quelques éléments de la théorie que développe le théoricien de la communication Jean-Pierre Meunier dans son *Approche systémique de la communication* (2003), éléments qui nous permettront d'approfondir la notion de mimétisme, centrale, nous l'avons vu, à la théorie de Lipps sur l'empathie et à celle de Williams sur les *body genres* et également cruciale pour notre définition de la lecture empathique. La dernière sous-section de cette troisième partie, sera consacrée à un article de Jean-Luc Petit (2002), avec lequel nous retrouverons la pensée phénoménologique, cette fois celle de Husserl, qui nous permettra de mettre en évidence l'importance de l'aspect moteur de la résonance empathique qui définit le passage du sémiotique au somatique étudié ici.

3.3.1 La compréhension érotique : une forme de réception empathique

Lorsque le lecteur empathique lit la phrase d'Alexander Bain à propos de l'extrême sensibilité de l'attache de l'ongle (« the place of attachment of the nails is the seat of a violent form of acute pain »), il ressent une sensation à ce lieu précis. Ce type de phénomène semble impliquer un rapport au sens qui n'est pas de l'ordre de la logique, de l'analyse ou de la raison.

De quel ordre est donc ce rapport? Dans sa *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty discute d'un type de compréhension que semble mobiliser la phrase de Bain, qu'il nomme la compréhension érotique. C'est à travers l'analyse du cas de Schn., un patient qui, après avoir été atteint d'une blessure circonscrite dans le lobe occipital, souffre de déficiences motrices et intellectuelles, notamment de troubles du désir sexuel, que Merleau-Ponty pense la perception, la communication et le sens érotique. Pour celui-ci, si, pour Schn., « les stimuli tactiles eux-mêmes [...] ont perdu leur signification sexuelle, c'est qu'ils ont cessé pour ainsi dire de parler à son corps » (1945, p. 182). Au contraire, la phrase de Bain parle au corps du lecteur empathique. Le phénoménologue poursuit en définissant un ensemble de relations plus corporelles qu'intellectuelles, auxquelles Schn. n'a plus accès :

On devine ici un mode de perception distinct de la perception objective, un genre de signification distinct de la signification intellectuelle, une intentionnalité qui n'est pas la pure « conscience de quelque chose ». La perception érotique n'est pas une *cogitatio* qui vise un *cogitatum* ; à travers un corps, elle vise un autre corps, elle se fait dans le monde et non pas dans une conscience. Un spectacle a pour moi une signification sexuelle non pas quand je me représente, même confusément, son rapport possible aux organes sexuels ou aux états de plaisir, mais quand il existe pour mon corps [...] Il y a une « compréhension » érotique qui n'est pas de l'ordre de l'entendement puisque l'entendement comprend en apercevant une expérience sous une idée, tandis que le désir comprend aveuglément en reliant un corps à un corps. (1945, p. 183)

Bien sûr, le désir sexuel n'est pas qu'une affaire de corps et dépend largement de configurations psychologiques qui sont parfois fort lointaines de toute dimension sensorielle ou corporelle (le fétichisme, par exemple). Il est cependant tout aussi évident que la sexualité implique des couches du sujet qui échappent à la conscience rationnelle et linguistique. Ces couches sont le lieu de la compréhension érotique qui rappelle de manière étonnante le rapport au sens qu'implique la phrase de Bain ou encore le type de réception induite par les *body genres* cinématographiques, où la perception et la compréhension du corps représenté ne dépendent pas tant de son traitement cognitif conscient par le spectateur que de la résonance empathique par laquelle il le ressent. Merleau-Ponty affirme que le sujet percevant n'entre en mode de perception et de compréhension érotique que lorsque le spectacle qu'il contemple *existe pour son corps*. Cette « existence pour le corps du spectateur » constitue justement l'objectif des *body genres*, ou d'une certaine littérature physicaliste, qui visent à abolir la

distance esthétique convenable afin de toucher le corps de leur public, d'être *là* pour celui-ci. On pourrait argumenter, en reprenant les termes de Merleau-Ponty, que les *body genres*, par la monstration de corps submergés par la sensation, tentent d'accaparer la perception érotique de leurs spectateurs, de la situer directement dans le physiologique sans passer par l'intellect. Cet objectif semble atteint lorsque le corps d'un spectateur imite involontairement la souffrance qui bouleverse le corps qu'il contemple sur l'écran de cinéma. Le texte sensationnaliste partage cet objectif : il veut faire de sa fiction une présence *pour le corps* de son lecteur. Bien sûr, une telle présence est difficile à atteindre et demande la coopération du lecteur qui doit mobiliser quelque chose comme sa faculté de « compréhension érotique » pour se laisser toucher corporellement par une image qui ne sera, au mieux et pour reprendre l'expression de Henry Home évoquée au point 3.1.1, qu'une présence idéale.

On pourrait croire que la compréhension érotique, qui « n'est pas de l'ordre de l'entendement », et que la perception érotique, qui « se fait dans le monde et non pas dans une conscience », ne sont activées que dans la relation intersubjective directe et seulement lorsque le corps perçu *existe pour* le corps percevant. Si l'on peut imaginer une telle compréhension érotique comme le mode privilégié des *body genres* cinématographiques, il semble plus difficile de la concevoir dans le cadre de la lecture littéraire, une activité fondamentalement linguistique, donc ancrée dans la pensée propositionnelle plutôt que dans le rapport corporel aux choses. Pourtant, la parole n'est pas sans lien avec la vie du corps. Chez Merleau-Ponty, la parole est un *geste* posé dans l'environnement de sens où évolue un sujet pensant toujours fondé sur le sujet incarné. Ce geste phonétique ne *représente* pas une pensée qui lui serait extérieure, mais la réalise en l'exprimant. Posée dans le monde de la signification, la parole comme geste entre en relation avec divers objets mentaux, dont le sens émerge de cette interaction (tout comme c'est l'action d'un oiseau qui donne le sens « perchoir » à une branche), permettant ainsi une mise au diapason des expériences de l'organisme dans son environnement physique et culturel :

Qu'exprime donc le langage, s'il n'exprime pas des pensées? Il présente ou plutôt il *est* la prise de position du sujet dans le monde de ses significations. Le terme de « monde » n'est pas ici une manière de parler : il veut dire que la vie « mentale » ou culturelle emprunte à la vie naturelle ses structures et que le sujet pensant doit être fondé sur le sujet incarné. Le geste phonétique réalise, pour le sujet parlant et pour ceux qui l'écoutent, une certaine structuration de l'expérience, une certaine modulation de l'existence, exactement comme un comportement de mon corps investit pour moi et pour autrui les objets qui m'entourent d'une certaine signification. (1945, p. 225)

Puisque la parole est un geste, en se constituant comme texte elle se constitue comme corps et ce corps de sens peut devenir l'objet d'une compréhension érotique, d'un investissement somesthésique de la part de son interprète. Lire un texte littéraire, c'est ainsi entrer en contact avec un corps de sens gesticulant des gestes phonétiques. Dans un contexte approprié comme celui de la lecture empathique, ce corps gesticulant peut mobiliser cette compréhension érotique qui « n'est pas de l'ordre de l'entendement » et cette perception érotique qui « se fait dans le monde et non pas dans une conscience ». Devenu corps, le texte littéraire prend en effet des formes expressives à travers lesquelles le lecteur empathique peut ressentir des sensations. C'est-à-dire que le lecteur empathique projette sur le corps textuel ses propres possibilités sensorielles, comme dans l'échange intersubjectif le sujet reconstruit l'état intentionnel d'autrui à partir de sa propre expérience. Merleau-Ponty décrit ainsi cette reconstruction : l'autre « perçoit ses intentions dans son corps, mon corps avec le sien, et par là mes intentions dans son corps » (1945, p. 404). De la même manière, le lecteur empathique perçoit une sensation dans son corps, son corps avec le texte, et par là les formes sensibles du texte dans son corps. Cette idée⁴ présente de nombreuses similarités avec la théorie lippsienne selon laquelle le sujet empathique comprend l'autre en percevant son corps expressif et en partageant l'état mental que celui-ci exprime. Le texte peut ainsi devenir un corps expressif qui *existe pour* le corps du lecteur. Cette existence dépend de la capacité du sujet lecteur à se percevoir empathiquement *avec* le corps textuel, ce qui lui permet de reconstruire les sensations que celui-ci exprime. Si on se fie aux observations des théoriciens de l'*Einfühlung* comme à celles de Merleau-Ponty, mais aussi de Linda Williams à propos du mimétisme involontaire caractérisant la réception des *body genres*, il devient évident que cette reconstruction dépend d'une relation mimétique.

4 Dont on retrouve l'équivalent chez Husserl ; voir l'éclairante discussion de l'*Einfühlung* et de sa réduction phénoménologique chez Husserl par Bouckaert (2003, p. 232-237).

Nous discuterons bientôt, avec Jean-Pierre Meunier, de la relation mimétique et de la place qu'elle occupe dans le développement de l'enfant ainsi que dans notre activité cognitive adulte. Cette étape cruciale permettra de préciser comment le corps sensori-moteur participe à la construction du sens, ce corps imitateur qui, pour reprendre l'exemple qu'utilisent Lotze et Lipps, entre en résonance avec l'arbre ploquant sous le vent. Mais auparavant, j'aimerais exprimer deux réserves par rapport à la question de la résonance sensorielle avec le corps textuel telle que nous l'avons abordée avec Merleau-Ponty.

3.3.1.1 Limites de la reconstruction des intentions et des sensations d'autrui

Deux éléments méritent en effet d'être notés avant que nous ne passions au travail de Meunier sur le mimétisme. Tout d'abord, le processus de reconstruction des intentions et des sensations d'autrui dont nous venons de discuter avec Merleau-Ponty peut se situer à plusieurs niveaux. Comme le fait remarquer Jean-Luc Petit, il y a « une gradualité de l'intentionnalité depuis l'instinct [...] jusqu'à la volonté » (2002, p. 287). Au contraire de l'instinct, la volonté est un mouvement qui est motivé par la représentation mentale d'un but. Cela implique que la corrélation qui surgit dans l'esprit du sujet percevant entre l'attitude corporelle observée et l'intention supposée ou ressentie peut soit être laissée au domaine de l'instinctif (c'est ce qui semble être le cas pour la lecture empathique d'une image body genresque), soit être élaborée consciemment en fonction de codes culturels ou de diverses déductions psychologisantes. Il y a en effet une différence importante entre ressentir intuitivement l'intention ou l'émotion de l'autre et réfléchir de manière « logique » au comportement que dénote son expression faciale et ses attitudes corporelles. Si, dans la lecture empathique, le lecteur peut simuler un corps parlant, il se fait aussi une théorie de celui-ci. D'un côté, il ressent le geste phonétique, son rythme, ses inflexions, son ton et résonne avec ce corps de sens, et, de l'autre, il comprend les motivations de celui qui parle dans le texte, il postule des causes et des conséquences à ses actions. Ces deux aspects se nourrissent l'un l'autre dans des boucles récursives où s'élabore le sens. C'est ainsi que la lecture empathique, comme toute lecture, oscille entre « compréhension érotique » et

entendement rationnel, entre présence idéale et représentation, entre expression et explication.

Il faut également souligner que la reconstruction des intentions d'autrui, ce processus par lequel l'autre « perçoit ses intentions dans son corps, mon corps avec le sien, et par là mes intentions dans son corps », est sujet à des variations. Ce processus empathique varie en effet en fonction de représentations culturelles ainsi que de mécanismes psychologiques, tels que l'identification et le sentiment d'appartenance à un groupe. En ce sens, la résonance empathique n'est pas un pur réflexe universel. Une étude menée par une équipe de neuropsychologues (Serino *et al.*, 2009) montre d'ailleurs que voir un visage se faire toucher évoque une plus forte sensation d'être soi-même touché lorsque le visage appartient au même groupe ethnique ou politique que le sien. Il semble donc que l'aspect personnel de notre relation à l'autre détermine autant qu'il est déterminé par la résonance empathique ; on imagine aisément un esclavagiste dont la résonance empathique sera inhibée face à sa « marchandise » qu'il ne considère nullement comme son semblable ou, au contraire, une personne qui ressentira de manière fortement empathique l'ablation de la patte de son chien (n'est-ce pas le cas des anti-vivisectionnistes évoqués par Bending, 2000, p. 122, dont nous avons parlé en introduction). Il y a donc ici une interaction entre le niveau des représentations mentales élaborées culturellement et une réaction empathique qu'on pourrait supposer purement instinctuelle. Le phénomène de résonance empathique qui nous intéresse aujourd'hui, bien qu'il semble prendre racine dans des mécanismes universels et relever du réflexe incontrôlable, est ainsi certainement déterminé dans sa forme et son intensité par des construits culturels, symboliques ou psychologiques. Il est donc probable que la résonance sensorielle avec le corps textuel soit également modulée par des facteurs de ce type. Au fond, on retrouve ici l'idée d'une interrelation entre les relations empathique, sympathique et d'identification. C'est cependant sur la première de ces relations que nous nous pencherons maintenant à travers la notion de mimétisme.

3.3.2 Empathie et mimétisme

Les neurologues reconnaissent aujourd'hui l'interrelation forte entre action et cognition, une interrelation que résume le syntagme de « cognition motrice ». Comme l'affirme le neurologue Gerald Edelman : « the brain's motor functions (...) are critically important, not just for the regulation of movement, but also for forming images and concepts » (2005, p. 23). Il semble en effet que nous pensions avec tout notre corps et que l'imagination, incluant l'imagination motrice et musculaire, joue un rôle important même dans les élaborations conceptuelles les plus abstraites. Une célèbre citation d'Einstein, que nous donne le mathématicien Jacques Hadamard dans l'ouvrage *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, souligne cette importance de la « cognition motrice » :

The words or the language, as they are written or spoken, do not seem to play any role in my mechanism of thought. The psychical entities which seem to serve as elements in thought are certain signs and more or less clear images which can be 'voluntarily' reproduced and combined. [...] The above mentioned elements are, in my case, of visual and [...] muscular type. (citation tirée de Hadamard, 1945, p. 142-143)

Ce sont donc des images visuelles et musculaires qui fondent les entités psychiques occupant l'esprit d'Einstein. Il est tout à fait possible que le lecteur empathique produise également des images musculaires, des images somesthésiques. Nous reviendrons plus longuement, au chapitre V, sur la cognition motrice et plus généralement sur la cognition incarnée ainsi que sur la nature de la sensation somesthésique, de l'imagination et de son lien avec la pensée conceptuelle et linguistique. Pour l'instant, penchons-nous sur le rôle du mimétisme dans l'élaboration de ces éléments musculaires qui auraient joué un rôle plus important que la pensée linguistique dans la réflexion d'Einstein et qui se retrouvent certainement au cœur de la lecture empathique.

Dans *Approche systémique de la communication* (2003), Jean-Pierre Meunier adopte une position apparentée à celle d'Edelman concernant l'étroite dépendance de la cognition et des fonctions motrices. S'inspirant notamment des travaux de Pierre Lévy (1991), Meunier affirme en effet que les modèles mentaux ne sont pas liés à une modalité perceptive unique et

que, si nous pouvons aisément les traduire en équivalents visuels, par exemple en diagrammes auxquels nous sommes habitués, ils peuvent aussi être traduits en équivalents haptiques ou proprioceptifs, ou même en chaînes de schémas moteurs. Meunier développe cette idée :

Les éléments d'un modèle théorique abstrait - par exemple : conscient, inconscient, offre, demande, classe ouvrière, bourgeoisie, électron, neutron, etc., etc. - sont généralement des entités figurativement vagues, mais néanmoins pourvues de caractéristiques « perceptives » : elles sont statiques ou dynamiques, elles exercent des forces les unes sur les autres, etc. Et d'où viendraient ces caractéristiques si ce n'est du corps qui les investit en leur imprimant des mouvements ou en les figeant dans des positions, en les rendant actives ou passives. (2003, p. 179)

Proche de la théorie incarnée du sens défendue par Mark Johnson dès 1987 dans *The Body in the Mind : The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, cette position applique au domaine conceptuel le rapport corporel que les théoriciens de l'*Einfühlung* établissent entre le sujet sensori-moteur et les objets du monde. Comme le sujet perçoit un grand hall à travers une sensation d'expansion, comprendre les éléments d'un modèle théorique abstrait demanderait le recours à des configurations sensorielles. Il n'est donc pas étonnant que, pour Meunier, la construction d'un modèle mental à partir d'un texte – que ce texte soit linguistique ou visuel – implique une résonance posturale, motrice et affective avec les entités que ce texte représente, une position que ne démentirait certainement pas Theodor Lipps, mais qui s'enracine plutôt dans les travaux de René Girard, Bateson et Piaget sur le mimétisme.

Jean-Pierre Meunier propose en effet une théorie synthétique de la connaissance et de la communication dont le noyau est le principe de mimétisme. Une présentation rapide de ce principe nous fournira maintenant l'occasion d'aborder plus concrètement le phénomène empathique. Le mimétisme est un mode de rapport au monde où le sujet percevant tend à imiter d'une façon ou d'une autre l'objet perçu. Il semble jouer un rôle particulièrement important dans la perception intersubjective, c'est-à-dire celle des corps humains qui nous entourent. Comme le souligne Meunier, le mimétisme est une réponse qui s'exprime avec une force particulière chez l'enfant :

Si la fusion mimétique apparaît de manière épisodique chez l'adulte normal, elle semble bien dominer le rapport de l'enfant à son environnement social. Les psychologues du développement – tels Wallon, Piaget – ont insisté sur le caractère d'indifférenciation ou d'indivision du rapport social primitif. L'enfant ne se distingue pas d'autrui, ce qui revient à dire qu'il vit en lui, reflétant par exemple sur son visage la mine de celui qui le regarde. (2003, p. 93)

Le mimétisme constituerait donc, d'un point de vue ontogénétique, une attitude archaïque. Il y aurait, aux origines de la vie sociale et consciente, un rapport empathique à l'environnement, rapport dans lequel les frontières entre le pensé et le perçu, la conscience et le monde, le soi et l'autre seraient relativement brouillées et mouvantes.

Pour illustrer ce mode de conscience qu'est la fusion mimétique, Meunier donne l'exemple d'un poupon qui imite de trois façons la boîte d'allumettes qu'on ouvre et ferme devant lui : en imitant oralement le son (tff tff), en ouvrant et fermant le poing, en ouvrant et fermant la bouche (2003, p. 94). Ici, l'appropriation cognitive de la boîte d'allumette qu'opère l'enfant passe par l'imitation corporelle de ses propriétés physiques. C'est le corps résonant et imitateur qui permet au bébé de saisir de manière pratiquement instinctive certaines propriétés de l'objet, propriétés qu'il reconnaît dans leur proximité avec ses propres capacités motrices et proprioceptives. Si cette reconnaissance relève du réflexe, il faut souligner que, contrairement à l'enfant imitant la boîte d'allumette, l'adulte développe des réflexes inhibiteurs qui l'empêchent d'exprimer cette résonance motrice automatique. Les pulsions imitatives sont toujours déclenchées, mais restent cantonnées comme représentations prémotrices internes et intentionnelles. La compréhension mimétique et corporelle de la boîte d'allumettes semble également être à la base de l'attribution de qualités motrices ou kinesthésiques à des modèles mentaux discutée précédemment et, à plus forte raison, de l'investissement somesthésique du lecteur empathique dans la fiction littéraire.

L'exemple du poupon aux allumettes montre bien la manière dont l'empathie repose sur une tendance humaine innée à entrer en fusion mimétique avec l'environnement, tendance corporelle qui pousse l'homme vers une indifférenciation primitive, vers une dissolution du sujet dans le magma du réel que commente ici Meunier :

Le mimétisme apparaît comme une tendance originelle du corps propre à entrer en résonance (motrice, affective) avec la conduite d'autrui et même avec l'ensemble des êtres perçus. Sur le plan relationnel, cette tendance implique l'indifférenciation entre le sujet et autrui, entre le sujet et le monde pris globalement. (2003, p. 95-96)

Cette résonance motrice et affective évoquée ici par Meunier constitue un mécanisme important de l'empathie en jeu dans l'implication somesthésique du lecteur face à la fiction littéraire. En effet, le lecteur qui ressent dans son doigt la phrase de Bain à propos de l'attache de l'ongle génère une image qui fusionne avec la conscience qu'il a de son propre corps. Il s'agit bien ici d'un rapport au perçu (ici, une image mentale) qui ne repose pas uniquement, comme le dirait Merleau-Ponty, sur l'entendement, sur la raison consciente et volontaire, mais plutôt sur un ressentir « involontaire » et qui offre la possibilité d'une « compréhension érotique » du perçu, c'est-à-dire d'une compréhension empathique, fusionnelle et corporelle.

Dans son ouvrage sur le sujet lyrique, Antonio Rodriguez (2003, p. 105) nous propose une comparaison qui éclaire la nature de cette compréhension empathique. S'inspirant d'une réflexion d'Erwin Straus, il utilise le couple paysage-géographie pour illustrer la différence entre la compréhension empathique et la compréhension conceptuelle. En effet, le paysage implique une perspective située qui détermine ce qui sera visible et caché, la forme de l'horizon et du relief. Il implique une appartenance du sujet au monde, une relation personnelle entre un organisme mouvant et un espace se modifiant avec ses mouvements. Contrastant avec cette approche subjective, fusionnelle et sensori-motrice de l'espace, la géographie repose sur « une élévation de la conscience qui fixe un système abstrait, universel et absolu de coordonnées » (2003, p. 105), système d'ordonnement objectif de l'espace dans un temps impersonnel. Dans la géographie, l'espace devient conceptuel : détaché de sa perception par un organisme, un objet général et relativement univoque. Bien que la fiction littéraire soit un enchevêtrement complexe de codes et qu'à ce titre elle constitue forcément une forme d'abstraction de l'expérience qui appelle la compréhension conceptuelle, elle peut aussi mobiliser la compréhension empathique telle que la décrit Rodriguez. Le texte littéraire s'offre ainsi à son lecteur à la fois comme une géographie et comme un paysage, comme un dispositif imprécis mais puissant, dont l'indétermination permet un développement sémiotique simultané dans le concret et dans l'abstrait, dans le particulier et dans le général,

dans le sensori-moteur et dans le propositionnel. On peut en effet considérer qu'un récit est l'image ou le schéma d'une expérience. Prenons par exemple cette histoire minimaliste (elle ne comprend que six mots) qui aurait été écrite par Hemingway (*Wired*, 2006) : « For sale : baby shoes, never worn ». Elle traduit – un peu à la manière d'une carte géographique – une situation de vie complexe. Mais simultanément à cette abstraction de l'expérience, ce récit offre au lecteur un matériel imaginaire spécifique, qui n'est pas de l'ordre du général et qu'il est invité à explorer en adoptant un « point de sentir » incarné interne à la fiction. C'est ainsi que, oscillant entre géographie et paysage, le texte littéraire demande au lecteur de mobiliser différents modes de compréhension, dont la résonance empathique fait bien sûr partie.

La discussion des travaux de Meunier et de son exemple du bébé aux allumettes montre comment l'imitation est un mode fondamental du rapport de l'humain à son monde. Les origines de la connaissance, de la conscience individuelle et de la vie sociale sont ainsi profondément marquées par le mimétisme corporel, par la relation empathique entre soi et le monde, entre soi et l'autre. La résonance empathique brouille la frontière entre ce qui est conçu et ce qui est perçu, entre ce qui est interne et ce qui est externe à l'ego. Cependant, la littérature est fondamentalement différente d'une boîte d'allumette : elle n'offre pas de matière directement perceptible à son lecteur (en dehors, évidemment, de l'écriture elle-même, de sa typographie et du papier). Dans la représentation linguistique, les objets et les corps sont médiatisés par le langage, et dépendent de l'imagination ou du traitement cognitif pour prendre forme. Et c'est exactement pour cette raison que nous pouvons parler de lecture empathique ; l'imagination, ou même la conceptualisation comme le suggère Meunier à la suite de Lévy, est profondément ancrée dans notre corps et dans son système sensori-moteur. Il faut d'ailleurs se libérer de l'orientation trop visuelle du terme « imagination » lorsque nous concevons la lecture empathique puisque celle-ci ne se cantonne pas au domaine de la pure visualité, mais exploite la riche diversité de notre sphère perceptuelle pour construire des images qui peuvent contenir des éléments sonores, olfactifs, gustatifs et, bien sûr, somesthésiques et proprioceptifs. Mais à qui appartiennent ces images : au corps du lecteur, au corps textuel ou encore à un corps entre-deux?

3.3.2.1 Quel site pour la lecture empathique?

Si les dimensions multiples de la compréhension empathique, mimétique ou érotique se nouent dans le geste lectorial, on peut se demander à quel corps appartient ce geste. Le lecteur empathique vit-il des sensations extérieures comme arrivant à son propre corps? On peut dégager une hypothèse qui répond à cette question en examinant un dernier exemple de résonance empathique, cette fois avec un autre corps. Le philosophe Jean-Luc Petit présente le compte rendu phénoménologique de spectateurs observant un funambule sur sa corde, mimant extérieurement ses mouvements (par résonance posturale : par exemple les spectateurs se penchent légèrement à gauche si le funambule vacille vers la gauche) et faisant intérieurement l'expérience de toutes sortes d'impressions kinesthésiques. Petit écrit :

Si l'on s'en tient à la stricte évidence phénoménologique, on ne doit pas dire qu'ils vivent ces impressions comme sensations de mouvement de leurs propres membres, assis qu'ils sont tranquillement sur leur chaise ; on doit dire qu'ils les vivent « dans le corps du funambule sur son fil. » (2004, p. 129)

Si la résonance empathique permet aux spectateurs de vivre des sensations de mouvement dans le corps du funambule, c'est qu'elle n'est pas une dynamique centripète, concentrant le monde, ses mouvements et ses forces, dans le corps-esprit du sujet, mais bien centrifuge, le sujet résonant étant décentré et pouvant faire l'expérience de différents « points de sentir ».

Cette adoption de différents points de sentir dans la lecture empathique amène-t-elle le lecteur à expérimenter des sensations dans le corps textuel – corps parlant du narrateur, corps représenté du personnage ou corps typographique du livre – comme c'est le cas dans l'exemple du funambule de Jean-Luc Petit? Ou l'amène-t-elle plutôt à faire l'expérience des sensations fictionnelles et esthétiques dans son propre corps? À moins que ces sensations n'arrivent à une représentation corporelle prosthétique, à un corps entre-deux qui ne serait ni complètement autre, ni complètement sien? Ces questions m'apparaissent délicates et il me semble risqué de leur donner une réponse définitive. En effet, les réflexions de Frédérique de Vignemont dans son article « Habeas Corpus : The Sense of Ownership of One's Own Body » (2007) montrent la multiplicité des configurations possibles du rapport à son propre corps.

Elle discute par exemple des patients atteints d'asomatognosie qui ressentent un ou plusieurs de leurs membres comme leur étant étrangers en dépit du fait qu'ils puissent avoir des sensations tactiles dans ce membre. Le cas de ces patients montre clairement qu'il est possible de dissocier la sensation tactile et le sens de la propriété du corps. On pourrait donc imaginer un lecteur qui ferait une expérience sensorielle dans un corps fictionnel ressenti comme étranger. L'asomatognosie peut prendre des formes diverses. On distingue par exemple la phénomène de « main étrangère » de celui de la « main anarchique ». La « main étrangère » réfère à la perte du sens de propriété de la main, alors que la main anarchique désigne plutôt l'expérience de mouvements de la main ressentis comme indépendants de la volonté du patient. Pour Vignemont (2007, p. 428), la « main étrangère » est un désordre de la conscience corporelle alors que la « main anarchique » est un désordre de la conscience de l'action. Si je cite ces cas pathologiques, c'est pour souligner la diversité des formes d'expérience corporelles qu'on pourra éventuellement rattacher à la lecture empathique.

La forme que prendra l'expérience corporelle dans la lecture empathique dépendra des stratégies privilégiées par une œuvre littéraire, du contexte de lecture et des compétences ou de l'attitude du lecteur. Difficile donc d'identifier une forme précise comme caractérisant de manière définitive la lecture empathique. On peut tout de même considérer que la lecture empathique agit à l'inverse de la perte de propriété de son propre corps puisqu'elle élargit ce sens de propriété à des entités fictionnelles. Les épisodes de dépersonnalisation, pendant lesquels le patient ressent le monde extérieur mais aussi son propre corps comme irréal (Vignemont, 2007), sont particulièrement intéressants à cet égard. En effet, si dans la dépersonnalisation le sujet ressent le monde extérieur comme irréal, dans la lecture empathique le sujet ressent le monde intérieur (mental) de la fiction comme réel. Cette « réalisation » de la fiction peut donner lieu à une variété d'expériences corporelles. Sans parler de constante absolue, on peut tout de même postuler que le lecteur empathique ne vit pas les sensations évoquées par le texte comme étant complètement siennes, mais plutôt comme celles d'un corps hybride, un corps étranger – à la manière de cette « main étrangère » dont parle Vignemont – qui naît de l'adoption par le lecteur du « point de sentir » proposé par le texte et qui lui permet d'entrer dans son paysage fictionnel.

3.3.3 Retour à la phénoménologie : vers une théorie motrice de l'empathie

Il est devenu de plus en plus clair, au fil de ce chapitre, que la théorie de l'empathie qui fonde notre modèle de la lecture empathique est une théorie motrice, ou sensori-motrice. On trouve chez le phénoménologue Jean-Luc Petit une approche convergente de l'empathie, dont nous discuterons maintenant. Cette discussion nous permettra, en dépit de sa brièveté, de pousser plus loin les observations faites à partir du concept de mimétisme et de d'éclairer l'ancrage de la lecture empathique dans l'action et le mouvement.

L'intérêt principal de l'article de Jean-Luc Petit est en effet de mettre en évidence l'importance de l'aspect moteur de l'empathie. Il trouve le fondement de sa pensée chez Husserl, pour qui « le mouvement de l'organisme orienté par ses tendances vers un but vital dont il tire satisfaction est un opérateur essentiel de la constitution » (2002, p. 283). L'organisme en mouvement dont nous parle ici Petit doit être compris comme le corps en tant que siège de la vie subjective, le corps qui se perçoit lui-même, immergé dans un monde qu'il constitue et qui le constitue. L'organisme se définit donc par opposition au corps purement physique, occupant une région spatio-temporelle dans un univers naturel simplement composé d'objets. Cet organisme est primitivement motivé dans ses mouvements par des besoins vitaux qui, lorsque comblés, lui procurent une satisfaction⁵. Ce que nous dit ensuite Petit, c'est que pour Husserl, ces mouvements sont essentiels à la constitution. Mais la constitution de quoi? D'abord la constitution de l'organisme lui-même, construit dans l'habitude du mouvement, dans l'expérience de ses diverses possibilités d'action, de posture, de déplacements. Ensuite, comme dans l'exemple du poupon aux allumettes, la constitution du « sens d'être des choses physiques » puisque c'est par le mouvement que l'organisme éprouve les diverses facettes perceptibles du monde qui l'entoure, les diverses propriétés des objets qui le composent. Et finalement, la constitution « d'un monde intersubjectif de vie commune [qui] est relative aux capacités d'empathie de [l']organisme à l'égard des mouvements des organismes étrangers, humains ou non » (2002, p. 283). La lecture empathique s'enracine dans les possibilités sémiotiques qu'ouvre ce mode de constitution par

⁵ Nous verrons dans le prochain chapitre théorique qu'une telle approche éco-biologique, fondant le sujet pensant, ressentant et agissant sur un aspect motivationnel fondamental, se retrouve souvent au cœur des théories de la cognition incarnée.

le mouvement et l'action. Elle permet ainsi de repenser la littérature comme geste et comme corps et la performance interprétative comme un comportement mobilisant la pensée dans ses dimensions sensori-motrices.

Il est en effet possible de concevoir la pensée comme un mouvement intérieur, un angle qu'adopte Petit lorsqu'il commente l'assimilation des concepts d'action et de motivation dans la pensée husserlienne tardive. Pour Petit :

L'effacement de cette distinction phénoménologique pourtant essentielle signifie seulement que dans les couches primordiales de constitution de l'organisme, ce qui règne en deçà de l'action, ce qui précède l'intervention active du « je », c'est le mouvement, le se mouvoir intérieurement éprouvé de l'organisme que le désir motive. (2002, p. 285)

Cette conception de la motivation, de l'action conçue, prévue et imaginée comme un mouvement interne n'est pas sans rappeler la forme psychique que prennent les représentations littéraires de l'action ou de la sensation dans la lecture empathique. En tant que performance interprétative incarnée, celle-ci transforme en effet le texte de fiction en terrain de jeu pour le corps sensible, non pas dans sa manifestation totale (ce serait une lecture hallucinatoire) mais dans sa version intentionnelle, comme le « se mouvoir intérieurement éprouvé » du sujet husserlien. Pour Husserl, l'action conçue ne relève donc pas d'une intention désincarnée, mais est déjà comme une sorte de mouvement psychique, actualisé dans un espace interne qu'il nomme champ kinesthésique, un « champ d'expérience plus primitif, fermé en ce sens qu'il ne contient rien qui ne soit ou un acte qui émane du « je », ou une affection par quelque chose qui touche ce « je » (Petit, 2002, p. 290). Ce champ kinesthésique apparaît comme le lieu de la résonance empathique. Petit nous dit ainsi qu'« avant d'avoir affaire à des choses dans l'espace ayant pleine valeur de réalité physique, nous avons des apparitions dans des champs perceptifs, des fantômes » (2002, p. 292). Le champ kinesthésique est le lieu où se manifestent ces fantômes ; fantômes d'objets et de mouvements parfois perçus, parfois conçus. C'est donc là que se nouent esthétique (impressions sensorielles de l'organisme) et pratique (activité de l'organisme), que s'entremêlent le perçu et le conçu. La lecture empathique investit ce site d'hybridation qui permet la fusion mimétique et une certaine indétermination de l'expérience sensori-motrice.

En effet, dans la mesure où le champ kinesthésique est traversé par « des apparitions dans des champs perceptifs, des fantômes », il semble le site tout désigné de l'incarnation somatique du sens qui caractérise la lecture empathique.

Ces sensations et actions fantômes qui hantent les champs perceptifs dans la lecture empathique sont-ils ressentis comme personnels, sont-ils attachés au « je »? Nous avons discuté plus haut de la topographie somatique de la lecture empathique, de la question de son site et suggéré que ses sensations fantômes appartenait à un corps entre-deux, oscillant entre le personnel et l'impersonnel. Pourrait-on concevoir les champs perceptifs comme un espace de relative neutralité (où, par exemple, le mouvement de la « main étrangère » prendrait forme, avant d'être attribué à une volonté extérieure au soi)? Une telle hypothèse concorde avec le point de vue défendu par les neurophilosophes italiens Becchio et Bertone (2005). Ceux-ci, travaillant à partir des recherches menées depuis la fin des années 1990 sur les neurones miroirs – dont nous traiterons plus longuement lors du chapitre V – suggèrent que lire une description d'action active ces neurones miroirs, produisant une simulation neuronale du patron visuo-moteur de cette action, patron qui n'est cependant pas attribué à un agent spécifique. En effet, les neurones miroirs représenteraient les actions dans un format multisubjectif, c'est-à-dire qu'elles permettent un partage des intentions motrices avant même leur attribution à un agent. Pour cette raison, selon Becchio et Bertone, le lecteur ferait initialement l'expérience des patrons d'action ou de sensation présentés par la fiction de manière neutre ou a-personnelle. La fiction littéraire proposerait ainsi à son lecteur des expériences sans attaches à un agent particulier, libres d'être attribuées, au fil du développement du signe littéraire, à différents agents.

De la « compréhension érotique » à la reconstruction des formes sensorielles exprimées par les gestes phonétiques d'un texte, de la cognition motrice qui permet de comprendre des modèles abstraits à travers l'évocation d'images musculaires à la fusion mimétique du sujet et de son environnement, de l'élargissement de la conscience corporelle à la manifestation des formes fictionnelles dans le champ kinesthésique, les mécanismes de la lecture empathique sont complexes et il n'est pas simple d'en faire un portrait qui serait à la fois synthétique et

fidèle à cette complexité. À travers les diverses théories discutées dans cette section, nous avons poursuivi l'exploration de ces mécanismes qui participent tous d'une implication du corps sensible dans les processus de construction du sens et que nous pourrions observer à l'œuvre dans la lecture du roman de James Frey que je propose au prochain chapitre. Mais avant de conclure le présent chapitre, il m'apparaît important de penser dans un contexte plus spécifiquement littéraire cette implication du corps sensible dans la construction du sens. C'est pour cette raisons que nous nous pencherons maintenant sur la communion vocale comme un mode possible de la lecture empathique.

3.4 Une modalité particulière de présence corporelle : la vocalité

Je me suis efforcé, dans les trois premières parties de ce chapitre, de clarifier la teneur du terme « empathie » au sein de ce binôme conceptuel qu'est la lecture empathique. Je l'ai d'abord situé historiquement et épistémologiquement, puis distingué face à la sympathie et à l'identification. Je l'ai finalement développé en puisant du côté de la phénoménologie (compréhension érotique, champ kinesthésique) et de la psychologie du développement (fusion mimétique). Les différentes théories discutées dans ce chapitre nous ont ainsi permis de penser l'empathie de la lecture empathique. Mais qu'en est-il de l'autre terme de l'équation, qu'en est-il de la « lecture » de la lecture empathique? Comment un texte littéraire, un objet de langage bien différent d'un arbre ployant sous le vent, d'un funambule, d'une boîte d'allumette ou d'un confrère humain, peut-il amener un sujet vers la fusion mimétique, la « compréhension érotique » ou la résonance empathique?

Les quatre analyses d'œuvres littéraires qui ponctuent cette thèse montrent que la lecture empathique varie en intensité et en forme en fonction des stratégies rhétoriques, narratives et stylistiques que privilégient les textes, de leur aspect thymique ou phorique, de leur paratexte, du contexte de lecture et de l'attitude du lecteur. On constate, à travers elles, qu'il est finalement assez rare qu'une fiction littéraire offre à son lecteur une expérience comparable à

celle des *body genres* cinématographiques où le corps du spectateur est pris dans une imitation presque involontaire de l'émotion ou de la sensation exprimée par le corps à l'écran. Mais si le cas d'un texte réellement *body genresque* est rare, il n'est pas non plus inexistant : au sein de mon corpus, le roman autobiographique de James Frey s'est révélé particulièrement efficace à générer une forme d'implication proche de ce que je conçois comme la lecture empathique de base, c'est-à-dire une lecture qui fait résonner le corps somesthésique du lecteur avec celui ou ceux que représente ou exprime le texte. L'analyse de ce roman, et plus spécifiquement de la scène du dentiste, un véritable morceau d'anthologie pour qui s'intéresse à l'expression littéraire de la douleur physique, m'a amené à considérer la communion vocale comme un mode majeur du rapport empathique à la fiction littéraire. Contrairement aux *body genres* cinématographiques qui reproduisent l'expérience d'être face à un spectacle corporel, directement et audio-visuellement perceptible, le texte littéraire plonge le lecteur dans un univers de langage, un univers de paroles et de voix plus ou moins expressives qui le possèdent momentanément, le dotant d'un corps entre-deux fait de sens et de sensations. Cette plongée peut être conçue comme une communion vocale. Comment celle-ci advient-elle ?

3.4.1 La subvocalisation

Il m'apparaît tout d'abord essentiel d'aborder la question de la subvocalisation. En effet, pour qu'il y ait communion vocale entre un texte et son lecteur, il faut tout d'abord qu'il y ait un réel aspect vocal à la lecture. Or, on a parfois soutenu qu'une lecture efficace et « mature » devait se passer de subvocalisation... Est-ce réellement le cas ?

Spécialiste de la neurologie de la lecture, Stanislas Dehaene a travaillé sur cet aspect de la lecture. Dans *Les neurones de la lecture* (2007), il explique que cette activité engage simultanément deux voies parallèles : celle de la conversion du graphème (signe écrit) en phonème (unités de son) et celle de la reconnaissance sémantique directe du mot. Ces deux modes du lire (accès au son et accès au sens) se nourrissent l'un l'autre et prendront plus ou

moins d'importance en fonction du contexte et de l'objectif de la lecture. Comme l'explique fort clairement Dehaene :

Selon le mot à lire - connu ou non, fréquent ou rare, régulier ou irrégulier - et selon la tâche souhaitée - lecture à haute voix ou compréhension du texte -, la contribution respective des deux voies est prépondérante ou mineure. (2007, p. 70)

En effet, le décodage d'un mot nouveau ou inhabituel demande « la lente transformation d'une suite de lettres totalement nouvelle [...] en sons qui soudain, comme par miracle, deviennent des mots intelligibles, *comme si le texte nous parlait au creux de l'oreille* » (2007, p. 54 – je souligne). Les signes écrits se constituent ainsi, « comme par miracle », en voix expressive qui nous parle au creux de l'oreille, en voix intime qui entre au cœur de notre conscience.

Dehaene précise par ailleurs que plusieurs expériences suggèrent que même le décodage des mots les plus familiers, ceux que nous avons lus des milliers de fois et que nous n'avons plus la sensation de décoder à travers une articulation mentale, passe par la subvocalisation et cela, que nous le souhaitons ou non (2007, p. 54). Peut-être est-ce parce que, dans l'apprentissage de la lecture, la conscience graphémique et la conscience phonémique sont étroitement liées (2007, p. 270-271). Ou peut-être est-ce parce que, une fois terminé le traitement du signal visuel par la zone occipito-temporale, les étapes de mise en liaison du mot écrit avec des représentations du son et du sens ne sont pas propres à la lecture, mais sont également utilisées pour la production et la compréhension de la parole (2007, p. 147). On observe notamment dans la lecture l'activation de la région pariétale inférieure qui se situe juste au dessus du *planum temporale*, une région qui, avec l'aire de Broca, forme un circuit qui s'active lorsque nous prononçons mentalement les mots, « une boucle articulaire interne, que nous utilisons lorsque nous nous répétons des sons en mémoire, par exemple pour retenir un numéro de téléphone » (2007, p. 152). Bref, si la voie phonologique apparaît importante dans la performance lectoriale, elle ne fonctionne jamais seule (à moins de lire une langue complètement étrangère). Dans bien des cas, la reconnaissance lexicale accompagne et détermine la conversion graphème-phonème. Par exemple, un mot comme *monsieur* (dont la première syllabe « mon » ne se prononce pas de manière régulière, comme dans *monstrueux*) doit être reconnu pour être correctement articulé. D'autre part, si le sens

dépendait absolument du son, nous aurions de la difficulté à utiliser des homophones tels que *sot* et *seau*, pourtant communs en français. Bref, la récupération lexicale et la conversion graphème-phonème vont le plus souvent main dans la main. Pour Dehaene, ce modèle à deux voies sous-estime même la complexité des mécanismes neuronaux de la lecture, bien qu'il demeure, en première approximation, une distinction essentielle.

On peut donc suggérer, en s'appuyant sur les explications de Dehaene, que la lecture littéraire fera un usage particulier de la subvocalisation, qui joue un rôle plus important dans la lecture de mots inhabituels. Or, dans bien des cas, le langage littéraire se définit (et ce, depuis les formalistes russes, voir Jakobson, 1973, p. 15) comme une déshabitude, une défamiliarisation et un écart par rapport aux normes de la langue. Poétique, présentant des mots inhabituels et des formules nouvelles mais aussi des figures sonores telles que l'allitération et l'assonance, ou rythmiques, telles que la répétition, le texte littéraire appelle la subvocalisation. La subvocalisation de la lecture littéraire semble de plus liée à ce que Dehaene nomme la *conscience phonémique*, qui, lorsqu'elle est affectée par des troubles neuro-linguistiques comme la dyslexie, réduit la sensibilité aux rimes, la capacité de segmenter un énoncé en phonèmes ou encore de réarranger les sons du langage (Dehaene 2007, p. 316). La littérature en général et les genres poétiques en particulier semblent mettre en jeu cette conscience phonémique, une conscience presque musicale de la langue. Bref, la « musique » du langage littéraire est liée à son aspect articulatoire et vocal, un lien que souligne Victor Nell, qui remarque que le plaisir de lire, comme de plusieurs autres formes de plaisir, est souvent exprimé par des métaphores alimentaires : j'ai dévoré ce roman, j'ai savouré tel passage. Pour Nell, l'activité motrice de l'appareil articulatoire et masticatoire est liée au plaisir de la lecture (1988, p. 99). Les normes culturelles nous poussent d'ailleurs à « déguster » le style des grands auteurs (Flaubert, Proust, Duras), comme une bouchée délicieuse qu'on mastique et savoure lentement. La lecture, en mobilisant l'appareil articulatoire et masticatoire, devient une performance incarnée qui reconstruit, à partir du texte – de son rythme, de sa sonorité, de son registre – un corps parlant, un corps sensible, un corps imaginant. De la communion vocale avec le texte, on passe ainsi à la simulation imaginaire de l'expérience.

3.4.2 Voix, corps, expérience

C'est du moins le parcours qu'on retrouve décrit chez de nombreux auteurs. Par exemple, le théoricien de la littérature Gilles Thérien met en relation le caractère expérientiel et vocal de la lecture littéraire : « Lecteur, la page écrite est ce *chant* qui me permet de visiter les autres mondes, de les expérimenter dans une dimension imaginaire que seule la lecture peut offrir » (2007a, p. 211 – je souligne). Expérimenter d'autres mondes à travers un chant... voilà bien le projet du lecteur empathique, qui – à partir de ce chant, de cette voix expressive – se fait un corps sensible, un corps entre-deux incarnant les sensations fictionnelles. On retrouve une réflexion similaire chez Borges, qui définit l'œuvre littéraire non seulement comme structure verbale, mais aussi dans sa relation dialogique au lecteur qui se voit imposer une intonation et un contenu imaginaire : « un livre est plus qu'une structure verbale, ou qu'une série de structures verbales ; il est le dialogue engagé avec le lecteur, *une intonation imposée à sa voix*, et les images changeantes et durables qu'il laisse dans sa mémoire » (1957, p. 244 – je souligne). Cette intonation, imposée à la voix du lecteur, véhicule tout un contenu somatique qui s'actualisera avec plus ou moins d'intensité lors de la lecture.

La théoricienne de la littérature Katherine Hayles décrit pour sa part l'expérience de la lecture comme un passage du signe graphique au son, du son à la compréhension, et finalement de la compréhension à l'illusion de présence, à l'expérience simulée :

With traditional print literature, long habituation causes *visuality* (perception of the mark) to flow automatically into *subvocalization* (inaudible sound production), producing the recognition of words (cognitive decoding) that in turn is converted by the "mind's eye" into the reader's impression that the words on the page give way to a scene she can watch as the characters speak, act, and interact. (2008, p. 71)

Bien que Hayles place l'expérience fictionnelle aboutie sous le signe de la visualité, celle d'une conversion par l'« œil mental » des mots en scènes que le lecteur peut regarder (« a scene she can watch »), elle n'en pose pas moins ici la littérature comme une technologie permettant de simuler des expériences *perceptives*. C'est de plus par la subvocalisation – devenue un réflexe – que la marque écrite se transforme en ce que Home nommerait une

« présence idéale ». Cette vision simulationniste de la littérature est clairement expliquée par Hayles, qui souligne encore une fois l'importance de la communion vocale dans l'accès à l'expérience fictionnelle :

Traditionally, narrative text has been understood as a voice bringing into existence for the reader a richly imagined world. If that world is vibrant enough, a reader is apt to have the impression that the page has become a portal through which a world is called into being by the voice emanating from the book [...] The perceived voice connects the reader's own experience of interiority with a projected interiority of the author (and by extension, the narrator and characters), all of whom share a common bond in human perception and sense of self. (2008, p. 154 – je souligne)

La communion vocale, ici fondée sur l'expérience du soi et de la perception, permet de relier l'intériorité du lecteur à celle – projetée, imaginée – de l'auteur, du narrateur ou du personnage. Cette ré-effectuation incarnée de l'existence d'autrui rappelle la théorie de Merleau-Ponty de la reconstruction de l'intention à partir de ses gestes expressifs. De plus, le lien entre l'aspect vocal et l'aspect expérientiel de la littérature est ici très fort, puisque – lorsque le monde fictionnel est assez puissamment évoqué – le lecteur a l'impression que la page est un portail à travers lequel la voix du livre convoque un monde... David Miall (2006, p. 74) propose une théorie similaire, affirmant que la fiction littéraire invite le lecteur à adopter la voix du narrateur, à partager l'acte de la narration. C'est ce partage qui permet ensuite de « vivre » des sensations et des émotions réelles pour des situations fictionnelles. Pour Miall, « while we are reading we inhabit a different being from our "real" one, but that being draws on our conceptual powers, our memories, and, above all, our feelings » (2006, p. 74). Cette habitation d'un autre être qui se nourrit de nos pouvoirs conceptuels, de notre mémoire et de nos sentiments correspond assez bien à l'expérience de la lecture empathique, à la différence que, dans le cas de cette dernière, l'« être différent » que le lecteur habite exploite de manière prioritaire son imagination somesthésique.

Le texte littéraire invite donc à la subvocalisation et au partage de la voix, de l'intonation ou du chant du texte. Pour Thérien, Borges, Hayles ou Miall, ce partage vocal est le germe du partage de l'expérience imaginaire qui caractérise la lecture littéraire. Peut-on cependant le comprendre comme le germe plus spécifique de la lecture empathique? Si la communion

vocale nous permet d'habiter un être différent de notre être « réel », quelles sont les modalités de cette habitation? Je propose maintenant de considérer la communion vocale sous l'angle de la dimension sensori-affective et musicale de la voix, qui permet la création, dans la lecture, d'un corps sensible, prothèse fictionnelle et expérimentielle oscillant entre le sens linguistique du texte et sa manifestation neurophysiologique par le lecteur.

3.4.3 La langue passionnelle

Il existe sans doute un vaste corpus théorique, réparti entre les diverses sciences humaines, qui traite du lien entre la voix et le corps sensible. C'est en effet une question qui occupe les penseurs depuis fort longtemps. Jean-Jacques Rousseau déjà, dans son *Essais sur l'origine des langues* (publié en 1781, après la mort de l'auteur) propose de penser l'émergence de la langue, ses formes rythmiques et ses intonations, comme déterminées en partie par les passions. C'est donc déjà une théorie incarnée de la motivation du signe linguistique qu'il propose (c'est-à-dire que – dans la mesure où langue et parole s'entre-déterminent – le signe linguistique n'est pas, chez Rousseau, entièrement arbitraire) :

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants, que la langue et le palais articulent : mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son ; seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes : la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole, ont une origine commune. (1817, p. 44)

Bref, l'intonation, le rythme seraient naturellement expressifs de certains états passionnels, affectif et sensoriels que véhiculent non seulement la parole mais aussi les chants et... les vers, donc la poésie, donc la prose qui conserve des traces d'un usage poétique de la langue. Plus intéressant encore, Rousseau ne pense pas seulement le lien entre la voix et le corps passionnel au niveau de la production de la parole, mais aussi à celui de sa réception, notant que nous ressentons ce que nous entendons :

Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accents, et ces accents qui nous font tressaillir, ces accents auxquels on ne peut dérober son organe, pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvements qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons. (1817, p. 8)

Ici, la reconstruction de la passion chez celui qui écoute son expression vocale est comme automatique (« y portent malgré nous ») et la passion elle-même est considérée comme un mouvement, donc liée à la sensori-motricité. Ne serait-ce qu'avec ces deux éléments, on s'approche d'une conception empathique de la réception d'un message linguistique. Ce type de réception, au sein duquel nous ressentons ce que nous entendons parce que les accents d'une parole portent malgré nous les mouvements de sa passion jusqu'au fond de notre cœur, ne rappelle-t-elle pas, dans une certaine mesure, l'imitation involontaire provoquée par le visionnement d'un film *body genres* que décrit Williams? N'est-il pas également au cœur de la lecture empathique?

La thèse que présente ici Rousseau d'un lien, notamment historique, entre le corps sensible et la langue dans sa dimension vocale se retrouve sous des formes diverses dans notre environnement conceptuel. On la retrouve notamment chez Kristeva (1977, p. 191), qui discute de la « musique parlée » dans un article où elle souligne l'origine développementale du mode rythmique et mélodique du langage, son enracinement dans les cris, pleurs, rires et gazouillis que les bébés utilisent pour exprimer leurs états affectifs et corporels. Cette origine presque onomatopoiétique du langage a également été étudiée par Miall et Dissanayke (2003) qui se sont penchés sur l'interaction verbale entre une mère et son enfant de huit mois. Tentant une analyse poétique de cette interaction, les chercheurs y observent une série de constantes qui peuvent avoir un impact sur l'usage mature, possiblement littéraire, de la langue. En effet, la parole de la mère, déployée pour attirer et garder l'attention du bébé, est caractérisée par un ensemble de traits distinctifs : allitération et assonance, effets métriques et expressions figurées, aussi bien que par des structures plus globales qu'en poésie, on identifierait comme des formes versifiées ou même comme des strophes. Ils notent que les phonèmes palataux (position avancée de la langue) correspondent aux moments d'attention maximale de l'enfant, durant lesquels la mère lui parle directement, dans un acte de communication intime. En contraste, les phonèmes plus gutturaux sont fréquents lorsque la

mère parle de l'environnement de l'enfant ou de son apparence et que celui-ci est moins attentif. Bref, pour Miall et Dissanayake (2003), l'expérience pré-littéraire peut créer des dispositions affectives et linguistiques qui seront exploitées par la suite.

Cependant, s'il est vrai que, comme le dit Rousseau, « la colère arrache des cris menaçants, que la langue et le palais articulent » et que « la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie » (1817, p. 44), cette « musique parlée » n'est ni universelle, ni simplement « naturelle ». Rousseau lui-même questionne l'aspect inné et universel du lien entre la musique parlée et le corps sensible et passionnel, s'interrogeant sur le fait que les plus touchantes musiques françaises sonnent comme un vain bruit à l'oreille d'un « Caraïbe » (1817, p. 54) tout en refusant de croire que leurs nerfs puissent être d'une nature différente des siens. Il règle ensuite la question en affirmant que « ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille » (1817, p. 55). Bref, sans remettre en doute l'importance de la charge affective et sensorielle de la voix qui porte au fond du cœur de celui qui l'écoute les gestes de la passion qui la motive, il ne faut pas sous-estimer la part interprétative et culturelle de cette relation.

On retrouve une même nuance chez Miall (2006, p. 188) qui prévient son lecteur que, malgré son étude du *babytalk*, il faut éviter d'attacher un symbolisme spécifique à tel ou tel phonème particulier. Il propose plutôt de considérer la dimension physiologique des voyelles et des consonnes comme une matrice de contrastes potentiels (haut-bas, long-court, clair-sombre) qui peuvent être réalisés dans un texte spécifique et contribuer à la rencontre du son et du sens. Les qualités spécifiques qui émergent d'un ensemble de phonème dans un texte dépendent du dispositif total du texte. Pour Miall, il faut donc considérer ces qualités comme iconiques plutôt que symboliques, relatives et contextuelles plutôt que conventionnelles et stables. On pourrait ainsi dire que, dans une certaine mesure, chaque œuvre construit son système vocal, son style ou son ton, et que c'est la position au sein de ce système qui donne telle résonance affective ou corporelle à tel passage. Ce rapport tout-partie s'inscrit dans le système plus global de la langue, puisque celle-ci, en tant que code, semble fonctionner d'une manière similaire, offrant à ceux qui la parlent un répertoire de possibilités vocales (ce que

Stanislas Dehaene nomme l'espace vocalique (2007, p. 263) qui contraint et détermine la valeur des sons et des intonations qu'ils produisent.

La dimension passionnelle de la voix, partagée dans la communion vocale qu'est la lecture, permet de faire l'expérience d'un corps sensible différent du soi, émergeant de la rencontre entre le corps-esprit du lecteur et le texte. La lecture empathique repose ainsi sur l'identité forte entre la pensée et le corps qui l'exprime. Comme l'affirme Merleau-Ponty, « pour pouvoir l'exprimer, le corps doit en dernière analyse devenir la pensée ou l'intention qu'il nous signifie. C'est lui qui montre, lui qui parle » (1945, p. 230). Comme je le proposerai lors du chapitre sur la neurologie de l'empathie, l'inverse est également vrai : non seulement le corps devient la pensée qu'il exprime, il devient également la pensée qu'il comprend. Si la parole est un geste et qu'un geste est une *présentation*, il y a une unité entre le geste expressif (incluant la parole) et la *présence* de l'émotion, de la sensation et de la pensée dans la lecture. J'aimerais, avant de conclure ce chapitre, réfléchir brièvement à l'aspect kinesthésique et plus généralement corporel de la communion vocale avec le texte. Puisque cette communion se fait dans la « musique parlée », nous emprunterons quelques éléments de réflexion à la philosophie de la musique.

3.4.4 La réception kinesthésique de la musique parlée

Si le texte est un chant, il doit obéir à certaines règles qui régissent également notre expérience de la musique. En effet, comme la littérature la plus sonore, mais de manière encore plus explicite, la musique lie le rythme, le ton et la mélodie à l'expérience corporelle. Ce lien apparaît également comme une composante possible de la lecture empathique.

Dans un article où il développe une série d'arguments à propos de la sémantique incarnée (l'ancrage du sens dans notre expérience corporelle) Mark Johnson analyse ce lien qu'établit la musique entre le corps en mouvement et les formes rythmiques et mélodiques. S'inspirant notamment des travaux de Suzanne Langer sur la relation esthétique exposés dans *Problems*

of Art (1947), Johnson parle de l'écoute musicale en des termes qui rappellent la théorie lippsienne du rapport empathique et kinesthésique à l'œuvre d'art, affirmant que les mouvements musicaux, les montées et descentes, les accélérations et ralentissements, les sauts, brisures et autres motifs sont vécus dans notre corps somesthésique (2006, p. 14). À l'occasion de cet argument, le philosophe cite longuement un essai du compositeur, professeur et critique musical Roger Sessions. Ce dernier, dans un passage très riche, discute du pouvoir expressif de la musique et de son ancrage dans notre expérience corporelle. Je me permets de reproduire la longue citation choisie par Johnson parce que, bien que parlant de musique, elle capture un aspect important de la lecture empathique comme communion incarnée avec une musique parlée :

It is easy to trace our primary musical responses to the most primitive movement of our being—to those movements which are indeed at the very basis of animate existence. The feeling for tempo, so often derived from the dance, has in reality a much more primitive basis in the involuntary movements of the nervous system and the body in the beating of the heart, and more consciously in breathing, later in walking. Accelerated movement is, from these very obvious causes, inevitably associated with excitement, retarded movement with a lessening of dynamic tension. The experience of meter has the most obvious and essential of its origins in the movements of breathing, with its alternation of upward and downward movements. The sense of effort, preparation, suspense, which is the psychological equivalent of the up-beat, finds its prototype in the act of inhalation, and the sense of weight, release, and finality produced by the down-beat corresponds most intimately to the act of exhalation.

[...]

The other primary elements of music—melody and rhythm—derive from more complicated but only slightly less essential muscular movements, which it has been fairly well demonstrated, are reproduced in miniature by the human nervous system in response to musical impressions. If we instinctively respond to a rising melodic pitch by a feeling of increased tension and hence of heightened expression, or a falling pitch by the opposite sensation ; if an increase in intensity of sound intensifies our dynamic response to the music, and vice versa, it is because we have already in our vocal experiences—the earliest and most primitive as well as later and more complicated ones—lived intimately through exactly the same effects. A raising of pitch or an increase in volume is the result of an intensification of effort, energy, and emotional power in the crying child just as truly as in the highly-evolved artistry of a Chaplin or an Anderson. Similarly, our feeling for rhythm in the stricter sense, derives from the subtle and more expressive nervous and muscular movements, such as occur in speech, song, gesture, and the dance. (Sessions, 1941, p. 105 ; p. 108-109)

Cette théorie musculaire et kinesthésique du signe musical, qui prend ici son sens à travers les battements cardiaques, la respiration, la marche, le mouvement rapide, la sensation d'effort, de tension et de relâchement, peut également s'appliquer à la dimension sonore de la littérature. En effet, et comme nous le verrons avec l'analyse du texte de James Frey au prochain chapitre, le style littéraire, en évoquant un corps parlant, évoque un corps sensible que le lecteur empathique endosse. Comme l'auditeur d'une pièce musicale qui ressent de manière somesthésique la tension ou la force d'une tonalité ou d'une mélodie, le lecteur empathique vit dans son corps l'accélération prosodique, le relâchement dans la progression narrative ou la multiplication cacophonique des thèmes dans un roman. La sensation esthétique face à l'artefact littéraire est donc, au même titre que les configurations passionnelles véhiculées par « musique parlée » de la langue, l'objet de la lecture empathique comme communion vocale.

Évidemment, l'évocation de sensation par les formes musicales d'un texte n'est pas simple, directe et transparente. Le partage vocal du style d'un texte, l'imposition d'une intonation à la voix du lecteur n'est pas univoque, ni unidirectionnelle. Comme l'écrit Rodriguez, la communication littéraire repose en effet sur « la rencontre d'un style qui s'écrit et d'un style qui se lit » (2003, p. 121). Le lecteur, à travers cette rencontre, « identifie les mouvements qui donnent corps à l'expression, en ressentant et en comprenant l'intention significative » (2003, p. 121) et ce, en traversant l'altérité de la voix du texte, son usage de codes différents, tous les bruits qui viennent brouiller la communication littéraire. L'expérience du texte littéraire à travers la communion vocale, la rencontre d'un style qui s'écrit et d'un style qui se lit, ne donne pas nécessairement lieu à des sensations précises, par exemple à celles que la fiction présente explicitement. Comme la musique selon Sessions, l'aspect rythmique et plus généralement sonore d'une œuvre littéraire évoque des états corporels, des formes sensorielles et affectives plutôt générales. Comme l'écrit Rodriguez :

À la lecture empathique, le rythme produit des sensations qui peuvent devenir pertinentes par rapport à la forme affective générale. [...] L'acte de lecture empathique ne détaille pas chaque instant, en tentant de les représenter pour leur donner du sens, mais il découvre en les parcourant la logique incarnée d'une mise en forme. Ainsi, le rythme inscrit l'investissement sensible d'un texte, en permettant l'identification de certaines configurations typiques du pâtir. Pour reprendre la terminologie de Maurice Merleau-Ponty, il devient un « geste » dans la potentialité infinie des mouvements du discours. (2003, p. 199)

Le rapport corporel au sens que définit ici Rodriguez⁶ pose la lecture empathique comme une forme à la fois fondamentale et générale d'implication du corps physiologique – avec ses rythme vitaux – dans l'interprétation. S'il est plus facile de concevoir un tel rapport au sens dans les arts plus sensoriels comme la musique ou encore l'art visuel, le langage – et à plus forte raison son usage littéraire – peut également être pensé en terme de formes sensori-affectives générales. Dans un essai sur l'abstraction en science et en art, Suzanne Langer observe d'ailleurs que, dans plusieurs langues « primitives », l'adjectif est souvent une fonction de l'intensité d'une sensation plutôt que de sa nature particulière, c'est-à-dire que ce que nous considérerions comme des extrêmes opposés (blanc et noir, chaud et froid, élevé et profond) y sont désignés par un même mot. Dans ce cas, l'opposition s'établit avec la sensation qui diverge dans son intensité : grisâtre, tiède ou plat. Dans un texte littéraire, les rythmes prosodiques forment ce type de configuration sensible fondée sur l'intensité, la régularité et la vitesse. Ces configurations peuvent bien sûr être consciemment identifiées par l'analyste, mais leur premier impact est sans doute corporel. Cette approche du sens est à l'œuvre dans l'investissement somesthésique du corps dans la fiction littéraire, investissement qui permet au lecteur empathique de saisir des formes sensori-affectives générales.

6 Qui rappelle les conceptions de la sémiotique tensive élaborée notamment par Jacques Fontanille (1998, 2004) et Claude Zilberberg, où le corps sensible fonde les aspects les plus fondamentaux de la signification : les phénomènes de tension (extensivité, intensivité), les gradients de forces, de concentration ou de diffusion de la sensation. Pour une présentation synthétique, voir Zilberberg (2002).

Conclusion

Comme nous avons pu le constater lors de ce troisième chapitre, la notion d'empathie qui sous-tend celle de la lecture empathique est largement inspiré de l'*Einfühlung* qu'on retrouve dans la réflexion esthétique de Lotze, Vischer, Lee et Lipps. Il s'agit d'un rapport sensori-moteur, fusionnel et mimétique aux objets du monde et à autrui, un rapport qui se distingue de la sympathie et de l'identification. Si mon modèle de la lecture empathique s'inspire de la théorie psychoesthétique de l'*Einfühlung*, il ne se limite pas à celle-ci et intègre les réflexions de Merleau-Ponty au sujet de la compréhension érotique et de la nature gestuelle du langage, celles de Jean-Pierre Meunier à propos du mimétisme, ainsi que la théorie de la constitution par le mouvement dont discute Jean-Luc Petit. Ces différentes théories du sens et de l'empathie ont été principalement développées pour penser l'intersubjectivité ou le rapport esthétique à l'art visuel ou à l'architecture. C'est pour tenter de les appliquer à la littérature que j'ai proposé de concevoir la lecture comme une communion vocale avec un corps-texte sensible. Loin d'être limitatif, ce modèle de la lecture empathique comme relation sensori-motrice et mimétique ancrée dans l'aspect vocal du texte se veut une ouverture vers une approche incarnée de la littérature capable d'incorporer les diverses stratégies qu'emploient les textes pour exister *pour* le corps du lecteur. La vocalité ne représente qu'une de ces stratégies et nous discuterons maintenant de son rôle primordial dans l'expérience sensorielle que propose le roman de James Frey à son lecteur.

CHAPITRE IV

LE PARTAGE DE L'EXPÉRIENCE DOULOUREUSE : UNE LECTURE EMPATHIQUE DE *A MILLION LITTLE PIECES*

Équivalent littéraire de la réception body genresque, la lecture empathique est une lecture douloureuse, une lecture musculaire et viscérale dans laquelle le corps du lecteur fait écho aux états sensori-moteurs présentés par le texte. Elle met en jeu quelque chose comme une compréhension érotique qui repose sur la *présence* d'un corps pour un autre corps : le corps parlant du texte pour celui, subvocalisant, du lecteur. De cette rencontre entre un style qui s'écrit et un style qui se lit, de cette fusion mimétique entre des corps sémio-somatiques, naît un corps entre-deux, prothèse fictionnelle vibrant au fil des formes affectives et sensorielles émergeant de la performance lectoriale, forme fantomatique se manifestant dans le champ perceptif, le pré-moteur, l'intentionnel. Le roman autobiographique de James Frey *A Million Little Pieces* (2003) favorise-t-il une telle lecture empathique?

La position que je défendrai ici est que ce roman de James Frey crée des conditions favorables à la lecture empathique. En fait, au sein de mon corpus, c'est l'œuvre qui s'est révélée correspondre le plus exactement à mon idée originale de lecture empathique, c'est-à-dire à une lecture générant des sensations somesthésiques « véritables », perceptibles ou, pour le dire en termes peirciens, à un développement sémiosique du signe littéraire où l'interprétant (l'effet du signe) serait notamment d'ordre sensoriel. En effet, lire *A Million Little Pieces* peut devenir par moment une expérience physiquement pénible, tout spécialement lors de la scène chez le dentiste sur laquelle nous nous pencherons bientôt.

Décrit par les critiques comme « harrowing » (Schaub, 2003) et comme « dizzyingly painful » (Bateman, 2007), ce passage semble arriver à créer une sorte d'hypotypose somesthésique, une expérience de lecture éprouvante, comme en témoignent nombre de commentaires glanés sur des forums de discussion de lecteurs¹. Ces individus ont jugé leur expérience de lecture suffisamment intense pour être partagée. Difficile à lire parce que trop évocateur, trop douloureux, ce passage particulier du roman de Frey semble se démarquer au yeux des lecteurs par sa puissance sensorielle. L'analyse de la scène chez le dentiste tentera de mettre en relief certaines caractéristiques qui paraissent à même d'expliquer ces réactions de lecteurs.

Cette scène n'est cependant pas l'unique source de plaisirs sensationnels, d'images propres à choquer ou à impressionner vivement la sensibilité empathique du lecteur. En effet, les images somesthésiques forment une part importante de *A Million Little Pieces*, un récit autobiographique qui raconte de manière directe et énergique le séjour de six semaines du héros-narrateur James dans un centre de désintoxication et sa lutte victorieuse contre la dépendance et la haine de soi. Véritable roman de la souffrance physique, *A Million Little Pieces* regorge de descriptions très efficaces de sensations somesthésiques. La plupart des critiques (par exemple, Zulkey, 2003 ; Reese, 2003 ; Barton, 2006) ont d'ailleurs souligné cette efficacité sensorielle de l'écriture de Frey, évoquant souvent à ce propos la fameuse scène chez le dentiste où le narrateur se fait poser deux couronnes et subit deux traitements de canal sans anesthésie. Cette scène, qui apparaît d'emblée comme un lieu privilégié pour observer l'implication empathique du lecteur lors de sa performance interprétative, participe tout de même de l'économie somesthésique générale du roman. L'analyse de cet extrait nous permettra d'observer les stratégies locales et globales employées par le roman pour favoriser la lecture empathique.

Il apparaît crucial pour un texte visant le corps de son lecteur de l'amener à s'investir avec force dans les représentations somesthésiques qu'il lui propose. Il doit disposer son lecteur à

¹ Par exemple : « this is, at times, a difficult read. The most trying event he describes is a trip to the dentist » (Matt, 2005) ; ou encore : « The pain he described when in the dentist chair was almost tangible. [...] With his use of words I too was in that dentist chair. I felt the white hot pain he describes as the drill attacks his tooth » (Tammy, 2007).

entrer dans sa fiction, à résonner avec les corps sensibles et expressifs qui l'habitent jusqu'à former avec ceux-ci un corps entre-deux qui ressentira les sensations que le lecteur simule au niveau imaginaire et neuronal à partir des formes textuelles qui les expriment. En anticipant sur les développements théoriques de cette thèse, on pourrait dire qu'un texte – en tant que *signe littéraire* – doit, pour se prêter à une lecture empathique – c'est-à-dire à un développement sémiotique aboutissant dans la sensation – être capable de créer une relation *iconique* avec son objet ; en d'autres mots, le lecteur doit pouvoir comprendre l'expérience sensorielle décrite par le texte en s'en faisant une image activant un patron neuronal qui ressemble au patron neuronal de cette expérience réellement vécue. Le roman autobiographique de James Frey semble parvenir à remplir cet objectif, tout spécialement lors de la douloureuse scène chez le dentiste. Notre tâche sera maintenant d'identifier les causes possibles de ce succès, ce que nous ferons en six étapes où nous évaluerons successivement la capacité du roman à susciter la sympathie, puis la croyance, du lecteur, à mettre sa sensibilité en alerte, à le maintenir en état de disponibilité sensorielle, à lui proposer une communion vocale avec le texte et, finalement, à lui transmettre des formes spécifiques de douleur.

4.1 Le lecteur empathique trouve-t-il le personnage narrateur sympathique?

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, consacré à la délimitation du concept d'empathie, la *résonance empathique* ne demande pas nécessairement une identification avec le personnage, ni un sentiment de sympathie en son endroit, mais bien un accès à son « point de sentir ». En ce sens, l'expérience de la lecture empathique s'apparenterait au visionnement d'une scène *gore* qui provoque une réponse sensorielle sans nécessairement établir de lien personnel avec le personnage souffrant. Il serait cependant faux de croire que la personnalité, les attitudes et les désirs d'un personnage sont sans influence sur la disposition empathique du lecteur.

En effet, la communion somesthésique du lecteur avec les corps sensibles des personnages d'une fiction littéraire dépend notamment de son niveau de concentration et d'implication dans cette fiction et de son appropriation, ou imitation intérieure, de la parole productrice des formes expressives véhiculant les sensations de ces personnages. Ces facteurs peuvent varier en fonction de la sympathie et des élans identificatoires du lecteur face aux personnages vecteurs de sensations. Il est certain, par exemple, qu'un lecteur qui aime (et j'utilise volontairement le très général verbe « aimer ») un personnage s'intéressera davantage à ses faits et gestes, à son récit et généralement à la fiction dans laquelle il évolue. Si ce personnage aimé est narrateur, comme c'est le cas de James dans *A Million Little Pieces*, le lecteur se conformera peut-être plus spontanément à son langage expressif, il imitera sa parole intérieurement de façon plus intime ; pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, il y aura une meilleure « complicité de la parole et de son écho » (1969, p. 21). Évidemment, cette complicité de la parole et de son écho ne dépend pas uniquement – ni même prioritairement – d'une attitude sympathique envers l'énonciateur mais s'enracine dans un style particulier, un ton, un registre, un rythme, un vocabulaire qui « collent » ou non au lecteur et à partir desquels il reconstruit un personnage qui lui est sympathique, ou en tout cas qui répond à certains de ses désirs. Un texte littéraire – manifesté dans sa lecture – est un objet complexe et son style, l'aspect sonore de son écriture interagit avec les représentations plus élaborées telles que le caractère sympathique ou antipathique d'un personnage, caractère qui est bien sûr fonction de sa construction par l'auteur mais aussi de son affinité avec la personnalité du lecteur. La communion vocale avec un texte, la complicité de la parole et de son écho qui permet la création d'un corps entre-deux dépend de cette interaction, où s'enchevêtrent toutes sortes de configurations sémiotiques, sensori-motrices et socio-culturelles. L'usage de la langue, au quotidien comme dans la littérature, n'est jamais neutre, toujours sociolectique : il exprime des relations d'appartenance et d'exclusion face à des identités ethniques, sexuelles et de classe, identités par rapport auxquelles le lecteur est invité à se situer.

Les sensations que le lecteur attribue aux personnages dépendent de plus de l'idée que celui-ci se fait de leur personnalité, dans la mesure où elle détermine largement le rapport

entre leur expression et leur expérience sensorielle ou, plus précisément et dans le cas qui nous occupe, douloureuse : un même gémissement ne trahira pas nécessairement la même douleur dans la bouche d'un personnage geignard que dans celle d'un stoïque. On voit ici à quel point le texte littéraire est un tout organique où des dimensions apparemment aussi éloignées que les valeurs et attitudes des personnages et l'expressivité vocale des expériences sensorielles s'unissent dans l'acte de lecture. Bref, comment la personnalité du narrateur James influence-t-elle l'engagement empathique du lecteur à son égard?

La personnalité de James ne transparait pas tant à travers un discours auto-évaluateur ou auto-descriptif que par ses attitudes et ses actions posées en tant que personnage, ainsi que par le style simple et direct de sa narration qui révèlent un caractère à la fois franc et pragmatique. Les traits de caractères et les valeurs de James, bien qu'évidents, relèvent donc de l'implicite plutôt que de l'explicite, du montré plutôt que du dit. De la typographie au vocabulaire, de l'organisation de la phrase à celle de la narration, des émotions aux relations interpersonnelles mises en scène au fil du récit, un même principe de simplicité semble guider le compte rendu que nous fait James de son passage en désintoxication.

Le style minimaliste, avec son vocabulaire répétitif, reste très prosaïque. Des phrases à structure anaphorique telles que : « The drill stops, the pain continues, the squeezing continues, my moan continues » (p. 67), typiques de l'écriture de *A Million Little Pieces*, décrivent objectivement et de manière très économe les situations, évitant toute circonvolution et construisant plutôt une esthétique correspondant aux idéaux virils qu'a pu typifier l'écriture de Hemingway ou, à la limite et de manière bien sûr différente, celle d'un autre écrivain masculin, Raymond Carver ; idéaux de sobriété, de concision, langue sèche de l'homme de peu de mots se tenant loin du « papotage » des femmes². Le style dépouillé privilégié par Frey convient bien à James, un jeune homme indépendant et courageux (bien qu'auto-destructeur) qui refuse l'auto-apitoiement et qu'on ne peut soupçonner d'exagérer sa douleur, bien au contraire. C'est après tout un « dur-à-cuire » qui, lors de plusieurs épisodes qui précèdent la scène chez le dentiste, résiste à la douleur physique. L'explosion de

² Je reviendrai lors du chapitre consacré à Palahniuk sur le lien entre minimalisme et masculinité dans la tradition littéraire américaine.

souffrance causée par ses traitements de canal contraste donc avec la retenue qui caractérise le reste du roman, même dans ses moments douloureux comme lorsqu'il se fait recasser le nez par un médecin, au tout début du récit. Il décrit l'intense douleur dont il fait alors l'expérience avec beaucoup de sobriété :

He grabs a towel and he wipes the blood from my face and my neck and I stare at the wall. My face is throbbing and I'm squeezing the sides of the bed and it hurts my hands. I want to let go but I can't.
 You all right?
 No.
 I can't give you pain killers.
 I figured.
 The Librium and Diazepam will take the edge off, but you're gonna hurt.
 I know.
 I'll get you a new robe.
 Thank you. (p. 17-18)

Comme on peut le constater ici, James évite l'effusion sentimentale, non seulement comme narrateur narrant mais également comme personnage dialoguant. L'absence de marque typographiques ou d'incises organisant le dialogue ainsi que la mise en page minimaliste obéissent également au principe de simplicité, de « crudité » qui renforce l'image virile, sans fioritures du narrateur et de sa confession.

Les extraits de critiques élogieuses que l'éditeur a sélectionnés pour mettre en première page regorgent également d'éléments liés aux représentations conventionnelles de la masculinité : « We finish *A Million Little Pieces* like miners lifted out of a collapsed shaft », « Hard-bitten existentialism bristles on every page... Frey's prose is muscular and tough, ideal for conveying extreme physical anguish and steely determination », « rife with raw emotion », « We can admire Frey for his fierceness, his extremity, his solitary virtue, the angry ethics of his barroom tribe », « A book that makes other recovery memoirs look, well, a little pussy-ass »... Le lecteur comme mineur, la prose musclée et robuste, les émotions crues, l'éthique colérique, les concurrents apparaissant mignonnetts : ces épithètes paratextuels contribuent à l'aura virile de ce roman autobiographique et préparent le lecteur à un certain type d'expérience, le conditionnent à chercher un rapport brutal et sensoriel au texte.

Ce type de rapport lectorial est caractéristique d'une certaine littérature américaine « masculine » qui promet à son lecteur des fictions riches en sensations fortes, en dures épreuves (notamment physiques) que le courage permet de surmonter. On peut ainsi relier l'œuvre de James Frey à ce que Josep Armengol (2007, p. 85) désigne comme la « virility school » de la littérature américaine, influencée par Ernest Hemingway et réunissant des auteurs comme James Dickey, Frederick Exley, Norman Mailer ou Robert Stone. Nous verrons que Chuck Palahniuk s'inscrit également – quoique de façon problématique – dans cette tradition. Pour Armengol, la « virility school » promeut une vision de la masculinité centrée sur la violence comme forme d'expression émotionnelle, sur le refus de la vulnérabilité. Si on retrouve effectivement chez le narrateur de *A Million Little Pieces* une propension à la violence physique et un stoïcisme face à la dureté de l'existence, ces aspects sont équilibrés par sa sensibilité que révèle le développements de ses sentiments amoureux et filiaux au fur à mesure de sa désintoxication ainsi que par l'acceptation courageuse de sa vulnérabilité.

Car James n'est pas qu'un narrateur prosaïque et stoïque, il se montre aussi doté de qualités qui font de lui un personnage attirant la sympathie, l'admiration et la confiance du lecteur³. Sa liberté de pensée et d'action – notamment face aux institutions infantilisantes que sont la religion, les règlements du centre de désintoxication et la doctrine des « twelve steps⁴ », – sa reconnaissance, son courage et sa franchise envers sa famille et ses amis, sa fierté face aux affronts et aux injustices ainsi que son honnêteté face à lui-même⁵ donnent à James l'aspect d'un héros rebelle fort attachant, à la fois viril et sensible. Ses qualités de « dur au cœur tendre » se traduisent également par l'amitié sincère que James porte aux membres de son entourage qui reflètent ses propres idéaux d'honnêteté et d'authenticité, comme Hank, le chauffeur qui l'amène à la clinique et qui lui fournit des balles de tennis en guise de palliatif aux anesthésiants, solution de gestion de la douleur virile s'il en est une...

3 Ce qui explique d'ailleurs l'ampleur du scandale généré par la révélation que certains éléments avaient été inventés dans ce qui avait été, à l'origine, publié comme un *memoir* entièrement véridique.

4 Méthode originalement proposée par les Alcoliques Anonymes et qui est devenu, aux États-Unis, un grand classique du combat contre toute forme de dépendance.

5 Il nous révèle par exemple que, s'il affirme bravement au dentiste, avant son opération, « I've been through worse », ce n'est pas qu'il en soit convaincu, mais qu'il désire le croire afin de se rassurer.

Les nombreuses qualités du narrateur ne peuvent finalement que séduire le lecteur (du moins, un certain profil de lecteur), l'attirant dans l'univers fictionnel, le motivant à s'imprégner de la voix expressive de James et l'encourageant à s'impliquer de tout son corps-esprit dans sa lecture. Notons au passage que ce type de héros est unique au sein de mon corpus : on ne trouve chez Palahniuk que des anti-héros, des « perdants » ; chez Cooper, les personnages sont à divers degrés moralement déficients ; alors que dans *House of Leaves* ils cèdent à leurs obsessions et se perdent dans leurs folies. Au contraire de ces personnages imparfaits, James est un héros authentique, correspondant à un archétype capable de rejoindre un large public. La sympathie qu'il inspire, et même le désir de s'identifier à lui, facilite sans doute l'adoption de son « point de sentir » et cela, même si la résonance empathique avec le texte et la représentation fictionnelle apparaissent comme une étape plus primitive dans la construction du sens. Il faut dire que, à l'instar de tout phénomène sémiotique mais aussi de tout phénomène neurophysiologique, le développement du signe littéraire forme des boucles récursives qui intègrent les diverses dimensions du processus dans un système complexe où elles s'entre-déterminent de façon continue.

4.2 Le lecteur empathique croit-il au récit de James (Frey)?

Mis à part la personnalité séduisante de James, c'est par son positionnement générique que *A Million Little Pieces* favorise la lecture empathique. En effet, l'œuvre de James Frey appartient au genre du roman autobiographique, du *memoir*, un genre qui tend à faire disparaître la distance esthétique, critique ou ironique entre le texte et son lecteur, un genre qui « ajoute aux scintillements de la fiction l'intensité du vécu » (Baudelle, 2003, p. 18). Bien qu'une enquête menée par le *Smoking Gun*, un site web spécialisé dans la diffusion de documents légaux concernant les célébrités, y ait relevé plusieurs faits ne correspondant pas à la réalité (temps passé en prison par James Frey, circonstances de son traitement de canal ou de son arrestation en Ohio, notamment), *A Million Little Pieces* reste autobiographique ou, si on veut être accommodant, autofictionnel. Évidemment, les révélations du *Smoking Gun* ont

créé tout un émoi au sein du public américain et donné lieu à une saga médiatique, largement stimulée par l'influente animatrice Oprah Winfrey, qui mériterait une étude à part entière. Malgré le scandale, l'appartenance manifeste de ce roman au genre autobiographique, censé représenter assez directement l'histoire personnelle de l'auteur, a certainement un impact sur l'attitude des plusieurs lecteurs, qui auront tendance à adopter plus vivement le « point de sentir » du héros-narrateur, à entrer davantage dans un récit qu'ils considèrent réel et qui exploite d'ailleurs adroitement le registre de l'explicite, du sensible et du vrai.

La nature autobiographique de *A Million Little Pieces* est indissociable de son aspect profondément moral. Des aveux de Frey lui-même, il écrit pour faire une différence dans la vie des gens, pour les inspirer. En présentant son roman comme un fait vécu, exemple de force et de courage, Frey l'ancre dans le réel : non seulement les événements décrits sont supposés avoir eu lieu, mais la portée morale du récit est également directe, tangible. D'une manière comparable – mais évidemment fort différente – à celle de Palahniuk, Frey inscrit son œuvre dans une pragmatique réaliste et physicaliste que résume parfaitement l'expression « littérature coup de poing ». Cette configuration où se rencontrent aspect moral, autobiographie et sensationnalisme du texte participe à créer un environnement interprétatif favorable à la lecture empathique. On trouve les œuvres de Dennis Cooper et de Danielewski en opposition relative à une telle configuration. En effet, celles-ci obéissent à une approche nettement plus formaliste de l'art, refusant de communiquer un « message », d'illustrer une morale facile (mais puissante) comme le font Frey ou Palahniuk. Si ces derniers proposent des fictions morales qui tentent de transformer la réalité de leur lecteur, les œuvres de Cooper et de Danielewski procèdent à l'inverse et travaillent plutôt à sortir le réel de lui-même, à aspirer le lecteur dans la fiction, dans le monde de la représentation et des idées (esthétiques).

4.3 Sensibilisation du lecteur et création d'un suspens somesthésique

Nous venons d'en discuter, l'honnêteté et la personnalité attachante du narrateur ainsi que le statut autobiographique de son récit incitent le lecteur à participer à la fiction, à s'y investir suffisamment pour imiter intérieurement la voix narratrice et les sensations qu'elle véhicule. Mais pour transmettre l'expérience douloureuse de James, *A Million Little Pieces* doit également mettre son lecteur dans un état de vigilance somesthésique, il doit en quelque sorte le préparer à souffrir. Nous verrons en effet lors du prochain chapitre, consacré notamment à la douleur comme cas exemplaire de la sensation somesthésique, que celle-ci varie en fonction de l'attention qu'y porte le sujet souffrant. Or, les mots sont des outils de modulation de l'attention⁶, ils peuvent déterminer le contenu de notre expérience consciente, incluant bien sûr l'expérience de notre propre corps. Une étude récente menée par une équipe de psychologues montre par exemple que proférer des jurons augmente la tolérance à la douleur (Stephens, Atkins et Kingston, 2009). J'argumenterai maintenant que les mots de Frey ont en quelque sorte un effet inverse à celui de ces jurons, qu'ils aiguissent la vigilance somesthésique du lecteur, le préparent à participer corporellement à sa fiction.

Il faut tout d'abord noter que, lorsque le lecteur arrive à la scène du traitement de canal, il a déjà tourné une soixantaine de pages au fil desquelles il s'est imprégné de l'écriture très proche du corps, très riche en sensations de Frey. Dès l'incipit, le lecteur accède au « point de sentir » du narrateur qui privilégie le somesthésique sur toute autre modalité sensorielle : « I wake up to the drone of an airplane engine and the feeling of something warm dripping down my chin » (p. 1). Les premières sensations conscientes de James, vibration du moteur de l'avion et dégoulinement tiède le long de son menton, relèvent toutes deux de la tactilité, interne ou externe. Cette plongée directe dans le corps sensible du narrateur se poursuit à la seconde phrase, où il se tâte le visage et en constate l'état lamentable : quatre dents de devant cassées, joue trouée, nez brisé, yeux difficiles à ouvrir. Le corps qui nous parle est donc d'emblée somesthésique, tactile, mais aussi blessé et douloureux. Une telle primauté du somesthésique est relativement rare en littérature, les auteurs privilégiant généralement d'autres modalités sensorielles, la visualité étant bien entendu première parmi celles-ci.

⁶ Voir à ce sujet la thèse de la sémantique attentionnelle développée par Marchetti, 2006.

Cette primauté du somesthésique n'est cependant pas étonnante dans un récit de désintoxication, où la souffrance physique et les diverses sensations corporelles qui l'accompagnent sont traitées comme un thème majeur, du moins pendant sa première moitié où le narrateur lutte pour recouvrer sa santé physique. Une telle importance accordée au corps ressentant du narrateur module l'expérience fictionnelle du lecteur qui est invité à endosser ce corps, à y entrer imaginativement. C'est dire que le lecteur arrive à la scène du dentiste déjà sensibilisé par une multitude d'expériences somesthésiques, par les douleurs quotidiennes liées au sevrage, par celles que James s'inflige lui-même ou par les moments pénibles qu'il vit entre les mains de la profession médicale (lorsqu'on lui recasse le nez, p. 17, ou qu'il se rend pour une visite préliminaire chez le dentiste dont il revient avec la bouche qui : « feels as if it's been brushed with sandpaper and slammed with a hammer », p. 38, une description qui combine la sensibilité douloureuse et la « virilité » des comparants, ici l'action du marteau et du papier abrasif). Ces différents épisodes permettent au lecteur de mesurer le potentiel douloureux du corps narrateur, un potentiel que la mise en scène dramatique de la seconde visite chez le dentiste promet d'exploiter au maximum.

En effet, le second trajet jusqu'à la clinique dentaire en camionnette sous l'orage et à travers un paysage hivernal très *American Gothic* (p. 60), puis l'arrivée dans la petite municipalité vidée par la tempête (p. 61), les balles de tennis que le chauffeur Hank donne au narrateur comme palliatif dérisoire aux anesthésiants auxquels il n'a pas droit (p. 61), suggèrent au lecteur l'intensité sensorielle de la scène qui approche. Le lecteur est d'autant plus en droit d'anticiper cette intensité que le narrateur apparaît très vulnérable face à la douleur : il n'est après tout armé que de ses balles de tennis et d'un livre de Babar, talisman trouvé dans la salle d'attente, lorsqu'il prend place sur la chaise du dentiste qu'il compare à une « medieval torture device » (p. 62). Assis sur cette chaise macabre, James nous décrit la montée de son angoisse, la tension que lui cause l'anticipation de la souffrance. Encore une fois, la description de cet état passe presque entièrement par le physiologique, par les sensations corporelles : son anxiété se traduit par la disparition des effets apaisants de son Librium (sa drogue substitut), par le vide de son estomac, par l'accélération incontrôlable de son pouls, par le tremblement de tout son corps. C'est à ce moment critique que le dentiste lui

annonce très sobrement : « This is going to be incredibly painful » (p. 64), une promesse qui sensibilise le corps du lecteur, un peu à la manière dont est sensibilisé le corps de celui qui voit un coup prêt à tomber sur la jambe ou le bras d'autrui et qui retire spontanément ses propres membres (un cas mentionné par Adam Smith, 1976, p. 9, dont nous avons discuté au chapitre précédent). Dans son approche de l'opération, Frey privilégie le développement continu de la tension, du suspens somesthésique, suivant pas à pas les événements cruels qui se jouent sur ou dans le corps du narrateur. Le texte s'organise ainsi selon un principe de continuité, celui du *stream of consciousness* du narrateur dont la conscience est décidément incarnée.

4.4 Disponibilité du lecteur à la sensation douloureuse

Attiré par la personnalité de James, confiant en la crédibilité de son récit, et attendant anxieusement l'épisode douloureux, le lecteur empathique consent à entrer dans la conscience incarnée du narrateur et s'assoit avec elle sur la chaise du dentiste. Il reproduit alors l'état de disponibilité à la douleur de James, de soumission volontaire à la sensation. Attaché à la conscience douloureuse comme le narrateur sera attaché à la chaise du dentiste avec des courroies normalement utilisées pour garder fermées les portes des cages d'animaux (p. 68) – une comparaison qui évoque le devenir animal du sujet livré à la douleur la plus sauvage – le lecteur est guidé minutieusement à travers les diverses phases de l'opération. Les descriptions simples et précises de James laissent peu de place à la liberté interprétative du lecteur, tout comme le corps de James est privé de toute liberté d'action : « I stay still as someone's hand pulls my bottom lip out and stuffs the space between my lip and my gum with cotton. I can feel the stitches stretch and blood start to seep » (p. 65). On est, avec une écriture aussi prosaïque, aux antipodes de l'œuvre ouverte. Tout y est clair et explicite : style, personnages, événements. Le lecteur ne peut s'égarer en dehors de la trame narrative, ne peut échapper aux événements diégétiques perçus par la conscience incarnée et énonciatrice du narrateur. *A Million Little Piece* est une fiction qui réserve à son lecteur un accueil autoritaire et structuré,

le menant de sensation en sensation à travers un récit sans ambiguïté caractérisé par sa grande lisibilité. Le lecteur se retrouve donc dans une position relativement passive, devenant, tout comme James sur la chaise du dentiste, un sujet du subir (« All I can do is endure », p. 70) en état de disponibilité face aux sensations somesthésiques et douloureuses.

4.5 La lecture empathique comme interprétation vocale

Le récit « attachant » de James est celui d'une conscience sensible dont le lecteur, interprète, imite intérieurement la voix. En effet, comme le souligne le médiéviste Paul Zumthor :

Les mots résistent, ils ont une épaisseur, leur existence pesante exige, pour qu'ils soient compris, une intervention corporelle, sous la forme d'une opération vocale : que ce soit celle de la voix perçue, ou d'une voix inaudible, d'une articulation intériorisée. (1990, p. 83)

À travers cette articulation intériorisée, le lecteur se laisse posséder par le rythme, l'intonation, le ton du texte qui, en échange, lui permet de faire momentanément l'expérience de son corps parlant et ressentant. C'est la communion vocale évoquée à la fin du chapitre précédent, communion qui permet d'épouser les formes d'une voix expressive comme celle de James, d'entrer en contact avec ses sensations. En articulant mentalement le texte qu'il lit, texte chargé de l'oralité primitive du langage, le lecteur empathique accède à ces états sensoriels et affectifs.

C'est du moins ce qui semble se produire dans *A Million Little Pieces*, où l'écriture très rythmique, particulièrement lors de la scène qui nous occupe, facilite l'entrée du lecteur dans le corps sensible de James. À la manière de paroles de chansons ou de slogans, l'écriture à la fois économe et répétitive de Frey convoque le pouvoir musical du langage, le pouvoir du cri, des pleurs ou du rire. Cet usage musical du langage permet aussi de capter l'attention du lecteur, d'intensifier son investissement psychique et sensoriel dans le texte. Pendant

l'opération dentaire, les répétitions et l'absence de ponctuation donnent une cadence urgente à la voix narratrice qui devient comme une litanie, une incantation capable de conjurer (pour James) ou d'invoquer (pour le lecteur) la sensation douloureuse. On peut observer cette réorganisation de la langue par la douleur dans cette phrase délirante qui s'étire sur quatorze lignes :

I clench my eyes and I bite down on my existing teeth [...] and I curl my toes and they fucking hurt and I flex the muscles of my legs and they fucking hurt and my torso tightens and my stomach muscles feels as if they're going to collapse and my ribs feel as if they're caving in on themselves and it fucking hurts [...] and it fucking hurts my brain is white and it is melting and it fucking hurts. (p. 69)

Cette phrase ne décrit pas tant la réalité physique de son expérience douloureuse, puisque, par exemple, le cerveau de James ne fond pas réellement (!), mais exprime plutôt l'expérience subjective de son corps souffrant. Cette transformation de la langue en cri, supplications, répétitions, jurons, incantations et gémissements n'est pas constante au cours de la scène, mais s'opère lors des moments particulièrement douloureux pour le narrateur.

De manière intéressante, ce flot de paroles permet au narrateur de verbaliser sa douleur sans nécessairement la décrire directement⁷ :

I moan in a steady tone that fills my ears so that I don't have to hear the drill but I still hear it and I concentrate on the sound of the moan so that it will distract me from the pain but it doesn't. Bayonet bayonet bayonet bayonet bayonet. (p. 66)

Comme dans la citation précédente, les répétitions créatrices de rythme ne portent pas uniquement sur les mots, comme pour *bayonet*, mais également sur la structure logique des phrases. Par exemple, on trouve ici redoublée la structure action/objectif de l'action/échec de l'action : (action : I moan in a steady tone/I concentrate on the sound of the moan ; objectif de l'action : so that I don't have to hear the drill/so that it will distract me from the pain ; échec de l'action : but I still hear it/but it doesn't). Les phrases répétitives et sans ponctuations de la scène du dentiste traduisent bien la continuité du *stream of consciousness* dans lequel le

⁷ Et donc d'éviter les problèmes que posent la description linguistique de la douleur, tels que l'insuffisance du lexique pour décrire les dimensions de cette expérience complexe, des problèmes que souligne notamment Elaine Scarry dans *The Body in Pain* (1985).

narrateur maintient son lecteur. Cette continuité renforce également la posture passive du lecteur, contraint de passer par toutes les phases de l'expérience douloureuse de James, de l'expectative à l'agonie puis au relâchement et de retour à l'expectative puis à l'agonie puis au relâchement et ainsi de suite. Le lecteur partage donc toutes les nuances des souffrances de James, souffrances que celui-ci verbalise, comme nous venons de le voir, à travers une langue qui émane de son corps douloureux comme le gémissement s'échappe des lèvres du souffrant.

Cette verbalisation s'inscrit dans un assemblage énonciatif où l'écriture oscille entre la description d'états objectifs (A) ou subjectifs (B), les paroles en style direct, non marquées par une signalisation typographique, du dentiste ou de James (C) et la voix intérieure du narrateur qui exprime l'urgence de sa douleur (D). Le paragraphe suivant illustre bien cette diversité énonciative et l'efficacité de cet assemblage :

The vacuum goes back and comes out, the scraping continues (A). The agony does not subside (B). The root has to be clean to heal correctly (C-dentiste). Please clean the Motherfucker fast. Please please please clean the Motherfucker fast (D) (p. 69)

Cet assemblage obéit au principe de continuité, continuité de la conscience incarnée de James, qui guide l'écriture de l'épisode du dentiste. En effet, on y passe sans rupture d'une description objective des faits à la voix du dentiste puis à celle, expressive, de James, dont les répétitions suppliantes (« Please clean the Motherfucker fast. Please please please clean the Motherfucker fast ») nous gardent dans le flot de sa conscience parlante. L'insertion non marquée des paroles du dentiste dans la narration participe du principe de continuité. En effet, elles apparaissent dans le texte comme elles le font dans la conscience du narrateur, qui transcrit le plus fidèlement possible ce qu'il perçoit, ses somesthèses bien sûr, mais aussi ses perceptions auditives, comme dans ce passage :

Check the sander.
A sander goes on and off, on and off.
Check the secondary drill.
The secondary drill goes on and off, on and off. (p. 65)

Comme toujours, nous sommes ici dans la conscience du narrateur, qui mime son environnement sonore, nous le transmettant par le fait même ; une stratégie « d'enregistrement » qu'on retrouve également dans *Guide* de Cooper, comme nous l'avons vu au chapitre II. Dans cet extrait, la narration reproduit fidèlement l'environnement sonore tel qu'il résonne dans la conscience de James, imitant par sa forme même la succession de la voix du dentiste (« Check the sander/Check the secondary drill ») et le son des instruments que l'on teste deux fois chacun (« A sander goes on and off, on and off/The secondary drill goes on and off, on and off »). En se conformant à cette forme, la voix intérieure du lecteur suscite un environnement sonore perceptible, dont il fait une expérience sensible.

C'est dans ce paysage sonore qu'évolue le corps expressif formé par les « gesticulations phonétiques » (pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty) de James. Ces gesticulations expressives, et leur intégration dans le dispositif total du texte, conditionnent les formes douloureuses générées lors de la lecture de cette scène body genresque. Comme le suggère l'historienne Roselyne Rey dans son *Histoire de la douleur* :

Les façons de dire la douleur, dans le silence retenu et la réserve comme dans l'explosion des cris et des gémissements, entretiennent des rapports avec les façons de vivre la douleur, c'est-à-dire, au sens plein du terme, avec ce qu'on éprouve. (1993, p. 8)

La verbalisation urgente de James, les stratégies narratives et énonciatives qu'il emploie déterminent donc l'expérience de la douleur que partagent narrateur et lecteur. Cette détermination semble cependant toucher davantage l'intensité de l'implication empathique du lecteur dans la représentation fictionnelle que la nature précise du contenu somesthésique qui transige grâce à cette implication. En d'autres mots, et en concordance avec les études neuropsychologiques du transfert empathique de la douleur (voir notamment Singer, 2004), c'est davantage l'aspect affectif de l'expérience douloureuse (c'est-à-dire sa dimension désagréable, la sensation de malaise qu'elle provoque) que sa forme sensorielle précise (sensation de pincement, de brûlure, d'élançement, etc.) qui est reconstruite dans la lecture empathique de la scène chez le dentiste. En ce sens, l'écriture de Frey génère d'abord une forme affective générale (pour reprendre les mots de Rodriguez, 2003) que le lecteur empathique construit. Évidemment, cet aspect général de la sensation douloureuse ne

l'empêche pas de prendre des formes plus précises, ces deux niveaux se nourrissant l'un l'autre. Je terminerai donc cette analyse en me penchant brièvement sur ces formes précises de l'expérience douloureuse que propose Frey à son lecteur.

4.6 Quelle douleur?

Comme nous le verrons au prochain chapitre, l'IASP (International Association for the Study of Pain) définit la douleur comme une sensation déplaisante qui peut être exprimée ou décrite en terme de blessure physique. Quelle blessure physique organise la douleur de notre narrateur? De manière prévisible, ce sont les blessures mécaniques (abrasion, perçage) associées aux opérations du dentiste et à ses instruments, principalement à la fraise (*drill*) et à la ponceuse (*sander*), instruments électriques auxquels correspond l'« electric pain » (p. 65 et p. 66), qui causent et caractérisent la douleur de James. Celle-ci est aussi métaphoriquement liée à l'image de la baïonnette, qui exprime l'intensité de la douleur, étant : « twenty feet long and red hot and razor sharp » (p. 66) et revenant de manière obsessionnelle et rythmique (« Bayonet bayonet bayonet bayonet bayonet », p. 66), comme un leitmotiv qui se vide peu à peu de son sens initial pour devenir pur signifiant de douleur perçante, d'une souffrance qui désorganise la langue. Les possibilités du lexique conventionnel apparaissent en effet insuffisantes pour exprimer la douleur et son intensité. On retrouve cette indicibilité de la douleur dans des formulations telles que : « a current shoots through my body that is not pain, or even close to pain, but something infinitely greater » (p. 69). L'utilisation du terme *fucking* témoigne également de la nécessité de sortir hors de la langue normée pour exprimer la douleur. Parfois adjectif (« a fucking bayonet », p. 65), parfois adverbe (« my tooth fucking hurt », p. 65), il révèle aussi, par sa rareté dans le reste du roman, l'intensité exceptionnelle de l'expérience vécue par le narrateur. L'emploi de ce terme argotique renforce de plus le réalisme de la langue de James, la rend plus proche du parler américain populaire d'aujourd'hui et confère ainsi au narrateur une proximité, une crédibilité et un aspect sympathique dont nous avons discuté précédemment.

La douleur dont James fait l'expérience dépasse non seulement les limites du langage mais également celles de sa préparation mentale : « I prepare for more but I'm not prepared for what hits me » (p. 66). Sujet du subir, le narrateur *A Million Little Pieces* ne domine pas sa douleur. Bien au contraire, comme nous l'avons constaté, c'est elle qui le contrôle, réorganisant sa langue et tenant son corps dans une dialectique entre la tension et le relâchement alors que l'électricité de la douleur le garde tendu (« the constant electricity of it keeps me tense and hard », p. 66) ou que, son corps abdiquant devant trop de souffrance, toutes les fibres de son corps ramollissent (« every fiber and every cell is limp », p. 66).

En effet, le corps ne peut subir indéfiniment la douleur et lors de son second traitement de canal, James se décorporéise⁸ : « I start to fade into a state of white consciousness where I am no longer directly connected to what is being done to me » (p. 69). À partir de ce tournant, le texte se désincarne lui aussi, suivant encore une fois la conscience du narrateur. Le second traitement de canal sera ainsi décrit plus rapidement que les trois autres opérations, avec moins de détails somesthésiques et de manière plus « métaphysique » que douloureuse (« If there was a God, I would spit in his face... », p. 70). La verbalisation de la douleur laisse place à la supplication (« Please end. Please end. Please end », p. 70), puis au constat résigné (« I'm strapped into a chair because I can't have any anesthesia. All I can do is endure », p. 70). La décorporéisation du narrateur amène une décorporéisation du texte et donc un désengagement somesthésique du lecteur, le libérant de cette scène douloureuse en même temps que James est libéré de sa chaise de torture.

8 Un phénomène très similaire à ce qui se produit dans la fameuse scène de la brûlure chimique de la main du narrateur dans *Fight Club* de Palahniuk (1996, p. 74-78) et avec les mêmes conséquences funestes pour la lecture empathique, le lecteur se trouvant alors privé de tout contenu somesthésique.

Conclusion

On pourrait, en guise de conclusion, comparer l'investissement corporel offert par le texte de Frey avec celui de Cooper. Comme je l'ai suggéré lors du présent chapitre, le lecteur de *A Million Little Pieces*, en incarnant la voix du narrateur, produit un corps sensoriel et douloureux que cette voix exprime. Le lecteur de *Guide*, s'il incarne lui aussi la voix très sonore du narrateur (on a vu avec Thérien, Borges et Hayles que toute lecture passait potentiellement par la communion vocale), n'est pas tant invité par cette voix à se faire un corps sensible qu'un corps pensant et désirant les autres corps qui l'entourent. Chez Cooper, le corps est d'abord un objet extérieur à la narration, objet de désir ou de fascination (visuelle), alors que chez Frey, le corps sensoriel et souffrant est la source même de la narration. Chez Frey, le texte émerge du corps sensori-moteur ; chez Cooper, il passe par des images de ce corps pour atteindre un au-delà sublime où se conjuguent les mystères de l'objet : beauté et mort. Chez Frey, le corps est sujet, chez Cooper, objet ; et ces statuts entraînent des possibilités d'implication somatique différentes de la part du lecteur. Du côté de Frey, le lecteur est appelé à endosser un « point de sentir » à la première personne, ancré dans l'action et la sensation – une configuration qui, on l'a vu, semble parfaitement se prêter à la lecture empathique ; du côté de Cooper, le lecteur est invité à adopter un *point de vue* face à des corps magnifiques et opaques, objets d'un désir tout intellectuel et anatomisant qui crée un rapport pornographique ou *gore* pouvant certes susciter chez le lecteur des sensations érotiques ou de dégoût (qui visent la scène décrite), mais plus rarement des sensations somesthésiques (qui émergent de la scène elle-même). On ne peut qualifier les sensations érotiques ou de dégoût d'empathiques puisqu'elles ne surgissent pas d'une communion du lecteur avec les sensations du corps-texte, qu'elle n'établissent pas avec celui-ci une relation symétrique. Nous reviendrons sur ces distinctions entre corps-objet et corps-sujet dans le prochain chapitre consacré à la neurologie de la sensation et de l'empathie, ainsi qu'aux théories de la cognition incarnée. Nous y verrons comment, depuis quelques années, la neurologie s'intéresse à l'empathie et nous fournit de passionnantes observations à son sujet, observations qui nous permettront de poursuivre l'élaboration de notre conception de la lecture empathique comme simulation interne de la sensation somesthésique.

CHAPITRE V

AVOIR LE SENS AU CORPS ;

POUR UNE APPROCHE NEUROLOGIQUE DE LA LECTURE EMPATHIQUE

À travers les différents exemples que nous avons rencontrés jusqu'ici, le lecteur empathique s'est présenté comme un explorateur du somatique, prêt à s'immerger dans les profondeurs sensorielles de la fiction littéraire. C'est le lecteur de *A Million Little Pieces* qui, incarnant la voix du texte, se fait corps douloureux et souffre avec le narrateur attaché sur la chaise du dentiste. Ce lecteur établit un rapport corporel à la fiction, un rapport qui, déjà, se révèle étonnamment complexe. De l'utilité de son étude aux problèmes méthodologiques que celle-ci pose, de sa relation aux lectures douloureuses ou musculaires évoquées par Baridon, Ellrodt, Bending et Lotze à celle qu'il entretient avec la « spectature » du film d'horreur ou pornographique, ce rapport – la lecture empathique – s'est montré fluide, protéiforme. C'est pour tenter de le saisir que nous avons défini le concept d'empathie, notamment dans sa théorisation par Theodor Lipps qui décrit la participation active du sujet percevant aux mouvements et aux actions d'autrui mais aussi aux formes et volumes de son environnement. Cette conception lippsienne de l'empathie, à laquelle renvoie la notion de lecture empathique, nous a révélé une tendance générale du corps propre à entrer en résonance avec le perçu, tendance qui semble fonder la représentation mentale, même la plus abstraite. C'est cet ancrage de la pensée dite abstraite dans le somesthésique et le corporel qui rend possible l'inscription corporelle de la lecture littéraire, celle-ci reposant après tout sur un décodage linguistique donc sur la pensée propositionnelle. L'objectif du présent chapitre est de mieux comprendre cet ancrage et la manière dont il ouvre vers la lecture empathique.

Tout simplement parce que la fiction littéraire n'offre rien à percevoir, au sens strict du terme, et tout à comprendre (ou à imaginer), nous devons délaissier la notion d'empathie comme réponse réflexe à la *perception* d'un autre corps qui, si elle offre une piste intéressante pour expliquer la réception des *body genres* cinématographiques, ne suffit pas à aborder les textes qui nous intéressent ici. On a vu avec l'analyse du roman de James Frey que, pour vivre une expérience somesthésique, le lecteur empathique pouvait habiter la voix du texte, se laisser absorber par l'univers signifiant qu'il tisse avec son imagination tactile, musculaire, proprioceptive et viscérale. Qu'on la rapporte à l'*Empfindung*, à la compréhension érotique, au rapport mimétique ou, comme nous le ferons maintenant, à la cognition incarnée (*embodied cognition*), cette implication du corps sensible dans la construction du sens apparaît comme une piste prometteuse pour mieux comprendre les cas de lecture empathique discutés dans cette thèse.

Nous allons maintenant explorer plus avant les mécanismes de cette implication du corps sensible dans la cognition et aborder d'un point de vue neurologique les questions que pose la réception d'un passage telle que la scène du dentiste dans *A Million Little Pieces* (Frey, 2003, p. 60-70), qui, comme nous l'avons vu, a fait vivre des sensations douloureuses à de nombreux lecteurs. Mais l'expérience de ces lecteurs est-elle même concevable d'un point de vue neurophysiologique? La nature de la sensation somesthésique, et plus particulièrement douloureuse, la rend-elle accessible au lecteur empathique? C'est à ces questions que je tenterai de répondre dans la première partie de ce chapitre, consacrée à l'étude de la sensation somesthésique et de l'expérience douloureuse. J'y interrogerai notamment la relation, souvent conçue comme unidirectionnelle, de la sensation aux états de chose objectifs. Cette interrogation nous permettra de concevoir concrètement l'implication sensorielle du lecteur empathique. Mais elle fera encore bien davantage, nous amenant vers une théorie incarnée du sens susceptible d'étayer mon modèle de la lecture empathique.

Cela deviendra de plus en plus clair au fil de ce chapitre, le mot-clé de cette théorie du sens est celui de « simulation ». Nous le verrons, pour penser et comprendre, le cerveau produit divers types de simulations : émotionnelles, motrices, sensorielles... C'est du moins

l'une des propositions les plus importantes des théories de la cognition incarnée, une approche de la pensée et du sens à laquelle la majeure partie de ce chapitre est consacrée. La cognition incarnée implique notamment que les pratiques langagières, qui sont bien évidemment au cœur de l'activité littéraire, ne reposent pas uniquement sur des facultés mentales abstraites, propositionnelles et symboliques, mais également sur des micro-simulations neuronales de sensations et d'émotions. Il semble que ce soient des simulations sensori-motrices de ce type qui, dans un contexte approprié, amènent certains lecteurs à faire une expérience corporelle de la fiction littéraire. Ce chapitre explore cette hypothèse en considérant les recherches psychologiques, philosophiques et neurologiques menées dans le cadre (large) du paradigme de la cognition incarnée. Une telle exploration nous permettra d'affiner notre compréhension de la lecture empathique et plus généralement de la part corporelle de notre expérience de la fiction littéraire.

Nous débiterons cette exploration en montrant comment la sensation somesthésique, de par sa nature même, appartient non seulement à l'expérience concrète du monde, mais également à l'activité imaginaire (représentationnelle, fictionalisante). Nous accorderons, lors de cette première partie, un intérêt particulier au cas exemplaire de la douleur, une sensation somesthésique qui joue un rôle important au sein de mon corpus littéraire et en particulier dans le roman de James Frey étudié au chapitre précédent.

Le modèle de la sensation qui se dégage de cette première partie répond à plusieurs questions que pose l'expérience de la lecture empathique. Il ne suffit pas, cependant, à l'élaboration d'une conception générale du sens qui fournirait un cadre adéquat pour envisager le fonctionnement de la lecture empathique. C'est pourquoi nous nous tournerons, dans la seconde partie de ce chapitre, vers le paradigme de la cognition incarnée. Ce paradigme défend une conception du sens ancrée dans la relation qui lie l'organisme humain à son environnement et qui prolonge de nombreuses idées développées au chapitre III. Quelles forces président à la genèse de ce paradigme? C'est la première question dont traitera cette partie ; d'abord sous l'angle de l'impact épistémologique des techniques d'imagerie cérébrales puis sous celui de la généalogie conflictuelle qui lie la cognition incarnée aux théories logico-

linguistiques de la pensée dominant la philosophie anglo-américaine au XX^e siècle. Cette approche nous permettra d'entrevoir les conséquences, pour la sémiotique et les études littéraires, du passage d'un modèle logico-linguistique à une conception plus biologique et écologique du sens. Nous terminerons cette seconde partie en présentant trois concepts fondamentaux de la cognition incarnée.

Après avoir exploré ce premier versant, plus philosophique, de la cognition incarnée, nous aborderons, dans une troisième et dernière partie, son versant empirique, principalement représenté par la recherche neurologique, qui prend depuis une quinzaine d'année une ampleur sans précédent. L'importance du paradigme de la cognition incarnée au sein des sciences cognitives et de la philosophie de l'esprit a crû au fur et à mesure que les observations des neurologues sont venues confirmer ses théories fondatrices, et ce sont ces observations, davantage que les principes généraux qu'elles étayaient, qui éclairent la possibilité de la lecture empathique. Cette partie consacrée aux théories neurologiques les plus récentes occupe d'ailleurs presque la moitié de ce chapitre. Nous ne nous y intéressons pourtant qu'à la neurophysiologie et à la neuroanatomie, laissant volontairement de côté tout l'aspect chimique, moléculaire et génétique du fonctionnement du système nerveux. Une neurochimie moléculaire de la lecture empathique ou une approche génétique demanderaient un développement technique qui rendrait ce chapitre trop lourd. Mais avant de nous pencher sur la neurologie de la cognition incarnée, considérons cette question toute simple, avec laquelle nous amorcerons ce chapitre crucial : la neurophysiologie de la sensation somesthésique est-elle en accord avec le portrait de la lecture empathique qui s'est jusqu'ici dégagé de notre étude?

5.1 La sensation somesthésique : percevoir son corps

La lecture empathique met en jeu les sensations somesthésiques. Mieux connaître celles-ci semble donc essentiel si on veut comprendre ce mode du lire. Je me permets de le rappeler, le somesthésique rassemble les sensations extéroceptives du chaud, du froid, de la pression et du tact, les sensations proprioceptives qui proviennent des muscles, des tendons et des articulations, ainsi que les sensations nociceptives ayant un rapport avec la douleur. À la différence des sensations en provenance des organes sensoriels comme l'œil ou l'oreille, la majorité des sensations somesthésiques ont la particularité de révéler simultanément des états de corps du sujet et des qualités des objets du monde qui lui sont externes, comme l'indiquent ici les neurobiologistes Burton et Sinclair : « vision, audition, and chemical senses normally serve perceptions of stimuli that originates within objects. Hue is inherently an object's property ; *touch is both something at a location on the skin or is an object with particular features* » (1996, p. 160-161 – je souligne). Par exemple, les sensations somesthésiques liées à la chaise sur laquelle je suis assis me renseignent simultanément sur cet objet, sur sa texture, sa température et sa forme, et sur l'état de mon corps, sur quelles zones sont en contact avec la chaise, sur la pression que mon corps imprime au dossier, et ainsi de suite.

Le fait que l'objet de la perception somesthésique soit dans bien des cas un « état de corps » (contraction musculaire, nausée, douleurs diverses, etc.) en fait un domaine privilégié du psychosomatique et de la résonance empathique. En effet, la perception de notre propre corps est très sensible aux variations de notre état de conscience, lui-même déterminé par l'objet attentionnel que vise celle-ci (qui peut être un objet du monde, tel que le corps d'autrui, mais qui peut aussi être une idée ou une image, telles que les représentations évoquées par un texte). C'est ainsi qu'il nous arrive, distraits, de nous couper avec une feuille de papier sans même en avoir conscience. Mais la sensation somesthésique n'est pas la seule à être influencée par des influx descendants (ou efférents) du système nerveux central et l'attention n'est pas le seul mécanisme qui influence la sensation. Par exemple, jetant un coup d'œil sur mon appartement que je connais bien, je n'y vois pas la même chose qu'un nouveau visiteur. Dans ce cas, c'est la connaissance, l'habitude et la familiarité qui conditionnent la perception

visuelle. L'imagination peut faire de même, comme l'ont démontré Pearson *et al.* en 2008 en étudiant l'impact de la visualisation sur la perception visuelle subséquente. Cette équipe de neuropsychologues observe en effet que l'imagerie mentale produit des traces sensorielles de courte durée qui influencent, par exemple, l'issue d'une rivalité binoculaire, à savoir quelle image parviendra à la conscience lorsqu'on présente des images différentes à chaque œil.

C'est dire que la perception n'est pas une détection directe d'un monde objectif, mais un processus complexe où le corps-esprit percevant donne forme au perçu, comme celui-ci informe la perception. Nous verrons maintenant que cela semble d'autant plus vrai lorsque le champ de la perception est notre propre corps, comme c'est le cas dans la lecture empathique.

5.1.1 De la multimodalité à l'expérience du corps propre

Penchons-nous d'abord sur la multimodalité sensorielle de la perception de notre propre corps. Comment les différentes informations modales s'influencent-elles les unes les autres pour former une représentation cohérente du corps? Et quelles conséquences cette multimodalité fondamentale a-t-elle sur l'expérience corporelle du lecteur empathique?

Prenons l'exemple du toucher. Comme l'ont démontré Vignemont, Ehrsson et Haggard dans une étude publiée en 2005, la sensation tactile est influencée par l'image proprioceptive du corps. Ces chercheurs sont arrivés à une telle conclusion en induisant une illusion proprioceptive (par vibration des tendons du bras, l'index semble plus long) qui influence la perception d'un stimulus tactile (la distance entre deux stimuli sur ce doigt allongé semble plus grande que sur un doigt normal). Pour Vignemont et ses collègues, cette expérience conforte l'idée que la perception tactile d'un stimulus externe est modulée par la représentation proprioceptive de la partie du corps touchée. Il y a donc un lien étroit entre la perception tactile et le sens de notre corps propre, de ses dimensions et de sa disposition dans l'espace. Cette multimodalité dote la perception du corps propre d'une plasticité qui permet de préserver la cohérence du schéma corporel (*body schema*). Cette étonnante plasticité serait

rendue possible par les processus neuraux centraux qui intègrent les stimuli en provenance de la périphérie. En intégrant différents types d'information sensorielle, le schéma corporel servirait à calibrer la perception du monde extérieur, du moins dans sa dimension tactile. Serait-il possible que la participation à un univers fictionnel puisse affecter temporairement ce schéma corporel, qui accommoderait alors toute sortes de sensations imaginées?

Il semble en tous cas que la sensation tactile ne soit pas uniquement influencée par l'intégration des sensations proprioceptives dans le schéma corporel, mais également par des informations en provenance d'autres modalités sensorielles telles que la vision. Comme l'explique Vignemont (2007, p. 436) le stimulus tactile est influencé par l'information visuelle : par exemple, si l'on a les mains croisées et qu'on nous touche successivement les deux mains, on aura de la difficulté à déterminer quelle main a été touchée en premier ; cette difficulté est due au conflit qui oppose, dans cette situation particulière, le cadre de référence spatial centré sur le corps (proprioceptif) et la perception visuelle de l'espace extérieur, qui encodent tous deux le site du stimulus tactile. Au contraire des voyants et des aveugles tardifs, les aveugles congénitaux ne sont pas sujets à ce type de confusion perceptive, ce qui révèle les contraintes qu'impose la vision sur le traitement d'un stimulus tactile, même lorsqu'il n'y a pas d'information visuelle disponible (comme c'est le cas pour les aveugles tardifs). Selon Vignemont, le stimulus tactile serait soumis à cette contrainte en raison du rôle dominant de la vision dans l'action. Le contenu spatial de la sensation tactile n'est donc pas uniquement relatif à la peau, mais aussi à la disposition du corps touché telle que le sujet la perçoit par la vision et la proprioception. Bref, l'expérience du toucher apparaît marquée par une certaine plasticité, par une ouverture à l'influence de facteurs qui lui sont externes.

L'expérience des mains croisées – et la compétition qu'elle met en scène entre la représentation proprioceptive et visuelle du corps – amène Vignemont (2007, p. 439) à proposer une intéressante distinction entre le schéma corporel et l'image corporelle. La chercheuse suggère de concevoir le schéma corporel comme une carte du corps fonctionnelle, sensori-motrice et inconsciente, basée sur l'information nécessaire au mouvement (posture et position, grandeur et force des membres, capacité de flexion des jointures, etc.) et dédiée à

l'action. Pour sa part, l'image corporelle servirait prioritairement l'identification et serait plus hétérogène, regroupant la carte visuo-spatiale et la représentation sémantique du corps comme les attitudes affectives par rapport à celui-ci. Le schéma corporel est perturbé dans l'apraxie (incapacité à effectuer un mouvement sur consigne bien qu'il puisse être exécuté spontanément) ; l'image corporelle est perturbée dans l'auto-topo-agnosie (difficulté à nommer et à désigner, ou à reconnaître d'une façon générale, les parties du corps, le sien comme celui d'autrui). De façon intéressante, ces deux types de représentations corporelles peuvent être utilisés pour localiser un stimulus, comme le montre le cas d'un certain Schn. que décrit Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* (1945, voir aussi point 3.3.1). Ce patient était incapable de décrire la position de son corps et de localiser des stimuli tactiles, mais pouvait sans problème se gratter la jambe là où un moustique l'avait piqué ; ce paradoxe s'expliquerait par une déficience de l'image corporelle combinée à un schéma corporel intact. Au contraire, les patients dont les nerfs afférents (de la périphérie vers le cerveau) sont atteints peuvent identifier les parties de leur corps, mais ont de la difficulté à les toucher, ne pouvant utiliser qu'une représentation visuo-spatiale. Il semble donc que nous utilisions à la fois un schéma interne, proprioceptif et axé sur l'action et une image externe, visuelle et servant à l'identification pour construire l'expérience totale d'avoir un corps.

La distinction proposée par Vignemont se révèle utile pour penser la lecture empathique. Celle-ci met-elle plutôt en jeu l'image ou le schéma corporel? On peut penser que la réponse variera en fonction de chaque texte et de sa manière de décrire ou d'exprimer le corps. Celui-ci y est-il proprioceptif, est-ce un corps agissant? Le texte sollicitera alors plutôt le schéma corporel. Traite-t-il plutôt le corps comme un objet visuel? Dans ce cas, l'image corporelle sera peut-être davantage interpellée dans la lecture. Plusieurs scénarios semblent possibles – chaque texte offrant diverses possibilités d'implication somesthésique à son lecteur et l'intégration des sensations permettant de faire une expérience corporelle à partir d'informations visuelle aussi bien que somesthésiques. On peut tout de même identifier comme un dénominateur commun le fait que le lecteur vive les sensations fictionnelles (qu'elles soient attachées à un personnage précis, à un environnement décrit, à une voix narratrice ou même à des effets de syntaxe ou de mise en page) dans son propre corps. Mais

comment peut-on ressentir des sensations fictionnelles comme arrivant à notre propre corps?
 Que ressent-on comme arrivant au « je »?

Selon Vignemont (2007, p. 440-444), le sentiment de propriété du corps serait plutôt lié au schéma qu'à l'image corporelle. En effet, l'image corporelle (représentation visuo-spatiale) peut représenter à la fois le corps propre et celui d'autrui : les patients atteints d'auto-topo-agnosie ne peuvent localiser ni les parties de leur corps, ni celles de l'expérimentateur. Le cadre visuo-spatial serait externe et indépendant du sentiment intime d'être avec son corps. Les sensations représentées sur une carte visuo-spatiale ne seraient donc pas automatiquement vécues comme arrivant au soi ou à l'autre. Elles peuvent être attribuées diversement en fonction d'informations contextualisantes en provenance d'autres modalités sensorielles. Cette relative indépendance de la représentation visuo-spatiale du corps contribue peut-être à l'impact puissant des *body genres* cinématographiques sur leurs spectateurs, qui partageraient des états de corps identifiés visuellement. Contrastant avec cette fluidité de l'image corporelle, les frontières de la carte sensori-motrice seraient les frontières du corps propre en action. En effet, toujours selon Vignemont, le schéma corporel ne serait pas partagé entre soi et l'autre et appartiendrait exclusivement à la première personne. Cette exclusivité proviendrait de la nécessité de distinguer, dans l'action, ce qui compte comme le corps personnel. On pourrait donc faire du schéma corporel un corps-sujet et de l'image corporelle, un corps-objet. En tant que sujet intentionnel, sujet de l'action orientée vers un but, le corps du schéma corporel fonderait la perspective personnelle de la sensation somesthésique. Rien d'absolu ou de figé ici, cependant, puisque le schéma corporel semble justement se modifier dans l'action (finissant par intégrer une jambe prothétique, par exemple, comme en témoigne la phénoménologue et *film scholar* Vivian Sobchack, 2004, p. 210-211). On peut aussi s'interroger sur l'impact des neurones miroirs sur ce schéma corporel supposé exclusivement personnel. En effet, comme nous le verrons plus loin, ceux-ci codent au niveau sensori-moteur l'action d'autrui, ancrant la compréhension de cette action dans le corps imitateur du sujet percevant. Ne semble-t-il pas qu'une telle résonance sensori-motrice face au corps agissant d'autrui puisse avoir un impact sur le schéma corporel – dédié prioritairement à la représentation proprioceptive de l'action selon Vignemont?

Quoiqu'il en soit, il paraît délicat de départager l'image du schéma corporel dans l'expérience incarnée de la fiction littéraire considérée en général. Dans la mesure où ces deux représentations interagissent l'une avec l'autre et s'intègrent aux informations multimodales qui forment le sentiment global de notre corps, il n'est pas évident d'assigner définitivement la lecture empathique à l'une ou à l'autre. Par contre, et ce point me semble essentiel, on peut conclure que la diversité des matériaux servant à construire notre expérience du corps propre reflète celle des stratégies textuelles d'expression et de manipulation de la sensation. On pourrait, par exemple, argumenter que le lecteur incarnant la voix du narrateur de *A Million Little Pieces* aura tendance à se faire un schéma corporel à l'avenant, alors que le lecteur de Cooper ressentira plutôt les corps qui peuplent ses fictions d'un point de vue externe, plus visuellement et objectivement et donc en ayant recours à l'image corporelle. En effet, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le narrateur de *A Million Little Pieces* offre à son lecteur un récit d'action, riche en sensations somesthésiques et raconté à la première personne ; ces trois qualités caractérisent aussi le schéma corporel tel que le définit Vignemont et l'on pourrait dire que la parole narratrice émerge de ce schéma corporel. Au contraire, dans le roman *Guide* de Dennis Cooper, dont nous avons parlé au chapitre II, le contenu sensoriel que véhicule la parole narratrice n'émerge pas d'un schéma corporel, mais – inversant le mouvement comme la destination – se dirige vers l'image corporelle, établissant un rapport fondamentalement visuel, identificatoire et externe avec les corps des jeunes hommes qui remplissent cette œuvre. La distinction entre schéma et image corporelle se révèle donc utile pour penser le type d'investissement somesthésique proposé par différents textes. Cependant, il ne faudrait pas essentialiser leur séparation, rendue ici plus tranchée par l'exercice analytique. En effet, l'intégration des informations multimodales permet une contamination réciproque de ces deux types de représentations corporelles, et l'on peut très bien imaginer un lecteur se faisant un schéma corporel à partir des informations visuelles de Cooper et ainsi établir une interface somesthésique avec le texte ; ou, au contraire, un lecteur de Frey qui n'utiliserait que son imagination visuelle, même lors de la scène chez le dentiste (quoique ce dernier cas semble peu probable vu la pauvreté visuelle et l'intensité de la charge douloureuse qui caractérisent cet épisode).

La lecture empathique, dans sa version forte, est un phénomène sensoriel conscient¹. Mais *qu'est-ce que la conscience et surtout, qu'est-ce que la conscience sensorielle? Vaste question à laquelle nous ne répondrons certainement pas ici. Il peut néanmoins être utile de donner une idée du type de réponse que proposent les spécialistes des neurosciences. Pour expliquer la conscience, chaque auteur a sa proposition, de la *theory of neuronal group selection* d'Edelman (2005) à *l'espace de travail conscient* de Jean-Pierre Changeux (2008, p. 240), du *recyclage neuronal* de Stanislas Dehaene (2007) à la *neuromatrice* de Melzack et Katz (2006). C'est cette dernière qui nous intéressera parce qu'elle a été élaborée pour résoudre l'énigme des douleurs fantômes qu'éprouvent certains amputés, un type de sensation somesthésique qui, comme celles qui caractérisent la lecture empathique, n'est pas fondée sur un signal nerveux causé par une stimulation physique observable. La théorie de la neuromatrice développée par les neurologues Melzack et Katz à partir de leurs travaux sur la douleur nous permettra de donner une idée des théories neurologiques de la conscience et de la manière dont elles font progresser notre conception de la lecture empathique.*

5.1.2 Théorie de la neuromatrice

On perçoit généralement son corps comme une unité, distincte d'autrui et du reste de l'environnement. Le corps-soi est ainsi ressenti comme un tout, un peu à la manière de la sonorité complexe mais unitaire que produit un orchestre à partir d'une multitude d'instruments. Pour les neurologues Melzack et Katz (2006, p. 133), cette expérience du corps-soi comme symphonie de sensations et de sentiments et comme point d'orientation dans l'environnement est produite par des processus neuraux centraux (et non par le système nerveux périphérique ou par la moelle épinière). Ces processus mettent en jeu un grand réseau de neurones formé de boucles entre le thalamus et le cortex, et entre le cortex et le système limbique. C'est ce réseau, dont la distribution spatiale et les connexions synaptiques

¹ L'expérience consciente de sensations somesthésiques lors de la lecture littéraire ne représente probablement que la pointe de l'iceberg d'une masse sensorielle inconsciente générée par la performance interprétative. L'implication inconsciente et générale des images corporelle dans la lecture littéraire – un phénomène qu'élucide les théories de la cognition incarnée que nous aborderons plus loin – forme ce que j'appelle la version faible de la lecture empathique.

sont initialement spécifiés génétiquement puis sculptés par les inputs sensoriels, que Melzack et Katz appellent la *neuromatrice*.

Les boucles de la neuromatrice divergent pour permettre le traitement en parallèle de l'information en son sein et convergent de façon répétée pour permettre l'interaction entre les outputs produits par ce traitement et favoriser la coordination des réponses motrices. Les cycles répétitifs de traitement et de synthèse des impulsions nerveuses par la neuromatrice produisent un patron (*pattern*) caractéristique : la *neurosignature*. Ainsi produite par les patrons des connexions synaptiques dans l'entièreté de la neuromatrice, la neurosignature est simultanément communiquée à tous les patrons d'influx nerveux qui passent à travers celle-ci, formant un circuit récursif qui assure l'homogénéité de la conscience. Toujours selon Melzack et Katz, des portions de la neuromatrice sont spécialisées pour traiter l'information liée à des événements sensoriels majeurs (une blessure, un changement de température, la stimulation de tissus érogènes). Ce sont des *neuromodules*, qui impriment des sous-signatures sur la neurosignature générale. Output continu de la neuromatrice du corps-soi, cette neurosignature est projetée dans le *sentient neural hub* – l'équivalent de l'espace de travail neuronal conscient (voir Dehaene, 2006 ; Changeux, 2008, p. 240) – ces zones du cerveau (concentrées dans les lobes frontaux) où le flux des impulsions nerveuses serait converti en flux de conscience. Cette projection de la neurosignature vers le *sentient hub* se ferait en parallèle à son traitement dans d'autres zones ; par exemple, dans le cas d'un mouvement, la neurosignature génère un double patron qui se rend simultanément au *sentient hub*, où il donnera lieu à l'expérience du mouvement, et à la moelle épinière où il générera les patrons musculaires nécessaires à l'action complexe. On peut penser que c'est cette dernière étape (l'excitation de la moelle épinière) qui ne se produit pas lors de l'imagination et de la lecture, ce qui permettrait par exemple de faire l'expérience d'une action sans l'exécuter réellement. Une telle dissociation semble possible, car si la neuromatrice permet d'intégrer les patrons neuronaux parallèles, ceux-ci peuvent également être séparés ou même exclus de l'espace de la conscience. Cette possibilité donne lieu aux configurations de la conscience les plus diverses : dans une situation de crise, les patrons sensoriels déclenchés par une blessure n'accéderont pas à la conscience ; de même, un moment tragique sera vécu sans émotion,

dans la réalité, afin de nous permettre de réagir stratégiquement ; dans la fiction – détachée des exigences de l'action – ce même moment génère des patrons affectifs conscients et nous fait pleurer à chaudes larmes.

Si l'expérience consciente de l'émotion est relativement courante lors de la lecture littéraire, celle de la sensation l'est moins, et cela, bien que ces deux dimensions de l'expérience soient étroitement liées, comme nous le verrons bientôt à propos de la douleur. Il est donc plus difficile de concevoir le surgissement, dans la conscience incarnée du lecteur, d'une véritable sensation somesthésique. C'est pourtant ce que nous tenterons maintenant en jetant un regard rapproché sur la nature même de la sensation.

5.1.3 Sensation et sensation fantôme

Pour Melzack et Katz, dont les travaux sur la douleur fantôme ont fait école, les qualités de la sensation ne dépendent pas uniquement – ni même principalement – des informations transmises au cerveau par les organes sensoriels via le système nerveux périphérique et ses fibres afférentes. Cette indépendance de la sensation face au stimulus est particulièrement frappante dans le cas de douleur, qui peut grandement varier pour une même blessure. Melzack et Loeser (1978) observent même de la douleur chez des paraplégiques dont le cerveau et la moelle épinière sont complètement déconnectés, une observation déconcertante puisque selon la théorie du portillon (Melzack et Wall, 1965, 1988), qui forme aujourd'hui une partie consensuelle des théories de la douleur, les signaux nociceptifs en provenance du corps passent obligatoirement par la moelle épinière avant de se rendre au cerveau pour se manifester dans la conscience. Ces paraplégiques éprouvent pourtant avec précision des douleurs fantômes dans leurs membres désensibilisés. Les chercheurs supposent donc que la douleur peut être générée directement par les mécanismes cérébraux centraux. Au fil des années, ils élargiront ce constat au reste des expériences sensorielles. Melzack et Katz affirment ainsi :

All the qualities we normally feel from the body, including pain, are also felt in the absence of inputs from the body ; from this we may conclude that the origins of the patterns that underlies the qualities of experience lie in neural networks in the brain ; stimuli may trigger the patterns but do not produce them. (2004, p. 21)

Bref, les stimulations provenant du monde extérieur ne détermineraient pas directement les qualités de notre expérience sensorielle. Celle-ci ne serait pas le simple reflet d'un état objectif du monde, mais le produit d'une interaction complexe qui déclencherait, au niveau cérébral, les patrons sensoriels appropriés.

La thèse de Melzack et Katz va cependant plus loin : les qualités des sensations seraient produites par le système nerveux central de façon innée. Cette thèse permet notamment d'expliquer les sensations fantômes. En effet, comment un amputé peut-il souffrir d'une sensation de fatigue extrême résultant de mouvements qu'il ressent dans sa jambe manquante? Ces sensations ne peuvent être *produites* par des inputs afférents en provenance des muscles et des jointures de cette jambe. Selon Melzack et Katz, ils proviendraient plutôt d'un neuromodule « précâblé » (2006, p. 138), c'est-à-dire spécifié génétiquement. Mais pourquoi ce neuromodule – ce réseau neuronal dédié, dans ce cas, à un aspect sensori-moteur de l'expérience – serait-il « précâblé »? Ne peut-il pas résulter de l'habitude du mouvement et de la sensation, naître de la plasticité si remarquable des structures cérébrales? On pense souvent que notre image ou schéma corporel est produit par l'accumulation d'expériences sensorielles, par le développement d'une mémoire somatique². Cela est sans doute vrai. Par exemple, on a remarqué que les amputés ont davantage de chance de développer des douleurs fantômes dans un membre si celui-ci est le site d'une douleur intense avant l'amputation. Mais il existe également des gens nés sans membres qui font l'expérience du membre fantôme. Pour Melzack et Katz, il s'agit d'un indice que les réseaux neuronaux pour la perception du corps et de ses parties seraient « précâblés » au niveau cérébral. La spécification génétique de ces réseaux ne les empêcheraient cependant pas d'évoluer au fil des expériences de l'organisme et notamment de la construction de sa mémoire somatique.

2 C'est la thèse husserlienne de la constitution par le mouvement évoquée par Jean-Luc Petit (2002) dont nous avons parlé vers la fin du chapitre III.

Bref, ce serait le cerveau qui générerait l'expérience sensorielle, qui ne serait que modulée par les informations afférentes : « the brain generates the experience of the body. Sensory inputs merely modulate that experience; they do not directly cause it » (2006, p. 138). Relativement indépendante du contexte environnemental objectif, l'expérience du corps serait donc modulable par des processus conscients, comme la lecture empathique, qui peut probablement mobiliser aussi bien la mémoire somatique que les neuromodules « précâblés » de la sensation. L'hallucination, le rêve, les douleurs fantômes, les suggestions hypnotiques sont autant de situations qui, malgré leurs différences importantes, semblent toutes rendues possibles par l'origine cérébrale, et non périphérique, des qualités de l'expérience. La thèse de Melzack et Katz n'est donc pas sans conséquence pour mon modèle de la lecture empathique. En effet, il fonde littéralement la possibilité d'une telle lecture puisque celle-ci met en jeu des sensations corporelles en l'absence de tout stimulus en provenance des systèmes sensoriels périphériques. Un peu comme les amputés étudiés par Melzack et Katz, le lecteur empathique fait l'expérience d'impressions somesthésiques qui ne sont pas déclenchées par des signaux en provenance de sa peau ou de ses muscles, mais semblent être générées directement dans le système nerveux central. Il semble que l'ancrage de la sensation somesthésique, et tout spécialement de la douleur, dans les processus cérébraux centraux aussi bien que dans le système périphérique, permet son transfert à travers le véhicule particulier de la représentation, que celle-ci soit de nature visuelle, verbale ou multimodale. Lorsqu'un texte littéraire réussit à exprimer une sensation douloureuse, c'est-à-dire à la communiquer à son lecteur, c'est que celui-ci génère non pas une véritable nociception, mais une expérience sensorielle apparentée à l'état mental (à la *neurosignature* diraient Melzack et Katz) que cette nociception pourrait déclencher dans le système nerveux central. C'est ce qui semble se passer lors de la lecture de la scène du traitement de canal de *A Million Little Pieces*. Pour mieux comprendre cette production, par le lecteur empathique, d'un état sensoriel déconnecté de tout stimulus périphérique, nous nous pencherons maintenant sur la douleur comme cas exemplaire de la sensation somesthésique.

5.1.4 La douleur comme cas exemplaire de la sensation somesthésique

L'expérience douloureuse est un cas particulièrement intéressant de sensation somesthésique parce que son double ancrage – dans le corps subjectif et dans les événements objectifs du monde – est particulièrement facile à comprendre. Se pencher sur la douleur me permettra donc d'insister sur la nature fluide de la sensation somesthésique, nature qui la rend adaptée à un investissement lectorial.

5.1.4.1 La douleur : phénomène mental ou physique?

Mais qu'est-ce au juste que la douleur? Selon l'IASP (International Association for the Study of Pain), la douleur est : « *an unpleasant sensory and emotional experience associated with actual or potential tissue damage, or described in terms of such damage* » (2007). Cette définition très générale présente la douleur comme une expérience subjective qui s'enracine dans l'objectivité physiologique de la blessure. L'IASP prend cependant la peine de souligner que cet enracinement ne se limite pas à un lien de causalité physique directe, qu'il peut aussi prendre la forme d'une relation imaginaire ou conceptuelle, où la blessure fonde l'univers sémantique permettant la description de la douleur (« *an experience [...] described in terms of such damage* »).

Pour comprendre cette indépendance relative de la douleur face à la blessure, il suffit de distinguer douleur et nociception. En effet, alors que la douleur renvoie à un événement de conscience pur, la nociception est le : « *neurophysiologic processing of events that stimulate nociceptors³ and are capable of being experienced as pain* » (Hadjistavropoulos et Craig, 2004, p. 1 – je souligne). Il peut donc y avoir nociception sans expérience de douleur ; par exemple chez un sujet inconscient ou sous anesthésie. À l'inverse, il est possible d'éprouver des sensations douloureuses sans qu'il y ait activation du réseau nociceptif, cette part du système nerveux périphérique spécialement consacrée à la transmission des signaux de

³ Le nocicepteur est un récepteur sensoriel de la douleur qui peut être cutané, musculaire ou articulaire et qui, lorsqu'il est stimulé, fait naître un message nerveux qu'il envoie vers le système nerveux central.

douleur. Le cas de certaines douleurs chroniques, de douleurs ressenties dans des membres fantômes, sous hypnose et plus généralement des douleurs psychogènes (psychosomatiques) illustrent cette seconde situation. Les sensations douloureuses générées par la lecture empathique entrent également dans cette catégorie, qui a longtemps causé problème aux modèles classiques de la douleur.

Parce qu'elle est un événement de conscience dont le contenu ne correspond pas à une réalité objective perçue de manière univoque, l'expérience de la douleur est déterminée par l'interaction entre des facteurs biologiques, psychologiques et sociaux. Comprendre cette expérience, qu'elle s'enracine ou non dans la nociception, demande donc de prendre en compte les réponses cognitives, affectives et comportementales du sujet souffrant, ainsi que les différents renforcements et conditionnements favorisant ou inhibant la réceptivité à la douleur que lui présente son environnement social et culturel (Asmundson et Kristi, 2004, p. 42-44). Par exemple, un surcroît d'attention de la part de l'entourage au malade qui exprime sa douleur pourra le pousser à conserver un état d'hypervigilance somesthésique au-delà de la période pathologique. Un soldat souscrivant à un idéal de stoïcisme et d'endurance ne vivra pas la douleur de la même manière qu'un citoyen plus délicat qui la fuit constamment. Un individu très concentré sur une activité pourra se blesser sans en avoir conscience. Un autre, traumatisé par une brûlure, réagira intensément à ce type de blessure, alors qu'il résistera sans peine à la douleur causée par une coupure. Comme l'illustrent ces exemples, l'expérience de la douleur est dotée d'une grande plasticité et varie en fonction de facteurs cognitifs, biologiques, sociaux et culturels, de facteurs ponctuels ou contextuels et d'autres inscrits dans la durée et la mémoire. Comme la douleur, comme toute expérience sensorielle, la lecture empathique est tributaire de ce complexe de facteurs qu'on peut regrouper en trois grandes catégories: le sensori-discriminatif, l'affectivo-motivationnel et le cognitif-évaluatif.

Selon les neurologues Morrison *et al* (2004, p. 275), la dimension affectivo-motivationnelle de la douleur est distincte, d'un point de vue fonctionnel et neuroanatomique, de la dimension sensori-discriminative, qui concerne la localisation, l'intensité, l'aspect temporel (début et fin) et la nature de la sensation douloureuse (brûlure, piqûre, et ainsi de

suite). Nous verrons plus loin dans ce chapitre que le transfert empathique de l'expérience douloureuse ne porte pas nécessairement sur tous ces aspects à la fois. Il est donc probable qu'une œuvre littéraire puisse jouer tantôt sur la dimension affective de la douleur, tantôt sur son aspect sensoriel. Par exemple, un texte peut décrire finement et froidement la sensation douloureuse dans sa dimension sensori-discriminative sans porter de jugement quant à son aspect désagréable – c'est généralement le traitement réservé à la sensation dans la *blank fiction* des années 1980 et 1990, dont nous avons parlé au chapitre II. Au contraire, la scène du dentiste chez James Frey évoque avec une force égale l'aspect affectivo-motivationnel de la douleur, c'est-à-dire son aspect insupportable, et les détails proprement sensoriels de son expérience.

5.1.4.2 Les théories de la douleur

Nous discuterons sous peu d'études empiriques de la douleur qui nous aideront à mieux comprendre son lien au domaine du sens. Mais auparavant, deux mots sur l'histoire des théories de la douleur. Modèle dominant la conception médicale occidentale de la douleur jusque dans les années 1950, la théorie de la spécificité, héritée de Descartes, réduit la douleur à la nociception, c'est-à-dire qu'elle postule une équivalence directe entre le stimulus provoquant la douleur et l'expérience douloureuse elle-même. Jusqu'à la moitié du XX^e siècle, cette théorie oriente la recherche vers les fibres nociceptives et autres voies nerveuses spécifiques menant de la périphérie à un centre de la douleur situé dans le cerveau (voir DeLeo, 2006, pour une présentation de cette théorie). La théorie de la spécificité laisse donc peu de place aux contributions psychologiques à l'expérience de la douleur. Elle ignore les mécanismes attentionnels, l'influence des expériences passées, de l'anxiété, de la dépression ou du sens de la situation douloureuse pour le patient.

Cette théorie réductionniste n'est pas invalidée aujourd'hui, mais a été complétée par d'autres théories. La première de ces théories, la *pattern theory*, proposée par un médecin et neurologue allemand de la seconde moitié du XIX^e siècle (Wilhelm Heinrich Erb) conteste le

modèle cartésien et donnera lieu à un ensemble d'hypothèses plutôt qu'à une théorie unifiée. Son postulat de base, que la nociception est fondée sur l'intensité de la stimulation et non pas sur la spécificité des récepteurs nociceptifs, est aujourd'hui disqualifiée. Mais l'emphase que la *pattern theory* met sur le rôle de la moelle épinière dans la modulation de la douleur prépare le terrain aux propositions du neurologue Ronald Melzack et de son collègue Patrick Wall. La *pattern theory* conserve cependant la vision d'un cerveau comme simple récepteur passif du signal nociceptif.

C'est sur ce point surtout que Melzack et Wall innovent dans leur article de 1965, devenu classique. Proposant pour la première fois la théorie du portillon (*gate control theory*), ceux-ci mettent l'emphase sur le rôle du système nerveux central comme système actif filtrant, sélectionnant et modulant les inputs nociceptifs. Selon ce modèle, la transmission des impulsions nerveuses des fibres afférentes jusqu'aux cellules de transmission de la moelle épinière est modulée par un mécanisme de portillon situé dans la corne dorsale de la moelle épinière. Ce mécanisme de portillon spinal est influencé par divers influx nerveux et, de manière cruciale, par des influx en provenance du cerveau (Melzack et Wall, 1988). Si la théorie du portillon est parfois remise en question dans ses détails neuroanatomiques, son postulat central – celui d'une influence déterminante du système nerveux central sur l'expérience de la douleur – fait aujourd'hui l'unanimité.

Cette influence du système nerveux central sur l'expérience de la douleur fait de celle-ci une sensation particulièrement sujette à l'influence de paramètres psychologiques, voire sémiotiques. Mais que se passe-t-il lorsque nous lisons la description d'une scène douloureuse, que nous imaginons ou percevons la douleur chez autrui? À travers une série d'études empiriques, je proposerai maintenant quelques pistes pour répondre à ces questions sur lesquelles nous reviendrons plus longuement dans la troisième partie de ce chapitre.

5.1.4.3 La douleur manipulée : hypnose, imagerie et lecture

Le neuropsychologue Pierre Rainville est un pionnier de l'étude, par la neuroimagerie, de la gestion hypnotique de la douleur. C'est un fait bien documenté, l'expérience de la douleur s'accompagne de l'activation d'un réseau de structures cérébrales incluant le thalamus, les cortex somatosensoriels primaire et secondaire (SI et SII), l'insula et le cortex cingulaire antérieur (CCA). Selon une série d'études d'imagerie cérébrale fonctionnelle menées par Rainville et ses collègues, ces régions sont sujettes à une diminution significative de leur activité chez des sujets sous hypnose et recevant des suggestions analgésiques. On a par exemple observé que des suggestions visant spécifiquement l'intensité sensorielle de la douleur affectent l'activité dans le cortex somatosensoriel primaire (Hofbauer, Rainville *et al.*, 2001), alors que des suggestions visant l'aspect affectif, désagréable de la douleur agissent principalement au niveau du cortex cingulaire antérieur, une région traditionnellement associée au système limbique et aux émotions (Rainville, Duncan *et al.*, 1997).

L'imagerie cérébrale n'est cependant pas la seule technique expérimentale ayant fourni des arguments aux défenseurs de l'analgésie hypnotique. Dans un article qui fait le point sur la question de l'hypnose comme technique analgésique, Rainville (2004) décrit une série d'études qui, bien avant l'avènement de techniques d'imagerie cérébrale, démontrent que l'analgésie hypnotique peut avoir des conséquences somatiques bénéfiques. On a observé par exemple que la réponse cardiovasculaire ainsi que les réflexes moteurs de retrait, normalement déclenchés par des stimulations douloureuses, peuvent être atténués, voire complètement inhibés par l'analgésie hypnotique. Ces réponses somatoviscérales et somatomotrices dépendent de mécanismes neurophysiologiques normalement déclenchés par la stimulation nociceptive et sont indépendantes du contrôle volontaire. L'analgésie hypnotique implique donc une modulation des réponses réflexes spinales et est ainsi en mesure d'activer des mécanismes inhibiteurs descendants du cerveau. Ces observations sont intéressantes car elles montrent la puissante détermination de notre expérience sensorielle par les processus attentionnels et les états de conscience. Si la douleur peut être évacuée par l'hypnose, celle-ci peut aussi la provoquer – et la lecture littéraire amène un état de

conscience qui n'est pas complètement étranger à la transe hypnotique, comme je l'argumenterai au chapitre VII. Il est donc possible que la lecture puisse susciter ou inhiber des formes sensorielles telle que la douleur.

Il est certain en tous cas qu'imaginer une expérience douloureuse active les réseaux neuronaux de la douleur. Dans une étude de neuroimagerie publiée en 2007, une équipe de neurologues (Ogino *et al*, 2007) ont demandé à leurs sujets d'imaginer qu'ils vivaient eux-mêmes les expériences de peur, de douleur ou de repos montrées par une série de photographies. Ils observent alors que l'imagination de la douleur active davantage de réseaux spécifiques que la peur ou le repos. Étonnamment, les réseaux de la douleur activés par l'imagination ne sont pas uniquement ceux codant l'aspect affectif de la douleur (le cortex cingulaire antérieur et l'insula, notamment) mais également le cortex somatosensoriel secondaire (SII), qui code l'aspect proprement nociceptif de l'expérience douloureuse. Nous discuterons, lors de la troisième partie de ce chapitre, de nombreuses autres études montrant que l'imagination provoque des simulations de ce type. Mais on peut dès maintenant noter à quel point une sensation complexe et aiguë comme la douleur se transmet aisément d'une image photographique au cerveau de celui qui la contemple. Si l'on peut observer une activation des réseaux de la douleur dans un contexte expérimental aussi peu immersif, on peut imaginer l'impact d'un film de torture tel que *Saw* (2004) lorsqu'il est projeté dans une salle de cinéma... Et qu'en est-il de la lecture de loisir?

Dans une étude qui nous amène presque directement à notre problème de la représentation littéraire de la sensation somesthésique, Gu et Han (2007b) ont demandé à des sujets d'évaluer l'intensité de la douleur dans des phrases décrivant des actions ou de compter les caractères chinois de ces mêmes phrases. Ils n'observent pas d'activation de la matrice de la douleur lorsque les sujets doivent compter les caractères ; c'est cependant le cas lorsqu'ils doivent évaluer l'intensité de la douleur décrite. Gu et Han concluent donc que les composantes sensori-discriminatives ainsi qu'affectivo-motivationnelles de la matrice de la douleur sont sollicitées dans le traitement du langage verbal écrit de la douleur. Un des aspects les plus intéressants de leur étude est qu'ils observent que le traitement émotionnel

arrive en premier, et que ce serait possiblement celui-ci qui activerait ensuite les représentations du cortex somatosensoriel (2007b, p. 221). Bien que l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle utilisée dans la plupart des études de neuroimagerie n'offre pas une résolution temporelle satisfaisante, une telle modulation descendante a déjà été observée pour l'anticipation de la douleur, qui active de façon prévisible l'insula et le cortex préfrontal, mais aussi le cortex somatosensoriel et moteur. Étrangement, l'étude de Han et Gu n'observe pas d'activation du cortex cingulaire antérieur (CCA), une zone pourtant fondamentale de la matrice de la douleur – liée à son aspect affectif – et qui s'active typiquement dans les études sur la résonance empathique à la douleur d'autrui (le CCA s'activant même plus souvent que les cortex somatosensoriels SI et SII) et dans l'imagination de la douleur telle qu'observée par Ogino *et al.* (2007). Il semble donc que le traitement de la douleur induite par l'évaluation de l'intensité de la douleur dans des phrases décrivant des actions diffère du traitement de la douleur imaginée ou même exprimée par des onomatopées. En effet, Osaka *et al.* (2004) montrent que la douleur imaginée à partir d'onomatopées exprimant la douleur, donc à partir d'un stimulus auditif, active le CCA. Il faut donc porter attention à l'aspect douloureux d'une représentation verbale pour activer la matrice de la douleur. On pourrait ainsi imaginer une scène douloureuse, dans un texte littéraire, où l'attention du lecteur serait dirigée vers la dimension morale de la scène, vers le style flamboyant privilégié par l'auteur ou encore vers sa technique narrative expérimentale. Lire cette scène n'activera peut-être pas les centres de la douleur, c'est-à-dire que la sensation qu'elle décrit ne sera pas simulée au niveau neuronal.

La conception de la sensation qui se dégage des travaux cités dans cette première partie, notamment ceux, déterminants, de Melzack et Katz sur les douleurs fantômes, nous permet de proposer un modèle de la lecture littéraire qui laisse une place au surgissement de la sensation. C'est dans la perspective d'un tel modèle que je me propose d'analyser dans quelle mesure les conditions de lecture mises en place par les œuvres littéraires de mon corpus favorisent – ou non – l'émergence d'expériences somesthésiques telles que la douleur, mais aussi de sensations plus floues, sensations d'expansion ou de constriction, de présence, sensation érotiques et tactiles diverses. Les liens que je tente d'établir ici entre le sémiotique et le somatique sont cependant d'une grande complexité et, pour faire de la lecture

empathique plus qu'une simple possibilité offerte au lecteur imaginatif en quête d'expérience sensorielle, on ne peut se limiter à la justifier par la nature fluide de la sensation. En effet, penser la lecture littéraire comme une performance incarnée où le corps simulateur joue un rôle important demande une théorie globale du sens capable d'expliquer les mécanismes de cette performance. Cette théorie émerge des travaux menés au sein du paradigme de la cognition incarnée, qui réunit des chercheurs et des philosophes issus de diverses disciplines depuis quelques décennies.

5.2 Épistémologie de la cognition incarnée

Qu'est-ce que la cognition incarnée? C'est une approche de la pensée conçue comme propriété émergente du système complexe formé des interactions entre l'organisation neuroanatomique d'un organisme et l'expérience sensori-motrice de son environnement de vie. Il découle de cette position fondamentale que la question du sens, dans le champ humain, ne concerne plus prioritairement l'interprétation, la compréhension ou la pensée logico-linguistique, mais plutôt les interactions totales d'un organisme avec son environnement. La cognition incarnée ouvre donc vers une écologie du sens, entièrement fondée sur la relation. C'est en effet dans la relation à son environnement que l'organisme génère du sens : relation spatiale par le mouvement et l'action, bien sûr, mais aussi relation temporelle, le sens se développant au fil de notre habitation du monde. La cognition incarnée soutient que le sens, c'est-à-dire l'aspect spécifique d'une expérience plus large et toujours en cours, dépend de la relation de cet aspect avec d'autres parties d'expériences passées, présentes ou futures, possibles ou imaginaires. Le sens est ainsi inextricablement lié aux interactions d'un corps personnel, culturel et écosystémique situé dans l'espace et le temps.

En règle générale, les tenants de la cognition incarnée ne nient pas que le sens soit codé en concepts et en propositions, mais soutiennent qu'il ne s'agit là que de la dimension consciente et sélective d'un processus plus vaste, continu et inconscient (ou proto-conscient)

de signifiante immanente qui implique structures, motifs, qualités, sensations et émotions. Cette approche rappelle les thèses défendues par la biosémiotique (voir notamment Hoffmeyer, 2008 et Favareau, 2007), héritière directe de la pensée peircienne où le signe, même celui qui relève du code ou de l'habitude (donc de l'ordre de la tercité), est enraciné dans la sensation (priméité) et n'est toujours, au final, qu'un moment particulier dans la sémiotique générale et illimitée dans laquelle nous vivons (voir Peirce, 1978, p. 126-138).

On dira de plus d'une vision incarnée de la cognition qu'elle est naturalisante, dans la mesure où elle situe le sens dans le cours d'une expérience qui ne peut exister en dehors d'un organisme biologique interagissant avec son environnement. Cette approche considère l'émergence du sens non pas comme la construction d'un esprit désincarné, mais comme un processus ascendant, une complexification progressive des activités organiques. C'est ce que le pragmatique américain John Dewey nomme le principe de continuité (2008, p. 246) : il n'y a pas une rupture absolue entre les phénomènes physiques et mentaux⁴. Pour Dewey, le passage du physique au mental par la complexification des processus organiques est comme le son qui, articulé en parole, tout à coup fait sens, sans cesser d'être du son ; ou comme le métal qui, transformé en machine, conserve sa nature première de minerai de fer. Il faut ainsi voir l'émergence du sens comme le produit d'un système complexe, d'un écosystème qui, passé un certain seuil, change brusquement de comportement et de nature ; l'émergence du sens le plus abstrait implique donc à la fois continuité et rupture avec la « nature », le monde donné, ce que Umberto Eco appelle le socle dur de l'être (1999, p. 56). Bref, le sens ne serait pas une création spontanée de l'« esprit », ni un produit mécanique du « corps ». Bien au contraire, il ferait partie du mode d'existence primordial de ce que Dewey appelle le « body-mind » (1989, p. 285), le corps-esprit.

En dépit de sa visée naturalisante, il ne faut pas voir la théorie de la cognition incarnée comme défendant une position non-complexe, un déterminisme environnemental basique qui réduirait le sens à une simple émanation ou dérivation de nos expériences sensori-motrices. Les interactions qui intéressent la cognition incarnée sont certes des activités organiques,

⁴ On peut d'ailleurs considérer que ce principe annonce le holisme de Quine, pour qui les phénomènes intentionnels émergent de l'organisation complexe de l'environnement physique.

mais ce sont celles d'une créature fondamentalement sociale, évoluant dans un habitat qui est *simultanément en construction et préexistant à l'activité humaine*, marqué autant par la gravité, par le cycle diurne-nocturne et par le besoin de se nourrir que par les divisions de classes et de genres (*gender*), par les institutions et structures de pouvoir, par les dynamiques familiales, par la *tradition musicale ou religieuse...* Le *paradigme de la cognition incarnée* ouvre ainsi la voie à une approche naturalisante mais non réductionniste, empiriquement responsable et psychologiquement réaliste du phénomène littéraire. Une telle approche *naturalisante de l'expérience de la fiction littéraire rejette le dualisme corps/esprit* en considérant que les facultés cognitives de « haut » niveau (la pensée symbolique, le raisonnement logique) émergent de la complexification des interactions entre l'organisme et son environnement. Autrement dit, *la cognition incarnée nous invite à envisager la lecture littéraire comme une pratique déterminée biosémiotiquement, c'est-à-dire qui est tributaire de la vie du corps pensant et ressentant au sein non seulement des formes de l'environnement socioculturel, comme on l'admet généralement, mais également de l'environnement biophysique qui en est indissociable.*

Cette détermination n'est cependant pas à sens unique. Si l'expérience de la fiction littéraire est tributaire de la vie du corps-esprit au sein de ces environnements, elle imprime en retour sa marque sur eux. Les récits de fiction construisent notre habitat autant qu'ils sont construits par eux. Ils participent à la production du monde sensible et sémiotique que nous habitons en tant que *créatures de sens et de sang*. Et c'est pour comprendre la production de sensations lors de la performance incarnée de la lecture de textes littéraires que nous examinons dans ce chapitre l'ossature sensori-motrice de la pensée et du sens à travers la loupe des neurosciences cognitives. Mais avant de nous pencher sur les recherches récentes qui nous permettront d'expliquer les conditions de possibilité de la lecture empathique, il importe de situer brièvement le *paradigme de cognition incarnée* dans l'histoire épistémologique du XX^e siècle.

5.2.1 Révolution technique, révolution épistémique

Il semble évident que la réintégration de la pensée dans son contexte concret d'existence doit beaucoup à la maturation et à la généralisation des techniques d'imagerie cérébrale dans les années 1980 et 1990, techniques qui ont soudainement rendu *visible* le domaine de l'intentionnel, auparavant réservé aux « spéculations » de la psychologie et de la philosophie. En élargissant ainsi le spectre du visible (et on sait les conséquences fondamentales que ces élargissements ont eu par le passé, il suffit de penser au télescope, au microscope, à la photographie), cette révolution technologique a permis d'accumuler des observations qui semblent confirmer certaines hypothèses fondatrices du paradigme de la cognition incarnée. C'est dire que, à la manière des autres « prothèses de l'œil », la neuroimagerie porte les germes d'une révolution épistémique qui risque de bouleverser l'idée que nous nous faisons de la conscience et des processus cognitifs et de nous conduire à redéfinir la séparation traditionnelle entre sciences naturelles et sciences humaines.

Évidemment, il ne s'agit pas ici de céder à la fascination devant un développement technique, de croire que les neurosciences pourront remplacer les sciences humaines ou d'accepter sans regard critique les argumentations entièrement fondées sur la neuroimagerie, argumentations qui semblent malheureusement être devenues la norme dans l'utilisation parfois désastreuse de la neurologie par ou pour les non-spécialistes⁵. Il ne s'agit pas non plus de *s'y opposer systématiquement et de nier toute pertinence au savoir neurologique*⁶ sous le prétexte d'une utilisation parfois naïve de la neuroimagerie qui tend effectivement à réduire l'activité humaine à des modèles « naturels », essentialistes et déterministes. Entre ces deux attitudes opposées, on peut adopter une attitude moyenne, celle des sciences humaines qui acceptent de prendre en compte cette soudaine visibilité de l'intentionnel et du mental, de dialoguer avec cette nouvelle voix qui se prononce sur des questions qui leur étaient *traditionnellement réservées*.

5 Les best-sellers de Louann Brizendine, *The Male Brain* (2010) et *The Female Brain* (2006) sont un excellent exemple d'une telle utilisation réductionniste, dont les généralisations et les raccourcis discréditent la neurologie auprès de nombreux critiques.

6 Ce que tend à faire Raymond Tallis (2008) dans son article « The Neuroscience Delusion », où il dénonce « the literary critic as neuroscience groupie ».

Cependant, si les techniques d'imagerie cérébrale ont contribué à légitimer une vision incarnée de la cognition, il serait fort dommage de réduire celle-ci aux observations empiriques qu'elles ont rendues possibles. En effet, la cognition incarnée doit autant – sinon davantage – à l'adoption progressive, par les sciences cognitives et la philosophie de l'esprit, d'une perspective écosystémique ouverte à la prise en compte des interactions complexes entre l'organisme intelligent et son environnement. Il est vrai que, parallèlement à la perspective neurologique, qui est de plus en plus présente, voire hégémonique, en sciences cognitives, on a assisté au cours des dernières années à un regain d'intérêt pour la question de l'action et de ses liens avec la vie mentale, à un retour à des pensées aussi différentes que la pragmatique américaine et la phénoménologie continentale. Pour le philosophe Mark Johnson, les deux grands penseurs de l'incarnation du sens sont d'ailleurs Dewey et Merleau-Ponty (2006, p. 2). Mais ces grands penseurs ne sont pas les seuls à avoir proposé une telle vision de la cognition. Jane Skinner (2006, 84) souligne par exemple la parenté entre les positions actuelles de la cognition incarnée et les travaux du penseur sud-africain Jan Smuts, qui, dans un ouvrage de 1926 *Holism and Evolution*, propose une théorie écologique de la naissance de la conscience. Pour Smut, la « tension » d'un organisme en déséquilibre (le besoin de nourriture, par exemple) devient éventuellement une « sensation » d'inconfort (la faim) qui passe ensuite d'état sensoriel passif au statut d'activité comme « ad-tension » ou attention et, ultimement, conscience (Smut, 1936, p. 221).

On retrouve une théorie similaire chez John Dewey. Dans *Experience and Nature*, qui paraît en 1925, Dewey présente le développement de l'esprit d'un état pré-cognitif jusqu'à la conscience comme résultant d'un effort pour surmonter une perturbation biologique qui est problématique pour l'organisme. La situation problématique est, selon Dewey, non pas une simple tension comme la faim, mais une situation ambiguë ou indéterminée qui demande une enquête et force le travail cognitif (1989, p. 349). Remarquons que la perturbation et la tension comme valeur signifiante (valence) est également au cœur de la « nouvelle » sémiotique de l'École de Paris, élaborée notamment par Jacques Fontanille, qui propose une vision moins linguistique du sens et s'attarde davantage à ses liens avec le corps et le monde physique en général. Le principe de tension joue un rôle similaire dans la biosémiotique

inspirée des travaux de Uexküll et dans la théorie cybernétique, notamment telle qu'on la retrouve chez Gregory Bateson pour qui, rappelons-le, le sens est une différence qui fait une différence (1972, p. 453).

Le développement de l'imagerie cérébrale combiné à un retour à une pensée phénoménologique et pragmatique ont permis l'émergence du paradigme de la cognition incarnée. Mais ces facteurs ne sont pas seuls en cause. La cognition incarnée est aussi une réponse aux conceptions logico-linguistiques de la pensée qui dominent le XX^e siècle philosophique. C'est de cet héritage que nous discuterons maintenant.

5.2.2 Tournant linguistique, tournant cognitif, tournant biologique

Il faut tout d'abord comprendre que le paradigme de la cognition incarnée émerge en réaction contre le modèle computationnel qui domine la philosophie de l'esprit dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ce modèle, issu de la révolution cognitive des années 1950, est lui-même héritier de la conception logique et propositionnelle de l'esprit proposée par la philosophie analytique. La philosophie analytique, dont on attribue traditionnellement la paternité aux travaux de Gottlob Frege et Bertrand Russell, marque toute la pensée philosophique anglophone du XX^e siècle, poussant les sciences humaines et sociales à s'intéresser au lien langue-pensée et langue-monde, à la logique propositionnelle et aux grammaires formelles, puis à la performativité du langage, bref à prendre ce que plusieurs ont appelé le *linguistic turn*⁷ ⁸. À la fin des années 1950 et au début des années 1960, le tournant linguistique nourrira la révolution cognitive, un mouvement interdisciplinaire qui se développe en opposition au « dogme » behavioriste de Pavlov et Skinner qui domine la psychologie américaine à l'époque.

7 Cette appellation se popularise au sein des cercles philosophiques à partir de la publication par Richard Rorty, en 1967, d'une anthologie intitulée *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method*.

8 Au sein des études littéraires et culturelles américaines, ce qu'on nomme *linguistic turn* vient plus tard et s'enracine plutôt dans la pensée structuraliste et poststructuraliste française d'auteurs tels que Kristeva, Derrida et Foucault ; nous y reviendrons sous peu.

La révolution cognitive pose la cognition comme un phénomène indépendant, ou en tout cas précédant logiquement le langage. Malgré cette primauté de la cognition sur le langage, celle-ci reste modélisée, par les premiers cognitivistes tels que Jerry Fodor, comme un langage. En effet, leur concept de représentation mentale est largement équivalent à celui de « mot mental » (Roy, 2000, p. 3). Cette approche logico-linguistique de la pensée rompt avec la place centrale accordée à la sensation et à l'image par les théories de la connaissance antérieures qui prévalent par exemple chez les empiristes comme Locke et Berkeley ou même chez Kant (selon Barsalou, 1999 ; et Prinz, 2002). En effet, pour Gallese et Lakoff (2005, p. 455-456), les sciences cognitives de première génération, représentées dans leur argument par les travaux fondateurs de Fodor (1975, 1983, 1987), héritent, via la tradition analytique de la philosophie du langage, d'une propension à analyser les concepts sur la base de modèles formels abstraits, sans liens avec la vie du corps et du système nerveux. Les concepts y sont conçus comme des entités abstraites, amodales (c'est-à-dire non liées à une modalité sensorielle : le visible, l'audible, le chaud, etc.) et arbitraires, représentées dans un « langage de la pensée » fait de symboles et non d'images. Ces symboles participent d'un système cognitif général dont les règles de fonctionnement sont complètement indépendantes de la physiologie des structures cérébrales, relevant plutôt d'une syntaxe formelle. Lakoff et Gallese qualifient un tel modèle de la pensée de « propositionnel » (2005, p. 456). En effet, la proposition permet d'articuler les représentations symboliques (concepts) selon des règles syntaxiques ; elles s'organisent ensuite en pensées et en arguments selon des règles logiques formelles. En accord avec cette sémantique objectiviste, ni les règles syntaxiques, ni les relations logiques, ni même les propositions elles-mêmes n'ont de lien intrinsèque avec le corps humain (Johnson, 2006, p. 4). Bref, le cognitivisme classique, tel qu'on le retrouve dans les travaux fondateurs de Fodor, présente la connaissance comme amodale et symbolique, et le sens comme propositionnel et référentiel, c'est-à-dire dérivant d'une correspondance postulée entre un système de symboles abstraits et leur extension, les objets et événements du monde.

Cette extension, cette transduction du monde en signes mentaux, pose de nombreuses questions. C'est, dans le domaine sémiotique, tout le problème de la référence (voir Ducrot et

Schaeffer, 1995, p. 360-372), de la correspondance entre le signe et le monde. Pour le philosophe Lawrence Barsalou *et al.* (2005, p. 22), le principe de la transduction défendu par les premiers cognitivistes devient de plus en plus problématique alors que ceux-ci échouent à en donner un compte rendu empiriquement viable et à relier de façon convaincante les symboles amodaux à la perception et à l'action. Ce principe de transduction implique que les représentations modales spécifiques déclenchées dans le cerveau par une expérience (par exemple, écouter de la musique produit des représentations auditives dans les zones auditives, des représentations émotionnelles dans les zones affectives, des représentations motivationnelles dans les systèmes de traitement de la motivation, et ainsi de suite) sont ensuite traduites (*transduced*) en symboles amodaux qui permettent une description symbolique de cette expérience. Cette description symbolique peut être manipulée cognitivement, par exemple stockée dans la mémoire ou exprimée linguistiquement. Ainsi, les symboles amodaux qui traduisent les représentations modales originales sont supposés représenter les propriétés, relations et concepts qui forment le savoir (Barsalou *et al.*, 2005, p. 20-21). Pour Barsalou, le problème de ce principe de transduction est qu'il n'est toujours pas corroboré par les observations empiriques de la neurologie. Mais alors que le lien entre structures cérébrales et symboles amodaux reste toujours à établir, les connaissances neurologiques progressent et de nombreux chercheurs, dont nous évoquerons les travaux plus loin, réalisent à quel point les systèmes modaux (sensoriels) spécifiques sont directement impliqués dans la représentation de la connaissance. Nous verrons par exemple que la manipulation d'un concept comme « courir » impliquerait l'activation de représentations motrices et ne serait donc pas entièrement amodal.

Le philosophe Mark Johnson adopte lui aussi une position critique face à l'héritage de la philosophie analytique et du cognitivisme classique. Pour lui, l'erreur de ces approches a été de considérer une certaine abstraction de notre processus sémiotique et expérientiel – c'est-à-dire l'élaboration de concepts et leur combinaison en propositions – comme l'entièreté du sens. Selon Johnson (2006, p. 3), cette réduction est un cas classique de ce que Dewey appelle le *Philosopher's Fallacy* (1989, p. 264-266), expression par laquelle il désigne l'erreur

de prendre les expériences de niveau cognitif supérieur comme modèle de toute expérience signifiante. Johnson ne nie pas l'existence et l'importance de la pensée propositionnelle, mais insiste sur son lien et sa dépendance face à la nature incarnée du sens, face à l'action et à la sensation. Il s'oppose ainsi à la position fondamentale de Gottlob Frege, affirmant que les propositions ne sont pas les unités de base de la pensée humaine. Pour Johnson, avant de circuler en concepts et en propositions, le sens, qui est notre façon d'habiter le monde, se répand en motifs, images, qualités et sensations (2006, p. 5). Cette position rappelle encore une fois la théorie du développement du signe chez Peirce, où les germes du signe se trouvent dans le monde de la priméité, monde fugace de la qualité, de la sensation et du potentiel signifiant.

Remarquons au passage que, bien qu'ils intègrent la dimension physiologique et écosystémique du sens, les travaux menés dans la perspective de la cognition incarnée présentent parfois celui-ci comme si son développement était unidirectionnel, partant toujours de l'expérience du corps dans le monde pour aboutir à la représentation abstraite. Le trajet inverse m'apparaît pourtant important, puisque la représentation mentale conditionne également la perception (par exemple, un même vin ne provoque pas la même expérience sensorielle chez un sommelier professionnel et chez un novice, voir Castriota-Scanderberg *et al.*, 2005 ; Grabenhorst *et al.*, 2008 ; Hope et Patoine, 2009). L'étude de la lecture empathique montre qu'on peut passer du sémiotique au somatique aussi bien que du somatique au sémiotique ; c'est-à-dire qu'une entité de sens – même aussi complexe et fondamentalement linguistique qu'un roman – atteint son plein développement sémiotique en se prolongeant parallèlement dans l'abstrait et le concret, dans le cognitif et le sensori-moteur. L'incarnation du sens ne doit donc pas être conçue comme une téléologie où l'expérience du corps dans le monde ne serait qu'un germe, qu'un signe incomplet ne s'épanouissant véritablement que dans l'élaboration symbolique et conceptuelle. Le sens dépend de la sensation comme la sensation dépend du sens.

Si la cognition incarnée travaille généralement à comprendre la première moitié de cette proposition, de nombreux travaux, menés dans les humanités au cours des dernières

décennies et appartenant à ce que Richard Shusterman nomme « l'idéologie textualiste » (1997, p. 173), en ont exploité la seconde moitié. Je pense par exemple aux *gender studies*, qui ont démontré comment l'expérience de notre corps comme entité sexuée était largement conditionnée par nos représentations et nos pratiques discursives. Les *gender studies* participent ainsi d'un tournant linguistique pris par les sciences humaines dans les années 1970, qui s'intéressent alors au pouvoir structurant de la langue et du discours sur le monde que nous partageons. Des thèses de Berger et Luckmann dans *The Social Construction of Reality* (1966) à la théorie de la performativité de Judith Butler (1990, p. 1993), de nombreux chercheurs de la seconde moitié du XX^e siècle montrent comment les processus de communication, les symboles que nous échangeons font retour sur le réel et le déterminent – une thèse extrêmement importante. Dans les départements d'études littéraires américains (c'est-à-dire les départements d'*English*), ce virage linguistique correspond à ce qu'on a appelé « the rise of Theory », un engouement pour la théorie littéraire structuraliste et poststructuraliste, la déconstruction et la philosophie continentale. Cet engouement a donné lieu, surtout à partir des années 1990, à de nombreuses critiques de la part de chercheurs plus traditionnels ou qui se réclament d'une approche plus empirique comme la critique cognitive. Certains partisans d'un modèle incarné de la cognition s'opposent également au tournant linguistique pris par les humanités, dénonçant leur approche textualiste des faits humains. Ainsi, le philosophe américain Richard Shusterman argumente que :

Textualist ideology has been extremely helpful in dissuading philosophy from misguided quests for absolute foundations outside our contingent linguistic and social practices. But in making this therapeutic point by stressing what Rorty terms the 'ubiquity of language,' textualism also encourages an unhealthy idealism that identifies human being-in-the-world with linguistic activity and so tends to neglect or overly textualize non-discursive somatic experience. (1997, p. 173)

Abondant dans ce sens, le sémioticien américain Floyd Merrell trouve difficile de discerner une authentique sensibilité du corps-esprit non seulement chez des penseurs liés à la philosophie analytique tels que Putnam, Davidson, Rorty, Goodman et Kripke, mais également chez les déconstructionnistes, les poststructuralistes, les chercheurs issus des études culturelles et même chez plusieurs féministes (2003, p. 213). Merrell dénonce le fait que, au-delà de leurs nombreuses différences, ces penseurs tentent le plus souvent de placer le

langage et les pratiques linguistiques au centre de leurs modèles, ne traitant du corps que lorsqu'ils y sont forcés et même dans ces cas ne le pensant que comme un « corps inscrit » (*inscribed body*), fait de langage ou déterminé par le langage. Merrell, comme Shusterman, prône donc la recherche d'une pensée du corps afin de nous « guérir » du logocentrisme et du textualisme qui nous auraient fait oublier l'imbrication profonde du corps et de l'esprit, imbrication qui les pousse d'ailleurs à utiliser, à la suite de Dewey, le néologisme *bodymind* afin d'éviter la séparation qu'induit nécessairement les termes « corps » et « esprit » utilisés seuls. Dans la mesure où elles travaillent sur des textes, il est bien naturel que les études littéraires adhèrent à cette « idéologie textualiste » dénoncée par Shusterman et qu'elles développent des outils puissants pour analyser leur fonctionnement en tant que structures linguistiques et artistiques (codées dans la langue et dans les conventions littéraires). Changer leur point focal entraînera cependant un changement dans leur outillage et dans leur approche générale du sens : c'est ainsi que mon désir d'élucider le phénomène de la lecture empathique m'a entraîné vers une conception plus biologique et moins strictement linguistique du sens.

Bref, le paradigme de la cognition incarnée naît d'une critique des modèles logocentristes et textualistes de l'esprit et du sens qui semblent communs à la philosophie analytique, au cognitivisme classique et très généralement aux sciences humaines d'appartenance structuraliste et poststructuraliste. Si elle prend racine dans des travaux philosophiques qui traversent le XX^e siècle, ce n'est qu'avec les années 1990 et sous la pression de facteurs technologiques et épistémiques qu'une approche plus pragmatique et biologique de la pensée succèdera aux différents virages linguistiques et cognitifs, amenant les sciences cognitives, la philosophie de l'esprit et les champs disciplinaires qui s'y rattachent à s'intéresser à la cognition en tant qu'elle est incarnée dans un corps plongé dans un environnement. Cette progression des sciences cognitives et de la philosophie de l'esprit vers un « virage biologique » ouvre des perspectives prometteuses pour penser les processus cognitifs et perceptuels, bien sûr, mais également les objets complexes qui sollicitent ces processus telles que les fictions littéraires, et spécialement les fictions sensationnalistes ou *body genres*. Comprendre la manière dont nous faisons l'expérience de ces fictions semble difficile à travers une approche de la pensée et du sens qui se concentre sur l'activité linguistique ou

symbolique et n'envisage que difficilement leur enracinement dans l'action et dans la sensation. La cognition incarnée permet de remédier à cette difficulté en proposant un modèle neurophysiologique et écosystémique de la pensée qui présente celle-ci comme une extension de la sensation et de l'action. Cette priorité accordée à l'action et à la sensation transparaît au niveau des objets d'étude privilégiés par les recherches neurologiques participant à la construction du paradigme de la cognition incarnée mais aussi à celui de l'appareillage conceptuel que ces études tendent à défendre. Conscients de la place centrale qu'occupe l'action, et donc le système sensori-moteur, au sein même de la pensée abstraite, de nombreux chercheurs iront jusqu'à parler de cognition motrice (*motor cognition*, voir Jackson et Decety, 2004) plutôt que de cognition incarnée. Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce chapitre.

5.2.3 Le virage biologique en sémiotique et dans les études littéraires

L'intérêt croissant pour l'action et la sensation ne concerne pas uniquement les sciences cognitives et la philosophie de l'esprit ; on a pu l'observer dans divers domaines, dont la sémiotique (incluant la sémiotique littéraire). Au XX^e siècle, la sémiotique (européenne, du moins) est en effet résolument logique et linguistique : d'abord saussurienne (où la valeur signifiante est déterminée comme différence dans un ordre paradigmatique) et hjemslevienne (où le sens est également immanent à une structure formelle d'origine linguistique), elle devient structurale dans les années 1960, notamment avec Greimas qui cherche à construire, à travers ses carrés sémiotiques et ses programmes narratifs, ses isotopies et sa vision générative du texte, rien de moins qu'une grammaire générale du récit. Cependant, vers la fin des années 1970, la conception peircienne du signe, popularisée à l'époque par les traductions et commentaires de Gérard Deledalle, ouvre la sémiotique française à une vision plus pragmatique de la signification qui entre en concurrence avec les modèles saussurien et hjemslevien. Parallèlement à cette infiltration du domaine français par Peirce, l'approche linguistique et logique du sens privilégiée par Greimas et l'École de Paris évolue, au fil des années 1980 et 1990, vers des considérations plus phénoménologiques ; les travaux de

Greimas et Fontanille (1991) sur la sémiotique des passions, puis de Fontanille et Zilberberg (1998) sur la sémiotique tensive sont exemplaires de cette évolution. Ceux du linguiste et phénoménologue Jean-Claude Coquet le sont également. En effet, dès les années 1980, celui-ci intègre à l'approche structurale et linguistique du sens qu'il privilégie dans *Sémiotique littéraire ; contribution à l'analyse sémantique du discours* (1973) une préoccupation pour la question de la subjectivité à l'œuvre dans l'énonciation. S'intéressant toujours davantage à la phénoménologie, il en arrive ensuite à élaborer une théorie du sens fondée sur le principe d'une continuité entre le monde perçu par ce qu'il nomme l'instance corporelle et le langage tel qu'en fait usage l'instance énonçante. Dans *Phusis et Logos* (2007), il présente cette théorie du sens qui permet de « marier astucieusement le *logos* et la *phusis*, autrement dit, l'être rationnel et l'être naturel, le mal aimé. Ou encore, le langage et l'univers sensible » (2003, p. 3). Le parcours d'Umberto Eco, dont l'œuvre sera, dès ses débuts, influencée par Peirce, illustre également le glissement d'un paradigme linguistique à une approche plus biologique et réaliste du sens. On peut, par exemple, observer ce glissement en comparant l'approche structurale de *L'œuvre ouverte* (1965) aux méditations sur le rôle épistémique du monde concret et de la perception dans *Kant et l'ornithorynque* (1999). Finalement, dans les années 1990, l'émergence d'une mouvance biosémiotique aux États-Unis, au Danemark et en Estonie, favorisée entre autres par le leadership de Thomas Sebeok, participe aussi du « virage biologique » pris par de nombreux chercheurs en sémiotique. La biosémiotique rompt en effet avec le structuralisme continental pour se revendiquer plutôt de Peirce, de Jakob von Uexküll, de la cybernétique et des théories de l'information.

Au cours de la dernière décennie, les études littéraires américaines s'inspirant des sciences cognitives – le *cognitive criticism* – se sont, elles aussi, tournées vers une approche plus biologique du sens. Dans l'article, « The Epistemology of Cognitive Literary Studies », Elizabeth Hart (2001, p. 315) remarque d'ailleurs que les sciences cognitives, passées du paradigme informatique (l'esprit comme ordinateur, le projet de l'intelligence artificielle) à celui de la cognition incarnée, sont plus que jamais compatibles avec les études littéraires. Je ne suis pas certain qu'il faille parler de plus ou moins grande compatibilité et dirais plutôt que la critique cognitive, en changeant son appareillage théorique, change sa perspective sur le

phénomène littéraire, en éclaire d'autres aspects et valorise ainsi d'autres types de textes. La critique cognitive de première génération (Turner, 1991 ; Tsur, 1992 ; Spolsky, 1993), souscrivant toujours à une vision logico-linguistique de la pensée et du sens, travaille prioritairement sur le processus interprétatif comme compréhension du texte, alors que des travaux plus récents (Sumara, 2003 ; Cook, 2006 ; Miall, 2006), plus proches de la cognition incarnée, attirent davantage l'attention sur l'expérience de la fiction littéraire comme performance imaginaire et corporelle. Cette dernière approche semble particulièrement adaptée à l'étude de textes laissant une large part à la sensation (tels que *A Million Little Pieces* ou encore *The Body Artist* de DeLillo). Au contraire, des œuvres qui mettent d'abord en crise le langage (qu'il s'agisse de la langue ou du langage du récit), rendant problématique la construction logique et linguistique du sens (modernité et postmodernité nous ont donné plusieurs chefs d'œuvres de ce type, de *Ulysses* à *Naked Lunch*), appellent peut-être des théories de la cognition axées sur la compréhension et sur une approche plus formelle du sens.

5.2.4 Les concepts fondateurs : cognition expérientielle, éaction, affordance

Nous allons maintenant délaissier l'étude des racines épistémologiques de la cognition incarnée afin de nous concentrer sur ses théories fondatrices et la manière dont elles peuvent faire progresser notre compréhension de l'implication somesthésique du lecteur dans la fiction littéraire. Ces théories, et en particulier celle de l'*affordance*⁹ développée par l'éco-psychologue James J. Gibson, nous amènerons à redéfinir comme simulations incarnées les notions de concept et de représentation. Mais jetons auparavant un coup d'œil aux travaux décisifs des philosophes américains Lakoff et Johnson, bien connus en études littéraires pour leurs travaux sur la métaphore, ainsi qu'à ceux des biologistes chiliens Maturana et Varela.

9 Comme le souligne la philosophe Joëlle Proust dans le *Vocabulaire européen des philosophies* (2004, p. 26), le terme « affordance » est maintenant utilisé tel quel dans les milieux de la recherche francophones. Thierry Bardini qualifie pour sa part le terme de « difficilement traduisible en français, même si certains ont proposé d'avoir recours au néologisme "promission" » (2007, p. 13), qu'il choisit de ne pas utiliser ; je suivrai ici son exemple.

Lakoff et Johnson seront parmi les premiers à proposer l'expression d'*embodied cognition*. Le duo de penseurs montrent, dès *Metaphors We Live By* (1980), comment cognition et expérience incarnée du monde sont inextricablement liées, notamment dans l'usage de la métaphore qui, loin d'être un phénomène purement linguistique, constitue selon eux un mécanisme fondamental de la pensée (c'est la théorie de la métaphore conceptuelle). Cette théorie, Lakoff et Johnson vont ensuite la développer et la raffiner, proposant un modèle dit de la « cognition expérientielle », qui vise à démontrer comment nos concepts sont déterminés par des schémas mentaux dérivés de l'expérience de notre corps dans le monde. Par exemple, Mark Johnson explique dans *The Body in the Mind : The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (1987) comment les premières interactions d'un bébé avec un monde physique de surfaces, de distances et de forces produit un savoir sensible qui fonde la pensée abstraite¹⁰. Celle-ci emprunterait ainsi à l'expérience du corps dans le monde ses catégories telles que : contenant-contenu, partie-tout, centre-périphérie, proche-loin, droit-courbé, résistance-aisance ou encore équilibre-déséquilibre. Lakoff et Johnson situèrent cette approche expérientielle de la cognition dans le cadre de l'histoire de la philosophie occidentale dans un ouvrage paru en 1999, *Philosophy In The Flesh : the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Ils y montrent comment la cognition expérientielle pose un défi à l'objectivisme, à l'idée qu'il est possible de développer des concepts qui correspondent à une réalité indépendante de notre expérience corporelle du monde. Pour Elizabeth Hart (2001, p. 321), cette position expérentialiste sera devenue possible en partie grâce au revirement influent de Hilary Putnam qui, avec ses ouvrages de la fin des années 1980 comme *The Many Faces of Realism* (1987) ou *Representation and Reality* (1988), se met au réalisme interne après avoir défendu un réalisme métaphysique dans le cadre duquel le symbole mental ne faisait que référer à un monde donné, que correspondre terme à terme avec l'objet conçu comme logiquement indépendant de l'organisme qui le perçoit et qui interagit avec lui. Le modèle incarné et expérentialiste de la cognition que défendent Lakoff et Johnson se démarque bien sûr de ce type d'approche, trouvant davantage d'affinités avec les travaux des biologistes et philosophes chiliens Humberto Maturana et Fransisco Varela.

10 Ces catégories somesthésiques fonderaient les images musculaires avec lesquelles pense Einstein ou les qualités kinesthésiques de catégories abstraites telles que : bourgeoisie/classe ouvrière, offre/demande, dont parle Jean-Pierre Meunier (voir point 3.3.2 pour plus de détails).

Ceux-ci ont en effet publié des ouvrages cruciaux pour le tournant biologique des sciences cognitives tels que *The Tree of Knowledge : The Biological Roots of Human Understanding* (1987) ainsi que, quelques années plus tard, co-écrit par Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience* (1991). La contribution de Varela et Maturana au paradigme de la cognition incarnée passe entre autres par le concept d'*énaction*, qui désigne le processus de connaissance reposant sur l'interaction du sujet neurophysiologique avec son environnement à travers l'action et la perception. L'*énaction* amène un savoir qui n'est pas tant une *représentation* du monde qu'une *production* de monde via l'accouplement structurel entre l'organisme et son environnement. Le concept d'*énaction* rappelle l'*umwelt* de Uexküll (1956 ; voir aussi Deely, 2004), c'est-à-dire l'environnement de vie d'un organisme – son monde subjectif, – uniquement composé des entités signifiantes pour lui, celles qu'il peut percevoir et avec lesquelles il peut interagir. On pourrait dire que l'*énaction* est la relation biosémiotique qui donne forme à l'*umwelt*. Les théories de Maturana et Varela, de Uexküll ou de Lakoff et Johnson ouvrent chacune des avenues intéressantes pour notre réflexion dans la mesure où elles mènent à des modèles incarnés de la cognition capables d'expliquer la lecture empathique, de la situer comme pratique au sein de notre existence en tant qu'organisme interagissant avec un environnement. Cependant, nous n'approfondirons pas ces théories pour nous concentrer plutôt sur le concept d'affordance, qui nous permettra d'introduire des recherches empiriques éclairant les formes et mécanismes de notre pensée et, plus généralement, notre manière d'être dans le sens.

Fondateur de ce qu'il nommera l'*ecological psychology*, James Gibson représente une figure importante pour le paradigme de la cognition incarnée, qui s'emparera de son concept d'affordance ; un concept qui nous fait maintenant franchir un nouveau pas vers la compréhension des chemins qu'emprunte la lecture pour amener à l'expérience empathique de la dimension somesthésique d'une fiction littéraire. C'est dans un article de 1977, « The Theory of Affordances », puis dans son ouvrage classique de 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, que Gibson définit l'affordance comme le potentiel d'action suscité par

les qualités intrinsèques et concrètes d'un objet. Les affordances sont les propriétés matérielles d'un objet de l'environnement en tant qu'elles sont pertinentes pour un organisme, notamment en regard de ses capacités sensori-motrices et interactionnelles. Ce sont les promesses (affordances positives) et les menaces (affordances négatives) de l'environnement envers l'organisme : « *The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill* » (1979, p. 127). On peut généralement penser les affordances grâce à des termes portant le suffixe « -able » : par exemple, pour un écureuil, *une noisette sera manipulable, mangeable et entreposable* (ce ne sera pas le cas pour un bœuf ou un lombric, voir Scarrantino, 2002). L'affordance concerne donc l'objet en tant qu'il fait partie d'un *umwelt* spécifique ; Uexküll explique d'ailleurs (voir Deely, 2004) comment un même chêne forme des mondes très différents pour un bûcheron (promesse d'une corde de bois), pour un renard (promesse d'un terrier) ou pour un oiseau (promesse d'un emplacement pour son nid). Comme l'*umwelt*, le concept d'affordance concerne donc autant la perception que l'action, autant l'environnement que l'organisme, autant le mental que le physique ; ces pôles étant tous, dans la théorie de Gibson, en relations non-opposées au sein d'un système qui refuse tout dualisme.

Bien qu'elle soit fondamentalement relationnelle, pour Gibson, l'affordance est une propriété intrinsèque et stable de l'objet physique. Il affirme en effet : « *The observer may or may not perceive or attend to the affordance, according to his needs, but the affordance, being invariant, is always there to be perceived* » (1979, p. 139). L'affordance est donc une caractéristique invariable de l'objet. Ce sont les qualités matérielles du chêne qui font de lui une corde de bois potentielle, un emplacement de nid ou de terrier potentiel. Bref, l'affordance est la fondation matérielle du sens d'un objet pour l'organisme ; c'est ce sens, et non pas l'affordance elle-même, qui est dynamique et varie en fonction de la relation spécifique qu'établit un organisme avec un objet donné, dans un contexte donné. Parce qu'elle définit les qualités matérielles comme étant inextricablement liées aux possibilités comportementales de l'organisme, l'affordance remet en jeu les catégories de l'objectif et du subjectif : « *[it] cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy* » (Gibson, 1979, p. 129). Nous verrons maintenant plus précisément comment

le concept d'affordance permet de dépasser cette dichotomie en ancrant la pensée dans l'expérience du corps dans le monde, une expérience génératrice de signification et de valeurs. Comme l'affirme Gibson de manière univoque : « the meaning or value of a thing consists of what it affords » (Gibson, 1982, p. 407). Il est important de comprendre cet ancrage parce que la lecture empathique semble mobiliser avec force ce type de cognition dérivée des affordances et que nous pourrions qualifier, pour reprendre l'expression de Lakoff et Johnson, de cognition expérientielle.

Le concept d'affordance a stimulé les recherches empiriques menées en neurosciences et en psychologie cognitive, des recherches empiriques dont les conclusions concernent directement les processus imaginaires et interprétatifs en jeu lors de la lecture littéraire. Ces recherches particulières, peut-être davantage que les grands principes qui les ont inspirées, nous aiderons à comprendre le rôle du corps dans l'expérience de la fiction littéraire. C'est à travers ces études empiriques que nous verrons à présent comment le concept d'affordance, développé et réinterprété par la cognition incarnée, observé expérimentalement à travers des effets d'amorçage (*priming*), remet en cause la conception amodale, abstraite et symbolique des concepts. En effet, les multiples recherches auxquelles la prochaine partie est consacrée tendent à démontrer que les concepts ne sont pas uniquement des assemblages de contenus propositionnels, des listes de propriétés sans lien avec la vie du corps, mais de véritables micro-réactualisations mentales de nos interactions sensori-motrices avec le monde, riches d'informations visuelles, tactiles, auditives et kinesthésiques.

5.3 Vers une théorie simulationniste de la cognition : études empiriques

J'ai organisé les études empiriques qui nous occuperont dans cette troisième partie en quatre sections qui nous rapprochent progressivement du problème de la lecture empathique. À travers ces quatre sections, nous nous pencherons successivement sur la perception, l'imagination, la conceptualisation et la compréhension du langage. Chacune de ces

opérations y sera considérée, à la lumière de recherches empiriques récentes, comme une forme de *simulation* : simulation neuronale du perçu, de l'imaginé, du conçu et du compris. Les conclusions tirées de ces recherches nous conduiront, dans une cinquième section, à préciser le rôle du corps imitateur et résonnant dans l'expérience de la fiction littéraire. Nous discuterons finalement des problèmes potentiels d'une telle approche neuroesthétique de la littérature.

Les études empiriques que nous survolerons à présent tendent à souligner l'étonnante similitude dans les schémas d'activation neuronale provoquée par la perception, l'action, l'imagination et la compréhension du langage. Regarder quelqu'un manger, manger soi-même, se visualiser en train de manger ou lire une description d'ingestion solliciteraient les mêmes réseaux sensori-moteurs dans la mesure où le sujet percevant, imaginant ou comprenant simule l'expérience qu'il perçoit, imagine ou comprend. Comme dans la théorie de l'empathie développée par Theodor Lipps (voir chapitre III), où le sujet entre en résonance corporelle avec le monde perçu, le modèle de la cognition incarnée nous apprend que la perception d'une action ou même d'une sensation implique généralement sa simulation sensori-motrice (nous verrons comment les neurones miroirs se spécialisent dans cette internalisation de l'action perçue). Mais les études de neuropsychologie et psychologie cognitive auxquelles cette partie est consacrée n'en restent pas là. Elles montrent que l'imagination et la compréhension (et notamment la compréhension du langage écrit) impliquent également des simulations sensori-motrices. Cette découverte est sans doute la plus importante pour les études littéraires puisqu'elle porte les germes d'une redéfinition des notions de concept et de représentation mentale. Si ceux-ci peuvent impliquer des simulations sensori-motrices, il est probable qu'il en soit de même pour le traitement du langage écrit qui les véhiculent. Ce sont peut-être ces simulations neurales qui, dans certaines circonstances que mes analyses littéraires permettent d'élucider, amènent le lecteur à faire l'expérience de sensations somesthésiques « fantômes ». C'est du moins l'hypothèse que nous explorerons à travers des études ayant contribué ces dernières années à consolider la vision d'un cerveau simulateur que défendent de nombreux spécialistes des neurosciences tels que Edelman (2005), Berthoz (2004), Melzack et Katz (2006) ou encore Damasio¹¹ (1994, 2003).

11 Les travaux de ce dernier sur l'émotion seront d'ailleurs déterminants dans la popularisation des thèses de la

5.3.1 La perception est une simulation

Cette première section est consacrée à la perception comme simulation sensori-motrice. Parce qu'elle traite de la perception directe de l'objet, cette section concerne d'abord la résonance empathique qui nous lie à l'arbre ploquant sous le vent, à la boîte d'allumette, au funambule ou encore au film body genresque que nous avons décrits lors des chapitres I et III. C'est cependant une étape essentielle pour la suite de notre réflexion. Elle présente en effet les mécanismes de base à partir desquels s'élaborent l'imagination, la conceptualisation et le traitement du langage.

Depuis les travaux fondateurs de Gibson sur l'affordance, de nombreuses études ont démontré que la perception visuelle de certains objets manipulables tels que des outils, des fruits et légumes, des vêtements (Grafton, 1997 ; Boronat, 2005) et même les organes sexuels (Ponseti, 2006) active automatiquement les réseaux de neurones qui correspondent aux interactions motrices que nous avons avec ces objets. C'est dire que la simple vision d'objets conduit à la détection de leurs affordances, à la potentialisation, au niveau des structures cérébrales, de nos interactions motrices habituelles avec ceux-ci. Tucker et Ellis ont observé un tel phénomène dans une étude publiée en 1998. Pour cette étude, on a montré à des participants des photos de tasses, à l'endroit ou à l'envers, et avec l'anse à droite ou à gauche. Les participants doivent alors indiquer si la tasse est à l'endroit ou à l'envers en pressant un bouton qui se trouve soit à droite soit à gauche du clavier. Les résultats montrent que dans le cas où les anses étaient du même côté que le bouton, la réponse était plus rapide et plus fiable que dans le cas inverse. Bref, même si le côté de l'anse n'est pas une information utile pour la tâche demandée, elle facilite ou rend plus laborieuse la réponse motrice, ce qui suggère que la

cognition incarnée, au même titre que ceux de Lakoff et Johnson ou de Maturana et Varela. En effet, dès *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (1994), Damasio défend l'idée que nous percevons et comprenons l'émotion chez autrui à travers l'activation de ce qu'il nomme les *as-if body loops*, ces réseaux hormonaux et nerveux qui traversent tout le corps et qui codent les états émotionnels. Pour le neurologue, se représenter l'état émotionnel d'autrui passe par une expérience de cet état, expérience tirée de notre mémoire (incarnée). Évidemment, l'expérience rappelée ne peut jamais être une copie conforme de l'expérience originelle (difficile, d'ailleurs, de parler d'expérience originelle puisque les expériences s'accumulent et s'entre-déterminent), mais plutôt une interprétation, une nouvelle version construite à partir de cette émotion originale (1994, p. 100). Bref, bien que Damasio ait travaillé prioritairement sur l'émotion alors que je m'intéresse surtout au sensori-moteur, ses recherches sur le fonctionnement de l'esprit ont pavé la voie aux études qui nous occupent ici.

perception de l'anse évoque automatiquement une réponse motrice commandée par l'usage de l'objet plus que par la tâche demandée. On désigne ce phénomène comme un amorçage, une manifestation de la mémoire implicite qui joue un rôle essentiel dans plusieurs expérimentations (par exemple celle de Borghi, Glenberg et Kaschak (2004) qui reprennent l'étude de Tucker et Ellis, mais avec un axe haut-bas et un stimuli verbal, et non pas visuel ; nous y reviendrons).

Ces études sur l'activation, par la simple perception d'un objet, des scripts moteurs codant nos interactions avec celui-ci mettent en relief l'importance pour la cognition de nos habitudes somesthésiques et proprioceptives. Mais l'habitude n'est pas le seul mode par lequel le sensori-moteur nous permet de penser. Nous verrons maintenant que l'imitation constitue également une voie privilégiée de sémiotisation du monde (souvenons-nous du bébé imitant la boîte d'allumette), un aspect crucial du processus de connaissance de notre environnement, et tout spécialement de notre environnement social. Les neurones miroirs jouent un rôle prépondérant dans ce rapport imitatif au monde qui fait participer activement le sujet percevant à ce qu'il vise de son regard et de ses sens. Mais comment fonctionnent ces neurones?

5.3.1.1 Les neurones miroirs

Pour plusieurs neurologues et philosophes contemporains, les neurones miroirs jouent un rôle prépondérant dans les mécanismes empathiques. Ces neurones, qui ont fait couler beaucoup d'encre, ont officiellement été découverts au début des années 1990 par Giacomo Rizzolatti et son équipe. Mais ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard qu'ils créent un véritable engouement. La « mode » est lancée avec la déclaration du neurologue V. S. Ramachandran (2000) qui affirme assez pompeusement que : « the discovery of mirror neurons [...] is the single most important "unreported" (or at least, unpublicized) story of the decade ». Des penseurs de toute allégeance s'emparent alors de la découverte, en explorent les tenants et aboutissants. Du phénoménologue français Jean-Luc Petit (2002), pour qui les

caractéristiques fonctionnelles de ces étonnants neurones rappellent les observations de Husserl au sujet du mouvement, au théoricien américain du jeu vidéo Ian Bogost (2006, p. 70), qui suggère qu'ils offrent l'occasion de penser la signification en termes de *mimesis*, sans avoir nécessairement recours à la catégorie du récit, les neurones miroirs font parler d'eux. Ces neurones, essentiellement consacrés à la perception de l'action, sont cependant loin de suffire à expliquer la lecture empathique et nous verrons que leur fonctionnement, comme simulateurs, est reproduit au niveau d'autres structures cérébrales, notamment celles qui traitent de la sensation douloureuse.

C'est à partir d'enregistrements encéphalographiques fournis par des microélectrodes implantés sur des macaques que Rizzolatti et ses collègues vont définir les neurones miroirs comme des neurones visuo-moteurs, situés chez le macaque dans le cortex prémoteur (aire F5, homologue de l'aire de Broca chez l'homme), qui sont caractérisés par le fait qu'ils déchargent avec le même profil d'activité lorsqu'un sujet effectue certains mouvements de la main orientés vers un but et lorsque ce même sujet observe un expérimentateur en train d'effectuer les mêmes actions que lui. Depuis leur découverte chez le macaque, de nombreuses études électrophysiologiques et d'imagerie cérébrale (voir notamment Fadiga, 1995 ; Grafton, 1996 ; Decety, 1997) ont montré que des neurones similaires existent dans le cerveau humain, et qu'elles servent également à associer une action observée à sa contrepartie motrice, jouant un rôle important dans la compréhension, l'apprentissage et l'imitation des actions. La découverte de ces neurones prendra une importance croissante au fil de recherches qui confirmeront leur rôle comme support biologique de la compréhension de la signification intentionnelle des actions d'un autre agent.

Les études sur les neurones miroirs montrent clairement que la perception de l'action implique, dans une certaine mesure, une simulation neurale de celle-ci (Rizzolatti, 2000 ; Csibra, 2006). Lors des expérimentations, les actions traditionnellement utilisées pour activer les neurones miroirs sont : placer et prendre des objets, les saisir et les manipuler. Notons d'ailleurs que bien que ces actions soient, dans la grande majorité des cas, exécutées directement par l'expérimentateur, elles peuvent également être montrées aux sujets sur

support vidéo (Jarveleinen, 2003). Fait intéressant, chez le macaque, l'utilisation de vidéos mène cependant à une réactivité moindre des neurones miroirs. Au fil des expérimentations, les neurologues ont découvert que ces actions types (placer, prendre, manipuler des objets) étaient codées de manière plus ou moins exclusive par les neurones miroirs. En effet, une partie des neurones miroirs s'active lors de l'observation et de l'exécution d'un mouvement spécifique (elles répondent uniquement à la prise brusque d'un objet, par exemple), alors qu'une autre partie, majoritaire, montre une congruence plus large et répond plutôt au but de l'action exécutée. Les neurones appartenant au premier groupe s'activent uniquement lors de l'observation de l'action qu'ils codent au niveau moteur, c'est-à-dire que, dans leur cas, la congruence doit se situer au niveau des mouvements exécutés et des mouvements codés. Au contraire, les neurones miroirs les plus communs réagissent au but de l'action exécutée ; la congruence ne se situe plus alors au niveau, simple, des mouvements effectués, mais à celui, plus complexe, de ces mouvements en tant qu'actions comprises et interprétées. Bref, la question de la transitivité du mouvement corporel est cruciale puisqu'elle est directement liée, dans les nombreuses études menées sur les macaques, à l'attribution du statut d'action à un mouvement. En effet, et comme nous venons de le mentionner, les neurones miroirs des macaques réagissent à des mouvements tels que saisir un objet ou le porter à sa bouche. On peut qualifier ces mouvements d'actions transitives dans la mesure où elles sont dirigées vers un objet.

Il semble cependant que cette transitivité (la visée d'un objet) n'ait pas à être directement visible pour que s'activent les neurones miroirs. Par exemple, une étude sur les macaques menée en 2001 par Umiltà et ses collègues aura permis d'observer que des neurones miroirs liés aux représentations visuo-motrices des mains ne s'activant pas lors de l'observation d'un mouvement qui n'est pas dirigé vers un objet (i.e. insensibles aux mouvements intransitifs), réagissent au contraire à une action dirigée vers un objet caché, dans la mesure où le macaque a été préalablement informé de l'existence et de l'emplacement de cet objet caché. Les neurones miroirs visuo-moteurs concernés par cette action seront donc activés si le macaque peut faire appel à un savoir qui la dote d'un but. Dans ce cas, les neurones miroirs ne reproduisent pas un simple mouvement perçu, mais bien une action comprise et partiellement

imaginée. C'est dire que le rôle de ces neurones dépasse le simple réflexe perceptuel. En effet, la compréhension sémantique et la reconstruction d'une action déclenchent, au même titre que la perception directe, une simulation neuro-motrice de cette action chez le macaque. Il est raisonnable de supposer que les observations d'Umiltà sont également valides chez l'humain, comme le suggèrent les théories incarnées de la cognition (qui supposent l'implication des réseaux sensori-moteurs dans la compréhension et l'imagination) et plusieurs études empiriques dont nous discuterons aux points 5.3.2, 5.3.3 et 5.3.4. Ces études se révéleront intéressantes puisqu'elles dévoilent l'importance de la simulation neuronale dans des situations plus complexes que la perception directe d'une action.

Une autre étude démontrant clairement que les neurones miroirs traitent le contenu sémantique des actions a été réalisée en 2002 par Kohler et son équipe. Cette étude portant sur la réactivité des neurones miroirs à un stimulus auditif chez le macaque a établi que 13% de l'échantillon de neurones sélectionnés dans l'aire F5 montrent un schéma d'activation similaire lors de l'exécution d'une action et lors de l'écoute des sons produits par cette exécution. Les actions les mieux représentées sont ici « briser » et « déchirer ». On peut déduire de cette étude que certains neurones miroirs de l'aire F5 codent ces actions indépendamment de leurs modes de perception, qu'elles soient vues ou entendues. Ces neurones participeraient donc au codage sémantique de l'action : ils ne travaillent plus à sa perception directe, mais à sa conceptualisation. Il devient donc de plus en plus plausible que la compréhension d'une action passe par l'activation du schéma moteur correspondant à l'exécution de cette action, c'est-à-dire par une forme de simulation sensori-motrice de cette action.

Le fait que les neurones miroirs semblent impliqués non seulement dans la perception mais dans la compréhension des actions est évidemment crucial pour un modèle de la lecture empathique. En effet, cela signifie que nous ne simulons pas uniquement les mouvements du funambule ou de l'acteur d'un film « body genresque » perçus visuellement, mais également ceux interprétés, conçus et imaginés que décrit le texte littéraire. Il semble en effet probable que la compréhension d'une description écrite d'une action puisse activer, jusqu'à un certain

point, les neurones miroirs. Il faut cependant garder à l'esprit le fait que ces neurones restent spécialisés dans la perception de l'*action* alors que la lecture empathique concerne l'ensemble des configurations somesthésiques mises en jeu par une œuvre littéraire. On peut par ailleurs se questionner sur la spécificité des actions codées par les neurones miroirs : se montreront-ils sensible à n'importe quelle action ?

On a observé que, pour la majorité des neurones miroirs, ce n'est pas la dimension mécanique du mouvement mais son statut sémantique d'action, statut accordé ou non par le spectateur du mouvement, qui provoque une réponse. Jean-Luc Petit remarque d'ailleurs que, chez le macaque, les mouvements trop éloignés de l'héritage physiologique et comportemental de son espèce ne se verront pas attribuer ce statut d'action, et ne déclencheront donc pas les représentations motrices prises en charge par les neurones miroirs : « tout mouvement objectif n'est pas compris comme action [et] on peut présumer que ne le seront pas les « actions » d'espèce trop éloignées dans l'arbre phylogénétique » (2002, p. 305). Les neurones miroirs s'activent donc d'abord devant le spectacle de gestes qui possèdent un but ou une conséquence pratique pour l'espèce et que l'évolution aura par conséquent sélectionnés comme significatifs : porter un objet à sa bouche, ou produire des bruits avec les lèvres, par exemple. Parmi les nombreuses études ayant observé cette caractéristique des neurones miroirs, notons celle menée par Rizzolatti et son équipe (2000) qui remarque que plusieurs des neurones visuo-moteurs qui cartographient l'action de saisir s'activent chez le macaque chaque fois qu'il observe un congénère s'emparer d'un objet, que cette action soit produite avec les mains, avec la bouche, ou avec les deux. Cette observation montre encore une fois que les neurones miroirs ne réagissent pas tant à la perception d'un mouvement en tant que tel qu'à l'accomplissement d'une action dotée d'un but. Toute action ne déclenchera cependant pas des simulations avec la même force chez tous. Si Rizzolatti et son équipe suggèrent que l'évolution et les actions qu'elle a favorisées conditionnent la simulation motrice chez les macaques, d'autres études ont noté que chez l'humain, l'habitude et la familiarité, et même la sympathie, jouent un rôle important dans la résonance motrice. Julie Grèzes et son équipe (Calvo-Merino *et al.*, 2006) ont par exemple démontré que les neurones miroirs de danseurs devenaient plus actifs que ceux de non-danseurs à la vue de

mouvements de danse. Les simulations motrices que génèrent les neurones miroirs ne s'enracineraient donc pas uniquement dans des réseaux « précâblés » qui coderaient l'action de manière innée, mais également dans la mémoire somatique développée par un sujet au fil de ses expériences et du développement de ses habitudes et possibilités d'action et de mouvement.

Il faut de plus noter que la résonance entre l'action et sa perception que génèrent les neurones miroirs ne se traduit pas par une imitation automatique du geste perçu, comme chez le bébé imitant l'ouverture et la fermeture d'une boîte d'allumettes (voir 3.3.2), mais met simplement en route un programme moteur qui pourrait éventuellement déboucher sur l'action. Le mouvement simulé par les neurones miroirs, qui n'entraîne pas d'activité dans l'aire motrice primaire (responsable de l'exécution des actions), apparaît ainsi comme une forme atténuée d'action. La continuité entre l'action exécutée et simulée se reflète au niveau neuronal par la similitude des réseaux sensori-moteurs qu'activent plus ou moins intensément ces activités. Comme dans le cas de la marche, du trot et du galop du chat, trois mouvements différents reposant tous sur une même carte neuro-motrice qui s'active avec une intensité différente (c'est-à-dire à différents rythmes de potentiel d'action ou de *neural firing*), nous avons affaire, avec les actions simulées par les neurones miroirs (mais aussi celles que supposent la lecture empathique) à des comportements d'un système complexe appelés à changer de nature avec l'intensification de l'activité de celui-ci. C'est ainsi la fréquence de décharge des neurones qui fera la différence au niveau du comportement¹², un point sur lequel nous reviendrons vers la fin de ce chapitre.

Observons pour conclure cette étude des neurones miroirs que les différentes études sur les neurones miroirs dont nous avons discutées jusqu'ici confirment la position du spécialiste de neurologie Alain Berthoz (1997) pour qui la perception est une simulation interne de l'action. Cette position est commentée par Jean Decety (2004, p. 69) dans son article, « L'Empathie est-elle une simulation interne de l'action? » ; il y explique la forte interrelation

12 On pourrait ainsi penser que l'intensité de l'activation neuronale joue un rôle important dans la gradation de différents comportements, par exemple dans celle qui fait passer de la rêverie à l'hallucination – deux activités qui sont, selon le philosophe Edward Casey (2003), en continuité (voir 7.3). De même, le passage de l'intention à l'exécution du mouvement est tributaire d'une augmentation dans l'activation de certains patrons moteurs.

entre action et perception par l'organisation intrinsèque du système nerveux chez les vertébrés. Le système nerveux des vertébrés est en effet construit pour coordonner l'activité motrice à la perception de l'environnement de vie. Decety affirme de surcroît que « c'est sur ce principe de base que reposent, soit directement soit indirectement, toutes les fonctions cérébrales y compris les fonctions mentales » (2004, p. 69). Cette idée, qui obéit au principe de continuité défini par Dewey et qui recoupe les propos de Jean-Pierre Meunier ou encore ceux de Gerald Edelman (voir 3.3.2), est celle d'une intégration neurologique des processus cognitifs, qui traitent l'information, et des processus moteurs qui permettent à l'individu d'agir en fonction de cette information.

Pour plusieurs penseurs, dont Jean-Luc Petit, les recherches sur les neurones miroirs réactivent l'intérêt et la pertinence de plusieurs chantiers de savoir ouverts au cours du XX^e siècle, chantiers parmi lesquels on retrouve les travaux menés par Theodor Lipps sur l'*Einfühlung* et ceux de Husserl sur l'intentionnalité et le mouvement. Petit affirme en effet que :

Sans chercher à tout prix je ne sais quelle « confirmation empirique » de la phénoménologie, il faut au moins convenir que Husserl se trouve amplement justifié par les données neurobiologiques récentes d'avoir soutenu [...] que notre expérience empathique d'autrui est une imitation intérieure du mouvement accompli par autrui qui implique une actualisation de la kinesthèse – y compris ses corrélats neuraux – du mouvement correspondant, non son exécution effective, ni la fusion affective avec l'autre. (2002, p. 308)

Faisant ici référence aux neurones miroirs, Petit distingue l'empathie de la fusion affective, une distinction dont nous avons discuté au chapitre III. Les études sur les neurones miroir semblent effectivement venir clarifier cette distinction essentielle que permettaient déjà les théories de Husserl sur l'empathie comme imitation intérieure, mais également les théories de l'*Einfühlung* qui affirmaient la primauté de la résonance kinesthésique, musculaire et motrice dans notre rapport à l'œuvre d'art, au monde et à l'autre. Cette place fondamentale occupée par le corps résonnant est, de même, reconnue par Linda Williams dans son travail sur les *body genres* lorsqu'elle observe que ceux-ci provoquent une imitation involontaire du corps représenté par le corps du spectateur. Pour véritablement comprendre la manière dont la

littérature peut elle aussi mettre en place ce type de réception body genresque où les neurones miroirs semblent jouer un rôle central, nous devons poursuivre et élargir notre enquête. En effet, la fiction littéraire n'offre pas de prise directe à la perception et semble donc moins apte à activer les neurones miroirs. De plus, la lecture empathique ne concerne pas uniquement l'action, spécialité de ces neurones. Poursuivons donc notre parcours en voyant comment nous ne simulons pas uniquement l'action, mais également les formes sensorielles que nous percevons chez autrui.

5.3.1.2 La simulation de la sensation perçue

Débutons cette nouvelle étape en étudiant plus en détail comment la perception d'un état somesthésique vécu par autrui peut conduire à une simulation neuronale de cet état chez le sujet percevant. Au cours des dernières années, de nombreuses études ont traité de ce phénomène, particulièrement en ce qui concerne la douleur. On a en effet observé que la perception de la douleur chez autrui et l'expérience personnelle de la douleur génèrent une activation neuronale similaire. Par exemple, en 2004, Singer et son équipe démontrent que voir une stimulation douloureuse de la main d'autrui active la matrice de traitement de la douleur dans le cerveau de l'observateur. Même résultat chez Morrison *et al.* (2004), qui notent une activation similaire du cortex cingulaire antérieur (CCA) chez des sujets se faisant légèrement piquer la main et observant autrui se faire piquer. Publiée en 2005, les résultats d'une étude menée par Jackson *et al.*, dans laquelle on montrait aux participants une série de photographies de mains et de pieds dans des situations propres à provoquer de la douleur, démontre que percevoir et reconnaître la douleur chez l'autre excitait plusieurs régions reconnues pour jouer un rôle important dans le traitement de la douleur, telles que le CCA ou le cortex insulaire.

Mais quel rôle jouent ces régions dans la résonance empathique à la douleur d'autrui? Comme nous l'avons vu au point 5.1.4, l'expérience de la douleur est un phénomène complexe, qu'on décompose traditionnellement en ses dimensions sensori-discriminative

(cortex somatosensoriels primaire et secondaire : SI et SII) et affectivo-motivationnelle (CCA et insula). La première dimension comprend des aspects de l'expérience douloureuse tels que son site et son intensité, alors que la seconde inclut l'évaluation de l'inconfort et l'anticipation. Comme le soulignent Gu et Han (2007a, p. 257), les trois études mentionnées précédemment – comme la leur – montrent que l'expérience empathique de la douleur d'autrui se déroule d'abord et avant tout au niveau du CCA et de l'insula. Chez Gu et Han (2007a) comme chez Singer (2004), Morrison (2004) ou Jackson (2005), les images produites par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) montrent un même phénomène : la réponse empathique à la douleur d'autrui et l'expérience personnelle de la douleur ne partagent qu'une partie de la matrice neuronale de la douleur, celle associée aux réponses affectives et émotionnelles.

Le cortex sensori-moteur ne serait donc pas automatiquement impliqué dans notre résonance avec la douleur d'autrui, avec qui on partagerait plus spontanément un état émotionnel. Bien que ces études concernent d'abord la perception visuelle de la douleur, leurs conclusions semblent aller à l'encontre du modèle de la lecture empathique développé ici : on pourrait par exemple croire que lire une description douloureuse, telle que la scène du dentiste analysée au chapitre précédent, n'activerait pas de simulation sensorielle mais uniquement affective. Ce serait également aller à l'encontre des propositions de la cognition incarnée au sujet de l'implication directe du sensori-moteur dans la pensée. Gardons-nous cependant de conclusions trop hâtives. En effet, des études utilisant la stimulation magnétique transcrânienne (TMS, abréviation de l'anglais *Transcranial Magnetic Stimulation*) prouvent l'implication du cortex sensori-moteur lors de l'observation de la douleur d'autrui (Avenanti *et al.*, 2005, 2006). La différence de sensibilité à l'activité du cortex sensori-moteur de la IRMf et de la TMS mais également la différence au niveau des stimuli ou des attitudes mentales des participants peuvent tous contribuer à expliquer la divergence dans les résultats de ces études (Singer et Frith, 2005). Il n'est d'ailleurs pas étonnant d'observer une telle divergence puisque même l'expérience directe de la douleur varie grandement d'un sujet à l'autre, d'un contexte à l'autre et pour un même stimulus, comme nous l'avons vu au point 5.1.4. En ce qui concerne plus spécifiquement la résonance empathique, on peut aussi se demander si le sujet percevant la douleur d'autrui possède une familiarité avec la situation perçue. A-t-il lui-même souffert

de manière similaire? Il activera peut-être davantage de simulations sensorielles dans ce cas¹³. Si par ailleurs, le sujet n'a jamais vécu l'expérience qu'il perçoit, mais qu'il en a une peur intense, il est probable que son cortex affectif sera sollicité de manière prioritaire.

Une hypothèse intéressante expliquant les variations dans les schémas d'activation à la perception de la douleur nous est de plus proposée par Jackson, Brunet, Meltzoff et Decety (2006) qui observent que, lorsque des sujets doivent évaluer l'intensité de la douleur sur des photographies de pieds et de mains dans des situations douloureuses, le cortex somatosensoriel secondaire (SII) s'active lorsque la douleur est perçue d'un point de vue personnel (à la première personne), mais non du point de vue de l'autre (à la troisième personne). Ogino et ses collègues (2007) ont également démontré que l'imagination de la douleur dans notre propre corps (donc à la première personne) active avec force le cortex somatosensoriel secondaire. C'est dire que, pour partager la sensation d'autrui, il faut adopter son « point de sentir », il faut que nous percevions sa douleur comme si elle arrivait à notre propre corps, une opération à laquelle n'ont peut-être pas été invité les sujets des expérimentations qui n'ont observé que l'activation du CCA lors de la perception de la douleur d'autrui. De plus, des configurations psychologiques plus élaborées – telle que la sympathie – entrent peut-être en jeu dans l'adoption d'une perspective personnelle sur la douleur d'autrui. Il est certain en tous cas que considérer l'autre comme un objet sans lien avec notre propre expérience subjective, le confiner à un « il » distant de notre « je », inhibe la possibilité de la résonance empathique. Ces observations ne sont pas sans conséquence pour une théorie de la lecture empathique : les récits facilitant l'adoption par le lecteur d'un point de vue à la première personne seraient plus aptes à générer une implication sensorielle. C'est, encore une fois, le cas de *A Million Little Pieces*.

Un autre aspect crucial de l'empathie à la douleur est mis en évidence par Gu (2007a) : le rôle déterminant de l'attention, une dimension primordiale de la conscience. En effet, dans son étude, le réseau affectif de la douleur (CCA, insula et cortex frontal) s'active de manière significative chez les sujets qui doivent évaluer la douleur sur des photos de mains alors que

13 C'est toute l'importance de la connaissance dans le partage de la souffrance d'autrui, une importance que nous avons abordée avec Rousseau lors du chapitre III.

cette activation disparaît si les sujets doivent compter les mains sur les mêmes photos. Pour entrer en résonance empathique avec la douleur d'autrui, il ne suffit donc pas de la voir, il faut également y porter attention. Il semble donc évident que l'empathie ne relève pas du pur réflexe et qu'elle soit déterminée par des mécanismes descendants (*top-down*), par des attitudes mentales comme l'attention. De même, je vois la lecture empathique – dans sa version forte – comme dépendant fortement de l'attitude du lecteur, de son désir et de son choix de diriger son attention sur les formes somesthésiques générées par le texte.

Concluons cette revue des études consacrées à la perception de la douleur en soulignant la parenté entre empathie et anticipation. En effet, Morrison *et al.* (2004) ont remarqué que les zones du CCA s'activant lors de la perception visuelle de la douleur d'autrui sont également celles qui s'activent lors de l'anticipation d'une douleur personnelle. Pour ces chercheurs, la relation entre empathie et anticipation paraît donc étroite, tant au niveau fonctionnel que subjectif. Ils vont jusqu'à avancer que la représentation de la douleur d'autrui est un cas particulier de l'anticipation. Il semble donc que la représentation mentale et l'anticipation partagent un même substrat neuronal, une hypothèse sur laquelle nous reviendrons vers la fin de ce chapitre. Les pratiques fictionnelles s'ancrent certainement dans ce nœud étonnant qui joint empathie, anticipation et représentation.

Si la plupart des études consacrées au partage de l'expérience sensorielle portent sur la douleur, celle-ci ne semble pas être la seule sensation dont la perception, chez autrui, génère une simulation. Une étude complétée en 2003 par Wicker et son équipe montre en effet qu'observer la réaction émotionnelle sur le visage d'un sujet réagissant à une odeur désagréable active les parties de l'insula antérieure qui s'activent lorsque le sujet observateur respire lui-même cette odeur. De plus, une expérimentation menée en 2004 par Keysers *et al.* constate que se faire toucher soi-même et observer autrui se faire toucher déclenche un schéma d'activation neuronale similaire. Ces découvertes suggèrent qu'un réseau neuronal largement distribué dans le cerveau permet la simulation des sensations d'autrui. Ce réseau reproduirait, au niveau des sensations, le rôle que jouent les neurones miroirs pour les actions. Nous avons vu jusqu'ici que l'action et la sensation perçues provoquaient des

simulations sensori-motrices et affectives. Nous franchirons maintenant une nouvelle étape pour considérer la manière dont l'imagination, comme la perception, repose sur la simulation incarnée.

5.3.2 L'imagination est une simulation

Il n'est pas étonnant qu'imaginer une action, mais aussi une sensation ou une émotion, déclenche une simulation mentale au même titre que la perception directe. L'imagination repose en effet sur les mêmes circuits neuronaux que la perception. Par exemple, la visualisation et la perception visuelle directe sont pratiquement identiques du point de vue des structures neuronales impliquées, l'une reposant sur un stimulus externe, l'autre sur un stimulus en provenance de la mémoire. C'est du moins ce qu'avance Edelman lorsqu'il écrit que : « mental images arise in a primary conscious scene largely by the same neural processes by which direct perceptual images arise. One relies on memory, the other on signals from without » (2005, p. 105). Il paraît donc logique de penser que, dans la mesure où la perception d'un mouvement implique sa simulation sensori-motrice, et que l'imagination repose sur les mêmes processus neuronaux que la perception, l'imagination d'un mouvement repose elle aussi sur la simulation sensori-motrice. Plusieurs études de neuroimagerie appuient aujourd'hui cette conclusion.

L'étude d'Ogino *et al.* (2007, p. 1141) que j'ai brièvement mentionnée plus haut corrobore cette conception de l'imagination comme simulation neuronale d'une expérience réelle. Cette équipe de chercheurs a montré des images de situations douloureuses à des sujets tout en leur demandant d'imaginer qu'ils vivaient eux-mêmes cette douleur. Ils observent alors une réponse hémodynamique (observable par l'IRMf) significative au niveau des réseaux traitant normalement la douleur (spécialement le CCA). Mais la sensation douloureuse n'est pas la seule expérience que le sujet imaginant simule. L'action imaginée donne également lieu à des simulations motrices. Une étude menée par Roth et ses collègues en 1996 montre par exemple que la différence principale entre l'exécution réelle et imaginaire d'une même action

se situe au niveau de l'intensité de l'activation neurale. Imaginer une action mènerait selon Roth à 30% de l'activation atteinte lors de son exécution réelle. Une étude de Decety *et al.* (1991) indique de plus que la fréquence cardiaque et respiratoire augmente durant l'imagination motrice d'efforts physiques. Comme dans l'exercice physique réel, ces fréquences augmentent de façon linéaire avec l'augmentation de l'effort imaginé. Cette étude est intéressante parce qu'elle implique plus que les structures cérébrales. Ici, c'est le corps physiologique et plus particulièrement le système sympathique¹⁴ qui semble répondre à l'imagination. On peut supposer qu'une lecture passionnante aura un effet similaire, et même potentiellement plus intense, à celui observé par Decety et son équipe.

Étonnamment, on trouve ce type d'observation bien avant les années 1990. Dans *Lost in a Book*, le psychologue Victor Nell (1988, p. 182) cite par exemple les travaux de Peter Lang (1979), qui démontre qu'imaginer une action augmente davantage la pulsation cardiaque qu'imaginer une émotion. Cette observation montre bien que l'imagination motrice a un impact physiologique, comme le suggère l'étude de Decety. Mais l'hypothèse est encore plus ancienne puisque Lang cite une étude publiée en 1940 par un certain Shaw qui aurait démontré que la tension musculaire du bras augmente au fur et à mesure que les haltères imaginés par les sujets de son expérience grossissent et que le mouvement des yeux de sujets imaginant un tambour tournant est corrélé avec la force et l'acuité de leur image mentale. On peut encore remonter dans le temps. Plus d'une décennie auparavant, *Science* publie une étude de Jacobson (1927), intitulée « Action Currents From Muscular Contractions During Conscious Processes », où l'expérimentateur demande à des sujets de s'imaginer musculairement puis visuellement en train de plier le bras ; il observe dans le premier cas une tension musculaire sans mouvement des yeux et l'inverse dans le second cas. Ces études, qui anticipent sur une vision incarnée de la cognition, proposent des hypothèses qui reviendront des dizaines d'années plus tard. Prenons McGuigan (1978, p. 382) qui affirme que simplement de penser qu'on fait de la bicyclette entraîne des micro-contractions musculaires dans la jambe.

14 Le système nerveux sympathique est une partie du système nerveux autonome (ou viscéral) qui contrôle un grand nombre d'activités inconscientes de l'organisme, telles que le rythme cardiaque ou la contraction des muscles lisses (contrôlant notamment la digestion et la vascularisation).

Si les conclusions de ces pionniers peuvent sans doute être nuancées, elles concordent parfaitement avec les hypothèses que défendent aujourd'hui les tenants de la cognition incarnée ; par exemple par Gallese et Lakoff, qui soutiennent un modèle simulateur de l'imagination : « when one imagines seeing something, some of the same part of the brain is used as when one actually sees. When we imagine moving, some of the same part of the brain is used as when we actually move » (2005, p. 456). Gallese et Lakoff poussent cependant leur réflexion encore plus loin en affirmant que cette imagination incarnée partage ses ressources neuronales avec la compréhension : « the same neural substrate used in imagining is used in understanding [...] understanding is imagination » (2005, p. 456). On peut donc employer la même logique qui nous a fait passer de la perception comme simulation à l'imagination comme simulation, et considérer que, si comprendre et imaginer partagent le même substrat neural et si imaginer, c'est simuler, comprendre, c'est aussi simuler.

5.3.3 Le concept est une simulation

Dans un article publié en 2008, le philosophe Lawrence Barsalou explique sa théorie de la *grounded cognition*, qui soutient que les concepts sont multimodaux, c'est-à-dire qu'ils reposeraient sur l'activation des formes modales (visuelles, auditives, affectives, motivationnelles, etc.) qui leur sont associées. Par exemple, le traitement conceptuel des animaux activerait principalement les aires visuelles, celui des outils, les aires motrices, la nourriture, les aires gustatives et les objets définis par leur odeur (comme les roses), les aires olfactives. De plus, certaines aires seraient subdivisées en sous-catégories sollicitées de manière particulière par tel ou tel concept : par exemple, au sein des schémas moteurs, certains seraient consacrés aux interactions avec les animaux, d'autres aux interactions avec les outils, et ainsi de suite (2008, p. 8). Dans un article collectif publié antérieurement (2005), l'inventeur du concept de *grounded cognition* décrit une expérience, réalisée l'année précédente avec Barbey et Hase, qui illustre bien sa théorie. Dans cette étude, les participants sont filmés alors qu'ils doivent fournir des propriétés de concepts d'objets. Pour un petit nombre de ces concepts, l'objet est quelque chose qui se trouve typiquement au-dessus ou au-

dessous d'une personne (oiseaux ou lombrics). Au moment où les participants produisent des propriétés pour les oiseaux, leurs yeux, visage et mains se portent plus souvent vers le haut ; lorsqu'ils décrivent des objets situés au sol, comme les lombrics, c'est l'inverse qui se produit. Cette observation semble indiquer que les participants simulent l'expérience « d'être là » avec les objets dont ils devaient énumérer les propriétés (Barsalou *et al.*, 2005, p. 27). Au cours de la même expérience, les chercheurs ont observé que décrire les propriétés de concepts associés à des émotions positives (bébé souriant) ou négatives (chien attaquant) poussait les sujets à exprimer corporellement des émotions positives ou négatives.

Ces observations suggèrent que le traitement conceptuel reposerait sur des simulations multimodales, un principe également défendu par Lakoff et Gallese (2005, p. 456) et Anna Borghi (2007). Cette dernière affirme aussi que l'information conceptuelle est distribuée entre les domaines modaux (*modality specific domains*, 2007). Penser à un objet ou à une entité amènerait une ré-expérience (simulation) de l'interaction habituelle avec cet objet ou entité. Par exemple, penser au concept de « chien » provoquerait l'activation d'informations multimodales : le son du jappement, la couleur et la forme d'un chien, la texture de sa fourrure, les émotions impliquées dans nos interactions avec lui. Les concepts deviennent, dans cette perspective, des « simulateurs », au sens où ils déclenchent le surgissement de simulations fragmentaires. Ces simulations consistent en une reproduction neurale de nos expériences sensori-motrices avec des objets et des entités. Plus précisément, les aires neurales mobilisées lorsque nous pensons à un objet ou à une entité et quand nous nous préparons à agir sont les mêmes que lorsque nous percevons et interagissons avec ceux-ci : il y a donc un lien pragmatique direct entre un signe mental et son référent.

Ce modèle de la cognition, axé sur l'interaction sensori-motrice entre un organisme et son environnement, pousse les chercheurs qui y adhèrent à redéfinir la notion de représentation. C'est ce que font Garbarini et Adenzato lorsqu'ils affirment :

Representation does not consist in a duplication of reality, but in the virtual activation of perceptual and motor procedures—the same procedures that, when actually executed, allow us to recognize objects and interact with them. (2004, p. 101)

Garbarini et Adenzato argumentent ici pour une théorie de la représentation placée non plus sous le signe de la *mimesis*, mais de la simulation et de l'action. Ce changement de paradigme est d'importance pour une pensée de la littérature ; si, au XIX^e siècle, Stendhal affirme que le roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin, une vision incarnée de la cognition nous amène plutôt à concevoir le roman comme un simulateur, une technologie de réalité virtuelle. On passe ainsi d'une approche oculaire de la représentation littéraire à un modèle simulationniste plus globalement corporel, fondé sur l'action et la sensation. L'ancrage dans l'action de cette conception de la pensée et du sens est si fort que certains auteurs tels que Grush (2004) proposent de remplacer le concept de représentation par celui de *control system*, une proposition qu'il justifie par le fait qu'une représentation ne constituerait, au final, qu'un émulateur d'interaction entre le corps et l'environnement. D'autres auteurs voient toujours une utilité au concept de représentation, bien qu'ils admettent la nécessité de le différencier de sa version computationnelle et suggèrent de repenser le concept comme « émulateur » servant à tester des stratégies d'action (Werner, 2007, p. 86). Il est également possible de penser, à partir des théories de la cognition incarnée, la représentation comme icône de l'expérience. En effet, en tant que simulation sensori-motrice, le concept n'est-il pas, d'un point de vue neuronal, dans une relation iconique à l'expérience : penser à un tournevis produit une activation qui *ressemble* à celle produite par l'utilisation de cet objet. Les sources expérientielles de la pensée et l'intrication des différentes fonctions cérébrales expliqueraient cette iconicité multimodale des concepts, leur nature à la fois visuelle, auditive, motrice, affective ou autre. Les recherches appuyant une telle conception de la pensée tournent toutes autour d'un concept que nous avons déjà identifié au cœur de la définition de l'empathie : le concept de simulation. Nous allons maintenant considérer comment cette vision simulationniste de la pensée concerne également le traitement du langage et donc la lecture littéraire.

5.3.4 Le traitement du langage est une simulation

On a vu au point 5.3.1 que la perception d'objets usuels comme une tasse, un outil, un aliment ou un organe sexuel activait les programmes moteurs que ces objets nous ouvrent normalement (on pourrait dire que nous détectons ainsi leurs affordances). Plus intéressant encore pour penser la lecture empathique, nous avons ensuite constaté que même la perception mentale (la compréhension, l'imagination) d'un objet implique l'activation des patrons moteurs associés à nos interactions avec celui-ci. Qu'en est-il dans ce cas de la compréhension du langage écrit? Après avoir établi que la pensée conceptuelle repose en partie sur des simulations multimodales, il peut sembler évident que la construction du sens à partir du langage écrit puisse mobiliser les aires sensori-motrices du cerveau. Il n'est pourtant pas superflu d'explorer ce phénomène qui a donné lieu à des expérimentations qui nous permettront maintenant de préciser l'approche incarnée de la lecture empathique.

Nous avons discuté, au point 5.3.1, de l'étude de Tucker et Ellis (1998) sur l'effet d'amorçage moteur provoqué par la perception visuelle d'objets communs, tels que des tasses. En 2004, Borghi, Glenberg et Kaschak (2004) reprennent le dispositif expérimental de cette étude, mais avec un stimuli verbal au lieu d'être visuel. Ils cherchent ainsi à voir si la lecture d'une phrase simple peut avoir un effet d'amorçage moteur. Borghi et ses collègues ont demandé à leurs sujets de lire sur un écran une phrase décrivant un objet (par exemple : « il y a une voiture devant vous ») ; trois boutons sont alignés verticalement devant eux ; après avoir lu la phrase, ils doivent appuyer sur le bouton du milieu pour voir apparaître le nom d'une partie (telle que « volant ») et décider si celle-ci fait effectivement partie de l'objet en appuyant soit sur le bouton supérieur, soit sur le bouton inférieur. Les chercheurs observent alors que la réponse est plus rapide et plus sûre s'il y a congruence entre la situation habituelle de la partie par rapport au corps et celle du bouton qu'il faut presser : un volant est assez bas par rapport au corps et la réponse sera plus rapide si le bouton affirmatif est le plus bas des trois. Ce phénomène d'amorçage s'expliquerait par le fait que le traitement sémantique d'un concept d'objet active automatiquement les scripts sensori-moteurs que définissent nos interactions avec celui-ci.

On observe un même phénomène d'amorçage dans une étude de Zwaan, Stanfield et Yaxley (2002), qui démontrent que lire la phrase : « the ranger saw the eagle in the sky » amène la reconnaissance plus rapide de l'image d'un oiseau avec les ailes déployées qu'avec les ailes repliées, alors que l'opposé est vrai de la phrase : « the ranger saw the eagle in its nest ». Ce résultat, qui repose encore une fois sur le principe d'amorçage, suggèrerait que, pour comprendre la phrase, les sujets produisent une image visuelle de l'aigle dans la situation décrite ; ils voient, avec le *ranger*, l'aigle dans le ciel ou dans son nid, donc avec les ailes déployées ou repliées.

Une étude similaire, cette fois menée par Zwaan et Taylor (2006), traite de la compréhension du langage et de la résonance motrice. Celle-ci suggère que comprendre une phrase comme : « Eric turned down the volume » activerait un schéma moteur associé à une rotation manuelle. L'étude utilise un dispositif expérimental fondé sur l'amorçage comme ceux de Tucker et Ellis (1998) et de Borghi, Glenberg et Kaschak (2004). À travers ce dispositif, Zwaan et Taylor observent des effets d'affordance qui accompagnent le traitement des mots rappelant ceux générés par la perception visuelle d'objets réels : tout comme voir un marteau, comprendre une phrase parlant de cet outil activerait les patrons moteurs associés à son utilisation. Selon Anna Borghi (2007), le contenu des concepts verbaux pourrait donc varier en fonction des affordances que le sujet active lorsqu'il les rencontre, affordances qui dépendront de ses expériences passées, de sa disposition corporelle actuelle et du contexte de lecture ou d'audition. Cette conception des concepts verbaux comme ayant un « contenu » sensori-moteur variable concorde avec mes observations au sujet de la lecture empathique, qui apparaît comme un mode du lire contextuel et sujet à de grandes variations inter-individuelles.

Zwaan et Taylor ne sont pas les seuls à avoir travaillé à démontrer que le traitement du langage impliquait le corps sensori-moteur. Une étude publiée en 2004 par Teenie Matlock démontre que la compréhension d'expressions figuratives impliquant un mouvement fictif ou métaphorique telles que « la route suit le fleuve », « le cap s'avance vers l'ouest » ou « la

rivière se traîne à travers la plaine » repose sur une simulation mentale visuo-motrice du mouvement impliqué par la phrase. L'étude de Matlock comprend quatre expériences. Présentons rapidement sa mise en place expérimentale : les sujets doivent lire de courts récits impliquant un déplacement (rapide ou lent), à travers un espace (petit ou vaste, aisément navigable ou obstrué). Ils doivent ensuite lire une phrase à propos d'un mouvement fictif (« la route 49 traverse le désert ») et déterminer si cette dernière concerne le court récit¹⁵. À travers son étude, Matlock observe une corrélation entre les temps de réponse à cette question et le type de déplacement décrit par le récit. Les latences sont plus courtes après des distances courtes (expérience 1), du mouvement rapide (expérience 2) et un terrain aisément navigable (expérience 3). Pour Matlock, cette différence dans le temps de réponse serait due au fait que les sujets, lorsqu'ils lisent le récit, s'en font un modèle spatial et imaginent le mouvement à travers cet espace. Pour ensuite déterminer si la phrase est liée à ce récit, ils simuleraient à nouveau le mouvement à travers l'espace qu'ils s'étaient d'abord mentalement représenté (2004, p. 1395). Ces observations signifieraient que le traitement cognitif demandé par la tâche interprétative implique, dans une certaine mesure, une recreation imaginaire, une simulation incarnée des paramètres du récit qui serait un peu plus longue dans le cas de déplacements longs, lents ou difficiles. Matlock suggère finalement que même le traitement de phrases spatiales qui ne communiquent pas de mouvement explicite, mais un simple mouvement implicite et imaginaire (phrases décrites par Talmy, 1996) telles que « la route suit le fleuve », implique une simulation incarnée. Lakoff et Gallese (2005) argumentent également que le système sensori-moteur possède la bonne structure pour caractériser à la fois les concepts sensori-moteurs et ceux qui sont plus abstraits. Comme Teenie Matlock, ils soutiennent que la compréhension d'expressions métaphoriques comportant une composante motrice ou kinesthésique telles que « j'ai saisi son idée » ou « j'ai démolé son argumentation » activeraient les zones concernées des cortex moteur et prémoteur.

L'étude d'Aziz-Zadeh, Wilson, Rizzolati et Iacoboni (2006) semble cependant contredire cette conception du traitement des phrases métaphoriques, bien que les chercheurs modèrent leurs observations pour des raisons méthodologiques. Ceux-ci défendent tout de même la

¹⁵ Ce type d'inférence fait d'ailleurs partie intégrante du travail interprétatif que peut demander une fiction littéraire, où le lecteur doit sans cesse mettre en relation de nouvelles informations avec ce qu'il connaît déjà de l'œuvre.

thèse de l'« *embodied semantics* », qui soutient que les représentations conceptuelles activées lors du traitement linguistique sont, en partie, équivalentes aux représentations sensori-motrices requises pour l'énonciation des concepts décrits (Aziz-Zadeh *et al.*, 2006, p. 1818). L'équipe de chercheurs a scanné douze sujets à la résonance magnétique (fMRI) alors qu'ils regardaient des actions effectuées avec la bouche, la main ou le pied ou bien pendant qu'ils lisaient des phrases décrivant littéralement des actions de la bouche, de la main ou du pied (« biting the banana », « grasping the pen », « pressing the car brake », etc.) ou des phrases métaphoriques mettant en jeu des actions effectuées avec ces parties du corps (« time is running », « biting off more than you can chew », etc.) Dans le cas de la lecture de phrases littérales, ils observent une congruence avec l'activation des secteurs du cortex frontal agranulaire (aires pré-motrices et motrices) lors de l'observation d'une action effectuée par le même membre (bouche, main ou pied). Cette observation fournit une preuve de l'implication des aires pré-motrices dotées de propriétés miroirs dans la réactivation de représentations sensori-motrices lors du traitement conceptuel de phrases décrivant des actions. Le peu d'activation de ces mêmes zones dans le cas des phrases métaphoriques reste selon les chercheurs à reconfirmer. À ce sujet, la différence de résultat par rapport à l'étude de Matlock dont nous venons de discuter pourrait être due à un mécanisme attentionnel : le dispositif expérimental de Matlock poussait peut-être les sujets à porter attention à la dimension motrice des expressions métaphoriques telles que « la route suit le fleuve » ; au contraire, chez Aziz-Zadeh *et al.*, les phrases métaphoriques n'ont probablement pas été interprétées dans toute leur richesse signifiante – ce qui risque moins d'arriver dans le contexte de la lecture d'une œuvre littéraire mettant l'accent sur la sensation. Quoiqu'il en soit, l'étude d'Aziz-Zadeh et de ses collègues prouve au moins qu'un texte littéraire décrivant littéralement des actions sollicitera des représentations motrices chez le lecteur.

On peut tirer une même conclusion de l'étude de Hauk, Johnsrude, et Pulvermüller (2004), qui observent que des sujets qui entendent des mots comme « lick », « pick » ou « kick » simulent leurs sens dans leur système moteur. En effet, dans cette étude, les participants doivent lire des mots (2,5 secondes par mot) pendant qu'ils se trouvent dans un scanner IRMf. Insérés dans la liste, on trouve des mots qui font référence à des actions de la

tête (lick), des bras (pick) et des jambes (kick). Ces trois types de mots produisent une activation des systèmes moteurs, suggérant que leur sens est représenté dans les aires cérébrales responsables des comportements moteurs. De plus, les trois types de mots activent des zones motrices différentes, associées aux actions décrites (l'étude de Aziz-Zadeh *et al.* (2006) observe une congruence aussi précise) ; les mots décrivant une action de la tête activent les zones motrices de la tête et il en est de même pour les bras et les jambes. Une étude récente de Boulenger, Hauk et Pulvermüller (2009) corrobore et précise ces résultats. Ces neuroscientifiques font lire silencieusement une série de phrases à leurs sujets. Ces phrases décrivent littéralement ou métaphoriquement soit des mouvements des bras (« John grasped the object », « John grasped the idea »), soit des mouvements de jambes (« Pablo kicked the ball », « Pablo kicked the habit »). Boulenger et son équipe observent une activation spécifique du cortex moteur (plus d'activation dorsale pour les phrases concernant les jambes, plus d'activation latérale pour les phrases concernant les bras ; c'est ce que les chercheurs nomment la *semantic somatotopy*) ainsi que d'un ensemble d'aires dont le rôle dans le traitement du langage est bien connu (aires fronto-temporales perisylviennes gauches, gyrus fusiforme et hémisphère droit du cervelet). Contrairement à l'étude de Aziz-Zadeh *et al.*, celle-ci observe un profil d'activation comparable pour les phrases littérales et métaphoriques, ces dernières activant cependant plus intensément les aires sémantiques, probablement en raison de la charge de travail accrue qu'elles leur demandent. Les résultats de cette étude appuient une perspective compositionnelle du traitement sémantique, qui recomposerait le sens des mots – incluant leur dimension sensori-motrice – pour construire celui de la phrase. La *semantic somatotopy* des phrases métaphoriques observée dans cette étude suggère que l'aspect sémantique des mots est récupéré et recombinaé assez tard dans l'interprétation globale de la phrase. Bref, le recours au contenu multimodal des mots n'est pas un produit dérivé sans pertinence, mais une étape cruciale de la compréhension du langage littéral comme du langage métaphorique. Les chercheurs affirment (2009, p. 1912) que c'est l'interprétation au niveau de la phrase, plus qu'à celui des mots individuels, qui sous-tend les changements métaboliques observés, qui arrivent spécialement tard pour les phrases les plus abstraites. Leurs observations montrent que le sens métaphorique d'une phrase entraîne une émergence graduelle de la *semantic somatotopy*, qui ne peut être expliquée par

une activation mot à mot. Le somatique serait donc impliqué non seulement dans la construction rudimentaire du sens de concepts d'action ou d'objets, mais également au niveau, plus élaboré, de la phrase et peut-être du texte littéraire. C'est à ce niveau que nous tenterons maintenant de tirer les conclusions d'une conception incarnée et simulationniste du sens.

5.3.5 Conséquences pour la lecture littéraire

Si le traitement de phrases littérales et métaphoriques utilisées dans les études mentionnées plus haut implique le corps sensible, du moins dans sa dimension neuronale, il paraît plus que probable qu'il en soit de même pour les descriptions élaborées d'états somesthésiques que nous proposent des œuvres littéraires comme *A Million Little Pieces*. En effet, celles-ci peuvent créer un contexte d'interprétation qui favorise le rapport imaginaire et sensoriel au sens, sensibilisant dans la durée le corps du lecteur et orientant son attention à la fois sur les dimensions affectives et sensorielles de l'expérience somesthésique qu'elles décrivent ou expriment. On peut donc sans trop de risque passer d'une théorie simulationniste de la cognition à une théorie simulationniste de la lecture littéraire. Si lire un texte de fiction, ne serait-ce que pour le comprendre conceptuellement, active les réseaux sensori-moteurs où sont encodés les affordances et les divers patrons d'action, il semble probable qu'une lecture caractérisée par une forte implication imaginaire comme la lecture empathique sera d'autant plus ancrée dans la simulation incarnée. David Miall n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que les neurones miroirs jouent un rôle dans la lecture littéraire et notamment dans la réponse empathique que celle-ci peut provoquer (2008, p. 18). Les théories simulationnistes et incarnées de la cognition nous permettent ainsi de croire que le rapport empathique à la fiction littéraire peut dépasser la simple identification psychologique ou la sympathie pour les personnages et générer des sensations somesthésiques :

Empathy in literary response thus may involve not only simulating the feeling experienced by a character about which we are reading, but also such embodied experiences as touch or motor activation. (Miall, 2008, p. 20).

La question de l'intensité de la simulation neuronale constitue une des manières les plus intéressantes de considérer le surgissement de ces expériences somesthésiques lors de la lecture littéraire. Dans la plupart des études mentionnées dans cette dernière partie, les simulations sensori-motrices, qu'il s'agisse de celles des neurones miroirs ou plus généralement du cortex sensori-moteur, sont des activations hors-lignes, c'est-à-dire qui ne débouchent pas sur l'exécution d'un mouvement ou sur l'expérience d'une sensation. La compréhension d'un concept, si elle implique le recours à des patrons sensori-moteurs, n'entraîne pas nécessairement le sujet à ressentir l'expérience ou à exécuter l'action que codent ces patrons. Au contraire, la lecture empathique, dans sa version forte qui, rappelons-le, relève autant du projet que de la réalité, implique une expérience sensorielle authentique. Sur ce point, la lecture empathique s'apparenterait à la vision religieuse telle que la conçoit Barsalou *et al.* (2005). En effet, celle-ci reposerait sur la mise-en-ligne des concepts incarnés multimodaux : c'est comme si, dans l'expérience mystique, les sensations simulées accompagnant normalement un concept comme [ange], prenaient soudainement une intensité nouvelle qui leur donnerait une consistance au plan de la conscience. Les auteurs défendent cette hypothèse en convoquant de nombreuses études reliant compréhension du langage écrit et simulations sensori-motrices et émotionnelles. Pour eux, il est plausible que lorsque nous lisons un texte décrivant une déité ou un événement religieux, nous simulions divers aspects sensoriels que l'expérience de ces scènes pourrait provoquer. Le résultat de ces simulations est d'établir dans la mémoire des représentations sensorielles qui s'activeront lors de la vision religieuse. L'interprétation d'un texte pourrait donc transmuter un matériel symbolique (linguistique) en matériel iconique (imaginaire) multimodal. Dans des circonstances appropriées telle que la lecture empathique, ce matériel iconique serait activé avec une intensité accrue menant vers l'expérience sensorielle consciente. Amalgamant et réarrangeant diverses formes somesthésiques qu'elle récupère dans la mémoire somatique et les réseaux « précâblés » de son lecteur, l'œuvre littéraire lui fournirait un corps « fantôme », assemblé au fil de l'interprétation à partir de fragments de simulations sensori-motrices qui s'activeront à différents niveaux d'intensité.

Un même réseau neuronal peut en effet produire des comportements ou des expériences qualitativement différentes par la simple variation quantitative de sa fréquence de décharge (ou potentiel d'action). Comme dans tous les systèmes complexes, la variation quantitative d'un paramètre peut donner lieu à une modification qualitative du système. Gallese et Lakoff (2005, p. 464) donnent un bon exemple de ce type de phénomène avec les trois démarches du chat : la marche, le trot et le galop. Ces trois démarches demandent un programme moteur distinct : par exemple, pendant le galop, les pattes avant bougent ensemble et les pattes arrières font de même, alors que ce n'est pas le cas pour les deux autres démarches. Cependant, un seul réseau de neurones contrôle ces trois comportements, qui ne se démarquent qu'au niveau de la fréquence de décharge. On peut penser que, à la manière des trois démarches du chat, la perception, l'imagination et l'hallucination d'une sensation spécifique sont des comportements découlant de l'activation d'un même patron neuronal à des intensités variables.

Qu'est-ce qui détermine cette valeur, c'est-à-dire l'intensité de la simulation neuronale, dans la lecture empathique? Si toute compréhension et toute imagination d'états somesthésiques mettent en route des simulations, comment expliquer que certaines descriptions littéraires de ces états semblent plus ou moins propres à générer une lecture empathique? L'intensité des simulations somesthésiques activées par un texte dépend sans doute d'un ensemble de facteurs. Parmi ceux-ci, la relation personnelle que le lecteur établit avec l'œuvre semble pouvoir inhiber ou favoriser le développement de ces simulations, comme c'est le cas pour la résonance empathique face aux états somesthésiques perçus chez autrui. En effet, et comme on l'a vu au point 3.3.1.1, le sentiment d'affiliation (notamment ethnique et politique, voir Serino *et al.*, 2009) module notre sensation d'être soi-même touché lorsque nous voyons un visage se faire toucher. Il semble donc que l'aspect personnel de notre relation à l'autre ait un impact sur la résonance empathique. La conclusion d'une étude de Singer *et al.* publiée en 2006 va dans le même sens, démontrant que l'empathie à la douleur de l'autre est modulée par notre évaluation de son honnêteté : après avoir joué avec des participants honnêtes et tricheurs, les sujets de cette expérience montrent moins d'activation du cortex cingulaire antérieur (CCA) lorsqu'ils observent l'individu malhonnête subir un

stimulus douloureux que pour l'individu honnête. Évidemment, un lecteur ne jugera pas une œuvre littéraire sur son honnêteté (quoique...). Mais il pourra en admirer ou non la qualité artistique, ressentir ou non une proximité avec l'auteur ou tout simplement être emballé parce que l'œuvre lui aura été recommandée par quelqu'un dont il est éperdument amoureux. Ces facteurs jouent tous un rôle sur l'aspect affectivo-motivationnel de l'expérience du lecteur, modulant son implication imaginaire dans l'œuvre et par conséquent l'intensité des simulations sensorielles que celle-ci suscitera.

Des facteurs relevant plutôt de la connaissance sont également en jeu : la familiarité avec telle ou telle forme sensorielle en facilite la simulation. C'est ce que concluent Holt et Beilock (2006) lorsqu'ils remarquent que les experts, lorsqu'ils lisent des comptes rendus de match de hockey, produisent davantage de simulations motrices que les novices. On observe un même phénomène dans l'étude de Calvo-Merino *et al.* (2006), dont nous avons discuté plus haut et qui démontre que les neurones miroir de danseurs sont plus sensibles que celles de non-danseurs face à des mouvements de danse. Comme le démontrent ces études, habitude et familiarité jouent un rôle important dans l'incarnation des concepts. Cela expliquerait les réactions fortes des lecteurs devant une scène comme la scène du dentiste de *A Million Little Pieces*, qui évoque une expérience familière pour la plupart des lecteurs.

On peut aussi se demander jusqu'à quel point les représentations sensori-motrices activées par la lecture empathique sont précises, et ce, quelle que soit l'intensité de leur simulation. Gallese et Lakoff (2005, p. 461) apportent encore une fois un élément de réponse à cette question lorsqu'ils évoquent le schéma d'activation d'un geste spécifique, par exemple la phase terminale d'une préhension de précision. Trois sous-réseaux sont actifs durant cette phase : un sous-réseau général de la préhension, un sous-réseau pour la préhension de précision et un sous-réseau pour la fin de la préhension. Dans l'action, le réseau général ne peut jamais fonctionner seul, puisqu'on prend toujours d'une certaine manière et selon un certain rythme. Par contre, on peut simuler en imagination une action générale, sans en préciser la manière. Ce type de représentation vague peut même être considéré comme la matière première de la littérature, où il est rare que le lecteur doive se faire une image

achevée des actions, des sensations ou des personnages. Ces représentations générales n'en sont pas moins enracinées dans le sensori-moteur ; elles laissent simplement de côté certains aspects des représentations de l'action et de la sensation. Bien qu'elle s'enracine dans l'expérience sensori-motrice de l'environnement, la représentation littéraire conserve avec celle-ci une certaine distance qui lui permet de la manipuler et de la réorganiser pour produire de nouvelles configurations sémiotiques et somatiques. Cette idée n'est pas nouvelle. On trouve par exemple chez le rhétoricien Dumarsais (1730) l'idée – qu'il reprend à Locke – que les concepts se forment par l'accumulation des sensations. Ces sensations naturelles deviennent le matériau de base de la pensée, qui s'en libère cependant dans la pratique rhétorique, celle-ci lui permettant de recombinaison et de réarranger dans une forme linguistique nouvelle les sensations sédimentées en concepts. Ainsi, c'est ainsi en retravaillant la langue que la littérature retravaille la sensation.

Cette idée de Dumarsais permet de réconcilier une théorie incarnée et simulationniste de la littérature avec le modèle de la littérarité que proposent les formalistes russes (voir Jakobson, 1973, p. 15), fondé sur la notion d'écart et de défamiliarisation. On trouve une des versions les plus raffinées de ce modèle dans l'ouvrage de Iouri Lotman *La structure du texte artistique* (1973), dans lequel il pense le texte artistique comme un système complexe où s'entrecroisent et s'entre-définissent une multitude de codes superposés : système de la langue incluant les normes syntaxiques, grammaticales et phonétiques ; conventions littéraires, stylistiques et génériques incluant les techniques narratives et rhétoriques ; système des mythes, images, archétypes et idéaux qui forment eux aussi une « langue ». Pour Lotman, un texte est littéraire, c'est-à-dire artistique, parce qu'il combine ces différents codes et normes en configurations innovantes. Étudier la littérature, c'est donc étudier l'écart d'un texte par rapport à la norme des codes qu'il utilise, spécialement du code linguistique. Si l'on considère l'expérience sensorielle comme un ensemble de codes, comme un agencement de patrons neuronaux « précâblés » et formés par l'habitude, il est possible de penser que la fiction littéraire permet de jouer avec ceux-ci. En tant qu'entité linguistique, le texte réorganise la langue ; en tant que matrice de simulations sensori-motrices, il réarrange les possibilités et les habitudes sensorielles, produisant ainsi une défamiliarisation de notre expérience vitale.

Il est ainsi possible de réconcilier la théorie incarnée du texte et l'idée de littéarité comme défamiliarisation. Mais on peut également se servir d'une conception simulationniste de la fiction littéraire pour critiquer le modèle formaliste de la littérature, qui valorise une œuvre en fonction de sa capacité à renouveler nos habitudes de pensée et de parole, à faire progresser nos manières d'être. Ce qui marque une innovation face à l'habitude, ce qui défamiliarise est artistique : l'activité artistique ne trouve donc sa légitimité que dans la production d'une avancée, dans un progrès et dans un gain ; elle s'inscrit dans une téléologie dialectique (puisque toujours relative à un état précédent des codes et conventions) et dans une logique de l'innovation et de la distinction. Cette idéologie du *développement* culturel apparaît comme un cadre axiologique naturel, qui permet d'ordonner les œuvres d'art en fonction de leur puissance d'innovation sémiotique. Bien qu'il fasse ressortir un aspect sans doute essentiel de l'activité littéraire, un tel modèle tend à dévaloriser les textes sensationnalistes peu innovants en termes de code. Ceux-ci représentent pourtant une richesse artistique qu'il ne faut pas négliger, offrant l'occasion d'une lecture improductive, désobéissant aux diktats de la productivité et de l'amélioration perpétuelle.

Une théorie incarnée et simulationniste de la littérature permet également d'éviter de réduire celle-ci à sa dimension linguistique. En éclairant le rôle central que jouent les simulations sensori-motrices dans la lecture, le modèle de la lecture empathique met en effet l'emphase sur l'aspect fictionnel et expérientiel des pratiques littéraires. Cette emphase permet d'élargir la conception linguistique et poétique du littéraire, étroitement associée à l'idée de défamiliarisation et dominant, dans une certaine mesure, l'épistémologie des études littéraires tout au long du XX^e siècle. Écoutons Roman Jakobson définir ce qu'il conçoit comme le trait distinctif du littéraire, la poéticité : « Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion » (1973, p. 124). On est loin, ici, d'une théorie simulationniste du langage ou de l'art : chez Jakobson, le littéraire intéresse parce qu'il met la langue comme code, matériau et terrain de jeu en évidence. C'est la langue, et non les expériences qu'elle autorise, qui devient le point focal de la théorie littéraire. L'expérience fictionnelle

émotionnelle et sensorielle, pourtant au cœur d'une pratique telle que la lecture romanesque, est en contraste délaissée. Penser notre rapport à la fiction littéraire comme une matrice de simulations sensori-motrices et émotionnelles permet de remédier à cette situation, sans nier la dimension linguistique et poétique de la littérature.

Malgré les développements épistémologiques qu'elle rend possible, la conception incarnée et simulationniste de la cognition et du sens dont nous avons discuté dans cette partie ne bouleversent pas les conceptions courantes de la littérature. Après tout, l'idée que les textes littéraires nous font vivre par l'imagination – ou, ce qui n'est finalement pas très différent, par des simulations multimodales – des expériences fictionnelles n'a en effet rien de révolutionnaire. Mais la cognition incarnée vient préciser les modalités de ce passage d'un artefact linguistique et artistique à une expérience à la fois sémiotique et somatique. La transition d'une approche logico-linguistique des phénomènes humains à une approche plus biologique et écologique permet ainsi de mettre en valeur la dimension sensorielle et expérientielle de la littérature, une dimension parfois négligée au profit des stimulations plus intellectuelles qu'elle nous procure. Malgré ces avantages, une approche neuroesthétique de la littérature peut poser certains problèmes. C'est de ceux-ci que j'aimerais parler avant de conclure ce chapitre.

5.3.6 Réserves et inquiétudes : problèmes de la neuroesthétique littéraire

Les théories de la cognition incarnée et les études empiriques qui les accompagnent apparaissent comme une pièce essentielle pour mon modèle de la lecture empathique. Elles ne sont cependant pas sans poser certains problèmes. Parmi ceux-ci, on peut identifier la tendance de ce paradigme à subordonner le culturel au naturel et le symbolique au sensori-moteur. Une vision incarnée est naturalisante dans la mesure où elle situe le sens dans un flux d'expérience qui ne peut exister en dehors de l'interaction entre un organisme et son environnement de vie (Johnson, 2006, p. 6-7). On peut qualifier cette vision d'ascendante (*bottom-up*), puisqu'elle conçoit l'émergence du sens comme une complexification des

activités organiques. Évidemment la cognition incarnée ne nie pas l'existence de structures descendantes (*top-down*) qui contraignent et donnent forme à ce qui peut faire sens. Mais pour la vision naturalisante de la cognition incarnée, ce qui est descendant était, à l'origine, ascendant ; n'est devenu un paramètre donné que parce que l'évolution – naturelle ou culturelle – a fini par le sédimenter. Pourtant, si nos représentations naissent de notre interaction avec un environnement donné, celles-ci font ensuite retour sur cet environnement, elles lui donnent forme par l'intervention technique, artistique ou philosophique, mais aussi par le filtre qu'elles imposent à notre perception.

Les cognitivistes italiens Pezzulo et Castelfranchi (2007, p. 115) soulignent également que les approches incarnées (ou situées) ayant pensé l'ancrage du symbole mental dans l'interaction entre l'organisme et son environnement de vie tendent à négliger l'indépendance du symbole mental par rapport à cette origine. Désignant ce problème comme le *symbol detachment problem*, Pezzulo et Castelfranchi se demandent comment les agents cognitifs peuvent développer des représentations détachées de leurs interactions sensori-motrices sans perdre leur ancrage (*grounding*) et leur intentionnalité (*aboutness*). Comment peut-on imaginer des alternatives au réel immédiat et même planifier le futur? Comment peut-on agir sur nos représentations au lieu d'agir directement sur le monde? Ces questions, aussi importantes pour comprendre la fiction littéraire que l'ancrage de la cognition dans l'interaction organisme-environnement, sont abordées par les auteurs à partir de la notion d'anticipation, qui jouerait un rôle prépondérant dans l'évolution cognitive ayant mené au « détachement des symboles ». Pezzulo et Castelfranchi notent de plus l'importance de la *sémiosphère* comme environnement de vie avec lequel nous interagissons comme organismes :

Detachment has thus also led to the development of a semiotic sphere that is remarkably autonomous with respect to the environment and its affordances. The arbitrariness of the semiotic code in fields such as arts is so high, and the capability of human cultures to create meaning and desires is so powerful that they are as important as situated activity for explaining human behavior. (2007, p. 119)

Cette nuance est importante car elle nous rappelle la complexité de notre expérience en tant que créatures de chair et de sens et la difficulté de lier des objets sémiotiques aussi complexes qu'une œuvre littéraire aux origines éco-biologiques du sens. Même si la compréhension d'un concept comme [marcher] active des représentations sensori-motrices, il faut admettre que cette sollicitation du sensori-moteur ne constitue qu'une partie du processus de compréhension. De plus, faire l'expérience d'une fiction littéraire est plus complexe que comprendre un concept isolé de ce type. La construction du sens d'une œuvre littéraire ne fait pas uniquement appel à des représentations dérivées de l'expérience sensorielle mais également à des configurations sociales et culturelles comme l'identité sexuelle (*gender*), les habitudes de consommation culturelle ou le jugement moral et esthétique porté sur l'art, autant de configurations qui ont un impact sur la lecture empathique. C'est du moins une hypothèse que nous explorerons au chapitre suivant à travers l'analyse de textes de l'auteur américain Chuck Palahniuk.

Le problème du détachement des symboles permet d'interroger la tendance déterministe qu'assument parfois des neurologues dont le travail est par ailleurs exemplaire, tel Stanislas Dehaene. Bien qu'elle soit loin d'être complètement farfelue, la position que celui-ci revendique dans le passage suivant ne peut que susciter le débat chez les chercheurs en sciences humaines, qui y sont d'ailleurs directement interpellés :

Les cultures humaines ne sauraient être ces immenses espaces d'infinie diversité et d'arbitraire invention que nous décrivent certains chercheurs en sciences humaines. Les structures cérébrales restreignent les constructions culturelles. Notre capacité d'invention n'est pas infinie, elle repose sur un jeu de construction neuronal qui nous est imposé. Si elle présente l'apparence d'une très grande diversité, c'est que celle-ci émerge d'une combinatoire exponentielle d'un répertoire restreint de formes culturelles fondamentales. (2007, p. 395)

Il est certain que notre structure physiologique limite nos expériences et les activités sémiotiques qui en découlent. Mais comme le soulignent Pezzulo et Castelfranchi, ces activités peuvent finir par former des environnements de sens, des sémiosphères dans lesquelles baignent nos cerveaux qui peuvent s'adapter à ces environnements « détachés »

grâce à leur la plasticité remarquable. Si nos cerveaux déterminent nos manières de vivre, celles-ci forment en retour nos cerveaux : c'est le principe même de la plasticité neuronale, qui renforce et développe les réseaux les plus sollicités par les activités quotidiennes d'un individu. La culture influence donc ce « jeu de construction neuronal » qui la détermine originalement. Et la culture peut changer encore plus drastiquement le cerveau, dans sa structure ou dans son fonctionnement biochimique par des pratiques comme la lobotomie ou encore la prise d'anti-dépresseurs, de stimulants divers, d'alcool ou de drogues favorisant « l'expansion de l'esprit ». Il est aisé d'admettre que les domaines du neuronal et du culturel sont fondamentalement liés – c'est après tout ce qui justifie l'approche privilégiée dans cette thèse. En revanche, on ne peut passer de l'un à l'autre sans tenir compte de la bidirectionnalité de leurs échanges : si « notre capacité d'invention [...] repose sur un jeu de construction neuronal qui nous est imposé », si les « structures cérébrales restreignent les constructions culturelles », celles-ci font sans cesse retour sur celles-là. Et si les structures cérébrales qui restreignent les constructions culturelles résultent de millénaires d'évolution où elles se sont adaptées aux défis posés par l'environnement, qu'arrive-t-il lorsque cet environnement est profondément transformé par la culture et la technologie? Qu'arrive-t-il lorsque nous vivons quotidiennement dans un monde d'images publicitaires, de nouvelles, de musique, bref de formes culturelles qui nous stimulent sensoriellement et déterminent un environnement de vie qui diffère, sur un certain nombre d'aspects, de celui dans lequel évoluaient nos ancêtres?

Ces considérations concordent avec les objections du biosémioticien Donald Favareau (2007, p. 2-3), qui met en garde contre le réductionnisme neurologique sur lequel peut déboucher une question en apparence anodine du type : comment le cerveau produit-il la conscience ou l'esprit? Pour Favareau, la conscience, l'esprit, mais surtout le sens ne peuvent être conçus comme un produit, ou pire, un contenu du cerveau. En effet, le sens est fondamentalement collectif, il émerge de vastes réseaux de communication entre les cerveaux et les corps, les livres et les pages web, les institutions et les diverses forces sociales (langues, religions, organisations professionnelles et politiques, et ainsi de suite). La cognition est donc distribuée dans des « systèmes qui pensent » (c'est la thèse de la *distributed cognition*) et ne

peut être entièrement abstraite de ceux-ci. C'est pourquoi il faut toujours prendre en compte le fait que l'habitat de la « bête humaine » est profondément technologique, culturel et sémiotique. Il faut concevoir la lecture empathique dans un tel contexte et tenter d'en comprendre non seulement l'inscription dans le sensori-moteur, mais également dans des configurations culturelles qui déterminent le rôle de celui-ci dans une activité telle que la lecture littéraire.

Conclusion

On a vu au fil de ce chapitre que la sensation somesthésique était relativement indépendante des stimuli en provenance du système nerveux périphérique. C'est cette indépendance qui rend possible les douleurs fantômes mais aussi le surgissement de sensations lors de la lecture littéraire. Ce surgissement semble résulter de l'intensification des simulations sensori-motrices qu'active la compréhension du langage écrit, intensification que favoriserait un ensemble complexe de facteurs attentionnels, motivationnels, affectifs mais aussi sémiotiques et esthétiques. En effet, l'expérience que nous avons de notre propre corps émerge de l'intégration, par le système nerveux central, d'une multitude d'informations et de signaux qui se combinent pour former l'image et le schéma corporels. Les informations somesthésiques qui traversent la fiction littéraire peuvent donc s'intégrer à ce que Melzak et Katz (2006) nomment la neurosignature, ce output du système nerveux central qui détermine le flux de la conscience incarnée. À travers la résonance empathique, le lecteur adopte une perspective personnelle sur les formes sensorielles évoquées par une œuvre littéraire, il active des patrons sensori-moteurs qui s'intègrent momentanément à la neurosignature du corps propre, donc à la conscience somatique. La plasticité du schéma et de l'image corporelle, l'indépendance de la sensation face aux stimuli périphériques, l'intégration des informations multimodales par le cerveau apparaissent ici comme autant de processus déterminant les conditions de possibilité de la lecture empathique.

Comme le montrent les analyses de mon corpus, la compréhension d'un texte littéraire, dont la surface reste un assemblage d'énoncés verbaux simples, génère une expérience totale où se combinent une multitude d'éléments allant des simulations sensori-motrices qui caractérisent la cognition incarnée à la perception de la valeur artistique de l'œuvre en passant par l'état physiologique et l'humeur du lecteur au moment de sa performance interprétative. Cette performance interprétative produit ainsi un tout qui dépasse la simple somme de ses parties, un tout auquel s'intègre le rapport empathique au texte. L'expérience de la fiction littéraire est une expérience complexe, la traversée plus ou moins longue d'une masse de sens et de sensation, une mise en disposition progressive (et par moment défaillante), une relation sémiotique, affective, vocale et corporelle fluide entre le lecteur et une structure linguistique, un narrateur, des personnages, un univers diégétique ; le tout influencé par divers éléments paratextuels et par des paramètres institutionnels (auteur, maison d'édition, histoire littéraire, critiques...) Le profil thématique d'un texte et sa capacité à exploiter les prédispositions sensorielles et la mémoire somatique de son lecteur jouent également un rôle important dans cette expérience complexe. Mais la lecture empathique fait plus que d'activer, grâce à des thèmes body genresques, les mémoires sensori-motrices du lecteur. Elle reconstruit et reconfigure ces mémoires sensorielles, les pousse plus loin ; du système pensant que forment le corps-esprit lecteur et le texte littéraire naît ainsi un corps nouveau, des expériences sensori-motrices inédites. Un texte riche en potentiel somesthésique peut ainsi exploiter et réorganiser la carte soma-sémantique du corps (ce que Boulenger et ses collègues (2009) nomment la *semantic somatotopy*). Cette carte soma-sémantique activée dans la lecture recouvrira tantôt l'image corporelle, tantôt le schéma corporel, se métamorphosant en fonction des stratégies du texte (rapport objectif ou subjectif, sensoriel ou affectif au corps, emphase mise sur l'action ou sur l'apparence, adoption d'une perspective personnelle ou impersonnelle, et ainsi de suite). Un texte pourra ainsi affecter successivement l'image ou le schéma corporel, deux formes somatiques dont l'interaction détermine l'expérience de notre corps propre qui vit, dans la lecture empathique, des sensations somesthésiques simultanément personnelles et étrangères. Cette dualité caractérise le corps entre-deux, chevauchant la fiction et le réel, qui naît grâce à l'investissement imaginaire du lecteur dans le

texte littéraire. La naissance de ce corps entre-deux peut se faire sur plusieurs modes (telle que la *communion vocale* discutée au chapitre III). Nous verrons au prochain chapitre que chez Chuck Palahniuk, c'est sur le mode de la didactique somesthésique que le lecteur est invité à faire l'expérience des sensations fictionnelles. Mais au-delà de cette modalité particulière de la *lecture empathique*, le regard que nous porterons sur l'œuvre de cet auteur américain nous permettra de considérer la dimension culturelle du rapport corporel au littéraire.

CHAPITRE VI

LES MUSCLES DE PALAHNIUK, LE PUNCH DE LA LECTURE EMPATHIQUE

Septembre 2003, Portland, Oregon. Quelque huit cents fans sont réunis à la plus grande librairie de la ville pour une lecture publique d'un de leur plus célèbre concitoyen, le fameux auteur de *Fight Club*, Chuck Palahniuk. Celui-ci donne le coup d'envoi à la tournée promotionnelle de son roman *Diary*. Pour l'occasion, il lira *Guts*, une nouvelle traitant (entre autres choses) de masturbation et d'éviscération, et qui paraîtra pour la première fois dans *Playboy* l'année suivante (en 2004), puis en tant que premier chapitre de son « roman de nouvelles » : *Haunted*, en 2005. La lecture se déroule normalement. À la fin de la soirée, le responsable de la sécurité apprend à Palahniuk que deux hommes se sont évanouis en écoutant *Guts*. Sur le coup, l'auteur n'en fait pas grand cas, l'atmosphère suffocante de la librairie expliquant aisément ce regrettable incident. Mais l'histoire se répète tout au long de sa tournée. Encore et encore, de Pittsburgh à Miami, de Ann Arbor à Las Vegas, de Londres à Milan, des membres du public s'évanouissent...

C'est du moins la légende que ne se lasse pas de nous raconter Chuck Palahniuk. Dans les interviews qu'il accorde, sur son site web, dans la postface de *Haunted*, il la fait circuler avec enthousiasme à travers la médiasphère, nous fournissant un spécimen fascinant de réception empathique, un cas spectaculaire de développement physiologique du signe littéraire. Mais l'anecdote est-elle véridique? Palahniuk l'a affirmé encore récemment, et sans aucune ambiguïté, dans une interview accordée au journaliste David Sheff (2009). J'accorderai le bénéfice du doute à Palahniuk dans ce chapitre où je tenterai notamment d'expliquer

comment *Guts*, en tant que fiction verbale, se prolonge empathiquement chez ses lecteurs ou, dans ce cas particulier, ses auditeurs. Mais au delà de la capacité – légendaire ou réelle – de ce texte à causer des évanouissements, c'est l'évidente délectation que l'anecdote procure à Palahniuk qui nous intéressera ici. En revenant inlassablement sur ce fait d'arme, il confère à son œuvre un potentiel physiologique évident, mesurable même (en postface de *Haunted*, Palahniuk écrit : « In all, 73 people have fainted while I've read "Guts" », 2005a, p. 410). Cette puissance physique qu'il revendique pour son œuvre lui permet de la vendre à un certain public. Mais pourquoi l'idée d'une littérature dotée d'une efficacité sur les corps réels, d'une littérature musclée dont le punch peut mettre ses lecteurs KO serait-elle aussi valorisante et profitable? Qu'est-ce que cette mise sous tension de ce qu'il faut bien appeler un passage du sémiotique au somatique nous révèle sur l'œuvre de cet auteur prolifique, dont l'importance semble faire l'unanimité parmi les nouvelles générations de lecteurs¹, ainsi que sur son rapport au corporel et au réel? Et, plus généralement, que nous apprend-elle sur le rapport empathique à la fiction littéraire?

Loin de constituer un simple accident de parcours, ces évanouissements apparaissent comme l'aboutissement du projet esthétique, mais aussi politique et moral, que Palahniuk développe depuis le début de son œuvre romanesque. Dans le but avoué de plaire à un public qui lit peu (voir l'interview avec Farley, 2001), notamment jeune et masculin, cet auteur propose des fictions qui se veulent efficaces, transformatrices du réel tant au niveau physiologique qu'idéologique. J'argumenterai que c'est en inscrivant son projet littéraire dans une pragmatique de l'effet physique que Palahniuk se positionne comme moraliste dans un monde en perte de valeurs. Dans cette pragmatique de l'effet physique, la fiction littéraire vise le corps du lecteur empathique pour l'inciter à l'action, ou du moins à l'activité (imaginative et sensorielle). Loin d'être une activité fantaisiste et oisive de fuite du réel, la littérature selon Palahniuk se réclame virilement d'une entrée dans la sensation et dans l'action, remède post-ironique à ce que je désignerai ici comme les phénomènes d'abstraction postmoderne. C'est

¹ En 2006, l'écrivain québécois Nicolas Dickner est en résidence dans une université de la *Rust Belt* américaine. Lors d'un dîner, il demande à son groupe d'étudiants en littérature : « Qu'est-ce qui vaut la peine d'être lu en ce moment dans la littérature contemporaine des États-Unis, du point de vue d'un étudiant de 22 ans? » Ceux-ci lui lancent alors une réponse unanime : « D'une seule voix. Consensus spontané. "Chuck Palahniuk!" Avec un point d'exclamation » (Dickner, 2008).

dire que la lecture empathique, telle qu'elle se présente à travers l'œuvre de cet auteur, n'est pas qu'un effet de texte, mais devient un projet éthique ; la promesse, faite au lecteur, d'une littérature riche en sensations capable de combler la perte postmoderne du sens.

Nous étudierons ce projet littéraire à travers quatre étapes. C'est à partir de ses propos sur sa pratique d'écrivain que nous aborderons, dans une première partie, le rôle de la lecture empathique dans l'œuvre de Palahniuk. Ce rôle sera, dans une seconde partie, éclairé par la relation qu'elle entretient avec la littérature américaine des dernières décennies. Nous nous pencherons, dans les deux parties suivantes, sur les textes eux-mêmes, et plus particulièrement sur les troisième et quatrième romans de Palahniuk : *Survivor* (1999) et *Choke* (2001), derniers romans de sa période « terroriste », qui précède ce qu'il a nommé la *horror trilogy* (*Lullaby*, 2002 ; *Diary*, 2003 ; *Haunted*, 2005) dont le dernier volet, *Haunted*, contient la nouvelle *Guts* que nous étudierons également. À des fins argumentatives et parce qu'il est devenu une référence majeure de la culture contemporaine, j'évoquerai aussi son premier roman publié, *Fight Club* (1996). La discussion de ces textes nous permettra de comprendre comment la conception physicaliste du rôle de l'écrivain et de la fiction littéraire, identifiée lors des deux premières parties, donne sens aux fictions de Palahniuk. Cette discussion sera divisée entre la troisième et la quatrième partie de ce chapitre, qui traitent respectivement de l'abstraction postmoderne telle que la dénonce les œuvres choisies, et de la lecture empathique (ou du moins du projet d'une littérature physicaliste) comme remède à cette abstraction.

Nous discuterons donc du positionnement de l'œuvre de Palahniuk face à la lecture empathique en tenant compte de sa dimension sociale, et notamment de la vision du monde qu'elle véhicule. Cette orientation socio-culturelle pourra sembler nous éloigner de nos considérations sur la lecture empathique ; je crois au contraire qu'elle a l'avantage de montrer à quel point le problème de la lecture empathique n'appartient pas exclusivement à la phénoménologie de la lecture, un angle que j'ai privilégié dans cette thèse, mais qu'il est indissociable des questions éthiques et politiques.

6.1 Palahniuk sur Palahniuk : à la recherche d'une littérature physicaliste

Pourquoi étudier l'œuvre de Chuck Palahniuk dans le cadre d'une enquête sur la lecture empathique? Pour répondre à cette question, nous considérerons d'abord la manière dont cet auteur parle de sa pratique d'écrivain. Devenu une célébrité après le succès de l'adaptation cinématographique de *Fight Club* par David Fincher (1999), Palahniuk jouit d'une exposition médiatique élevée qui lui a donné maintes fois l'occasion de se prononcer sur sa conception de la littérature. J'ai sélectionné pour cette partie introductive quelques extraits d'interviews où il explique pourquoi il importe de toucher le corps du lecteur et comment il est possible de le faire. Nous verrons que, de 2001 à 2008, il maintient un discours valorisant une écriture physiquement et sensoriellement efficace.

On note tout d'abord qu'il utilise la recherche de physicalité pour se positionner face au reste de la littérature, présentée comme excessivement désincarnée : « I try to engage the reader on a "gut" level. Most books engage your mind. Some engage your heart. But I want it all ; your mind and heart and stomach » (Robertson, 2007, non paginé). Palahniuk cherche à prendre le lecteur par la tête et le cœur, mais aussi, et c'est la particularité qu'il revendique, par les tripes et l'estomac. Prendre le lecteur par les tripes, mais aussi : avoir des tripes (*to be gutsy, to have guts*), avoir du cœur au ventre ; c'est tout un paradigme du viscéral, du courageux et du viril dont s'empare Palahniuk, se démarquant ainsi d'une littérature apparaissant, par contraste, comme trop cérébrale, abstraite, inutile et frileuse. En ce sens, et nous reviendrons sur ce point, Palahniuk s'inscrit dans une tradition bien américaine que représentent des auteurs comme Hemingway ou, peut-être plus encore, Walt Whitman.

Cet amalgame entre corporéité (viscérale) et efficacité se retrouve un peu partout dans le discours public de cet auteur. Par exemple, interrogé au sujet de l'utilisation du mot *nigger* dans la musique et dans la culture populaire en général, il répond : « What a tiresome word. I couldn't give a crap about words. Give me an obscene gesture any day » (Faber, 2008, non paginé). Cette déclaration provocatrice – et pour le moins paradoxale venant d'un écrivain – illustre à merveille la manière dont Palahniuk vend son projet artistique à un lectorat qui n'est

pas porté naturellement vers la littérature. Atteindre ce lectorat est un objectif que poursuit Palahniuk depuis le début de sa carrière, au milieu des années 1990 :

When I started writing, I said my goal was to bring people back to reading, people who had given up on reading. So I wrote for people who didn't read at that point. Today, you have to write books that can compete against video games and music videos and professional wrestling and all the other things people can do with their time. And those people want plot. People don't want stasis and description. They want the plot to move, they want lots of verbs. You know, verbs on top of verbs. (Farley, 2001, non paginé)

Ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont Palahniuk passe d'une analyse culturelle (la littérature est aujourd'hui en compétition avec les jeux vidéos, les vidéoclips et la lutte professionnelle) à une proposition stylistique (elle doit donc accrocher son lecteur avec une profusion de verbes et une intrigue qui *bouge*). La lecture empathique, qui permet d'entrer en résonance sensori-motrice avec cette profusion de verbes et cette intrigue qui bouge, apparaît donc comme le mode privilégié pour lire cet auteur désirant faire de la littérature une affaire d'action, ancrée dans le mouvement physique.

Trois ans après cette déclaration au sujet du désir de verbe des lecteurs, Palahniuk va avoir recours à la neurologie pour justifier cette vision de la littérature, évoquant ce qui ressemble étrangement à l'action des neurones miroirs :

People want to see a lot of verbs on the page. They want to see a lot of action. There have been studies that suggest that when you read something about performing a physical action, the part of the brain lights up that would if you were to actually perform the action. It only happens when you read. If you're watching TV, and a character walks on, the motor cortex doesn't light up. But it does when you read the word "walk." Things should happen on the page. People should not think, believe, expect. There should be enough physical things happening that the reader then thinks, or believes, or expects. (Williams, 2004, non paginé)

Mis à part ce qui semble être une certaine confusion de l'auteur au sujet de la neurologie de la perception et de la compréhension de l'action (puisque regarder un personnage marcher à la télévision peut bel et bien activer les zones motrices, et même plus sûrement que de lire une description de la scène, comme nous l'avons vu au chapitre précédent), ce passage montre bien comment Palahniuk inscrit son œuvre dans une pragmatique de l'effet physique, dans un

dépassement du sémiotique dans le somatique. La neurologie et une conviction quant aux goûts des lecteurs (« *people want to see a lot of verbs* ») servent à justifier ce choix esthétique. On trouve donc, dans la conception de la littérature de Palahniuk, une place toute faite pour le lecteur empathique, qui ressent et apprécie la fiction avec son corps, qui recherche la stimulation sensori-motrice et l'action qu'incarnerait une profusion de verbes. On trouve même chez cet auteur un désir de court-circuiter une approche trop cognitive de la fiction (« *People should not think, believe, expect* ») grâce à la résonance sensori-motrice. Bref, tous les éléments semblent en place pour faire de l'œuvre de Palahniuk un terrain de jeu privilégié pour le lecteur empathique.

La vision physicaliste de cet auteur (« *I couldn't give a crap about words. Give me an obscene gesture any day* »), la constellation du *guts* dont il se réclame, s'enracinent dans sa formation d'écrivain au sein des ateliers d'écriture donnés à Portland par Tom Spanbauer (ancien étudiant de l'écrivain Gordon Lish²), ateliers qu'il fréquente assidûment dans les années 1990. Écoutons Palahniuk expliquer un aspect important de la technique narrative enseignée par Spanbauer, dans un article paru dans le *LA Weekly* en 2002 :

A story can be a succession of tasty, smelly, touchable details. What Spanbauer and Lish call "going on the body," to give the reader a sympathetic physical reaction, to involve the reader on a gut level. (Palahniuk, 2002, non paginé)

Encore une fois, Palahniuk insiste sur son objectif physicaliste, utilisant cette fois le concept de sympathie (« *a sympathetic physical reaction* ») pour définir la résonance recherchée entre un texte littéraire riche en sensations et le corps de son lecteur. Et encore une fois, l'auteur investit le paradigme du *gut*, présentant cette résonance comme une implication viscérale du lecteur (« *involve the reader on a gut level* »), comme une sémosis du ventre anti-psychologique et anti-intellectuelle.

Bien que Palahniuk présente cette résonance physique comme une réaction *sympathique*, on dirait plutôt, en suivant les définitions conceptuelles proposées dans cette thèse, que sa

² Celui-ci a d'ailleurs été l'éditeur de Raymond Carver et son influence est à l'origine des nouvelles courtes, des nouvelles « coup de poing » qui ont fait la renommée de cet auteur.

pragmatique de l'effet physique entraîne le remplacement de l'identification sympathique par une *résonance empathique*, c'est-à-dire le remplacement de la relation psychologique avec le personnage par l'implication sensori-motrice avec ses actions. Ce refus du lien de sympathie apparaît clairement dans l'extrait suivant, où l'auteur répond à une question sur l'obligation de créer des personnages sympathiques pour plaire au lecteur :

I think that used to work, but it became formulaic, and it got stale. I think my work resonates with young people because it breaks those rules. So many people are writing beautiful stories or sympathetic characters, and nobody notices. (Williams, 2004, non paginé)

Cette fois, Palahniuk utilise le concept de sympathie au sens d'un lien psychologique au personnage fondé sur l'accord des personnalités, des valeurs et des comportements. L'auteur rejette ce lien de sympathie – une stratégie qu'il juge usée – pour privilégier, comme nous l'avons vu, la résonance du lecteur avec les actions et les sensations fictionnelles. Il veut faire concurrence à des médias sensationnalistes en inscrivant son œuvre dans une pragmatique de l'effet physique ; un programme qui se réalise parfaitement dans les évanouissements provoqués par ses lectures publique de *Guts*. Mais mis à part ce texte légendaire, jusqu'à quel point l'écriture de Palahniuk va-t-elle « sur le corps »? Jusqu'à quel point parvient-elle à faire adhérer le lecteur empathique aux différents « points de sentir » qu'elle propose? Pousse-t-elle le lecteur à se construire un « corps entre-deux », corps prosthétique et fictionnel capable de faire une expérience sensorielle de la fiction?

Tournons-nous vers un dernier commentaire qui permettra d'esquisser une réponse à ces questions, révélant ce qui, à mon avis, est la véritable place du corporel dans l'écriture romanesque de cet auteur. Lors d'une interview avec Laura Williams, Palahniuk affirme que l'architecture et l'anatomie représentent pour lui une sorte de réservoir narratif : « *architecture, like anatomy, tells a story. Architecture is a language, like anatomy, but it tells a story most people can no longer read* » (2004, non paginé). Deux points doivent retenir notre attention dans ce passage. Tout d'abord, Palahniuk s'y donne le rôle d'initié puisqu'il peut lire les histoires que racontent l'anatomie et l'architecture, contrairement à la plupart des gens (« *most people can no longer read* »). Nous discuterons de cette posture privilégiée,

qui autorise et valide sa parole d'écrivain et qui transparait dans toute son œuvre romanesque. Mais ce qui m'intéresse prioritairement dans cette citation, c'est la hiérarchie dans laquelle s'insèrent le récit et l'anatomie ou l'architecture : le corps physique (architectural, anatomique) y est mis au service du récit et non l'inverse. L'architecture et l'anatomie sont des langages, ils sont là pour raconter une histoire. Au contraire, chez James Frey – auteur qui, au sein de mon corpus, offre l'exemple le plus convaincant de ce qu'est la lecture empathique – le récit amène au corps et le sens sert la sensation. Nous reviendrons sur cette hiérarchie, mais on touche ici à ce qui – du point de vue du lecteur empathique – mine l'efficacité du projet physicaliste de Palahniuk : la puissance sensorielle y est détournée au service du sens.

Guts serait l'exception à cette règle puisque, dans l'anecdote des évanouissements, le sens aboutit à la sensation, il s'incarne dans un phénomène physiologique spectaculaire. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Palahniuk travaille en général en sens inverse, et que le sens finit généralement par y saper la sensation. Plus particulièrement, les représentations obscènes, potentiellement riches en sensation, qui caractérisent la plupart de ses romans, y sont récupérées par une logique morale et mises au service de paraboles plutôt qu'à celui d'un spectacle qui serait véritablement body genresque. En effet, les romans de Palahniuk sont pratiquement des contes philosophiques (d'où, aussi, le rôle d'initié – même de *preacher* – associé à sa persona auctoriale). L'œuvre de cet auteur est donc traversée par une tension où s'opposent (et se complètent parfois) la recherche d'une efficacité sensorielle et le désir de véhiculer une morale. On retrouve ces deux aspects dans les liens qu'entretient cette œuvre avec la littérature américaine des dernières décennies.

6.2 Palahniuk et la littérature efficace : minimalisme, masculinisme, post-ironie

S'il faut comprendre le travail de Palahniuk dans un contexte culturel plus large que la culture littéraire proprement dite, on peut, et on doit tout de même la situer par rapport à un nombre de repères littéraires importants. Parmi ceux-ci, on peut identifier les ateliers

d'écriture de Tom Spanbauer, ancien étudiant du professeur, écrivain et éditeur Gordon Lish, qui ont profondément marqué Chuck Palahniuk (voir Palahniuk, 2002). Celui-ci s'inspirera en effet des préceptes du minimalisme et du *dangerous writing* (écrire ce qui nous perturbe, nous gêne, nous trouble) qui y sont proposés. Le mélange entre éléments « dangereux » et formules minimalistes est bien résumé par Steven Shaviro qui écrit, à propos du style de *Fight Club* : Palahniuk « puts outrageous suggestions in Raymond Carveresque packages » (2003, p. 213). Le *dangerous writing* et le minimalisme défendu et illustré par Palahniuk est directement relié à la pragmatique de l'effet qui est au cœur de son projet esthétique. En effet, en privilégiant un style économe et choisissant des thèmes, motifs et images perturbantes, il vise avant tout l'efficacité, l'impact qui mettra le lecteur KO.

On revient, avec cette idée d'efficacité et son côté sans fioriture, au paradigme du *guts* évoqué précédemment. Ce paradigme paraît lié à une tradition masculiniste qui traverse l'histoire de la littérature américaine et qui fleurit en particulier dans l'Ouest. Je pense ici à des auteurs comme Hemingway (qui a raillé Henry James, l'accusant d'écrire comme une vieille femme (1981, p. 266) ou Raymond Carver (un auteur de l'Oregon, comme Palahniuk et influencé, comme lui, par Gordon Lish), ou encore à Hunter S. Thompson (ayant passé une grande partie de sa vie dans l'Ouest américain, notamment dans le Colorado) ou à Cormac McCarthy (né à Providence mais habitant au Nouveau Mexique depuis des années, et ayant, lui aussi, critiqué Henry James et Proust pour leur frivolité). Chacun à leur façon, ces auteurs mélangent style minimaliste et thèmes virils. Chacun à leur façon, ils évoquent la figure de l'écrivain chasseur, soldat, boxeur ou col bleu, de l'écrivain d'action possédant les attributs d'une virilité classique, virilité déniée à l'homme de lettre trop passif, enfermé dans le monde des idées, des mots vides et inutiles. Ces écrivains revendiquent une liberté de cow-boy, une pureté rugueuse, sauvage et sobre qui s'oppose au raffinement imaginé d'un Nord-Est trop européen (Proust, James). Le critique catalan Josep Armengol parle d'ailleurs de la « virility school » des lettres américaines (2007, p. 85) pour désigner cette tendance.

Avec sa rhétorique physicaliste (« give me an obscene gesture any day ») et son écriture minimaliste, Chuck Palahniuk, comme James Frey d'ailleurs, s'inscrit pleinement dans cette

tradition virile. La dimension somesthésique de l'œuvre de ces auteurs peut ainsi être liée à leur approche masculine, ou plutôt masculinisante, de l'écriture. La dimension masculine de l'œuvre de Palahniuk la place sur un terrain qu'elle partage avec les *body genres*. En effet, traditionnellement, tant au niveau de la production que de la consommation, les genres pornographiques et horribles sont une affaire d'hommes (Clover, 1987 ; Williams, 1991). Est-ce donc un hasard si, du côté des publications académiques, plusieurs articles critiques parus jusqu'ici sur Palahniuk proviennent du *Journal of Men's Studies* (Boon, 2003, 2005 ; Clark, 2002 ; Tuss, 2004)? Ce fait, qui peut paraître anodin, révèle un aspect important de l'œuvre de cet auteur : l'importance de sa thématisation de la masculinité. L'inscription du travail littéraire de Palahniuk au sein d'une pragmatique de l'effet physique joue en effet sur plusieurs aspects structurant les représentations de la masculinité au sein de notre environnement culturel : valorisation de l'efficacité, de l'action, du concret, de la violence. Cet engagement sur le terrain de la masculinité participe également d'une morale de l'anti-routine, utilisant l'obscène et le sensoriel pour combattre l'aseptisation d'une vie postmoderne châtrée et dé-virilisée.

Mais minimalisme et tradition masculiniste ne résument pas la place de Palahniuk au sein du paysage littéraire américain. Cet écrivain est aussi, fondamentalement, un écrivain des années 1990, et à ce titre, il participe d'une mouvance post-*blank fiction*, délaissant les poses blasées et cyniques de Bret Easton Ellis ou de Douglas Coupland, le détachement de Dennis Cooper, pour proposer une littérature engagée qui rappelle, sous plusieurs aspects, le *New Journalism* (Tom Wolfe, Hunter S. Thompson) et les auteurs du *dirty realism* (voir Rebein, 2001), en particulier Dennis Johnson (*Jesus' Son*, 1992) et Thom Jones (*The Pugilist at Rest*, 1993). Palahniuk partage tout de même avec les auteurs de la *blank generation* (voir Young et Caveney, 1992 ; Annesley, 1998), dont nous avons brièvement discuté au chapitre II, un certain nihilisme doublé d'un humour cynique, noir et absurde. Mais chez Palahniuk, et contrairement, par exemple, à Bret Easton Ellis dans son roman *Less Than Zero* (1985), cet humour cynique est mis au service de paraboles moralisantes. En cela, le travail de Palahniuk est ce qu'on a appelé post-ironique³, c'est-à-dire enraciné dans l'ironie puissante qui caractérise plusieurs œuvres des années 1980 et 1990, mais désirant dépasser celle-ci dans

3 Voir Zoe (2003) pour une intéressante définition de ce terme.

une sorte de pulsion utopique. L'œuvre de Palahniuk ne cherche donc pas que l'efficacité sensorielle, elle veut aussi changer nos façon de penser et de vivre. Nous verrons maintenant comment la lecture empathique s'inscrit dans un tel projet.

6.3 L'abstraction postmoderne, ennemi de Palahniuk

Nous avons vu, jusqu'à maintenant, que la pragmatique de l'effet physique dont se réclame Palahniuk, ce projet d'une littérature *gutsy*, faite de verbes qui remplaceraient l'identification sympathique par la résonance empathique avec l'action, est indissociable du désir de cet auteur de faire lire ceux qui ne lisent plus. C'est en effet pour concurrencer des divertissements plus sensationnalistes que Palahniuk se présente comme produisant une littérature qui frappe, virile, musclée et choquante. La lecture empathique y devient un projet, une promesse d'impact faite aux lecteurs – promesse que les évanouissements causés par *Guts* confirment qu'elle a été tenue. Mais les discours de Palahniuk sur sa pratique d'écrivain, ses prises de position pour une littérature de l'effet physique, sont davantage qu'une pirouette médiatique pour attirer ceux qui ne lisent plus. Ils participent aussi d'une vision du monde qui structure toute son œuvre romanesque, y déterminant la place de la sensation somesthésique et de la lecture empathique. C'est pourquoi nous explorerons maintenant cette vision du monde où le projet d'une littérature capable de toucher physiquement son lecteur fonctionne comme antidote aux phénomènes d'abstraction postmoderne. Il faut concevoir ces phénomènes d'abstraction comme une perte du sens et de la sensation, double perte qui hante l'œuvre entière de Palahniuk. S'il fallait en effet produire un schéma actanciel général synthétisant l'organisation axiologique de ses romans, ces phénomènes de perte de sens et de sensation pourraient très bien remplir le rôle de l'opposant, de ce qui fait obstacle à la quête existentielle des sujets-héros. Nous nous attarderons donc, dans cette partie, sur les formes problématiques que prennent ces phénomènes d'abstraction dans les romans *Choke* (2001), *Survivor* (1999) et, dans une moindre mesure, *Fight Club* (1996) ainsi que dans la nouvelle *Guts* (2005).

Avant de nous lancer dans cette exploration, j'aimerais apporter une nuance importante. J'utiliserai des fragments de la pensée de Debord, Baudrillard, Certeau, Foucault et Butler pour éclairer la vision du monde de Palahniuk, cette vision du monde qui anime toute son œuvre romanesque et qui y détermine la nature et la fonction de la lecture empathique. Ce bricolage théorique ne vise pas à saisir dans toute leur complexité les idées de ces philosophes – loin de là! – mais plutôt celles de l'écrivain. Les discours philosophiques convoqués ici s'imposent comme clés interprétatives d'une œuvre habitant un environnement culturel où ces idées circulent – le plus souvent sous formes mutantes. Sous ces formes, elles travaillent l'œuvre de Palahniuk, et participent de la pragmatique de l'effet physique qu'il y met en place. Palahniuk a-t-il lu Debord, Baudrillard ou Foucault? C'est peu probable, mais cela importe peu car le lien que je propose ici n'est pas direct. Les chemins que tracent les idées le sont rarement. Et si ces idées apparaissent parfois explicitement dans les textes qui nous intéresseront, comme lorsque la mère du narrateur de *Choke* affirme : « "Masturbating your way to freedom," the Mommy said. "Michel Foucault would've loved that." » (*Choke*, p. 200), ou si elles semblent déterminer l'action littéraire de notre auteur (écrire comme terrorisme culturel) à la manière de l'intervention situationniste de la Cacophony Society, un groupe de *culture jammers* qu'il fréquentait dans les années 1990, elles ne constitueront le plus souvent dans mon argument qu'une traduction philosophique de configurations thématiques ou diégétiques présentes dans l'œuvre ou de configurations sémiotiques ou esthétiques provoquées par celle-ci chez le lecteur.

6.3.1 Administration, sécurité, ennui

Le premier mode de la perte de sens et de sensation que dénonce l'œuvre de Palahniuk est l'administration et la sécurisation excessive de la vie nord-américaine contemporaine. Au début de *Survivor*, le héros-narrateur, Teddy Branson, est homme à tout faire pour un couple qu'il ne voit jamais, une force abstraite avec laquelle il communique exclusivement par interphone et qui a planifié ses tâches pour les dix prochaines années :

Next to the speakerphone is a fat daily planner book they keep full of things for me to get done. They want me to account for my next ten years, task by task. Their way, everything in your life turns into an item on a list. Something to accomplish. You get to see how your life looks flattened out.

The shortest distance between two points is a time line, a schedule, a map of your time, the itinerary for the rest of your life.

Nothing shows you the straight line from here to death like a list. (*Survivor*, p. 269⁴)

On voit bien ici que la logique du travail et de l'administration du quotidien transforme la vie du narrateur en quelque chose d'abstrait, une liste ou une ligne droite qui le mène droit à la mort. Son existence est sans issue, entièrement phagocytée par les tâches domestiques : « one day you're changing a patio lightbulb with a five-year life span and you realize how you'll only be changing this light maybe ten more times before you'll be dead » (*Survivor*, p. 263). Administration du quotidien, domesticité, biens de consommation et technologie s'allient pour vider la vie de Teddy Branson de toute perspective d'aventure, de tout imprévu, de toute différence qui pourrait être source de sens (rappelons-nous la fameuse définition de l'information par Bateson : « a difference which makes a difference » (1972, p. 453).

Les tâches domestiques, l'administration du foyer et le spectacle ménager qu'il faut maintenir évacuent de plus le corps sensible, le corps obscène. Cette évacuation est apparente dans la liste d'astuces plus ou moins farfelues que le narrateur de *Survivor* nous donne pour faire disparaître taches de sang, d'urine ou de sperme sur diverses surfaces de la maison (*Survivor*, p. 271-260). Cette liste, axée sur le lavage ou la dissimulation de ces taches, révèle paradoxalement la présence des corps des employés de Teddy Branson, qui n'apparaissent cependant jamais dans le récit, n'étant présents qu'à travers l'interphone qu'ils utilisent pour communiquer avec leur homme à tout faire. Bref, non seulement l'administration du foyer n'implique jamais le corps concret de ceux qui y habitent, mais elle vise à en faire disparaître toute trace organique. L'étiquette, le spectacle du savoir-vivre, est également une source d'abstraction lors de cet épisode. On peut le constater lorsque le narrateur donne des instructions à son employeur sur la méthode appropriée pour manger un homard sans trop se salir. Ces instructions transforment une expérience sensorielle en procédure sans lien avec la

⁴ Il est étonnant qu'une citation tirée de la page 269 soit au début du roman. C'est que, dans *Survivor*, la pagination est inversée, créant un décompte qui nous rapproche progressivement de l'écrasement de l'avion dans lequel se trouve le narrateur.

vie du corps et ne visant qu'à préserver l'image de maître de la maison. Tout en donnant ses instructions par l'interphone, Teddy Branson démembre entièrement un spécimen, dans un exercice purement méthodique et technique, avant de se rendre compte de l'impossible : « I've eaten almost the whole lobster before I notice the heart beat » (*Survivor*, p. 260). Ce surgissement du réel, de la vie dans ce qu'elle a de plus viscéral, est vécu comme une révélation violente : il y a donc quelque chose de vivant derrière l'administration du quotidien!

Paru deux ans plus tard, en 2001, le roman *Choke* présente une vision du monde similaire. Cette vision du monde est parfaitement résumée dans le passage suivant, où le narrateur du roman, Victor Mancini, reprend le discours de sa mère Ida :

People had been working for so many years to make the world a safe, organized place. Nobody realized how boring it would become. With the whole world property-lined and speed-limited and zoned and taxed and regulated, with everyone tested and registered and addressed and recorded [...] because there's no possibility for real disaster, real risk, we're left with no chance for real salvation. Real elation. Real excitement. Joy. Discovery. Invention.

The laws that keep us safe, these same laws condemn us to boredom. (*Choke*, p. 159)

C'est contre ces lois sécuritaires, contre ce monde contrôlé et ennuyeux que Palahniuk écrit et fait usage d'obscénité et de sensationnalisme. Nous verrons que *House of Leaves*, le roman de Danielewski dont nous discuterons au chapitre VIII, joue également sur ce désir de danger, cette équivalence entre sens et danger que produit un monde trop sécuritaire, trop administré. Dans ces deux cas, la lecture empathique, l'entrée somesthésique dans la fiction est présentée comme une aventure capable de remédier à la prévisibilité, à la sécurité et à l'ennui qui vide nos vies de leur sensations et de leur sens.

L'hospice St-Anthony, où réside dans sa vieillesse Ida Mancini, la mère du narrateur de *Choke*, se présente comme un modèle réduit de ce monde entièrement contrôlé, un monde-prison sous surveillance constante :

This is St. Anthony's. The rugs, the drapes, the beds, pretty much everything is flame-proof. It's all stain-resistant. You could do just about anything anywhere, and they could wipe it up. [...]

It used to be a convent a century ago, and the nuns planted a beautiful old rose garden, beautiful and walled and fully escape-proof.

Video security cameras watch you from every angle. (*Choke*, p. 55)

Cet espace, où les accidents sont prévus et déjà réglés, enferme ses résidents dans un univers propre, prévisible et sécuritaire, un espace surveillé et régulé qui transforme le quotidien en une routine aliénante et ennuyeuse. C'est ce même problème de routine, de sécurité et d'ennui qui fait dire à la femme qui initiera Victor Mancini au sexe sauvage (hors-la-chambre et hors-la-loi) que les exhibitionnistes et autres pervers publics sévissent parce que : « The people you meet behind unlocked doors are tired of talking about the weather. These are people tired of safety » (*Choke*, p. 256). Le sexe sauvage, les « crimes » de Ida Mancini dans *Choke* (elle crée du chaos, libérant par exemple les animaux d'un zoo), les catastrophes prédites par Fertility Hollis, le personnage féminin de *Survivor*, qu'elle transforme en performances (danser dans un paquebot qui coule, dans un grand magasin en flamme), les *fight club* et le projet Mayhem dans *Fight Club* (créer du chaos social, combattre les normes comportementales qui rendent les gens amorphes et mous) sont autant de formes de résistance contre ce qui est vu comme l'aseptisation excessive de vies préservées de toute sensation forte.

Bien entendu, ce discours idéalisant l'anti-routine, l'aventure et le danger comme source de sens et d'accomplissement personnel n'a rien de révolutionnaire ; c'est même un lieu commun dans la culture occidentale. De *Madame Bovary* au *road movie*, des publicités de voitures à celles de boutiques d'équipement sportif, l'idée d'une routine abrutissante à laquelle s'oppose l'excitation d'une vie plus risquée et moins prévisible est devenue un cliché, l'enjeu commun d'une époque post-hippie. Pour le philosophe Eduardo Mendieta :

We are a society of junkies perpetually seeking a fix, addicted to excitement, the adrenaline rush, the jolt of the heart, the sense of aliveness, immediacy, of utter presence and corporeality. We live for the moment, the now, the go, the leap, the assault, the shock. (2005, p. 401)

Le projet d'une littérature coup de poing, la promesse d'une lecture empathique renversante qui caractérisent l'œuvre de Palahniuk participent de cette recherche d'une présence corporelle totale (« utter presence and corporeality »), de cet assaut sensoriel et de ce choc. On voit donc que, loin de constituer un pur enjeu esthétique ou sémiotique, la lecture empathique s'insère ici dans un discours social sur les modalités de notre vivre-ensemble. Elle promet de remédier à l'excès de sécurité et d'administration de notre quotidien. Si cette condamnation de la banalité et de la routine peut paraître adolescente (et il est vrai que la culture adolescente en est pleine) elle n'en reste pas moins un élément essentiel pour comprendre la place faite à la lecture empathique par le projet littéraire palahniukien. Celle-ci y apparaît en effet comme un moyen de réinjecter de la sensation dans un quotidien qui en est privé.

Un dernier aspect de l'administration comme source d'abstraction mérite notre attention. Il s'agit de la disparition du réel derrière le langage bureaucratique, dont on trouve un bon exemple dans la première partie de *Survivor*. La travailleuse sociale qui s'occupe des *Creedish* survivants (n'ayant pas encore obéi à l'injonction de leur foi qui leur ordonne de suivre le reste de leur communauté religieuse suicidée, c'est le cas du narrateur Teddy Branson), tout en appliquant du vernis sur ses ongles, raconte comment un de ses « clients » s'est suicidé hier soir, et montre au narrateur son fichier maintenant marqué de l'étampe *RELEASED*. Le narrateur médite ensuite :

In some other program *RELEASED* used to mean a client was set free. Now it means the client is dead. Nobody wanted to special order a stamp that said *DEAD*. [...] This is how things get recycled. (*Survivor*, p. 247)

Ici, c'est une logique bureautique (« special order a stamp ») qui abstrait la réalité de la mort en une catégorie administrative. Le langage administratif masque ainsi la réalité, l'aplatit dans l'absurdité indifférenciée d'un système gestionnaire où les valeurs, le sens perdent toute structuration. Le monde de Palahniuk souffre en effet d'un aplatissement, d'une implosion des valeurs – qui, dans le passage précédent, fait se côtoyer le plus naturellement du monde suicide et vernis à ongle.

On observe une même implosion des valeurs lors de l'épisode où Teddy Branson, occupant ses soirées à répondre à des appels de détresse (ayant transformé son numéro de téléphone en ligne d'aide psychologique), tente de paner une escalope de veau tout en conseillant à une jeune femme, au téléphone, de se suicider (*Survivor*, p. 283). Comme dans le cas du vernis à ongle, deux actes qualitativement différents sont ici mis sur un pied d'égalité. La réalité implose sur elle-même et tout se confond dans une même absurdité domestique où son téléphone main-libre lui permet – quelle technologie pratique! – de prendre en tout confort des décisions de vie ou de mort : « This way, you can make hand-free life and death decisions » (*Survivor*, p. 278). Palahniuk dresse ainsi le portrait d'un quotidien postmoderne complètement vidé de son sens, où tout s'équivaut : paner une escalope de veau, se vernir les ongles ou gérer la vie de « clients » suicidaires. Dans ce monde, la sensation forte et la réalité physiologique ne s'opposent pas qu'à la domesticité, à l'administration et à la sécurisation de nos vie, elles permettent aussi, comme nous le verrons maintenant, de combattre l'abstraction que produit la logique envahissante du marché, du spectacle constant de la marchandise qui tend à abolir toute différence qualitative entre les choses fondues dans un grand tout quantitatif.

6.3.2 Marchandisation et implosion axiologique

La marchandisation (*commodification*) de tous les aspects de la vie, leur aplatissement dans la logique du capital où ils deviennent entièrement équivalents et interchangeables, est dénoncée et caricaturée dans l'œuvre de Palahniuk. Prenons, par exemple, la marchandisation du leadership moral, des idées spirituelles et religieuses dont traite entre autres *Survivor*. Teddy Branson, le narrateur, seul survivant d'un culte chrétien pseudo-Amish ayant commis un suicide collectif, est, à un certain point du récit, pris en charge par une organisation marketing qui en fait un leader religieux créé de toutes pièces, bronzé, musclé, médicamenté et même scénarisé. Cette marchandise religieuse, ce spectacle que devient Teddy Branson répond au besoin d'une population aliénée, qui choisit ses leaders spirituels comme elle choisit n'importe quel autre produit de consommation. Le narrateur décrit ainsi la situation,

reprenant le discours de son agent pour expliquer la nécessité de son remodelage physique : « People shopping for a messiah want quality. Nobody is going to follow a loser. When it comes to choosing a savior, they won't settle for just a human being » (*Survivor*, p. 135). Ce passage, dont le style reproduit un *pitch* publicitaire courant (people shopping for X want quality [...] when it comes to choosing X they won't settle for) montre bien la soumission du spirituel à une logique marchande, qui exige la disparition d'un réel trop peu spectaculaire (« they won't settle for just a human being »). Le spectacle perpétuel du marketing s'infiltré ainsi dans tous les aspects de la vie postmoderne, contaminant même, dans cet extrait, la parole du narrateur reprenant le *pitch* publicitaire. Cette marchandisation et spectacularisation envahissante effacent les différences de valeur entre les choses, par exemple entre beauté plastique et beauté morale. Comme le constate Teddy Branson, imitant encore une fois le discours de son agent : « People need to reconcile being good and being good-looking » (*Survivor*, p. 135).

La logique marchande ne cause pas uniquement une perte de sens à travers une telle implosion des valeurs. Elle engendre également un spectacle perpétuel, une prolifération de signes qui précèdent et produisent un réel sans réalité. Dans *Survivor* (mais aussi dans *Choke*, avec son faux hameau colonial où travaille le narrateur), le spectacle de la marchandise crée le réel, le précède dans ce que Baudrillard appelle la précession des simulacres. Celui-ci écrit :

Aujourd'hui l'abstraction [...] est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire. (Baudrillard, 1981, p. 10)

Difficile de trouver une description plus adéquate de la scène où le narrateur de *Survivor* se fait prendre en charge par la firme marketing qui fera de lui un leader religieux. Son agent lui explique alors que la firme a développé des stratégies marketings toute prêtes pour des milliers de médicaments qui pourtant n'existent pas (encore) :

"It's a shame," the agent says, "how medical technology is still lagging behind the marketing side of things. I mean, we've had all the sales support in place for years, the coffee mug giveaways to physicians, the feel-good magazine ads, the total product launch, but it's the same old violin in the background. R&D is still years behind." (*Survivor*, p. 146)

L'arsenal spectaculaire est prêt, produisant continuellement des simulacres de médicaments. Le narrateur s'étonne, les bouteilles de ces simulacres (Glucocure, InsulinEase, Growdenase) entre les mains :

But they aren't real? "Of course they're real," he says and plucks the first two bottles out of my hands. "They're copyrighted. We have an inventory of almost fifteen thousand copyrighted names for products that are still in development," he says. "And that includes you." (*Survivor*, p. 146)

Teddy Branson se retrouve donc inclus dans un réel défini par le *copyright* (« they're real [...] they're copyrighted »), par une logique marketing prête à enfouir le réel sous une prolifération de signes. L'excès de représentation constitue en effet un autre aspect important des phénomènes d'abstraction.

6.3.3 Excès de représentation

La perte de sens et de sensation que Palahniuk combat à travers sa pragmatique de l'effet physique est non seulement présentée dans son œuvre comme une sur-administration et une sur-sécurisation, non seulement comme une implosion des valeurs causée par la marchandisation envahissante, mais également comme un surplus de représentation, une prolifération parasite du savoir et du langage. Cette position critique est évidente dans *Choke*. Elle apparaît notamment à travers une analepse où le narrateur nous présente sa mère plus jeune, absorbant une grande quantité de trichloroéthane afin de retrouver l'innocence édénique qui lui permettrait de voir une montagne sans penser à des centres de ski, à des avalanches, à la faune menacée, à la tectonique des plaques, bref de regarder la montagne en dehors de la « cage du langage et de la pensée » : « "That's the big goal," she said. "To find a cure for knowledge." For education. For living in our heads » (*Choke*, p. 149). Comme

Debord, pour qui « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (1967, par. 1), Ida Mancini déplore que : « "We don't live in the real world anymore," she said. "We live in a world of symbols" » (*Choke*, p. 151). Il faut donc se défaire du poids de la culture et retrouver une innocence fantasmée, hors des perversions du monde moderne. Cette idée hante toute l'œuvre de Palahniuk, dès son premier roman *Fight Club*, où Tyler Durden prône la destruction de la civilisation afin de retrouver un monde plus essentiel où l'homme reconquerrait sa place :

I wanted to burn the Louvre. I'd do the Elgin Marbles with a sledgehammer and wipe my ass with the Mona Lisa. This is my world, now. [...] We wanted to blast the world free of history. [...] Project Mayhem will break up civilization so we can make something better out of the world. (*Fight Club*, p. 124-125)

On voit comment la manière dont Palahniuk se vend auprès de son lectorat atypique fonctionne parfaitement avec la vision du monde véhiculée par ses romans. Une littérature physicaliste, anti-littéraire, anti-culturelle et anti-historique se pose en quelque sorte comme solution à la lourdeur de l'accumulation des représentations dénoncée par Ida Mancini.

Culture et savoir ne sont cependant pas les seuls coupables appelés à comparaître dans les romans de notre auteur. La fiction elle-même tend à y dissoudre le réel, comme lors des visites du narrateur de *Choke* à sa mère mourante. Puisque sa mère ne reconnaît jamais son fils, il incarne auprès d'elle différents personnages. Il compare alors sa vie à une mise en abyme à la fois vertigineuse et kitsch :

At this point, how my life starts to feel is like I'm acting in a soap opera being watched by people on a soap opera being watched by real people, somewhere. [...] More and more, it feels like I'm doing a really bad impersonation of myself. (*Choke*, p. 69)

La perte de contact avec le réel est ici vécue comme une aliénation, à la fois vertige et échec, transformant ses visites en un rituel absurde, vidé de son sens. Le narrateur, Victor Mancini, ne perçoit plus ses visites comme réelles, mais comme une fiction (télévisuelle) où évolue un simulacre de lui-même (« a really bad impersonation of myself »). Mais ces phénomènes d'abstraction, de perte de contact avec le réel, touchent-ils le corps des personnages? Nous

arrivons maintenant au dernier aspect – le plus important en regard de la lecture empathique – des problèmes que ces phénomènes posent dans l'œuvre de Palahniuk.

6.3.4 Troubles de la sensation

On entre maintenant au cœur de la problématique de l'abstraction postmoderne telle qu'elle conditionne le rôle de la lecture empathique au sein du projet littéraire de Palahniuk. En effet, l'une des formes d'aliénation identifiée et dénoncée dans la vision du monde palahniukienne est la perte de sensation. Cette perte, nous le verrons, peut être comblée par des fictions qui privilégient la sensation. Déjà dans *Fight Club*, le narrateur se révolte contre un monde stérile et analgésié, celui des compagnies d'assurances et des cols blancs enfermés dans leur bureau et leur *condo*, un monde où les catalogues IKEA ont remplacé les magazines pornographiques (*Fight Club*, p. 43-44). Les personnages de *Choke* et de *Survivor* évoluent dans ce même monde où la sensation (donc le sens) disparaît derrière diverses formes d'absurdité.

Par exemple, *Survivor* s'ouvre avec le narrateur en train de piloter un Boeing qu'il va écraser dans l'arrière-pays australien. L'aspect dramatique de ce moment, on pourrait dire son aspect sensationnel, est cependant sapé par le confort standardisé de l'avion. Le narrateur y est en effet entouré de portions individuelles préemballées de poulet Kiev et de bœuf stroganoff, il boit des mini-bouteilles de vodka, et est assuré par le pilote (avant que celui-ci ne se parachute hors de l'avion) qu'il aurait de l'air climatisé et de la musique jusqu'à son écrasement : « You'll have air-conditioning and stereo music, he says, *for as long as you can feel anything* » (*Survivor*, p. 287 – je souligne). Or, à ce point final du récit, le narrateur ne ressent déjà plus rien. À ce moment, Teddy Branson est non seulement un survivant par rapport au reste de sa communauté *Creedish*, c'est-à-dire qu'il est défini non plus comme vivant, mais comme non-mort (survivant), mais il a également été deshumanisé par le travail domestique et par le marketing religieux. Bourré de stéroïdes, de calmants, de stimulants, vitaminé, bronzé, sculpté par la chirurgie mais aussi scénarisé et mis en scène, le corps du

narrateur est devenu une marchandise, un outil publicitaire qui a perdu la capacité de ressentir. Teddy Branson répondra donc au pilote : « The last time I felt anything, I tell him, was a ways back. About a year ago » (*Survivor*, p. 287).

Choke met également en scène des troubles de la sensation. Par exemple, le corps d'Ida Mancini, la mère mourante du narrateur, est déconnecté de ses sensations : « She feels hunger, but she's forgotten what the feeling means » (*Choke*, p. 23). Quelques pages plus tard, c'est au tour de Victor d'affirmer : « I feel my heart ache, but I've forgotten what that feeling means » (*Choke*, p. 44), ou vers la fin du roman : « my stomach hurt, but if it's guilt or impacted stool, I can't tell. Either way, I'm so full of shit » (*Choke*, p. 239). Dans ces trois cas, c'est l'interprétation de la sensation qui pose problème. Le lien entre sens et sensation est rompu.

Dans *Choke*, cependant, la disparition de la sensation, ou son interprétation impossible, ne sont pas aussi clairement liées à la « condition postmoderne » que dans *Fight Club* ou que dans *Survivor*. Elles résultent plutôt d'une dynamique psychologique qui conduit Victor Mancini à refuser sa sensibilité. Troublé par sa mère mourante ainsi que par son attachement au Dr. Paige Marshall, Victor tente de se convaincre qu'il est insensible : « Really, nothing's wrong. I don't feel anything left inside » (*Choke*, p. 217). Cette recherche d'insensibilité dans laquelle le narrateur s'engage met en jeu le paramètre masculin. Masculinité et sensibilité s'opposent ici autour de l'expression « chick bullshit » :

Love is bullshit. Emotion is bullshit. I am a rock. A jerk. I'm an uncaring asshole and proud of it. [...] This is just heaps more chick bullshit. There is no human soul, and I am absolutely for sure seriously not going to fucking cry. (*Choke*, p. 227)

On trouve un même refus de la sensibilité alors que le narrateur tente de résister à son attirance physique pour Paige. Face au Dr. Paige Marshall dont il est amoureux et qu'il désire physiquement, il se dit que pour ne pas atteindre trop rapidement l'orgasme, il devrait penser à diverses images désagréables : « Think of spoiled cat food and ulcerated cankers and expired donor organs. That's how beautiful she looks » (*Choke*, p. 115). La beauté, potentiellement érotique, de cette femme est désamorcée grâce à ces images qui bloquent la

montée de la sensation chez le narrateur, mais aussi chez le lecteur. En effet, invité à apprécier un paradoxe (Paige est si belle qu'il doit penser à des images aussi laides qu'elle est belle), le lecteur n'est pas ici en position idéale pour s'immerger dans la sensation.

Finalement, pour Victor Mancini, seul l'espace de la fiction est acceptable pour ressentir : « You people are not going to make me feel anything. [...] Nobody's going to trick me into feeling Christlike. "Listen to me," I say. I shout, "If I wanted to feel anything, I'd go to a frigging movie! "» (*Choke*, p. 155). Comme nous le verrons, c'est en effet à travers la fiction (littéraire) que Palahniuk se propose de réintroduire du sens et de la sensation dans la vie de ses lecteurs, de résoudre ces formes d'abstraction et d'aliénation postmodernes dont nous avons discutés dans cette partie. D'une certaine façon, la littérature physicaliste proposée par Palahniuk fait écho à Paige Marshall, qui résout les problèmes du narrateur dans cette scène toute simple : « In the chapel, Paige shuts the door behind us and says, "Feel," and take my hand to hold it against her flat stomach » (*Choke*, p. 288). C'est une même invitation à ressentir que Palahniuk lance à son lecteur.

6.4 La lecture empathique comme remède à l'abstraction

Nous verrons maintenant que la pragmatique de l'effet physique désirée par Palahniuk, dont la lecture empathique forme le pôle lectorial, est posée dans les œuvres sélectionnées comme un remède à l'administration, à l'aseptisation, à la marchandisation, à l'excès de représentation et aux troubles de la sensation qui minent la vie de ses personnages.

6.4.1 Lutter sur le terrain de la fiction

Si, comme nous l'avons vu au point 6.3.3, l'excès de représentation, de culture et de fiction, aliénant l'homme de son habitat concret, lui coupe l'accès au sens et à la sensation,

ces domaines délimitent aussi, paradoxalement, un espace de résistance et de possibilité. Dans la mesure où le monde n'est plus que représentation, c'est sur ce terrain qu'il faut travailler. La mère du narrateur de *Choke* est sur ce point explicite :

She used to say, "The only frontier you have left is the world of intangibles. Everything else is sewn up too tight." [...]

By intangibles, she meant the Internet, movies, music, stories, art, rumors, computer programs, anything that isn't real. Virtual realities. Make-believe stuff. The culture.

The unreal is more powerful than the real.

Because nothing is as perfect as you can imagine it.

Because it's only intangible ideas, concepts, beliefs, fantasies that last. Stones crumbles. Wood rots. People, well, they die.

But things as fragile as a thought, a dream, a legend, they can go on and on.

If you can change the way people think, she said. The way they see themselves. The way they see the world. If you do that, you can change the way people live their lives. And that's the only lasting thing you can create. (*Choke*, p. 159-160)

Ce type de passage, plein d'espoir et incitant à l'engagement, montre bien que la fiction, dans la vision du monde de Palahniuk, constitue un espace de liberté et d'action. On voit que ce qui est dénoncé (l'excès de représentation) est aussi épousé comme solution ; la contradiction étant ici dépassée dans une forme narrative, dans le tissu hétérogène du roman. La vision du monde de Palahniuk ménage donc une place ambiguë à la culture, tour à tour dénoncée comme une chape de représentations nous coupant l'accès au monde sensible et célébrée comme dernier espace de liberté et de création. La fiction littéraire se présente comme un espace particulièrement avantageux de ce point de vue. Dans un essai proposé en postface de *Haunted*, roman où figure la nouvelle *Guts*, Palahniuk explique que, en raison du prix modique de sa production, du caractère fondamentalement privé de la lecture et du peu de considération que les censeurs lui portent aujourd'hui, la littérature constitue un espace de liberté privilégié :

Other forms of mass media cost too much to produce to risk reaching only a limited audience. Only one person. But a book... A book is cheap to print and bind. A book is as private and consensual as sex. [...] No one really gives a damn about books. No one has bothered to ban a book for decades. But with that disregard comes the freedom that only books have. [...] If you want the freedom to go anywhere, talk about anything, then write books. That's why I wrote "Guts." (*Haunted*, p. 410)

L'écriture parfois obscène et sensationnaliste de Palahniuk exploite cette liberté que lui offre la marge. Écrivain marginal, écrivain rebelle, Palahniuk revendique sa liberté artistique face à l'industrie culturelle et aux représentations normées qu'elle véhicule. La fiction littéraire devient donc un outil permettant de faire évoluer nos manières de vivre et de voir le monde.

Cet outil de transformation du réel ne concerne pas que le monde des idées, il peut aussi générer des sensations physiques. *Choke* développe notamment cette idée lors d'une analepse où Ida Mancini, la mère du narrateur, s'improvise hypnothérapeute, guidant ses clients dans des méditations érotiques qui leur permettent de vivre, dans leur imagination, les aventures sexuelles les plus improbables. À la manière de la lecture littéraire, que Palahniuk décrit comme aussi privée et consensuelle que le sexe, ces explorations mentales sont décrites comme un lieu d'intimité et de possibilité : « Here, in your mind, you have complete privacy. Here there's no difference between what is and what could be » (*Choke*, p. 134). L'imagination devient ainsi une échappatoire aux limites et contraintes du réel, aux obligations et aux responsabilités de la vie adulte :

They'd pay her with damp twenties and fifties from sopping wet wallets full of sweaty photos, library cards, charge cards, club memberships, licenses, change. Obligations. Responsibility. Reality. (*Choke*, p. 136)

De façon cohérente avec le projet d'une littérature physicaliste, l'espace de liberté fictionnel créé par Ida Mancini se concrétise dans la dimension physique, à travers la réponse érotique des clients : « He'd be rigid on the couch, sweating and mouth breathing. His eyes rolled back. His shirt would go dark under the arms. His crotch would tent up » (*Choke*, p. 136). Le corps suant et excité, respirant par la bouche, aux yeux révulsés, amène la parole fictionnelle dans le domaine de la réalité corporelle ; il accomplit le passage miraculeux du sémiotique au somatique.

La valeur de la parole fictionnelle se mesure donc à l'aune de son efficacité physiologique. Par exemple, dès le premier chapitre de *Choke*, le narrateur nous avertit que son récit n'est bon qu'à servir à se distraire pour retarder l'éjaculation : « all of this will just become more of the stupid shit to think about during sex, to keep from shooting your load. If

you're a guy » (*Choke*, p. 8). Cette remarque du narrateur place d'emblée son récit dans une pragmatique de l'effet physique où s'amalgament la virilité du lecteur modèle (masculin, actif sexuellement) et le rôle (physique, efficace) de la fiction littéraire. Dans *Choke*, le corps, et spécialement le corps sexuel, devient un réservoir sensoriel dont la puissance génère du sens en dépassant le littéraire. C'est ce qui arrive lorsque le narrateur compare sentiment poétique et sensation érotique dans une structure oppositionnelle où la puissance orgasmique l'emporte : « I think that I shall never see a poem as lovely as a hot-gushing, butt-cramping, gut-hosing orgasm » (*Choke*, p. 19). Mais si la beauté littéraire ne peut rivaliser avec celle du corps bouleversé par la sensation, le projet d'une littérature physicaliste, qu'accomplit les évanouissements causés par *Guts* et qu'illustre la parole érotico-hypnotique d'Ida Mancini, vise à s'en approprier la puissance.

On a déjà pu le constater, l'appropriation du potentiel sensoriel par la fiction se réalise à la fois au sein de la diégèse et au niveau de la communication entre le narrateur ou l'auteur et le lecteur : Ida Mancini guidant ses clients dans une fiction libératrice et branchée sur la réalité physique, n'est-ce pas l'image même de Palahniuk guidant son lecteur avec son écriture sensationnaliste? Les différentes instances énonciatrices, les voix des personnages, de l'auteur imaginé, mais aussi du narrateur créent ainsi des échos qui viennent toucher directement le lecteur. C'est ce qui se passe dans le passage de *Choke* où le narrateur décrit la pratique hypnotique de sa mère. En effet, les paroles de la mère s'adressant à ses clients finissent par être celles que le narrateur adresse au lecteur, à mesure que disparaissent les incises du type « the Mommy said » :

To each client, the Mommy said, let all tension drain from your face to your neck, then from your neck to your chest. Relax your shoulders. [...] Breathe with your stomach instead of your chest. In, and then out. In, and then out. Breathing in. And then out. Smooth and even. Your legs are tired and heavy. Your arms are tired and heavy. (*Choke*, p. 130-132)

On passe ici d'un discours indirect où le narrateur décrit les paroles de sa mère (« the Mommy said ») à de l'indirect libre où le narrateur semble s'adresser directement au lecteur. Les instructions respiratoires données dans ce passage fonctionnent alors à la fois au niveau

diégétique (sur les clients) et sur le lecteur, l'invitant à entrer dans un état de disponibilité physique à la fiction. Les instructions respiratoires favorisent ainsi la lecture empathique, qui, comme nous le verrons au chapitre suivant, partage certains traits avec la transe hypnotique. Mais toujours ambivalent, le texte de Palahniuk désamorce sans cesse l'accord entre la voix qu'incarne son texte et le corps sensible du lecteur, décrochant de l'énonciation hypnotique pour exposer la thérapeute comme faussaire, travailleuse à la chaîne préoccupée par le temps (« Her watch said they had about forty minutes before the next client », *Choke*, p. 137), certainement dotée de pouvoirs chamaniques, mais faussaire tout de même, figure de l'écrivain lui-même, tisseur de fictions (donc de mensonges) mais de fictions efficaces, créatrices de réalité, et notamment de réalité sensible.

Choke n'est cependant pas l'unique œuvre de Palahniuk à faire usage d'instructions respiratoires. On retrouve également ce dispositif en ouverture de *Guts*, alors que le narrateur s'adresse ainsi au lecteur :

Inhale.
Take in as much air as you can.
This story should last about as long as you can hold you breath, and then just a little bit longer. So listen as fast as you can. (*Haunted*, p. 12)

Incipit auquel répondent les dernières lignes de la nouvelle :

Now you can take a good, deep breath.
Because I still have not. (*Haunted*, p. 21)

Évidemment, aucun lecteur ne retiendra son souffle durant toute la lecture de cette nouvelle d'une dizaine de pages. Mais Palahniuk obtient tout de même un effet potentiellement stressant, activant des simulations de respiration bloquée, des images somesthésiques d'étouffement. Il met ainsi le corps du lecteur en lien avec la parole conative du narrateur. De plus, la phrase « listen as fast as you can », une expression qui capte l'attention (puisqu'on s'attendrait plutôt à *read as fast as you can*) encourage le lecteur à entrer en régime auditif, mais aussi à lire plus vite, c'est-à-dire – comme le souligne Rachel Bouvet à propos de l'effet fantastique (« à trop vouloir comprendre, on risque de ne pas pouvoir ressentir le sentiment

de l'étrange », 2007, p. 131) – à lire sans trop réfléchir et sans distance critique, à entrer dans le flux de la fiction et de ses images somesthésiques.

Le contrôle de la respiration, du souffle du lecteur joue un rôle important dans le passage du sémiotique au somatique. Il permet à l'écrivain – comme à l'hypnothérapeute – de redonner sens et sensation à son lecteur/client. Elles servent aussi, dans le roman précédent de Palahniuk, *Survivor*, à produire l'illusion de l'extase religieuse dans l'assistance du narrateur devenu *preacher*. Comme la littérature physicaliste de Palahniuk promet de sauver son lecteur de l'abstraction postmoderne – utilisant à cette fin le contrôle de la respiration – les professionnels du marketing religieux promettent le salut et l'extase à travers le miracle physique :

Down onstage, some local preacher was doing his opening act. Part of his warm-up was to get the audience hyperventilated. Loud singing does the job. Or chanting. According to the agent, when people shout this way or sing "Amazing Grace" at the top of their lungs, they breathe too much. People's blood should be acid. When they hyperventilate the carbon dioxide level of their blood drops, and their blood become alkaline.

"Respiratory alkalosis," he says.

People get light-headed. People fall down with their ears ringing, their fingers and toes go numb, they get chest pains, they sweat. This is suppose to be rapture. People trash on the floor with their hands cramped into stiff claws.

This is what passes for ecstasy. (*Survivor*, p. 131)

Palahniuk rapproche ici religion, fiction et performance corporelle. Le *preacher*, sur scène comme au théâtre, se lance dans son « opening act », produisant des sensations artificielles (hyperventilation) que l'interprétation prolonge et transmue en quelque chose de significatif et de salvateur (salut et extase). Palahniuk vise-t-il un effet similaire avec *Guts*? Les évanouissements lors de ses lectures publiques reproduisent en tout cas assez bien la situation orchestrée dans cette scène de *Survivor*. Comme les adeptes de tel *preacher* sont convaincus par l'effet physique évident de sa parole « sacrée », les *fans* de Palahniuk se réjouissent de l'effet physique de ses textes, des textes qui frappent fort, des textes sensationnalistes, donc lourds de sens, significatifs, capable de remplir le vide laissé par le relativisme postmoderne et le spectacle du capitalisme tardif. La lecture empathique devient ainsi une sorte de miracle frauduleux, une sensation illusoire mais créatrice de sens maniée par l'artiste initié, par

l'artiste charlatan, par le raconteur. Attardons-nous un instant à cette figure de l'écrivain raconteur, de l'écrivain *preacher*, dispensant une morale de la sensation à travers son œuvre.

6.4.2 Agir dans le réel grâce au savoir pratique

Nous ne cessons de le constater depuis le début de ce sixième chapitre, la lecture empathique chez Palahniuk s'insère dans une conception physicaliste de la littérature fondée sur une valorisation du monde concret et de la sensation. Cette valorisation apparaît, nous l'avons vu, dans le discours de l'écrivain sur sa pratique. Elle joue aussi un rôle important au niveau thématique et à celui de l'organisation du récit. Par exemple, dans *Choke*, la construction, dans un esprit complètement *DIY (do it yourself)*, d'un bâtiment de pierre par l'ami du narrateur donne un sens à son quotidien, lui permet de retrouver un corps sain et sort le narrateur d'un nihilisme sans issue. Cette création architecturale permet aux personnages de retrouver le monde concret, mais surtout, en fin de compte, un sens existentiel. La création littéraire palahniukienne est comme cette création architecturale : elle prétend ramener le lecteur vers le réel et le concret afin de le ressourcer moralement.

Ce retour vers le concret s'opère notamment à travers le savoir pratique. Car si, dans l'œuvre de Palahniuk, le concret disparaît derrière les différentes formes de l'abstraction postmoderne, il revient partout sous cette forme du savoir pratique. C'est sans doute un des traits les plus caractéristiques de son œuvre que son abondance en *faits* de toutes sorte, en parcelles d'information : d'un procédé pour faire exploser des toilettes domestiques (*Fight Club*, p. 69) à un autre pour enlever des taches de sang sur un manteau de fourrure (*Survivor*, p. 269), en passant par la technique pour se masturber avec une sonde urétrale (*Haunted*, p. 14) et par l'acrostiche pour mémoriser les questions à poser, lors d'un diagnostic, à un patient qui souffre (*Choke*, p. 103). Ces morceaux de savoir pratique sont comme les pierres accumulées par l'ami du narrateur de *Choke*, ils permettent au lecteur de se penser capable de travailler le concret, capable de bricoler son monde.

Le savoir pratique est donc, chez Palahniuk un moyen de résistance et de réappropriation du monde sensible. Il participe d'une idéologie du *DIY* presque terroriste, certainement anarchiste, qui vise la réinvention du quotidien à travers l'appropriation d'espaces de micro-libertés, une approche qui rappelle étrangement les analyses de Certeau (1990) sur l'usage de tactiques par l'individu, ou encore la création de situations préconisée par les Situationnistes. En effet, les actions de Tyler Durden dans *Fight Club* (projectionniste, il insère des images pornographiques dans des films pour toute la famille), celles d'Ida Mancini dans *Choke* (intervertir les colorants dans les boîtes de teinture pour cheveux, une intervention qu'elle appelle « Beauty Industry Terrorism ») et même les situations créées par Fertility Hollis dans *Survivor* (danser sous les gicleurs lors d'un incendie mineur dans un grand magasin, dans un bateau qui coule) forment un réseau d'actions concrètes qui réenchangent le monde, bouleversent le quotidien et redonnent du sens à un monde en perte de valeur. Il s'agit bien là de tactiques de « bouleversement de la vie quotidienne » (Debord, 2000, p. 30), des tactiques qui reposent sur de l'information pratique partagée avec le lecteur, qui peut dès lors s'imaginer lui-même en « terroriste », donnant forme au monde par des actions concrètes et subversives, par la création de situations défamiliarisantes.

Chez Palahniuk, la création de situations permet de « re-sensorialiser » un monde trop prévisible. Pour l'emblématique Ida Mancini, mère du narrateur de *Choke*, « everybody wants more excitement from their life than they'll ever get » (*Choke*, p. 133) et ses actions déconcertantes redonnent substance à la vie de ses « victimes », leur offrant une expérience : « They get what they want, plus a good story to tell. An experience » (*Choke*, p. 133). En fait, Ida Mancini, comme le Tyler Durden de *Fight Club*, semble épouser le projet littéraire à la fois moral et sensationnaliste de Palahniuk lui-même, affirmant : « My goal is to be an engine of excitement in people's lives » (*Choke*, p. 159). On constate encore une fois l'enchevêtrement des différentes instances énonciatives, qui tendent à se confondre dans une même vision du monde. Comme Ida Mancini suit les traces de Tyler Durden ou de la persona de Palahniuk lui-même, Victor Mancini, narrateur de *Choke*, suit les traces de sa mère : « My mom told me that I could reinvent the whole world. [...] That I didn't have to accept the world the way it stood, all property-lined and micro-managed » (*Choke*, p. 280). C'est aussi ce que

nous dit Palahniuk, de roman en roman. Il y a donc une communauté réelle entre les personnages de gourous anarchiste tels que Ida Mancini ou Tyler Durden, certains narrateurs et la figure de l'auteur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la participation de Palahniuk à la Cacophony Society de Portland, un groupe de *culture jammers* se réclamant de l'intervention situationniste, fait partie intégrante de sa légende personnelle. Par sa persona médiatique, notre auteur vient se confondre avec ces personnages « terroristes », tirant vers le réel l'expérience romanesque de ses lecteurs. On pourrait dire que, dans cette perspective, ceux-ci ne sont pas tant invités à entrer dans une fiction réaliste qu'à écouter un moraliste racontant un conte philosophique.

6.4.2.1 Slogans

L'utilisation fréquente de la répétition et du slogan (ce que Palahniuk appelle des *choruses* - voir l'interview avec Farrelly, 2004), qui caractérise le style de cet auteur, figure au sein de l'arsenal rhétorique qu'il utilise pour faire de ses fictions littéraires des agents moraux apparentés au conte philosophique. Ces *choruses* sont des phrases aux formes répétitives qui traversent tout le roman. Dans *Fight Club*, ce sont les célèbres « I am Joe's Broken Heart », « I am Joe's Shrinking Groin » et autre « I am Joe's Cold Sweat » (p. 134, p. 170, p. 184) ; dans *Choke*, les énumérations de symptômes, les multiples « see also : » et les formules du type « "Parasite" isn't the right word, but it's the first word that comes to mind » (*Choke*, p. 33) ou « "Revenge" isn't the right word, but it's the first word that comes to mind » (*Choke*, p. 119) ; dans *Survivor*, les maximes religieuses et les nombreuses listes de tâches domestiques, de noms de médicaments, de noms de maisons préfabriquées ou encore de titres de films pornographiques formant des structures répétitives de plus petite portée, limitées à l'intérieur d'un, deux ou trois chapitres. Ces slogans et répétitions, typiques d'un discours éloquent visant l'efficacité, ont l'avantage d'être économiques en terme d'activité neuronale. Comme l'explique le neurologue français Stanislas Dehaene (2007, p. 132), l'interprétation d'un stimulus répété, la lecture d'une forme scriptée déjà lue, demande moins d'activation neuronale. C'est l'effet d'amorçage, où les réseaux de neurones consacrés à la lecture

anticipent plus rapidement un stimulus déjà connu. Exploitant ce phénomène, le slogan donne un rythme accéléré à la lecture. Il offre du familier au lecteur, un espace de connivence et de facilité sémantique et lexicale où le texte devient plus habitable. Comme un refrain dans une chanson, il permet aussi au lecteur de joindre avec plus de force sa voix à celle du texte. Tous ces effets permettent au lecteur un rapport moins rationnel au texte, davantage fondé sur une habitude interprétative que sur une construction critique du sens. Ces formes répétitives pourraient donc faciliter la lecture empathique si elles amenaient, comme c'est le cas chez James Frey, le lecteur vers le corps sensible. Ce n'est cependant pas le cas, puisqu'elles sont toujours (sauf dans *Guts*) mises au service d'un discours critique sur la société et la culture.

C'est par exemple le cas des « see also » dans *Choke*. On verra que sa répétition, dans l'extrait suivant, où le narrateur s'accouple avec une comparse « sexaholique », éloigne le lecteur du sensoriel pour le plonger plutôt dans le monde du sens, des représentations culturelles de la génitalité féminine :

The muscles of her pelvic floor, the pubococcygeus muscles, called the PC muscles for short, they spasm and the clenched drag on my dog is incredible. See also: Gräfenberg Spot. See also: Goddess Spot. See also: Tantric Sacred Spot. See also: Taoist Black Pearl. Leeza spreads her hands open against the wall and shoves herself back at me. All these names for the same place, all these symbols for the real thing. The Federation of Feminist Health Care Centers calls it the urethral sponge. The seventeenth-century Dutch anatomist Regnier de Graaf called this mass of erectile tissue, nerves, and glands the female prostate. All these names for the two inches of urethra you can feel through the front wall of the vagina. The anterior wall of the vagina. What some people call the bladder neck. All of this just the same bean-shaped territory everybody wants to name. To stake with their own flag. Their symbol. (*Choke*, p. 210-211)

Le narrateur, un ex-étudiant en médecine, insère ainsi des morceaux de savoir anatomique dans ses descriptions de scènes sexuelles qu'il entremêle de réflexions philosophiques diverses. Ce type de savoir pratique et les réflexions qui l'accompagnent lui permettent, et cela est révélateur, de retarder ses orgasmes. La répétition des « see also » a cette même utilité : elle détourne le lecteur de la sensation érotique, et cela, malgré les promesses d'une littérature physicaliste se mesurant directement à l'expérience corporelle (« I think that I shall never see a poem as lovely as a hot-gushing, butt-cramping, gut-hosing orgasm », *Choke*,

p. 19). Comme les nombreux autres « see also » qui parsèment *Choke*, ceux du passage précédent s'inscrivent dans une logique de la surenchère du *fait*, de la traduction du réel vivant en symboles. Un tic hérité de sa trop grande fréquentation de l'encyclopédie médicale, les « see also » du narrateur suggèrent les vastes étendues de sens qui se déploient au-delà des choix lexicaux du narrateur, le débordement toujours possible au delà des frontières du texte. Ce débordement rejoint la problématique de l'excès de représentation discutée plus haut, du nominalisme conquérant qui s'approprie le corps (ici, féminin) par la multiplication des symboles plantés sur ce territoire.

6.4.2.2 Narrateur raconteur

Nous avons déjà évoqué brièvement la manière dont l'écriture de Palahniuk tire l'expérience fictionnelle du lecteur vers la réalité de la communication auteur-lecteur, une opération qui ne favorise pas nécessairement la simulation sensori-motrice des sensations diégétiques. En effet, l'implication du lecteur dans le texte palahniukien se fait principalement par le sentiment de se faire raconter une histoire, c'est-à-dire que le lecteur est invité à s'imaginer dans la situation de narration plutôt que dans l'illusion fictionnelle qui serait le produit de cette narration.

L'analyse du roman de James Frey *A Million Little Pieces* nous a révélé l'importance, pour la lecture empathique, de la communion vocale entre le texte et son lecteur. Il existe certainement une telle communion chez Palahniuk ; les *choruses*, slogans et refrains si caractéristiques de son style servent d'ailleurs une telle communion. Mais cette communion vocale ne suit pas les contours d'une voix affective ou sensorielle (comme c'est le cas chez Frey). Elle permet plutôt au lecteur de résonner avec une voix narratrice qui se raconte dans un idiolecte générationnel, fondé sur l'emploi de formules normalement réservées à l'oral telles que *blah-colored* (*Survivor*, p. 287), ou *for sure* et *but still* (« For sure, I can't write that in any thank-you note, but still », *Choke*, p. 76) ou encore *frigging* (« go ahead and frigging laugh your frigging head off », *Choke*, p. 12). Dans le dispositif palahniukien, ces formes

idiolectales tendent à attirer l'attention sur l'énonciation narrative plutôt que sur le récit qu'elle produit. Plutôt que de le plonger dans la fiction, le texte implique ainsi le lecteur dans une situation communicationnelle plus proche d'un échange réel avec Palahniuk.

Cette position hors-fiction dans laquelle est mise le lecteur peut également être renforcée par des choix au niveau de la temporalité narrative. Par exemple, alors que *Guts* utilise généralement la narration ultérieure, les « informations pratiques » y sont données au lecteur au présent (« Looking back, kid-psych experts, school counselors now say that most of the last peak in teen suicide was kids trying to choke while they beat off » (*Haunted*, p. 13). Ce présent de l'information établit un lien de communication hors-histoire avec le lecteur. Ces faits constituent en effet, au niveau temporel, une sortie hors du fil de l'histoire, une pause (pour utiliser la terminologie genettienne) où le narrateur arrête son récit pour laisser place au commentaire, au discours⁵. D'un côté, on a donc l'histoire de *Guts*, avec ses trois principaux personnages, où se concentre le potentiel sensoriel de la nouvelle, et de l'autre, le récit du narrateur, plus près du lecteur, qui sert d'intermédiaire entre la fiction et l'auteur et qui présente cette histoire avec des embrayages et désembrayages temporels constants, utilisant le présent comme lieu d'échange d'informations pratiques avec le lecteur. Comme c'est en général le cas dans l'œuvre de Palahniuk, ces informations pratiques renvoient le lecteur à sa propre réalité, donc à son propre corps et non à celui d'un « point de sentir » fictionnel.

Mais les informations pratiques ne nous sortent pas toujours de l'histoire. En effet, elles sont parfois liées au contenu figuratif et aux éléments d'action du récit. Prenons par exemple le fait suivant mentionnée dans *Guts* : « Paramedics will tell you a swimming-pool pump pulls eighty gallons of water every minute. That's about four hundred pounds of pressure » (*Haunted*, p. 18). Ce fragment de savoir pratique devient un outil mis à la disposition de l'imagination somesthésique du lecteur quelques lignes plus loin : « Imagine taking a four-hundred-pound shit, and you can see how this might turn you inside out » (*Haunted*, p. 18). *Guts* met ainsi en place une véritable didactique somesthésique, c'est-à-dire que la nouvelle fournit au lecteur les outils cognitifs pour bricoler l'image de sensations qui ne lui sont pas

5 Pour la distinction entre discours et histoire voir le chapitre 19 de l'ouvrage classique de Benveniste (1966); pour celle entre récit et histoire, voir Genette (1983).

nécessairement familières (dans le cas précédent, se faire aspirer l'intestin par un drain de piscine). Cette didactique somesthésique est omniprésente dans *Guts* et contribue de manière importante à l'efficacité empathique de ce texte. Elle compense la rapidité de la lecture qu'encourage l'incipit de la nouvelle (« This story should last about as long as you can hold your breath »), une rapidité qui ne favorise pas une lecture imageante qui demande plus de temps et de concentration.

Nous reviendrons plus en détail sur cette didactique somesthésique au point 6.4.3.4. Je ne soulignerai donc pour l'instant que la manière dont celle-ci fait usage du *you*. On peut en distinguer deux : l'usage personnel et impersonnel. Le *you* personnel, qui s'adresse directement au lecteur, tend à le ramener à sa situation réelle, comme par exemple dans la citation précédente (« Imagine taking a four-hundred-pound shit, and you can see how this might turn you inside out »). Dans ce passage, le lecteur est explicitement invité à *voir*, c'est-à-dire à imaginer, l'effet physiologique décrit par le texte. Le *you* impersonnel, qui perturbe moins l'immersion fictionnelle puisqu'il ne renvoie par le lecteur à lui-même, l'implique tout de même dans ce qui est décrit. C'est ce qui se passe dans le passage suivant, où le narrateur décrit son dilemme, pris entre le drain de la piscine aspirant son intestin hors de lui et la surface de l'eau : « You let go for a second, and you're gutted. You swim for the surface, for a breath, and you're gutted. You don't swim, and you drown » (*Haunted*, p. 19). Cette utilisation du *you* impersonnel invite le lecteur à utiliser les représentations que lui a fourni la didactique somesthésique pour faire une expérience incarnée de la fiction littéraire. Dans la mesure où, comme nous l'avons suggéré au chapitre précédent, la simple lecture – dans un contexte neutre – de verbes d'action comme « sourire » ou « froncer les sourcils » provoque des simulations à la fois sensori-motrices et affectives (voir Foroni et Sermin, 2009), il est fort probable que dans un dispositif tel que celui mis en place par *Guts*, où jouent la didactique somesthésique et l'utilisation des *you* personnels et impersonnels, la lecture de verbes liés au corps sensible aura un impact puissant sur le lecteur.

On retrouve ce même usage du *you* impersonnel dans d'autres textes de Palahniuk, qui génèrent par moment un potentiel sensoriel, avant de le détourner au profit de signification plus élaborées, notamment morales. Prenons par exemple la première scène sexuelle de *Choke*, avec son intéressant jeu de points de vue : « Through her dress, *you* can feel the thick back of her bra [...] *you* can feel her rib bones under a thick layer of muscles [...] The tile smells disinfected and feels gritty under *my* butt » (*Choke*, p. 12-13 – je souligne). Ici, le *you*, jouant le rôle de pronom impersonnel, permet d'impliquer le lecteur sans le renvoyer à sa situation de lecteur réel. Il s'imbrique dans un assemblage de points de vue, ou plutôt, de « points de sentir », où la perspective narrative s'élargit pour ménager un espace sensoriel au lecteur. Nous verrons dans la prochaine section comment cet espace sensoriel est structuré par des normes socio-culturelles touchant le corps et ses usages.

6.4.3 Corps obscène, corps politique

Plus on avance dans l'analyse de l'œuvre de Chuck Palahniuk, plus il devient évident que pour y comprendre la place du corporel, donc de la lecture empathique, on ne peut se limiter à la perspective neuropsychologique et phénoménologique que j'ai privilégiée dans cette thèse. En effet, bien qu'on puisse (et doive) aborder la lecture empathique par la relation qu'engage l'individu cognitif et sensori-moteur avec la fiction littéraire, il est difficile de ne pas prendre en compte la détermination profonde du sens et de la sensation par le social, en particulier dans l'œuvre palahniukienne. Il faut dire que le paradigme de la cognition incarnée, dans lequel s'enracine cette thèse, nous invite à penser écologiquement la lecture littéraire, c'est-à-dire à la penser comme une pratique déterminée par et déterminante de la vie du corps neurophysiologique au sein d'un environnement à la fois physique et symbolique, biologique et culturel, politique, économique, identitaire, généré...

Il faut donc concevoir la lecture empathique comme une pratique déterminée non seulement par la nature neurophysiologique du sens et de la sensation, mais également par les prescriptions sociales qui déterminent quelles sensations sont autorisées pour tel ou tel corps

(par exemple, un garçon sera généralement encouragé à apprécier les sensations fortes et une fille, les sensations douces). Informée par ces prescriptions, la lecture empathique apparaît comme une pratique corporelle réflexive, une *body-reflexive practice* pour reprendre l'expression de Robert W. Connell, auteur du classique *Masculinities* (1995). Celui-ci souligne l'importance de ces *body-reflexive practices*, ces pratiques par lesquelles nous nous approprions notre corps et où il se trouve à la fois défini comme agent et comme objet (Connell 1994, p. 9). Pour Connell, ces pratiques sont déterminées par l'interrelation entre le sens, l'identité (notamment sexuelle), l'expérience du corps et la vie sociale :

Body-reflexive practices [...] involve social relations and symbolism ; they may well involve large-scale social institutions. Particular versions of masculinity are constituted in their circuits as meaningful bodies and embodied meanings. Through body-reflexive practices, more than individual lives are formed : a social world is formed. (2005, p. 64)

C'est dire que la lecture empathique, comme pratique corporelle réflexive, est reliée aux institutions sociales qui régulent le sens, notamment dans ses modalités corporelles. S'évanouir en écoutant *Guts* est une façon de vivre la fiction littéraire qui s'ancre dans ces institutions sociales délimitant ce que peut et ce que doit être un corps sensible. Il est certain que le sens et les sensations que produit le contact d'une nouvelle comme *Guts* varie en fonction du rapport du lecteur à la sexualité et au corps masculin, par exemple. Un lecteur plus délicat pourra par exemple être choqué par l'obscénité de ce texte : cette réaction ne favorise pas l'investissement imaginaire dans les représentations sensorielles. Au contraire, un autre lecteur ne verra rien d'obscène à la nouvelle et pourra consacrer toute son attention à la construction des images somesthésique qu'elle véhicule.

Lire le corps, chez Palahniuk, ce n'est donc pas uniquement entrer dans un dispositif esthétique générateur de sens et de sensation, mais également participer à la négociation sociale des représentations du corps. C'est en cela que la lecture empathique telle qu'elle apparaît chez Palahniuk (c'est-à-dire principalement dans *Guts*) est une pratique corporelle réflexive, une réorganisation momentanée du corps du lecteur impliquant des relations sociales et symboliques ainsi que des prises de position morale. Nous nous attarderons maintenant sur cette dimension sociale de la représentation du corps dans *Fight Club*,

Survivor, Choke et Guts. Cette dernière œuvre est particulièrement intéressante pour discuter de cette dimension, non seulement parce qu'elle met en scène le conflit entre régulation sociale et pratiques sexuelles individuelles mais aussi parce que sa réception particulière (les évanouissements qu'elle aurait causés) semble liée à l'expérience imaginaire hors-normes qu'elle pousse ses auditeurs et lecteurs à faire.

Pour mieux comprendre en quoi les représentations corporelles de *Guts* – notamment véhiculées par sa didactique somesthésique – transgressent la norme de notre expérience du corps (spécialement du corps masculin), je convoquerai maintenant l'analyse de l'anatomo- et de la bio-politique proposée par Michel Foucault. Cette analyse nous permet de cerner les forces qui s'opposent non seulement à la quête de jouissance des personnages de *Guts*, mais qui rendent également problématique l'expérience empathique de cette fiction. Récapitulons rapidement l'analyse foucauldienne. Foucault explique comment le pouvoir bourgeois repose sur une technologie spécifique qu'il nomme « discipline » :

La discipline est, au fond, le mécanisme de pouvoir par lequel nous arrivons à contrôler dans le corps social jusqu'aux éléments les plus ténus, par lesquels nous arrivons à atteindre les atomes sociaux eux-mêmes, c'est-à-dire les individus. Techniques de l'individualisation du pouvoir. Comment surveiller quelqu'un, comment contrôler sa conduite, son comportement, ses aptitudes, comment intensifier sa performance, multiplier ses capacités, comment le mettre à la place où il sera le plus utile : voilà ce qu'est, à mon sens, la discipline. (1994, p. 1010)

Cette technologie disciplinaire « vise au fond les individus jusque dans leur corps, dans leur comportement ; c'est *grosso modo* une espère d'anatomie politique, d'anatomo-politique, une anatomie qui vise les individus jusqu'à les anatomiser » (Foucault, 1994, p. 1011-1012). Face à cette anatomo-politique, Foucault définit la bio-politique, c'est-à-dire la gestion de la population comme « machine pour produire, pour produire des richesses, des biens, produire d'autres individus » (1994, p. 1012). C'est ainsi que le comportement, la manière dont nous faisons usage de notre corps deviennent objets du pouvoir. Le sexe se retrouve ainsi :

À la charnière entre l'anatomo-politique et la bio-politique. il est au carrefour des disciplines et des régulations, et c'est dans cette fonction qu'il est devenu, à la fin du XIX^e siècle, une pièce politique de première importance pour faire de la société une machine de production. (1994, p. 1013)

Plus précisément, et plus pertinent encore pour comprendre les enjeux d'un texte comme *Guts*, tant au niveau de sa composition que de sa réception controversée, Foucault nous dit que :

Le sexe est ce à partir de quoi on peut assurer la surveillance des individus, et on comprend pourquoi au XVIII^e siècle, et justement dans les collèges, la sexualité des adolescents est devenu un problème médical, un problème moral, presque un problème politique de première importance, car, à travers – et sous le prétexte de – ce contrôle de la sexualité, on pouvait surveiller les collégiens, les adolescents, au long de leur vie, à chaque instant, même pendant le sommeil. (1994, p. 1013)

La vision du monde que Palahniuk construit à travers ses œuvres correspond tout à fait à celle que propose ici Foucault. Dans les deux cas, l'individu est contraint jusque dans son corps par l'organisation du travail et de la production, par les normes sociales, par le spectacle et la marchandisation. Les trois héros de *Guts* tentent, chacun à leur manière, d'échapper à la surveillance de la communauté et de la famille (anatomo-politique), qui cantonne leur sexualité adolescente à des pratiques visant la reproduction et la stabilité sociale (bio-politique), l'éloignant notamment de ce qui pourrait compromettre leur carrière. Comme dans *Choke*, la sexualité, le corps et la sensation deviennent donc des enjeux moraux, délimitant un site d'oppression, mais aussi de libération. Dans *Guts*, le contrôle social va sanctionner (négativement) la performance des trois héros en quête de jouissance. Cette performance prend la forme de tactiques, de bricolage auto-érotique leur permettant d'explorer une sexualité non-reproductive, non-hétéronormée et hors-la-loi établie par la bio- et l'anatomo-politique. Qu'il s'agisse du jeune homme utilisant une carotte pour expérimenter avec sa prostate, de celui qui introduit une sonde de cire dans son urètre ou du narrateur se stimulant analement avec le drain de sa piscine, à chaque fois le corps masculin, et la carte normale de sa sexualité, sont réorganisés. Ces corps pénétrés (par l'urètre, par l'anus) ou qui tirent du plaisir sexuel de leur anus (et de la suffocation sous-marine) sont des corps contre-productifs d'un point de vue reproductif et donc des corps hors-la-loi bio-politique. La masturbation

dans *Guts* joue ainsi le même rôle que le combat physique dans *Fight Club* : ces pratiques corporelles, obscènes ou viscérales, ménagent des espaces de résistance à l'administration de la vie. En effet, dans *Fight Club*, l'affrontement physique entre les hommes, et les marques qu'il laisse sur leurs corps, représente le signe du refus de l'existence inoffensive et insignifiante que promeut le monde contemporain.

Palahniuk met ainsi en scène des individus utilisant des tactiques de résistance à la norme sécuritaire et ennuyeuse qui vide la vie postmoderne de son sens et de ses sensations. Ce faisant, il invite son lecteur à désobéir aux injonctions sociales du bon goût, ou lui offre du moins une fiction littéraire où cette désobéissance peut être fantasmée, conçue et donc vécue par procuration et sur un mode mineur. La lecture empathique devient alors une technique de résistance, une pratique corporelle réflexive où les institutions sociales (bon goût, masculinité, morale) sont renégociées. L'obscénité devient un espace de liberté où l'individu peut reconquérir le sens pour et par lui-même. Cette utilisation subversive et libératrice de l'obscène fait partie à la fois du projet artistique palahniukien, c'est-à-dire de la situation de communication entre le lecteur et l'œuvre, et des thèmes et configurations diégétiques. Une des illustrations les plus claires de cette usage de l'obscène nous vient du narrateur de *Choke*, qui raconte comment une série de photos d'une homme plutôt laid se faisant insérer des noisettes dans l'anus par un ourang-outang constitue depuis son enfance une source d'inspiration. Cet homme devient pour lui un modèle de courage et de liberté face à la honte et aux pressions du savoir-vivre et du bon goût :

The point was, in a world where everybody had to look so pretty all the time, this guy wasn't. The monkey wasn't. What they were doing wasn't. The point was, it's not the sex part of pornography that hooked the stupid little boy. It was the confidence. The courage. The complete lack of shame. The comfort and genuine honesty. The up-front-ness of being able to just stand there and tell the world: *Yeah, this is how I chose to spend a free afternoon. Posing here with a monkey putting chestnuts up my ass.* And I really don't care how I look. Or what you think. So deal with it. He was assaulting the world by assaulting himself. (*Choke*, p. 37)

Dans ce passage – comme dans pratiquement toute l'œuvre de Palahniuk – le sexe n'est pas chargé de sensation, sa représentation ne véhicule nul potentiel somesthésique ou érotique

mais plutôt un contenu idéologique et moral. Le sexe, comme objet obscène, c'est-à-dire objet du contrôle social, devient le prétexte d'une pratique corporelle anarchiste qui fonde toute l'axiologie de *Choke*, qui encourage une résistance violente (« assaulting the world by assaulting himself ») au conformisme et à l'administration de la vie. De manière intéressante, la situation du narrateur enfant devant ces photos est similaire à celle du lecteur devant l'œuvre de Palahniuk : le contenu pornographique n'y est pas efficace en soi (« it's not the sex part that hooked the stupid little boy »), mais dans ce qu'il transmet comme message et comme valeurs (« It was the confidence. The courage. The complete lack of shame »).

La suite de *Choke* met également le sensoriel au service du sens. Le sexe sauvage (non-domestique) y est présenté comme une pratique d'aventure, remède à l'ennui de nos vies régimentées. Réorganisant l'espace public et les normes d'interaction sociale, le sexe sauvage permet de réinventer, de réenchanter le quotidien :

It's the last frontier to conquer, other people, strangers, the jungle of their arms and legs, hair and skin, the smells and moans that is everybody you haven't done. The great unknowns. The last forest to devastate. Here's everything you've only imagined. (*Choke*, p. 251)

Le sexe avec les étrangers (« other people, strangers ») apparaît ici comme un espace de liberté (« the last frontier »), un lieu encore sauvage où il est possible de résister aux normes et à la routine. Sa présence est donc placée d'abord sous le signe d'une éthique. Mais, dans *Choke*, son aspect sensoriel n'est pas complètement oblitéré, s'exprimant notamment dans l'obscénité des sécrétions et des viscères

Comme dans les *body genres* tels que les analyse Williams, les sécrétions sont généralement importantes dans la descriptions des corps dans *Choke*. Le terme récurrent illustrant le mieux l'obscénité du corps désobéissant à la sécheresse de la rectitude comportementale est celui de *juice*. La première relation sexuelle nous donne par exemple : « the juice coming off her is scalding hot » (*Choke*, p. 18). Il y a aussi le narrateur s'étouffant volontairement au restaurant pour se faire sauver : « hot juice and drool slop out on my chin » (*Choke*, p. 46), ou les nombreux « eye juice » qui désignent les larmes des différents

personnages. Le *juice*, c'est le corps dans sa physicalité obscène, vidé de son sens mais occupé par ses sensations. Lorsque le sens reprend le dessus, le *eye juice* redevient des larmes, comme lorsque le narrateur refuse de coucher avec une de ses comparses sexaholiques parce qu'il croit être Jésus, la faisant pleurer : « not just eye juice but tears, rolling black mascara tears » (*Choke*, p. 243).

Choke met par ailleurs en scène les corps pour le moins rabelaisiens du narrateur, de son ami Denny et des autres travailleurs au parc historique de Colonial Dunsborough, ainsi que celui de sa mère mourante. Denny, en particulier, possède un corps propre à inspirer le dégoût. On le voit, lors d'une des premières scènes, mis au pilori du village pour avoir mâché du chewing-gum (ce qui brise le réalisme de la reconstitution historique, il y a ici tout un discours sur la fiction et sur l'Histoire), sa perruque dégoulinante de boue, visé par les excréments des pigeons et incapable de se moucher lui-même. C'est donc Victor qui le fera, recevant : « a long rattling goob I feel slam into the rag » (*Choke*, p. 26). Ces images de mauvais goût génèrent de la sensation. Dans *Choke*, la sensation est ainsi placée sous le signe de l'obscène, qu'elle provienne du corps délabré de Denny (« his bare stomach looks rashy and caved-in. Some long twisted hairs sprout around his little dot nipples. His nipples look cracked and sore », *Choke*, p. 81) ou de ceux non moins délabrés des résidents de St-Anthony (« a dried little mushroom of a woman slips her skeleton's arm through mine », *Choke*, p. 87). Le corps de la mère mourante, avec ses mains décharnées (« my mom's shaky, boiled-looking old hand », *Choke*, p. 86 ; « her old wrist shows stringy and thin brown as a boiled turkey neck », *Choke*, p. 87 ; « her terrible green-gray hand », *Choke*, p. 226) participe aussi de ce carnaval de la laideur, avec lequel contraste les corps de jeunes femmes avec lesquelles le narrateur a des rapports sexuels compulsifs ou de Paige Marshall, la fausse médecin dont il tombe amoureux et qu'il décrit de façon élogieuse : « the gold light shows her warm and glowy » (*Choke*, p. 90), « her smooth cool hands » (*Choke*, p. 91). Obscènes ou pas, ces descriptions corporelles fondent la possibilité d'une lecture empathique. Mais leur rareté relative, et le fonctionnement général du texte palahniukien, qui oriente le lecteur vers une réflexion morale plutôt que vers une expérience sensorielle, tend à bloquer l'investissement empathique.

6.4.3.1 Corporéité et performance discursive

Dans la première partie de ce chapitre (6.1), nous avons pris le parti de valoriser l'œuvre de Palahniuk en l'inscrivant dans une pragmatique de l'effet physique. Pourtant, son écriture très bavarde, portée par des narrateurs conteurs, souvent plus discursive que narrative, nourrie de savoir pratique et dont le réalisme est d'abord moral pousse le lecteur vers une expérience fictionnelle plus cognitive que somesthésique et empathique. Il y a donc un décalage important entre la revendication par Palahniuk d'une littérature physicaliste, la promesse de prendre le lecteur par les tripes, et le fonctionnement pragmatique de ses œuvres. C'est pourquoi Palahniuk, dans ses interventions médiatiques, insiste sur les évanouissements causés par *Guts* : ceux-ci réalisent sa promesse d'une littérature qui se voudrait physiquement efficace.

Mais cette nouvelle est-elle différente du reste de son œuvre? Oui et non. L'hypothèse que je défendrai ici est que ce texte bouleverse son lecteur en l'amenant à faire l'expérience d'une réorganisation subversive de la sensibilité masculine à travers sa didactique somesthésique et ses injonctions respiratoires qui connectent le corps du lecteur avec la parole narrative, produisant un corps hybride qui convient à l'expérience empathique. On trouve rarement une telle configuration dans les autres œuvres de Palahniuk. Les scènes exceptionnellement riches d'un point de vue somesthésique (le « baiser de Tyler » dans *Fight Club*, la mort du frère du narrateur dans *Survivor*, la scène de sexe dans les toilettes d'avion dans *Choke*) sont trop peu nombreuses, au sein d'un roman, pour détourner la lecture vers un investissement empathique digne de ce nom. Pris dans l'économie générale du roman où elles apparaissent, le potentiel sensoriel de ces scènes est mis au service du sens. Ce n'est pas le cas dans *Guts* qui, avant d'être intégrée dans le roman *Haunted*, était une nouvelle autonome, ce qui lui permettait de développer son plein potentiel somesthésique. Nous discuterons au prochain point (6.4.3.2) des modalités de ce développement. J'aimerais auparavant présenter brièvement la nouvelle.

Guts comprend trois épisodes principaux, mettant en scène trois amis adolescents (le dernier est le narrateur lui-même) chacun dans leur quête solitaire de jouissance physique. Dans les trois cas, cette quête doit rester secrète, car elle constitue une déviation par rapport aux normes comportementales (anatomopolitiques) qui règlent la vie des protagonistes. Les pratiques masturbatoires décrites, lorsque confinées à la sphère privée, peuvent amener à une quête réussie de jouissance, mais leur irruption dans la sphère publique est chaque fois punie par l'opprobre. Les discours circulant dans l'espace social jouent un rôle majeur au sein de ces trois quêtes, tant au niveau de leur motivation que de leur sanction. Par exemple, c'est parce qu'il a entendu parler des plaisirs du *pegging* (lorsqu'une femme pénètre un homme avec un harnais godemiché), que le premier héros, le « carrot kid », tente de stimuler sa prostate avec une carotte. Et c'est parce que ses parents, qui l'ont découvert, ne mentionnent jamais cette histoire que cette carotte le hantera toute sa vie. Sa performance corporelle, comme celle des deux autres protagonistes, n'est pas intégrable par le discours normatif de son milieu de vie. Elles restent donc étrangères, extérieures et indicibles, n'étant concevables que dans un espace discursif marginal (exotique).

L'épisode du « carrot kid » se conclut en effet par une méditation du narrateur à propos de l'expression française, « l'esprit de l'escalier », qui décrit ce moment où on trouve la réponse idéale à une insulte, mais trop tard, deux marches plus bas, lorsqu'on a déjà quitté la discussion. Cette expression exotique par rapport au milieu de vie du « carrot kid » ménage un espace signifiant à son expérience honteuse. En effet, l'esprit de l'escalier reflète l'image inverse de cette expérience : c'est un cas où l'on voudrait dire quelque chose, mais sans le pouvoir. Au contraire, la honte du « carrot kid » provient du fait que lui et sa famille ont connaissance de l'épisode (sa mère ayant trouvé la carotte en question), qu'ils pourraient ainsi en dire quelque chose, mais qu'ils évitent de le faire. Ce non-dit bloque la circulation des récits, des histoires et du sens. Il pousse ainsi la pratique corporelle du « carrot kid », et les sensations qu'elle génère, dans le domaine du tabou.

La seconde quête, celle du « wax kid », est également motivée par une histoire, que lui raconte son grand frère qui voyage autour du globe en tant que *marine*. Détenteur de savoir

pratique, celui-ci lui apprend comment les hommes arabes démultiplient leur plaisir en s'insérant une sonde dans l'urètre pour se masturber. Le « wax kid » tentera cette opération délicate avec une coulisse de cire (d'où son surnom) qui glissera jusque dans sa vessie. Causé par un récit, ce résultat physique douloureux devient récit à son tour, raconté au narrateur par l'adolescent lui-même. On voit donc comment le corps sensible, et les pratiques qui lui donnent forme (utilisation d'une prothèse dans la quête de jouissance physique), opèrent dans un espace ménagé par la fiction, les racontars et le savoir pratique.

Dans *Guts*, le grand frère, et le narrateur qui relaie et commente ses histoires, sont les sources principales de savoir pratique et de racontars. Comme nous l'avons constaté avec « l'esprit de l'escalier », le discours du grand frère dessine un horizon exotique face auquel se découpe l'univers quotidien, normatif et surveillant, des trois protagonistes nord-américains. Ses références aux Français, aux Arabes (et aux Russes, nous y arrivons) sont récurrentes, convoquant un ailleurs où il est possible d'échapper au contrôle social et familial, d'expérimenter avec la sexualité comme avec le langage. Exotisme discursif et exotisme sexuel vont ici de pair (« As the French would say : Who doesn't like getting their butt sucked? », *Haunted*, p. 16), offrant aux adolescents un espace de liberté qu'ils tenteront d'investir et que le lecteur est également invité à explorer.

Le rôle du narrateur est ici crucial. Il incarne en effet la figure (typique chez Palahniuk) de l'initié raconteur, expliquant le langage et les pratiques exotiques, doté d'une d'autorité symbolique et plaçant le lecteur dans la position de celui qui apprend, qui comprend, qui visualise et qui imagine. Cette position peut générer une lecture empathique, lorsque le narrateur explique les situations anatomiques complexes et inhabituelles qui forment le cœur de la nouvelle. Bref, l'imbrication, au niveau thématique, de la performance discursive et de la performance corporelle est reflétée au niveau de la réception, où la parole du narrateur (qui, dans son rôle d'initié raconteur, s'amalgame à la figure de l'écrivain) forme et déforme le corps de ses auditeurs. On peut observer un tel dispositif fonctionnant à partir d'une phrase russe, apprise aux trois adolescents par le grand frère du « wax kid » :

That big brother in the navy, he taught us one other good phrase. A Russian phrase. The way people say, "I need that like I need a hole in my head," Russian people say, "I need that like I need teeth in my asshole."

Mnye etoh nadoh kahk zoobee v zadnetze. (Haunted, p. 20)

Cette phrase arrive à la toute fin de la nouvelle, après la scène éprouvante où le narrateur, pour éviter la noyade, doit couper *avec ses dents* son propre intestin, prolapsé et aspiré par le drain de la piscine familiale. Placée à ce moment précis, cette phrase russe revient jouer sur le plan somesthésique (« I need that like I need teeth in my asshole » réactive l'image de la scène précédente). Mais de façon typiquement palahniukienne, cette phrase ne sert pas uniquement à générer du potentiel sensoriel, elle participe également à l'espace discursif ménagé par la nouvelle. En effet, lorsque le narrateur affirme : « All those people grossed out or feeling sorry for me... I need that like I need teeth in my asshole » (*Haunted*, p. 20), il entrelace pratiques corporelles, expériences viscérales et discours moraux et exotisants. La nouvelle *Guts* naît de cet entrelacement, et c'est également là où elle retourne, aux côtés de la légende urbaine des évanouissements qu'elle aurait causés.

Si le savoir pratique et les racontars du grand frère semblent ouvrir un espace de liberté et de jouissance linguistique et physique, l'occupation de cet espace se révélera pour le moins problématique. En effet, les trois quêtes échouent, faute de compétence. Victimes de prothèses de jouissance (carotte, cire, drain de piscine) mal choisies et mal utilisées, les personnages, qui cherchaient à libérer leur corps du cadre strict des pratiques sexuelles hétéronormées, c'est-à-dire à se faire un corps de jouissance et d'intensité loin de toute sexualité productive et reproductrice, retombent violemment dans le domaine de l'organisé ; leur corps organique désorganisé les force en effet à revenir dans l'espace familial structurant et normatif, à se soumettre au regard médical seul capable de remettre de l'ordre dans ces organismes, en expulsant ce qui devait rester dehors (la cire), réintroduisant ce qui devait rester au dedans (l'intestin). D'une certaine manière, cet échec justifie le projet de Palahniuk d'écrire une littérature ménageant un espace à ces pratiques corporelles, espace fictionnel qui permet d'élargir les possibilités sensorielles de ses lecteurs et d'éviter que l'exploitation de ces possibilités ne finisse dans un désastre causé par le tabou qui bloque la circulation des récits et du savoir pratique.

Si les quêtes masturbatoires sont mises en branle par un discours, c'est aussi un discours (ou son absence, dans le cas du « carrot kid » puni par le tabou et la honte) qui les sanctionnent négativement. Cela est particulièrement clair dans le cas de la quête du narrateur, qui sera sanctionnée par les deux seules instances de discours direct dans la nouvelle : les paroles que prononceront sa mère et son père suite à son accident. Il s'agit, dans les deux cas, de déresponsabiliser le narrateur, c'est-à-dire de mettre en doute sa qualité de sujet capable de s'inscrire dans le système professionnel et dans l'ordre productif (les conséquences de l'accident le priveront notamment du *football scholarship* qu'il convoite). La mère, à la sortie de l'hôpital, dira en effet : « You didn't know what you were doing, honey. You were in shock » (*Haunted*, p. 20). Pour sa part, le père, lorsque le réparateur de piscine trouve un morceau d'intestin pris dans le drain, prétend que c'est le chien qui est tombé dans la piscine, mais s'adresse en réalité au narrateur : « That dog was fucking nuts. [...] We couldn't trust that dog alone for a second... » (*Haunted*, p. 21). Chacune à leur manière, ces paroles évacuent la responsabilité du narrateur et présentent comme déficiente sa capacité à agir raisonnablement. Le « carrot kid » et le « wax kid » verront aussi mise en doute leur intégrabilité dans l'ordre social, le premier perturbé en tant que père par la carotte taboue qui le hante encore des années plus tard, le second privé de ses études en droit, les fonds réservés à cette fin ayant défrayé les frais de l'opération pour extraire la tige de cire de sa vessie. On constate donc que, même dans *Guts*, le moral, le social et le discursif occupent une place prépondérante et déterminent les formes possibles de la sensation physique. Cela n'explique pas, cependant, les fameux évanouissements que cette nouvelle aurait causés. Je propose de remédier à ce manque dans les trois prochaines sections en y proposant quelques pistes permettant de concevoir l'impact physique de ce texte légendaire.

6.4.3.2 Masculinité et sensibilité

Comme on l'a vu lors des points 6.1. et 6.2, l'œuvre palahniukienne s'inscrit dans une problématique masculine, tant au niveau du discours auctorial (valorisant une littérature qui bouge, concurrente de la lutte ou des jeux vidéos) que de son héritage littéraire (le

minimalisme d'un Hemingway ou d'un Carver), de sa réception (Palahniuk est un favori du *Journal of Men's Studies*), de sa modélisation du lecteur (« all of this will just become more of the stupid shit to think about during sex, to keep from shooting your load. If you're a guy », *Choke*, p. 8) ou de ses thèmes et figures (*Fight Club*, traitant de l'aliénation de l'homme « émasculé » par la vie de bureau, est sur ce point exemplaire, comme le remarque d'ailleurs Steven Shaviro (2003, p. 211) qui démontre comment *Fight Club* est fondé sur l'impossibilité d'une authentique masculinité dans un monde dominé par le corporatisme et le fétichisme de la marchandise). Cette problématisation du masculin au niveau du discours auctorial, de l'héritage littéraire, de la réception critique, de la modélisation du lecteur ainsi que des thèmes et des figures est indissociable de la place laissée à la lecture empathique par l'œuvre palahniukienne. En effet, la promesse de la lecture empathique et le projet d'une littérature fondée sur la sensation font partie intégrante du combat de Palahniuk contre l'abstraction postmoderne, contre une vie châtrée, dégriffée, vidée de ses sensations fortes et donc de son sens.

Dans les textes qui nous occupent ici, ce combat n'est pas attaché de façon nécessaire au mâle biologique, mais bien à une idée de virilité et de force sensorielle qu'incarnent les personnages de leaders moraux et de terroristes du quotidien, tant féminins (Ida Mancini dans *Choke*, Fertility Hollis dans *Survivor*) que masculin (Tyler Durden dans *Fight Club*). L'impact somesthésique promis par l'œuvre de Palahniuk participe ainsi à l'élaboration de cette idée de virilité, de cette idée masculine offerte au lecteur. La lecture empathique devient ainsi, pour reprendre les termes de Connell (2005), une pratique corporelle réflexive où l'expérience sensible du corps et la représentation de la catégorie sexuelle s'enchevêtrent. J'emprunte ici le concept de « catégorie sexuelle » à Judith Butler, qui écrit dans *Bodies That Matter* (1993) :

The category of "sex" is, from the start, normative ; it is what Foucault has called a "regulatory ideal." In this sense, then, "sex" not only functions as a norm, but is part of a regulatory practice that produces the bodies it governs, that is, whose regulatory force is made clear as a kind of productive power, the power to produce – demarcate, circulate, differentiate – the bodies it controls. Thus, "sex" is a regulatory ideal whose materialization is compelled, and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices. (1993, p. 1)

La lecture empathique n'est pas, en soi, une pratique qui est hautement régulée (« highly regulated »). Elle ouvre au contraire un interstice où le lecteur peut négocier la manière de vivre son corps, sa façon d'être dans la sensation et dans le sens. Mais si la lecture empathique permet une telle négociation, c'est que cette façon d'être dans la sensation est, elle, extrêmement régulée, et notamment par la catégorie sexuelle comme idéal régulateur (« regulatory ideal »).

Si *Guts* a tant bouleversé certains auditeurs, c'est peut-être que l'expérience somesthésique que cette fiction propose entre en conflit avec d'autres forces (bio- et anatomo-politique) produisant le corps masculin, avec les normes de la sensibilité masculine. On retrouverait dans ce cas une équivalence entre, d'une part, les trois personnages adolescents, coincés entre l'intensité de leur jouissance et l'extension du contrôle social et, d'autre part, le lecteur (ou auditeur) empathique, invité à se faire un corps sensible qui diverge du corps dicté par les idéaux régulateurs. Cette divergence charge les sensations évoquées par *Guts* d'une grande puissance affective, puissance qui – comme nous l'avons vu à propos de la douleur et de son partage empathique au chapitre précédent – peut démultiplier l'expérience sensorielle.

Mais sur quel terrain se déroule le double conflit (quête de jouissance VS contrôle social/sensations lectoriales VS idéaux régulateurs) orchestré par *Guts*? Sur le site de la génitalité masculine, un site qui, à l'instar de la sexualité adolescente telle que la décrit Foucault, est soumis à un puissant contrôle social. Pour mieux comprendre le type de représentation qui régit la génitalité masculine et avec lequel *Guts* entre en conflit, on peut faire référence à une scène de *Casino Royale* (2006), le 21ième *James Bond*, une série de films qui donne forme aux normes masculines depuis le début des années 1960. La scène qui m'intéresse ici, une scène de torture de *Casino Royale*, a acquis une certaine renommée pour avoir montré l'agent 007 dans un état de douleur et de vulnérabilité extrême. On le sait, James Bond est physiquement très performant, particulièrement dans ce *Casino Royale* qui s'ouvre sur une scène où l'agent secret poursuit un vilain à travers une série de cascades spectaculaires. Il est donc fort étonnant de le voir, vers le milieu du film, en perte de contrôle physique car submergé de douleur alors que, ligoté nu sur une chaise sans siège, il se fait

torturer les testicules. En assumant une position normalement réservée aux personnages féminins (une position de souffrance passive), notre archétype masculin dévie-t-il d'une norme qu'il a nourrie jusqu'ici? Malgré les apparences, la vulnérabilité physique de James Bond n'a ici rien de subversif. Au contraire, elle forme un modèle parfait de la sensibilité masculine : l'homme classique qu'est Bond se doit d'être un bloc d'acier imperturbable... sauf en un endroit précis où la règle s'inverse : la zone génitale, et particulièrement les testicules. En effet, qu'il s'agisse d'activité sexuelle, où le rôle du mâle est typiquement limité à sa *généralité* au sens le plus strict, ou d'expérience douloureuse, l'homme classique (du moins dans sa version nord-américaine contemporaine) se doit d'être sensible au niveau génital.

Guts exploite (en la détournant) cette sensibilité autorisée et encouragée pour obtenir un maximum d'impact empathique sur le lecteur qui, quel que soit son genre (*gender*), est invité à se simuler un corps masculin. Dans ce cas, la résonance empathique, somesthésique et nociceptive, s'ancre dans la *généralité* masculine comme site de vulnérabilité où se nouent devoir de sensibilité et interdits divers (de pénétration du corps et de jouissance anale, notamment). L'auditeur ou le lecteur de *Guts* est donc culturellement autorisé et encouragé à souffrir avec les personnages de la nouvelle, blessés dans leur sensibilité génitale et masculine. Une même logique est à l'œuvre dans la scène de torture testiculaire de *Casino Royale*, où le spectateur revendique sa masculinité en entrant en résonance empathique avec une douleur génitale violente mais non menaçante pour la virilité du torturé. Bien que cette configuration de réception soit également mise en place par *Guts*, qui, décrivant trois adolescents en quête de jouissance par la masturbation, active les représentations liées à la *généralité* masculine, ces représentations ne sont pas tout à fait « normales » puisqu'elles incluent la pénétration (anale, urétrale) du corps masculin et la jouissance anale.

En effet, les trois épisodes de la nouvelle mettent en scène une ré-organisation plus ou moins radicale du corps masculin, réorganisation ouvrant les portes de la jouissance par la pénétration ou la stimulation anale. Ces activités masturbatoires ne cadrent ni avec les diktats de la décence, ni avec ceux d'une masculinité classique. Cette désorganisation transforme le corps fonctionnel, le corps productif et reproductif de ces adolescents en corps

catastrophique, ouvert à la mort (par noyade, par problème de vessie) comme à la jouissance. Ces réorganisations du corps mises en scènes par la nouvelle passent toutes par des adjuvants à la quête de jouissance et de liberté des trois protagonistes adolescents : carotte et Vaseline, chandelle ou piscine. Prothèses du corps jouissant, ces objets rendent le corps étranger à lui-même, introduisent dans l'organisme une logique exogène qui risque de l'anéantir. On voit cette logique poussée à l'extrême lors du dernier épisode, celui où l'intestin du narrateur est aspiré en dehors de son corps par le drain de la piscine qu'il utilisait pour se masturber. *L'intestin, sorti de l'organisme, devient monstrueux, dangereux* : « some horrible sea monster, a sea serpent, something that's never seen the light of day, it's been hiding in the dark bottom of the pool drain, waiting to eat me » (*Haunted*, p. 18). Cet horrible serpent de mer, en réalité l'intestin du narrateur, fait figure du monstrueux viscéral, du caché qui n'a jamais vu la lumière du jour, tout comme la jouissance non-productive et non-reproductive, échappant à l'idéal strict de la sensibilité masculine, doit rester cachée.

Dans *Guts*, le thème de la masturbation, et les figures qui l'incarnent, expriment bien les différents aspects de la réorganisation du corps résultant de cette quête de jouissance taboue : technologie et anatomie de la jouissance (banged up the butt with a dildo, prostate gland, petroleum jelly, Vaseline, slathers it with grease, grinds his ass down on it, choke while they beat off, get their dick hard, insert metal rod, guts worked on, old porno magazine), dialecte de la masturbation (get his rocks off, jack off, beat off, boner) et de l'intensité (explosive hand-free orgasms, sex maniac, stoned and horny, it makes getting off so much better, more intense, they've totally reinvented jacking off, things are getting so good). Ce lexique amène le lecteur vers une génitalité masculine alternative, l'invitant à se faire, comme les personnages, un corps ouvert à la diversité des excitations sensorielles. La résistance à cette invitation, ou son acceptation complète et intense, mettent tous deux le lecteur dans une situation de tension somesthésique qui permet de pousser l'interprétation et la construction du signe littéraire et fictionnel vers le sensoriel. La récurrence des images somesthésiques plonge le lecteur dans un état de sensibilité. De l'histoire de la carotte à celle de la cire puis de la quasi-noyade du narrateur, les images physiques se multiplient, s'ajoutant les unes aux autres, ne lâchant pas le lecteur, le submergeant par vagues répétitives et soutenues. Du

« inhale » introductif (discuté au point 6.4.1) à la scène de la noyade, le somesthésique est constamment sollicité, comme dans cette description du narrateur s'amusant au fond de la piscine familiale :

My dick hard and getting my butt eaten out, I do not need air. My heartbeat in my ears, I stay under until bright stars of light start worming around in my eyes. My legs straight out, the back of each knee rubbed raw against the concrete bottom. (*Haunted*, p. 17)

Ces descriptions corporelles sont les prothèses que le lecteur utilise pour arriver à une jouissance/souffrance fictionnelle, elles sont le support d'un investissement imaginaire créateur d'une expérience du corps masculin qui entre en conflit avec les idéaux régulant les sensations qui lui sont permises.

Au fil de la nouvelle, les descriptions corporelles présentent des situations toujours plus extrêmes. Du « carrot kid » qui ne souffre d'aucun dommage physique, seulement de la honte invisible qui plane sur lui, au narrateur dont l'intestin sera gravement endommagé, il y a une progression dans la dimension physique des anecdotes. Cette intensification de la désorganisation du corps des protagonistes peut entraîner une croissance dans l'investissement somesthésique du lecteur. La honte et le plaisir suivent aussi une courbe d'intensification d'un épisode à l'autre, créant une escalade du conflit entre quête de jouissance et surveillance sociale. Ces parcours parallèles permettent une sensibilisation progressive du lecteur ou de l'auditeur, facilitant ainsi la simulation neurale des émotions et des sensations évoquées par *Guts*. Évidemment, il est probable que de nombreux lecteurs résistent aux invitations que lance la nouvelle à leur imagination somesthésique. Nous considérerons maintenant cette situation à travers le problème de la résistance imaginative.

6.4.3.3 La résistance imaginative

J'ai argumenté dans la section précédente que les idéaux régulant la sensibilité masculine encourageaient ou au contraire interdisaient au lecteur de répondre à la mise sous tension des représentations somesthésiques par *Guts*. Les normes qui régissent l'expérience de notre

corps ont donc un rôle important à jouer dans la lecture empathique, qu'elles facilitent ou entravent la participation imaginative.

La question de la résistance imaginative (pourquoi certaines situations, certaines images sont-elles particulièrement difficiles à imaginer?) a été posée par les philosophes Weinberg et Meskin (2006). Nous reviendrons plus longuement sur leur proposition au chapitre suivant, mais il est utile d'en introduire dès maintenant certains éléments. Pour les philosophes, les situations ou les mondes qui ne correspondent pas à nos croyances et à nos jugements moraux sont plus difficiles à imaginer. Ils posent problème à la capacité (blocage imaginatif) et à la volonté (refus imaginatif) d'imaginer du lecteur. La fiction littéraire fait osciller le lecteur entre le vouloir- et le pouvoir-imaginer, le faisant passer de l'infigurable au repoussant, du déjà-connu au séduisant. Très clairement, le lecteur de Palahniuk balance entre un pouvoir-imaginer accessible (pas de blocage imaginatif pour ces romans qui traitent de situations souvent rocambolesques, mais toujours ancrées dans les réalités les plus quotidiennes, les plus communes) et un refus imaginatif causé par le contenu obscène des images. Il faut cependant admettre que ce supposé refus imaginatif fait en réalité partie des attraits de la fiction de Palahniuk : s'ils persistent à lire cet auteur, c'est que les lecteurs tirent un plaisir certain à imaginer ses représentations de mauvais goût. De plus, les scènes les plus sensationnalistes, les plus choquantes et sensoriellement excessives de l'œuvre palahniukienne – celles pouvant entraîner un refus imaginatif – sont presque toujours désamorçées par des réflexions saugrenues du narrateur. On a vu comment l'écriture de cet auteur au projet physicaliste mettait le sensible au service du sens, notamment avec l'exemple de cette scène de *Choke* où la narrateur, en plein coït, retarde son orgasme en méditant sur les représentations culturelles du fameux point G (« See also : Gräfenberg Spot. See also : Goddess Spot. See also : Tantric Sacred Spot. See also : Taoist Black Pearl », *Choke*, p. 211). Ce type de réflexion détourne le lecteur de la sensation érotique, il désamorce l'impact sensoriel de la scène et atténue du coup les chances de refus imaginatif.

On sait que le style d'un *cartoon* du type *Tom and Gerry* permet de rendre acceptable des actes d'une violence rarement égalée en art (regarder un dessin animé n'active pas autant le

cortex préfrontal médian – associé avec l'empathie envers autrui – qu'un film représentant des humains, selon l'étude de Han, 2005, p. 934). De la même manière, chez Palahniuk, la violence sensorielle des images est le plus souvent minée par un détail ou une réflexion inattendue. C'est le cas, par exemple, avec une scène très *gore* de *Choke*, où le frère du narrateur se retrouve avec une statuette promotionnelle plantée dans l'oeil. Cette scène sanglante et violente est rendue comique par ce détail loufoque qui la dédramatise et la rend moins pénible à imaginer. Bien qu'on retrouve aussi dans *Guts* des décrochages au milieu des scènes riches en sensations, ces décrochages sont, en règle générale, intégrés à une didactique somesthésique, c'est-à-dire qu'ils ne préviennent plus tant le refus imaginatif mais plutôt le blocage imaginatif. Au lieu de détourner le sensoriel vers un discours qui permet au lecteur de se désengager de la fiction sensible, les décrochages, dans *Guts*, servent à expliquer des situations corporelles inhabituelles, facilitant la simulation sensorielle de ces situations, c'est-à-dire le pouvoir-imaginer du lecteur.

Nous regarderons maintenant de plus près le fonctionnement de cette didactique somesthésique qui permet au style de Palahniuk d'accéder à l'efficacité physique. Mais, auparavant, je voudrais aborder une question posée par ce chapitre sur la sensibilité masculine. Qu'en est-il de la lectrice de *Guts*? Sera-t-elle plus sujette au refus ou au blocage imaginatif? Adhèrera-t-elle empathiquement aux « points de sentir » des protagonistes (masculins) ou gardera-t-elle une distance plus grande face à leurs souffrances? Comme l'ont démontré Calvo-Merino *et al.* (2006, voir point 5.3.1.1) à travers leur étude d'un groupe de danseurs de ballet, la résonance motrice résultant de l'activité des neurones miroir s'accroît lors de la perception de gestes familiers. Il est donc probable qu'un individu ayant vécu des expériences proches de celles que la fiction lui demande d'endosser aura tendance à les simuler plus vivement. C'est la force de la scène du dentiste dans *A Million Little Pieces*. On pourrait donc croire qu'un texte comme *Guts* touche moins sa lectrice, peut-être moins influencée par les exigences de sensibilité génitale discutées précédemment. Pourtant, aux dires de Palahniuk, les évanouissements auraient touché presque autant de femmes que d'hommes (2005a, p. 408). Il faut dire que les expériences corporelles décrites dans *Guts*, bien qu'elles soient vécues par des protagonistes mâles, ne sont pas nécessairement étrangères

à la lectrice. Plus important encore, l'imagination et la fiction nous permettent d'explorer, à partir de notre propre corps-esprit, d'autres formes somesthésiques, d'autres « points de sentir » que ceux auxquels nous confinent les normes de genre (*gender norms*). Les idéaux régulant notre corps vécu sont, dans une certaine mesure, négociables, rendus d'autant plus fluides par la communion empathique avec des corps textuels. On ne peut donc pas faire de l'expérience sexuée une essence immuable qui limiterait complètement la lecture empathique. Bien qu'il soit certain que la catégorisation des pratiques corporelles comme masculines ou féminines, normales ou anormales influencent les modalités de notre engagement somesthésique avec une fiction littéraire, elle ne les détermine pas de manière définitive.

6.4.3.4 Didactique somesthésique : du discours au récit, du symbole à l'image

Bien que l'œuvre de Palahniuk nous ait amenés à considérer l'impact de facteurs socio-culturels sur la lecture empathique – telles les normes de la sensibilité masculine – il faut considérer ceux-ci comme des paramètres de l'acte interprétatif du lecteur, acte interprétatif dont l'objet premier reste le texte qui l'oriente par diverses stratégies. Si *Guts*, comme signe artistique complexe, a pu se développer avec tant de force du côté des représentations somatiques, ce n'est donc pas uniquement parce que ce texte a pour cible la sensibilité masculine, mais également parce que son plan de composition se prête à un tel développement. Qu'est-ce qui rend *Guts* capable de mobiliser les facultés somesthésiques de son lecteur, de produire avec lui un corps sensible? J'argumenterai maintenant que c'est notamment parce que ce texte élabore une didactique somesthésique qui met le discours du narrateur – son savoir pratique, ses digressions – au service de la sensation (alors que, comme nous l'avons vu, c'est généralement l'inverse qui se produit chez Palahniuk).

La didactique somesthésique donne au lecteur empathique des outils conceptuels, des représentations qui lui permettront de simuler plus facilement les états sensoriels que décrit *Guts*. Elle le pousse vers une lecture imageante, ce qui est loin d'être le cas de tout texte littéraire. Comme le remarquait William H. Gass dans *Fiction and the Figures of Life*, on

imagine (ou visualise) rarement avec clarté et précision une scène ou un personnage. On suit le plus souvent les tribulations d'un héros sans s'en faire un portrait net, sans image particulière de son nez ou de sa tête, par exemple (Gass, 1970, p. 45). C'est dire que l'expérience de la fiction littéraire n'est pas fondamentalement concrète et imageante, mais peut-être surtout abstraite et propositionnelle. La sensation, dans son surgissement, appartient bien sûr au domaine du concret, de l'image et de l'icône, mais cela ne l'empêche pas d'être produite par des propositions abstraites qui la nomment et la définissent. Dans la lecture, la sensation est ainsi partagée, oscillant entre sa simulation concrète et son traitement abstrait et propositionnel qu'évoque Gass.

Cette oscillation dépend notamment de la familiarité du lecteur avec ce que décrit un texte. En effet, les situations familières peuvent être traitées rapidement et économiquement par le moyen du déjà connu, du déjà conceptualisé alors que la saisie du nouveau demande un recours à l'imagination concrète plus coûteux en termes d'énergie mentale. Un texte littéraire fournit à son lecteur des configurations de signes qui pourront se développer dans un sens ou dans l'autre. Prenons par exemple la scène du dentiste de *A Million Little Pieces*. Celle-ci présente à ses lecteurs une situation familière, une version extrême d'une expérience que la plupart des lecteurs connaissent bien. Ceux-ci peuvent très bien comprendre la scène en ayant seulement recours au concept « traitement de canal » ; il n'est pas nécessaire de se faire un portrait précis de la scène pour accéder à son sens – un sens qui est très sensoriel. Le concept « traitement de canal », qui inclut des simulations sensorielles de douleur et d'émotions négatives est conventionnel, habituel, il fait partie de notre encyclopédie. Il demande donc peu d'énergie au lecteur, lui laissant tout le loisir d'entrer en résonance avec le corps douloureux du narrateur.

Au contraire, une nouvelle comme *Guts* présente des images inhabituelles, dont le plein développement demande un effort de visualisation de la part du lecteur. Prenons ce passage, anatomiquement complexe, où le narrateur adolescent est coincé au fond de la piscine familiale :

Getting one knee up, getting one foot tucked under me, I get to half standing when I feel the tug against my butt. Getting my other foot under me, I kick off against the bottom. I'm kicking free, not touching the concrete, but not getting to the air, either.

Still kicking the water, thrashing with both arms, I'm maybe halfway to the surface but not going higher. The heartbeat inside my head getting loud and fast. (*Haunted*, p. 17)

La situation décrite ici n'est pas entièrement familière et ne peut être résumée par un script conventionnel, donc bien encodé au niveau neuronal et sensori-moteur, du type « attacher ses souliers ». Ici, au contraire, l'action doit être décomposée en ses principaux composants sensori-moteurs et imaginée pièce par pièce (« getting one knee up, getting one foot tucked under me ») afin de reconstruire progressivement la scène. Il s'agit bien, d'ailleurs, d'une scène au sens genettien du terme (le temps du récit équivalant au temps de l'histoire, voir Genette, 1972, p. 129), puisque – contrairement au script « attacher ses souliers » qui permet d'évoquer une action en moins de temps qu'il n'en faut pour l'accomplir – l'action de *Guts* et sa description sont temporellement équivalents. Il y a donc un lien entre les catégories narratologiques de vitesse temporelle et les exigences cognitives d'un texte littéraire. Un script d'action habituelle, du type « attacher ses soulier » ou « manger au restaurant » constitue toujours plus ou moins un sommaire, compris de manière conventionnelle et conceptuelle (même si les concepts sont multimodaux, comme on l'a vu au chapitre précédent) et ne nécessitant pas de reconstruction imaginaire. Au contraire, la lutte du narrateur de *Guts* pour échapper à la noyade exige davantage de temps pour être décrite et représentée (simulée) mentalement. Cette problématique temporelle devient d'autant plus intéressante dans un texte s'ouvrant avec une recommandation quant à la durée de sa lecture (« This story should last about as long as you can hold your breath, and then just a little bit longer. So listen as fast as you can », *Haunted*, p. 12). L'urgence d'écouter, l'urgence d'imaginer s'amalgame ici avec l'acte respiratoire et le rythme qu'il donne à la fiction. Comme le narrateur perdant son souffle sous l'eau, le lecteur, immergé dans la scène, doit se dépêcher de lire pour retrouver des images somesthésiques moins pénibles, mais le texte lui fait traverser la scène pas à pas.

La description minutieuse de l'action non-familière n'est pas la seule stratégie qu'emploie *Guts* pour mobiliser l'imagination somesthésique de son lecteur. Il utilise également le

discours du narrateur pour fournir au lecteur des exemples de sensation qu'il pourra utiliser pour imaginer la scène :

You want to feel your intestines, go buy a pack of those lambskin condoms. Take one out and unroll it. Pack it with peanut butter. Smear it with petroleum jelly and hold it underwater. Then try to tear it. Try to pull it in half. It's too tough and rubbery. It's so slimy you can't hold on.

A lambskin condom, that's just plain old intestine.

Now, you can see what I'm up against. (*Haunted*, p. 19)

Le narrateur met ici en place une véritable didactique somesthésique, rendant concrètement imaginable une situation inhabituelle en fournissant au lecteur des éléments connus qu'il n'a plus qu'à mélanger pour créer la scène décrite, dans un *conceptual blending* tel que le décrivent Fauconnier et Turner (2002). La parole didactique du narrateur remplit aussi une fonction conative (au sens de Jakobson, 1963, chapitre 11), elle pousse le lecteur à se faire des images mentales, à simuler les sensations représentées par la fiction («You want to feel [...] Now, you can see»).

La didactique somesthésique de *Guts* renverse la logique qui gouverne le reste de l'œuvre de Palahniuk en mettant le discours du narrateur au service des représentations sensorielles, alors qu'ailleurs le potentiel de ces représentations est le plus souvent détourné au service d'un discours moral, d'une vision du monde qui place le lecteur dans une posture plus critique qu'*immersive*. Dans *Guts*, la parole narrative, au lieu de briser l'élan du récit, de nous sortir de l'illusion de la fiction, travaille à nous faire imaginer les aspects les plus sensibles de celle-ci. On retrouve ici une figure récurrente chez Palahniuk, celle du narrateur raconteur (voir point 6.4.2.2), qui interpelle le lecteur, qui interagit directement avec lui. Ces interpellations à la seconde personne du singulier contribuent aussi à la didactique somesthésique. C'est le cas lorsque le narrateur nous explique à quoi ressemble l'outil que les Arabes s'inséreraient dans l'urètre pour se masturber : « Each fancy tool is just a thin rod of polished brass or silver, maybe as long as your hand, with a big tip at one end, either a big metal ball or the kind of fancy carved handle you'd see on a sword » (*Haunted*, p. 14). En comparant l'outil avec la main du lecteur (« as long as your hand ») ou avec des objets qu'il pourrait voir (« the kind of fancy carved handle you'd see on a sword »), le narrateur pousse celui-ci à puiser dans ses

propres repères (notamment corporels, avec la main) pour imaginer sensoriellement la scène. *Guts* met ainsi en place une dynamique de lecture qui, en habituant le lecteur à imaginer du contenu sensible, facilite une lecture empathique. Alors que chez James Frey, la sensation est véhiculée par une voix narratrice mimant l'expression d'un corps souffrant, que chez Dennis Cooper elle est masquée par une réification (porno)graphique des corps, que chez Danielewski elle est conditionnelle à l'habitation du texte, dans *Guts* la sensation est l'objet d'une didactique somesthésique.

Cette didactique somesthésique ainsi que les injonctions respiratoires qui ouvrent et ferment *Guts* (« Inhale. Take in as much air as you can. [...] Now you can take a good deep breath ») forment le contexte sans lequel les descriptions anatomiques minutieuses ne pourraient se développer sensoriellement dans le corps du lecteur. Car on trouve aussi des scènes très corporelles dans *Fight Club*, *Survivor* ou *Choke*. Prenons par exemple cette scène sexuelle typique de *Choke*, remplie de détails anatomiques créant un effet très réaliste : « Pushing off against my thighs, the muscles in her arms get bigger and bigger. My thighs under each of her hands go numb and white » (*Choke*, p. 15). A priori, ce type de description peut donner prise à une lecture empathique. Mais son unité descriptive, dont dépend son potentiel érotique et sensoriel, est brisé par des décrochages – conversations ou situations insolites : « Sleeved tight around my dog, without looking back, she says : "My friends bet me money that you're already married." I hold her white smooth ass in my hand. "How much?" I say. I tell Nico that her friends might be right » (*Choke*, p. 15). Le texte ne donne pas le temps au lecteur de ressentir le « white smooth ass », recentrant tout de suite son attention sur une forme signifiante plus abstraite, dans ce cas le montant de la gageure. On trouve aussi dans cet extrait un changement de distance narrative qui éloigne le lecteur de la scène : on passe en effet de la proximité du discours direct (« How much? ») à une distance plus grande face à l'action avec du discours indirect (« I tell Nico »). Le narrateur conserve ainsi le lecteur dans sa parole, dans son acte de raconter.

Je suggérais plus haut qu'à l'exception de la didactique somesthésique de *Guts*, cette parole, ce discours du narrateur tendait à mettre le lecteur dans une posture plus critique

qu'immersive. La description des corps chez Palahniuk obéit tout à fait à ce principe, s'inscrivant dans une vision du monde dénonçant la marchandisation de divers aspects de notre quotidien (voir point 6.3). Ce détournement des représentations corporelles par une vision du monde moralisante apparaît par exemple dans cette description du corps de Gwen, une rencontre du narrateur de *Choke* :

She's got a kick-ass tanned little bod except her face is pale and waxy with too much moisturizer. [...] Her skin has that hot-plastic tanning-bed smell. [...] My free hand creeps around to between her leg, and she feels fake, rubbery and plastic. Too smooth. A little greasy (*Choke*, p. 171-172)

Un visage cireux, une peau qui sent le plastique chaud d'un salon de bronzage et un entrejambe dont la texture rappelle le caoutchouc : le corps de Gwen est une source de sensations, certes, mais celles-ci servent un discours sur le côté artificiel, commercial de la beauté contemporaine. Le corps de Fertility Hollis, la jeune femme qui prédit l'avenir et que courtise le narrateur de *Survivor* nous ramène également vers des considérations plus sociales que sensuelles. Décrivant le corps de la jeune fille, Victor Mancini écrit :

It's something European. Something malnourished. It isn't the daily recommended allowance of food and sunshine that make you beautiful by any North American standard. [...] The thin white arms and legs of her look covered tight in a newer low-quality kind of human skin. Even from up high, her face looks mass-produced. (*Survivor*, p. 253)

On voit bien dans ce passage comment la représentation des corps s'intègre à la vision critique du monde de Palahniuk. Présenté comme une marchandise de basse qualité (« low-quality kind of human skin [...] her face looks mass-produced ») le corps de Fertility permet ici au narrateur (qui se confond encore une fois avec la persona de l'auteur) d'opposer à l'Amérique du Nord une Europe (fantasmée) qui aurait refusé le culte de la santé et de la beauté tonique (dont Gwen est un bon exemple). Bref, le texte palahniukien met généralement le somesthésique au service du sens, la fiction au service d'un discours moral.

Conclusion

Cela ne fait plus de doute : le corps sensoriel est, chez Palahniuk, le terrain d'une lutte idéologique contre la surveillance, l'administration, la marchandisation et le bon goût. Dans cette lutte, le somesthésique devient un enjeu moral, un objet de sens. Du classique *Fight Club*, où le corps constitue un site de résistance à l'« ikéisation » de l'homme postmoderne, à *Choke* où il offre, à travers la sexualité sauvage, un remède à l'ennui et la routine, en passant par *Guts*, où il est déchiré entre quête privée de jouissance et contrôle social, ou *Survivor*, où il se retrouve costumé et programmé à l'abstinence et au suicide par la secte *Creedish*, surveillé par le programme anti-suicide de l'État, puis musclé et médicamenté par l'industrie du show-business religieux, le corps est partout présent chez Palahniuk.

En ce sens, l'auteur accomplit son projet d'une littérature physicaliste, remplie de corps violents, sexuels et obscènes. Mais, à l'exception de *Guts*, cette présence thématique du corps n'offre pas au lecteur l'occasion d'entrer en lecture empathique et participe plutôt d'un spectacle burlesque et satirique. Le corps obscène, le corps hors-norme et de mauvais goût devient la zone extérieure à partir de laquelle Palahniuk produit son discours contre-culturel et alternatif. La force somesthésique des images corporelles est récupérée pour critiquer notre culture aseptisée ; elle sert à tester la résistance imaginative du lecteur, à le confronter aux tabous et interdits qui organisent son quotidien. La transgression des normes du bon goût par une écriture sensationnaliste permet ainsi à l'œuvre de Palahniuk de participer concrètement au monde, de manière politique, idéologique et morale. La lecture empathique, promise par le discours médiatique de l'auteur, notamment par la légende des évanouissements causés par *Guts*, s'inscrit dans cette recherche d'une efficacité réelle de la fiction littéraire, dans ce désir de réinjecter du sens et de la sensation dans la vie de son lecteur.

Étudier Palahniuk m'aura donc permis de constater à quel point la lecture empathique, loin d'être une dimension purement phénoménologique du lire, une simple technique d'implication fictionnelle, peut prendre des colorations sociales et toucher tous les aspects de la vie du texte littéraire. Chez Palahniuk, la possibilité de la lecture empathique est liée à la

promesse d'une littérature physicaliste adaptée au goût d'un lectorat non-littéraire ainsi qu'au projet d'une pragmatique de l'effet physique présentée comme une riposte musclée à l'abstraction postmoderne. Moraliste, fabuliste, propagandiste, Palahniuk écrit pour un lectorat en quête égale de sens et de sensation, donnant à la lecture empathique une dimension politique et morale unique au sein de mon corpus.

CHAPITRE VII

L'ACCOMPLISSEMENT DE LA LECTURE EMPATHIQUE : DE LA FICTION COMME SIMULATION À L'IMMERSION COMME ALTÉRATION DE L'ÉTAT DE CONSCIENCE

Jusqu'ici, j'ai défini la lecture empathique comme un mode d'interprétation fondé sur la nature incarnée de la pensée et, plus précisément, sur l'implication du domaine sensori-moteur dans les processus cognitifs en jeu dans notre rapport à la fiction littéraire. Or, cette explication, largement inspirée des théories de la cognition incarnée, ne semble satisfaisante qu'en regard de la version faible de la lecture empathique, c'est-à-dire de cette mobilisation somesthésique générale, inconsciente et constante du lecteur dans son travail d'élaboration du sens. Elle ne suffit pas à éclairer la version forte du phénomène, ce surgissement quasi-hallucinatoire de la sensation somesthésique lors de la lecture. Comment passe-t-on, en effet, du simple décodage linguistique récupérant des éléments sensori-moteurs au surgissement tangible de la sensation, à ce rapport véritablement body genresque à la fiction littéraire où le lecteur fait une expérience musculaire, physiologique et sensorielle ressentie comme échappant à son contrôle? Comment passe-t-on de la compréhension incarnée de concepts multimodaux à cet élargissement psychédélique de la conscience qui accède, à travers le texte, à des « points de sentir » perçus comme simultanément étrangers et intimes? C'est la question à laquelle je tenterai de répondre dans ce dernier chapitre théorique.

Il va sans dire que la version forte de la lecture empathique ne correspond pas à notre expérience quotidienne de la lecture. Elle forme plutôt le pôle extrême d'un continuum, un cas limite vers lequel pointent la réception de *A Million Little Pieces* (voir chapitre IV) ou de

Guts (voir chapitre VI). C'est pourtant ce cas limite qui aura guidé mon enquête. Il me semble donc essentiel d'explorer quelques pistes qui nous permettront peut-être de mieux en comprendre les conditions de possibilité. Comme on pourra le constater au fil de ce chapitre, mon objectif ici n'est pas de proposer une solution définitive au problème de la lecture empathique, mais plutôt d'élargir notre espace de pensée pour dégager de nouvelles perspectives sur ce phénomène. C'est en visant cet élargissement que je propose de repenser le surgissement de la sensation somesthésique dans notre rapport à la fiction comme une intensification des simulations sensori-motrices, intensification que rend possible une lecture immersive caractérisée par une altération de l'état de conscience.

Je viens de le mentionner, les théories de la cognition incarnée discutées au chapitre V m'ont amené à penser que la lecture empathique reposait sur l'imbrication, au niveau neuronal, des structures cognitives et sensori-motrices. Comme nous l'avons vu, cette imbrication dépend de simulations neuronales. En effet, la compréhension d'une idée, et à plus forte raison d'une idée figurative et sensorielle complexe telle que : « il fut terrassé par une terrible douleur à l'estomac », reposerait sur l'activation partielle des schémas sensori-moteurs codant certains aspects de la réalité que recouvre cette idée pour un individu. La simulation se révèle ainsi être une manière fondamentale d'habiter le sens. Elle se retrouve au cœur du fonctionnement de la pensée et du cerveau puisque comprendre ou manipuler un concept, c'est *faire comme si* son contenu était présent pour notre corps-esprit, c'est le simuler à travers ce qu'on pourrait appeler une *as-if loop* neuronale¹. D'un autre côté, on dit souvent que lire une fiction, c'est *faire comme si* elle était vraie. Le « faire comme si » joue donc un rôle non seulement au niveau de la simulation neuronale qu'implique la compréhension d'un concept, mais également à celui du rapport de croyance qu'on entretient avec la fiction. En ce sens, la simulation apparaît comme une opération transversale, commune aux domaines du neuronal et du fictionnel. C'est en suivant la voie transversale que trace le principe de simulation que nous allons maintenant remonter du neuronal à la performance incarnée de la lecture littéraire. Nous verrons lors de cette remontée que les simulations sensori-motrices, dans le contexte d'une lecture immersive caractérisée par l'altération de l'état de conscience, acquièrent l'énergie nécessaire à l'accomplissement de la lecture empathique.

1 Voir la note 11 du chapitre V pour plus de détails sur ces *as-if loops*, un concept développé par Damasio.

La première étape que nous franchirons consistera à identifier la notion de simulation telle qu'elle apparaît dans ma réflexion sur la lecture empathique et de voir comment cette notion permet de réorganiser notre conception du sens et de sa manifestation dans notre expérience incarnée de la fiction littéraire. Nous verrons lors de cette première étape qu'il est possible de penser la fiction comme une technologie de simulation expérientielle qui rend présent un environnement secondaire pour le corps-esprit du lecteur. Mais comment ce dernier accède-t-il à cet environnement fictionnel? La deuxième étape consistera à tenter de répondre à cette question en ayant recours à la notion d'immersion. Penser la lecture littéraire comme expérience immersive, c'est d'emblée la concevoir comme une altération de l'état de conscience, une piste que nous suivrons lors d'une troisième partie où nous chercherons à comprendre comment cette altération peut favoriser le surgissement de sensations tangibles lors de la performance du lecteur. Nous discuterons finalement de la distance esthétique et de la résistance imaginative comme de facteurs modulant cette modification de l'état de conscience et donc l'accomplissement de la lecture empathique.

7.1 Fiction et simulation

La théorie des *body genres*, de *Einfühlung* et de la cognition incarnée partagent une vision commune du sujet comme simulateur. Dans les trois cas, le sujet perçoit une forme dont il simule certaines propriétés dans son corps sensible : il pleure avec l'actrice de mélodrame, il ressent la grandeur d'un hall par une sensation d'expansion, et il reproduit au plan pré-moteur le geste de clouer lorsqu'il pense à la manière d'utiliser un marteau. La lecture empathique fait partie de ces phénomènes de simulation. Mais qu'est-ce que la simulation? Et comment l'accent mis sur cette notion informe-t-il mon modèle de la lecture empathique? C'est pour répondre à ces questions que nous approfondirons maintenant notre réflexion sur la simulation et considérerons son rôle dans le rapport que nous entretenons avec le sens, le langage et la représentation.

7.1.1 La simulation et le signe : de la ressemblance à la présence

La publication par Baudrillard en 1981 de *Simulacres et simulation* a marqué le destin contemporain de la notion de simulation. Pour le philosophe français, la simulation s'oppose à la représentation en raison de leur rapport respectif à la catégorie (toujours problématique) du référent. Dans son analyse, Baudrillard fonde la représentation sur le « principe d'équivalence du signe et du réel » (1981, p. 16), alors que la simulation « part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence » (1981, p. 16). Il faut comprendre cette proposition comme s'inscrivant dans une analyse de l'abstraction postmoderne prolongeant la réflexion de Guy Debord sur la société du spectacle. Chez Baudrillard, cette abstraction postmoderne est causée par la prolifération des signes (notamment médiatiques) : dans un monde envahi par les signes, ceux-ci cesseraient de renvoyer à un réel postulé comme une référence relativement stable garantissant leur valeur, ils s'autonomiseraient pour créer ce que Baudrillard nomme l'hyperréel². La simulation serait ainsi « la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité » (1981, p. 10).

Si cette définition décrit mal les simulations techniques, qu'illustrent par exemple les simulateurs de vol, qui sont enracinées dans une réalité qui leur préexiste, la proposition de Baudrillard a l'avantage de décrire un aspect de la « condition postmoderne » qui n'est pas sans influence sur la manière dont la lecture empathique peut se pratiquer et se penser aujourd'hui. En effet, on a vu lors du chapitre précédent qu'il était impossible de séparer la performance lectoriale d'enjeux idéologiques plus larges, tels que les identités de genre (*gender*) ou les phénomènes d'abstraction postmoderne dont parle justement Baudrillard ici. Il m'apparaît notamment possible d'argumenter que dans un monde devenu hyperréel où le quotidien est saturé de formes médiatiques (socialisation sur internet, activité physique avec une console de jeu vidéo, heures passées devant le téléviseur), le rapport au signe « artificiel » se transforme ; celui-ci prenant toujours plus d'importance face à l'environnement « naturel ». Ne peut-on pas penser que dans ce monde de moins en moins exigeant physiquement (portes automatiques et ascenseurs), les sensations fournies par les

² Voir l'analyse du marketing religieux dans l'œuvre de Palahniuk, présentée au point 6.4.2, pour un excellent exemple de cette production d'hyperréel.

artefacts sémiotiques formant notre environnement quotidien, tels que les fictions littéraires, deviennent, par contraste, plus attrayantes et plus intenses, ce qui favoriserait la lecture empathique? Comme nous le verrons au prochain chapitre, la réception du premier roman de Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, laisse entrevoir un phénomène de ce genre.

Mais la réflexion de Baudrillard à propos de la simulation n'est pas intéressante que d'un point de vue sociologique. Elle se révèle également utile pour mettre en évidence le rapport sémiotique particulier que la lecture empathique met en place. Je m'explique. Si on reprend l'opposition représentation-simulation proposée par Baudrillard, on doit tout d'abord admettre que la ressemblance, en terme d'activité neuronale, entre l'expérience primaire et sa représentation mentale va à l'encontre de l'idée de représentation comme simple équivalence – c'est-à-dire comme symbole lié *conventionnellement* à son référent. Suivant le modèle de la cognition incarnée, la représentation posséderait plutôt une forte dimension iconique, fondée sur la ressemblance : le schéma sensori-moteur activé par l'utilisation d'un outil est également mis en route lorsqu'un sujet pense à cette utilisation (voir Boronat *et al.*, 2005). Bref, l'image d'un cerveau pensant à un outil *ressemble* à l'image d'un cerveau utilisant réellement celui-ci. Le cerveau simule, dans une certaine mesure, l'expérience à laquelle nous pensons, et lorsque nous pensons à agir, il fait *comme si* nous agissions. Cette conception de la pensée comme simulation incarnée permet de penser les conditions de possibilités de la lecture empathique, ce que fait plus difficilement la notion de représentation comme équivalence conventionnelle. Cette simulation incarnée ne peut cependant être la génération « d'un réel sans origine ni réalité », puisqu'elle est étroitement liée à l'expérience primaire, qu'elle reproduit au niveau neuronal. Elle reste cependant productrice d'une expérience intense des signes qui forment l'environnement médiatique et culturel dans lequel nous évoluons quotidiennement. On pourrait ainsi dire que la simulation incarnée permet au lecteur empathique de vivre les sensations somesthésiques d'une fiction littéraire comme elle permet au sujet postmoderne de vivre dans un environnement hyperréel fait de signes.

Il est intéressant de penser le « faire comme si » et la ressemblance, deux principes fondamentaux de la simulation, dans le cadre des pratiques artistiques. En effet, l'expérience

esthétique, et plus particulièrement l'expérience fictionnelle, révèle la puissance iconique du *signe comme agent de simulation*. Parce que l'expérience fictionnelle et l'expérience primaire se ressemblent, il est possible de concevoir l'expression esthétique non plus comme une représentation mais comme une présentation, comme une simulation dont la nature incarnée lui permet d'accéder à la présence (c'est ce qui se passe lorsqu'une sensation représentée par un texte devient corporellement *présente* via la lecture empathique).

Cette idée que l'œuvre d'art passe de la représentation à la présentation est relativement commune dans la pensée moderne. Suzanne Langer, par exemple, remarque la dimension autotélique de l'œuvre d'art, cette capacité de se réaliser dans sa propre présence sensuelle :

A work of art does not point us to a meaning beyond its own presence. What is expressed cannot be grasped apart from the sensuous or poetic form that expresses it. In a work of art we have the direct presentation of a feeling, not a sign that points to it. (1957, p. 133-134).

On peut aisément comprendre la remarque de Langer dans le contexte du combat, mené par des artistes de nombreux domaines, contre la figuration. Emblème de ce combat, la peinture abstraite démontre clairement qu'une œuvre d'art ne pointe pas vers un sens, un sentiment ou une sensation qu'il faudrait trouver au-delà de sa propre présence, qu'elle est toute là dans sa forme plastique ou poétique. La musique et la danse correspondent bien au modèle de l'art comme présentation et non comme représentation que défend Langer (un modèle qui n'exclut pas qu'au-delà de la présentation, il puisse y avoir représentation). Mais qu'en est-il de la fiction littéraire?

Si l'on peut admettre qu'une fiction littéraire se « présentifie » à travers la lecture empathique, et que sa forme poétique informe cette présentification (il suffit de penser à l'importance du style et de la prosodie dans l'impact sensoriel d'*A Million Little Pieces*), il semble y avoir une différence importante entre l'expression directe d'une sensation par une toile de Rothko et celle que véhicule un roman : alors qu'une toile abstraite tend à s'autonomiser face à la représentation, qu'elle met à mort le référent – pour reprendre l'expression de Baudrillard – le roman, lu sur le mode de la lecture empathique, suit le

parcours inverse. Ce n'est pas la forme stylistique qui y devient présence, mais la forme fictionnelle (bien que ces deux formes s'entre-définissent et que leur séparation soit artificielle). Ce phénomène de présentification de la forme fictionnelle dépend de la capacité du signe littéraire à passer en mode simulation, de la ressemblance entre notre expérience de la fiction et notre expérience du monde. Cette transformation de la représentation en présentation, de la parole fictionnelle en présence est rendue possible par la puissance iconique de la pensée incarnée, qui reproduit les formes de l'expérience et simule l'expérience vitale. Bref, au contraire de l'art non-figuratif, la fiction tend à s'autonomiser de son support (stylistique, linguistique) pour accéder à une forme de présence.

Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty commente un phénomène similaire. Évoquant une performance théâtrale par une actrice célèbre (la Berma), il écrit :

L'actrice devient invisible et c'est Phèdre qui apparaît. La signification dévore les signes, et Phèdre a si bien pris possession de la Berma que son extase en Phèdre nous paraît être le comble du naturel et de la facilité. L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous. (1945, p. 213)

L'actrice qui disparaît derrière son personnage, la signification dévorant les signes, c'est, dans la lecture empathique, la sensation prenant le dessus sur le décodage ; c'est la ressemblance (l'expérience fictionnelle ressemble à l'expérience primaire) devenant présence (l'expérience fictionnelle devient réelle ou hyperréelle) et faisant disparaître le signe-artefact (le texte lui-même) de la conscience du lecteur absorbé par la fiction. Cette substitution de la présence fictionnelle aux signes textuels qui la portent repose sur le fonctionnement du signe comme simulation et comme icône de l'expérience. Bien entendu, on pourrait considérer que ce fonctionnement du signe caractérise surtout son usage dans la communication non-artistique : lorsque nous parlons pour communiquer, nous ne portons généralement pas attention à la forme linguistique pour nous concentrer plutôt sur le « message » qu'elle porte, sur l'intention qu'elle révèle et sur la réaction qu'elle appelle. Mais même dans cet usage quotidien de la langue, l'utilisation d'un mot inusité, d'un accent inhabituel ou d'une formule incompréhensible attire l'attention sur le signe linguistique lui-même. Si ce type d'écart face à

la norme linguistique est exceptionnelle dans la communication quotidienne, ce n'est pas le cas pour la littérature, qui met généralement en évidence un travail stylistique et poétique sur la langue. On ne peut cependant réduire la littérature à ce travail et si la communication quotidienne attire parfois l'attention sur le signe, la littérature peut, inversement, le rendre transparent³. C'est ce qui se passe dans la lecture empathique, où la sensation fictionnelle, comme le personnage de Phèdre, acquiert une « existence en soi » et devient « une chose perçue accessible à tous » et installée dans la nature.

C'est ainsi que les images, c'est-à-dire les simulations, déclenchées lors de la lecture d'un texte de fiction peuvent nous procurer une présence, ou une pseudo-présence. En effet, pour Merleau-Ponty, « dire que j'imagine Pierre, c'est dire que je me procure une pseudo-présence de Pierre en déclenchant la "conduite de Pierre" ». (1945, p. 210). Imaginer Pierre, ou se souvenir de Pierre, c'est donc simuler sa conduite, son attitude, sa manière d'être et d'agir. L'imagination et la mémoire, constituées de simulations sensori-motrices et affectives, génèrent ainsi une présence au-delà du temps et de l'espace :

Le rôle du corps dans la mémoire ne se comprend que si la mémoire est, non pas la conscience constituante du passé, mais un effort pour rouvrir le temps à partir des implications du présent, et si le corps, étant notre moyen permanent de « prendre des attitudes » et de nous fabriquer ainsi de pseudo-présents, est le moyen de notre communication avec le temps comme avec l'espace. (Merleau-Ponty, 1945, p. 211)

Pour Merleau-Ponty, l'imagination donne accès à une pseudo-présence fondée sur la « conduite », sur un comportement récupéré à travers la mémoire incarnée. Ici, la mémoire est un effort pour rouvrir le temps et l'espace, pour actualiser des aspects du monde (des pseudo-présents) en se servant de la capacité du corps à « prendre des attitudes ». Ce corps qui prend des attitudes pour se procurer une pseudo-présence de Pierre, c'est le corps-esprit simulant sa perception de Pierre, simulant ses réponses sensori-motrices et affectives à Pierre, bref, reconstruisant ce que *signifie* Pierre pour lui. Ce type de simulation comme pseudo-présence d'un comportement, d'une attitude ou d'une manière d'être du corps sensible est à la base de la lecture empathique.

³ En fait, il s'agit ici de redéfinir la littérarité non plus uniquement en terme de sa poéticité, mais de sa capacité à générer une expérience fictionnelle, une redéfinition dont nous discutons au point 5.3.5.

On retrouve cette même idée de comportement dans la définition générale de la simulation proposée par le ludologue Gonzalo Frasca : « to simulate is to model (a source) system through a different system which maintains (for somebody) some of the behaviors of the original system » (2003, p. 223). Si on traduit cette définition en termes de lecture littéraire, on pourrait dire que l'expérience fictionnelle est le système qui modélise le système-source qu'est l'expérience vitale. En inscrivant corporellement le sens d'un texte, le lecteur prend des attitudes, convoque des pseudo-présences qui insufflent aux sensations, émotions et actions fictionnelles une « existence en soi » ou, plutôt, une « existence pour soi ». Il y a donc bien ici génération d'un modèle (expérience fictionnelle) conservant certains comportements du système source (la vie). Pour le dire autrement, on pourrait considérer que l'expérience fictionnelle joue le rôle de simulateur existentiel.

Ce n'est donc pas le texte en-soi, comme artefact, qui est une simulation, mais le texte en ce qu'il est actualisé par un acte interprétatif et imaginaire. C'est pour cette raison que la distinction que propose Marie-Laure Ryan entre simulation et représentation, inspirée de la définition de Gonzalo Frasca, apparaît problématique. Elle écrit en effet qu'une représentation n'offre qu'une image unique d'un processus dynamique alors que la simulation permet de multiples versions de ce processus, ce qu'elle illustre par la différence entre un simulateur de vol et un film présentant un vol du décollage à l'atterrissage (Ryan, 2006, p. 188). Bien entendu, une authentique différence formelle existe entre les médias numériques dits « interactifs » et les médias traditionnellement associés à la représentation comme le cinéma et la littérature. Mais en terme de simulation, la différence est-elle si marquée? Après tout, si un simulateur de vol permet d'effectuer une quasi-infinité de vols différents, il reste que cette diversité émerge d'un programme unique, d'un code précis qui n'évolue pas davantage qu'un texte littéraire, qui permet d'ailleurs lui aussi une quasi-infinité de lectures différentes. Le programme informatique et le texte littéraire sont des formes codées stables qui, lorsqu'elles sont mises en route, donnent toutes deux lieu à une diversité d'expériences. De plus, le texte littéraire, comme le simulateur de vol, fonde son aspect dynamique sur le comportement et l'attitude du lecteur. Bref, la polysémie du texte littéraire s'ajoute à la nature incarnée de son interprétation pour en faire un système de simulation conservant certains comportements du

système-source, c'est-à-dire de l'expérience mentale et physique, sociale et imaginaire qu'est la vie. Mais quels sont les comportements vitaux conservés dans l'expérience fictionnelle? Et comment peuvent-ils l'être? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre dans la prochaine section.

7.1.2 Réagir à la fiction, réagir à la réalité

On peut considérer, à la suite de Gregory Currie, que les fictions littéraires sont des artefacts créés dans le but de faire imaginer leur destinataire (1995, p. 151), c'est-à-dire de lui faire simuler des expériences et notamment des expériences sensori-motrices. Mais comment un texte littéraire peut-il susciter de telles pseudo-présences sensorielles? Pour plusieurs théoriciens de la fiction et de la cognition, dont nous aborderons maintenant les travaux, c'est parce que la fiction sert à tester des situations et que les représentations qu'elle génère sont traitées comme des croyances au sein de l'architecture cognitive qu'elle se révèle capable de faire vivre des sensations et des émotions à celui qui la consomme.

Pour considérer que la fiction littéraire sert à faire imaginer son lecteur, il faut tout d'abord se faire une idée de ce qu'est l'imagination. Si ce terme est parfois utilisé pour référer strictement à l'imagerie mentale, le terme d'imagination⁴ peut aussi désigner, comme chez Currie, un concept plus large qui renvoie aux capacités déployées lors d'actes de faire-semblant ou de faire-croire qui reposent sur le principe du « comme si ». Pour celui-ci, les capacités imaginatives de l'humain, grâce auxquelles il peut faire et penser « comme si », lui permettent de tester des actions avant leur exécution réelle : elles forment un véritable système de simulation. Il est donc utile, d'un point de vue adaptatif, que ce système de simulation, d'une part, conserve le lien entre les représentations internes et les sensations corporelles qui surgiraient si ces représentations étaient des croyances véritables tout en

4 Notons au passage l'« oculocentrisme » des termes d'« imagination » et d'« imagerie mentale » qui évoquent surtout le domaine visuel alors qu'ils incluent *de facto* les images auditives, olfactives, gustatives et, bien entendu, somesthésiques. Cet oculocentrisme ou, pour reprendre l'expression de Coleridge, ce despotisme de l'œil (2004, chap. 6), ne doit pas contaminer notre conception du texte littéraire comme technologie imaginaire. En effet, et comme le souligne David Miall, la reconstruction imaginaire de l'expérience que permet la littérature repose sur sa capacité à mobiliser autant notre imagination visuelle que nos réponses affectives et kinesthésiques (2006, p. 160).

inhibant, d'autre part, le lien qu'entretiennent ces représentations avec le comportement et l'action. C'est ainsi qu'imaginer que nous gagnons à la loterie peut nous procurer une sensation de joie momentanée sans nous pousser à solliciter un courtier qui s'occuperait de ce gain. Pour Currie, dans la mesure où l'imagination sert à tester des stratégies d'action, il est essentiel qu'elle préserve le lien entre représentation et sensation puisque c'est notamment à travers ce lien que le sujet attribue une valeur positive ou négative à ce qui est simulé (imaginé), ancrant l'évaluation cognitive de la situation testée dans le système affectif-motivationnel des sensations plaisantes ou déplaisantes. C'est pour cette raison qu'une représentation simulée serait, à plusieurs niveaux, traitée comme une croyance véritable au sein de l'architecture cognitive. C'est en tous cas une hypothèse que nous explorerons dans cette section à travers les propositions convergentes de nombreux chercheurs.

L'idée que nos pratiques fictionnelles soient fondées sur notre capacité à simuler et à tester mentalement des actions diverses est en effet assez répandue. On la retrouve par exemple dans l'ouvrage récent de Bryan Boyd (2009), qui défend l'idée que le récit littéraire et les pratiques fictionnelles en général auraient été utiles en terme d'évolution en permettant à l'humanité de raffiner ses facultés imaginatives et de planifier plus stratégiquement ses actions (notamment dans la sphère sociale). David Miall propose une formulation parallèle lorsqu'il écrit :

Reading prepares us for being more adaptable : it is an "offline" way of experimenting with emotions or experiences that might have dangerous or unpleasant consequences in the real world, gaining insight into their implications so that we know better how to act when similar situations occur in reality. (2006, p. 17)

La fiction apparaît ici comme un simulateur capable d'intégrer action, émotion et sensation dans une expérience mentale qui nous permet de nous préparer à diverses situations réelles. Chez Lisa Zunshine, la fiction est également une activité qui permet de tester des expériences ou, plus précisément, des états mentaux que le lecteur essaie consciemment, un peu comme on essaie un vêtement : « our enjoyment of fiction is predicated – at least in part – upon our awareness of our "trying on" mental states *potentially available* to us but at a given moment *differing* from our own » (2006, p. 17). Ici encore, la fiction apparaît comme une technologie

d'expansion de la conscience, comme un simulateur expérientiel permettant de tester des états mentaux, de se déguiser mentalement en un autre.

Penser la fiction littéraire comme simulateur permet d'envisager les conditions de possibilité de la lecture empathique. En effet, comme nous venons de le mentionner, pour Gregory Currie, c'est pour jouer ce rôle que les émotions et les sensations peuvent surgir dans une situation fictive aussi bien que réelle. Mais comment fonctionne ce surgissement? Dans l'expérience réelle, comme dans l'expérience fictionnelle, les émotions et sensations ne sont pas directement liées à des états de faits objectifs, mais passent par nos croyances et nos désirs au sujet de ces états de fait perçus (ou imaginés, s'ils sont fictifs). En effet, on ressent une désagréable sensation de peur non pas parce qu'un tigre s'apprête à nous attaquer, mais parce que nous croyons qu'il se prépare à le faire (Currie, 1995, p. 157). Mais l'émotion n'est pas seule à être déterminée par nos croyances et nos connaissances, la sensation est également sujette à cette détermination. Par exemple, un simple promeneur et un ornithologue, traversant tous les deux le même bois, ne percevront pas les mêmes objets (l'ornithologue sera seul à voir le tétras dissimulé dans les broussailles) parce que leur perception est alimentée par leurs connaissances, leurs croyances et leurs désirs. C'est en raison de ce lien fondamental entre les émotions et les sensations d'une part et les croyances et les désirs d'autre part qu'un lecteur s'immergeant dans un univers fictionnel peut faire l'expérience réelle d'émotions et de sensations. En suivant la ou les voix du texte, le lecteur joue à recréer des états mentaux de croyances et de désirs qui se traduisent en sensations diverses, et ce, malgré leur origine purement imaginaire.

L'exemple du tigre que nous fournit Currie est intéressant car il fait voir comment l'expérience de la vie et l'expérience fictionnelle se ressemblent pour ce qui est du lien entre les croyances et les sensations et émotions. La théoricienne du théâtre Amy Cook remarque également cette ressemblance lorsqu'elle note l'hybridité ontologique commune des objets fictionnels et des objets réels. En effet, au théâtre, l'homme récitant « to be or not to be » est simultanément un acteur, un personnage et une figure historique, c'est un objet hybride ; de la même manière, une personne réelle, disons John F. Kennedy, est simultanément une image

médiatique, un personnage d'innombrables récits et une figure historique. Pour Cook, nos actions et émotions réelles (pleurer à la mort de Kennedy) sont le plus souvent motivées par des objets hybrides et il est donc normal qu'elles s'apparentent à nos réactions devant des objets fictionnels également hybrides (2006, p. 87). Parce qu'elles se ressemblent sous plusieurs aspects, les représentations issues de la réalité (croyances) et les représentations issues de la fictions seraient traitées de manière similaire, notamment en ce qui a trait aux émotions et aux sensations qu'elles suscitent – émotions et sensations qui varieront tout de même en fonction du statut ontologique des représentations dans lesquelles elles s'enracinent.

Cette conception s'accorde bien avec la proposition du philosophe Shaun Nichols, pour qui le traitement cognitif des représentations issues d'états mentaux imaginés ressemble au traitement des représentations issues de croyances ; c'est la « single code hypothesis » (2004, 2006). Nichols écrit à ce propos que la différence entre une représentation issue d'un « faire-semblant de croire » (*pretense representation*) et une croyance ne se trouve pas au niveau des représentations elles-mêmes – qui partageraient un même code – mais bien au niveau du rôle qui leur est attribué (2006, p. 460). Pour Nichols, c'est parce que les représentations issues du « faire-semblant de croire » et les croyances sont codées de manière similaire, qu'elles seraient traitées dans le système cognitif de manière similaire, par exemple dans leur lien avec la réponse affective qu'elles suscitent (croire qu'un tigre nous attaque et faire semblant de croire qu'un tigre nous attaque sont des opérations qui suscitent toutes deux la frayeur). C'est ainsi que, pour Nichols : « if a mechanism takes pretense representations as input, that mechanism will process the pretense representation much the same way it would process an isomorphic belief » (2004, p. 131). Par exemple, si le système affectif (« a mechanism ») prend comme input l'idée fictionnelle qu'un tigre m'attaque (« takes pretense representations as input »), il générera une frayeur similaire à celle que je pourrais vivre si un véritable tigre m'attaquerait (« that mechanism will process the pretense representation much the same way it would process an isomorphic belief »). Bref, les représentations auxquelles on croit réellement et celles auxquelles on fait-semblant de croire seraient traitées de manière similaire par l'appareil cognitif.

Pour Zunshine, cette similarité de traitement expliquerait l'attitude des élèves qui, comme le déplore une de ses collègues, débattent du comportement amoureux de tel personnage, comme si ce personnage était réel, pensant toujours de l'intérieur de la fiction alors même qu'on leur enseigne à apprécier la construction complexe du texte comme production et comme œuvre d'art. Pour Zunshine, le problème viendrait du fait que notre architecture cognitive interpréterait de la même manière le comportement d'une personne réelle et d'un personnage de fiction, c'est-à-dire en leur attribuant tous deux des états mentaux (2006, p. 19). Par exemple, on supposera que Paul boit un verre d'eau (comportement) parce qu'il a soif (état mental). Cette attribution serait tellement profondément ancrée dans notre architecture cognitive, héritée de l'évolution de l'espèce et affinée dans le développement social de l'individu, qu'elle en deviendrait automatique et réagirait aussi bien devant un agent réel que fictionnel. Il faut dire que selon Zunshine, et sa pensée converge ici avec l'hypothèse du code unique proposée par Nichols, une fois que nous avons identifié le récit comme fiction, les représentations qu'il fournit sont traitées comme des représentations « réelles » au sein de notre architecture cognitive. Le jugement de réalité ou de fictionnalité ne déterminerait donc pas entièrement la réponse émotionnelle suscitée par les représentations issues de la croyance et du faire-semblant de croire (2006, p. 147). Comme nous l'avons vu plus haut avec Currie, du point de vue de l'évolution, l'indépendance du jugement de réalité et de la réponse émotionnelle serait justifiée parce qu'elle permet à celui qui imagine une situation de réagir émotionnellement à celle-ci et donc de mieux l'évaluer. On voit bien comment, de Currie à Nichols et de Cook à Zunshine, reviennent les mêmes idées fondant le modèle de la fiction comme simulateur, comme expérience secondaire ressemblant à l'expérience primaire.

Pourrait-on expliquer ce modèle par l'hypothèse du recyclage neuronal avancée par Stanislas Dehaene (2007) – qui soutient que des structures cérébrales consacrées primitivement à une tâche peuvent éventuellement servir à une autre? La croyance et le faire-semblant de croire partagent-ils des patrons d'activité neuronale? Cela semble plausible si on considère que les pratiques fictionnelles sont des formes culturelles ayant dû « trouver leur "niche écologique" dans le cerveau : un circuit dont le rôle initial est assez proche, et dont la flexibilité est suffisante pour être reconverti à ce nouvel usage » (Dehaene, 2007, p. 199).

L'hypothèse du code unique de Nichols et la vision de la fiction comme simulateur défendue par Currie, Miall et Zunshine seraient dans ce cas appuyées par la proposition de Deheane, qui nous permettrait de concevoir l'expérience fictionnelle – dans la mesure où elle mobilise les mêmes structures neuronales et cognitives servant au sujet à réagir à son environnement de vie primaire – comme le résultat d'un recyclage neuronal. Pour appliquer cette réflexion à la lecture empathique, il faut considérer la plasticité fondamentale des circuits sensori-moteurs qui seraient mobilisés dans la lecture et l'interprétation d'un texte de fiction. Cette mobilisation ne semble pas poser problème aux tenants de la cognition incarnée Lakoff et Gallese, qui écrivent : « a key aspect of human cognition is neural exploitation – the adaptation of sensory-motor brain mechanisms to serve new roles in reason and language, while retaining their original functions as well » (2005, p. 456). Exploitation neurale (*neural exploitation*) ou recyclage neuronal, la plasticité fondamentale des structures cérébrales – incluant les structures sensori-motrices – semble confirmer le modèle de la fiction comme simulateur d'expériences *ressemblant* à l'expérience de la vie. Il faut dire que, de manière très générale, le principe de similarité et de ressemblance sur lequel se fonde par exemple l'hypothèse du code unique est au cœur des théories de la cognition incarnée discutées au chapitre V. Par exemple, la notion de « concept multimodal » tel que la définit Barsalou (2003, 2008) apparaît comme une version atténuée de l'activation neuronale générée par l'expérience que ce concept recouvre (penser [marteau] activerait notamment et partiellement le schéma sensori-moteur correspondant à l'usage réel d'un marteau). Un lien fondamental entre ressemblance (icône, mimésis), pensée et fiction se dessine ici.

Évidemment, cette ressemblance a aussi des limites et j'admets sans difficulté que les sensations somesthésiques dont nous faisons l'expérience au quotidien et celles qui peuvent surgir lors d'une lecture empathique, même dans sa version forte, sont rarement d'une intensité ou d'une précision comparable. De plus, il semble certain que les sensations fictionnelles motivent moins directement l'action que les sensations réelles, comme le soulignent Weinberg et Meskin à propos des émotions (2006, p. 178). Pourtant, toujours selon eux, dans la mesure où nous nous concentrons sur les similarités fonctionnelles entre les représentations imaginées et celles issues de la croyance ainsi que sur les similarités

phénoménologiques et biologiques entre les émotions et les sensations fictionnelles et non-fictionnelles, il apparaît justifié d'assimiler le premier groupe au deuxième (Weinberg et Meskin, 2006, p. 185). Cette observation concorde bien avec l'approche privilégiée dans cette thèse, selon laquelle les sensations fictionnelles caractérisant la lecture empathique sont pensées à partir de bases biologiques et phénoménologiques qui permettent de mettre en évidence leur similarité avec les sensations réelles. Comme nous l'avons vu dans cette section, cette similarité serait due au fonctionnement de notre architecture cognitive et à l'importance de pouvoir tester des situations grâce à la fiction.

La base biologique que partagent les représentations sensorielles issues de la réalité et de la fiction littéraire nous permet de penser cette dernière comme une technologie de simulation : simulation d'une parole et d'une pensée étrangère, donc d'un esprit et d'un corps parlant, pensant et ressentant. Mais si la fiction apparaît comme un simulateur expérientiel, à quelle fin l'utilisons-nous? Est-ce vraiment pour tester des situations et des stratégies d'action, pour être mieux adaptés? Ou bien utilisons-nous la puissance iconique de la fiction, sa capacité à devenir une pseudo-présence pour se créer des mondes secondaires dans lesquels nous nous évadons et nous immergeons? Bref, pourquoi le lecteur empathique est-il en quête de sensations? C'est à ces questions, portant sur l'aspect motivationnel de la lecture empathique, que nous réfléchissons maintenant.

7.1.3 De la psychologie à la géographie : simuler un monde

On a vu jusqu'ici qu'il était possible de concevoir la fiction comme une machine à simuler des états mentaux et physiques qui exploite les structures neuronales et cognitives utilisées pour naviguer dans l'environnement primaire. Cette simulation permettrait de tester des stratégies et des attitudes de façon sécuritaire parce que fictive. Si cet argument quelque peu utilitariste paraît fondé, il ne suffit pas à décrire l'expérience du lecteur de loisir s'absorbant dans un roman captivant et dont l'implication peut mener à la lecture empathique.

Bien qu'il bénéficie sans doute des expériences que lui fait connaître la littérature, le lecteur de loisir ne lit pas nécessairement pour tester des stratégies dans un environnement fictionnel. Il lit d'abord pour le plaisir de s'évader de sa réalité quotidienne et pour se plonger dans une réalité secondaire, que celle-ci soit fictionnelle ou non. Cette attitude apparaît propice à l'établissement d'une lecture empathique et il semble donc important, pour comprendre la nature de l'engagement qui caractérise celle-ci, de ne pas s'arrêter à la question de la fictionnalité. Comme le remarque Victor Nell, le lecteur de loisir ne se limite pas aux fictions, mais consomme également des biographies, des comptes-rendus de voyages et autres faits vécus, autant de textes avec lesquels il établit un rapport affectif et sensoriel significatif. Pour Nell, ce n'est donc pas tant la fictionnalité que recherche le lecteur, mais la capacité d'un récit à « créer un monde » dans lequel il pourra s'évader (1988, p. 50). Développant cette idée, Nell soutient de plus que la lecture ludique, au même titre que l'alcool, les expériences mystiques ou la méditation, constitue avant tout un moyen de modification de l'état de conscience, de transformation du contenu et de la qualité de la conscience (1988, p. 225). On pourrait ainsi penser la littérature comme une machine à imaginer ou même comme une technique psychédélique – au sens étymologique du terme (du grec ψυχή (*psyché*) et δηλόω (*rendre visible, révéler*)).

C'est cependant en le comparant aux technologies de réalité virtuelle que Marie-Laure Ryan propose de concevoir le pouvoir d'évocation de la fiction littéraire. Pour la chercheuse, la littérature crée un monde physique, un monde de sensations qui devient « téléprésent » pour le corps du lecteur (1999, p. 114-115). Le passage du décodage linguistique à la sensation de présence qu'évoque ici Ryan apparaît comme une dimension fondamentale de notre expérience de la fiction littéraire. La lecture empathique comme manifestation somatique du sens repose sur cette capacité de la littérature à guider notre imagination, à modifier notre état de conscience et à fournir une réalité artificielle, des capacités qui dépendent elles-mêmes du recyclage des réseaux neuronaux de la sensation, de l'émotion et de l'action par des pratiques de faire-croire, détachées des exigences immédiates de l'environnement.

Il faut donc, pour comprendre le surgissement de la sensation dans la lecture empathique, reconceptualiser le rapport du lecteur au texte littéraire. Bien que traditionnellement conçue comme suspension de l'incrédulité⁵, l'implication psychique du lecteur dans la fiction telle qu'elle apparaît à travers la lecture empathique semble mettre en jeu autre chose que la croyance. Dans son essai sur les *fairytale stories*, Tolkien propose une réflexion intéressante sur l'implication psychologique et la croyance en la fiction. Il critique la théorie de la suspension de l'incrédulité et propose de remplacer ce modèle par celui du transport du lecteur dans un monde secondaire à travers une croyance secondaire :

That state of mind [literary belief] has been called "willing suspension of disbelief." But this does not seem to me a good description of what happens. What really happens is that the story-maker proves a successful "sub-creator." He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is "true" : it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. (1965, p. 37)

La création d'un monde secondaire dans lequel l'esprit du lecteur peut entrer est ici la condition de la croyance ou de l'implication psychique du lecteur dans la fiction. Pour Tolkien, une fois entré dans ce monde secondaire, le lecteur considère ce qui s'y passe comme « vrai ». Cette idée rappelle les propos de Zunshine affirmant qu'une fois que nous avons identifié le récit comme fiction (une fois entrés dans le monde secondaire), les représentations qu'il fournit sont traitées comme des représentations « réelles » au sein de notre architecture cognitive (2006, p. 147).

Il faut noter ici que l'importance de l'idée de monde secondaire dans la théorie de la fiction proposée par Tolkien provient sans doute du genre littéraire qu'il privilégie. Théorie et corpus sont en effet toujours étroitement liés. Zunshine, qui travaille essentiellement sur des romans réalistes et psychologiques, construit par exemple sa pensée autour de concepts tels que la « Théorie de l'esprit » ou la métareprésentation des états mentaux d'autrui. Tolkien, auteur de *fantasy* et créateur d'un monde caractérisé par le spectacle d'un environnement sublime, défend, de manière conséquente, une vision de l'engagement fictionnel fondée sur l'immersion dans un monde secondaire doté de particularités historiques, écologiques et

⁵ Une formule introduite par Coleridge qui, au début du XIX^e siècle, définit la foi poétique (« poetic faith ») comme une suspension de l'incrédulité (« willing suspension of disbelief », Coleridge, 2004 [1817], chap. 15) ; nous y reviendrons au point 8.1.1.

culturelles accessibles au lecteur dans la mesure où celui-ci est *enchanté* (1965, p. 9). L'écrivain britannique déplace donc la question de la croyance simulée vers celle de l'habitation ou de l'exploration d'un univers secondaire que rend possible un état particulier de conscience, celui d'être « enchanté ». Considérant mon corpus, cette conception de la fiction comme *habitat* secondaire quasi-hallucinatoire se prête particulièrement bien au cas de *House of Leaves*, dont le titre seul promet au lecteur un habitat de feuilles, une habitat de pages qui, nous le verrons, multiplie les instructions aux lecteur afin de le mettre dans cet état « enchanté ».

Mais comment peut-on caractériser cet état « enchanté », qu'on peut d'ailleurs concevoir comme nécessaire à la transmutation de la Berma en Phèdre ou du souvenir de Pierre en pseudo-présence dont parlait Merleau-Ponty? Pour Tolkien, l'état « enchanté » permettant l'exploration des mondes secondaires peut être pensé comme une croyance secondaire (*secondary belief*). Étonnamment, il compare cet état particulier à celui de l'amateur de cricket absorbé par un match :

A real enthusiast for cricket is in the enchanted state : Secondary Belief. I, when I watch a match, am on the lower level. I can achieve (more or less) willing suspension of disbelief [...] I fancy it is often the state of adults in the presence of a fairy-story. [...] But if they really liked it, for itself, they would not have to suspend disbelief : they would believe – in this sense. (1965, p. 37)

On voit ici que la croyance secondaire (*secondary belief*) de Tolkien ne concerne pas tant la croyance elle-même qu'un mélange d'excitation, d'enthousiasme, d'habitude et de compétence qui modulent l'implication du spectateur. En ce sens, la croyance secondaire, cet état « enchanté » qui permet de vivre des expériences fictionnelles, est un état de conscience (et donc aussi de corps), un état attentionnel et passionnel. Dans cet état particulier, qui demande une familiarité avec les codes de la fiction (ou avec les règles du sport), le sujet s'ouvre aux suggestions du texte (ou au déroulement du match) ; il désire vivre l'expérience du récit et cherche à se laisser affecter par celui-ci. Comme nous l'avons vu au chapitre III (3.1.1), déjà au XVIII^e siècle, Lord Kames argumente que le lecteur doit être dans un état particulier pour faire une expérience fictionnelle riche en sensations. Pour Kames, le lecteur ne sera

sensiblement bouleversé que s'il tombe dans un état de rêverie (« thrown into a kind of reverie », 1883, p. 47), dans un état enchanté qui lui permet d'oublier temporairement qu'il est en train de lire. Cet oubli le pousse à concevoir les événements fictionnels comme se déroulant en sa *présence*, précisément comme s'il en était témoin. La consistance sensorielle de l'expérience fictionnelle apparaît ici comme une condition essentielle au plein développement sensoriel et émotionnel du texte littéraire, donc à l'accomplissement de la lecture empathique.

Bref, si on peut concevoir, à la suite de Currie, Miall et Zunshine, la fiction comme un simulateur – une technologie symbolique exploitant la capacité de notre cerveau à activer hors-ligne (*offline*) des schémas qui ressemblent aux schémas de l'expérience réelle – il faut aussi souligner l'utilisation ludique, voire psychédélique de ce simulateur. Le lecteur de loisir lit aussi pour s'évader dans un univers secondaire, pour se laisser enthousiasmer par des situations excitantes et pour entrer dans un état de conscience modifié qui lui permette de rendre *présentes* des sensations et des émotions inhabituelles. Cette présentification de la sensation est la condition même de la lecture empathique et il est donc essentiel d'en comprendre les modalités. On pourrait dire que la fiction littéraire guide l'imagination du lecteur un peu comme une partition guide le musicien : le texte comme entité linguistique et comme code serait cette partition et l'expérience imaginaire (cognitive et sensorielle), la musique que produit son exécution. La fiction littéraire reconstruirait ainsi l'expérience vitale à partir du langage et grâce à l'implication cognitive – donc toujours corporelle – du lecteur. La lecture empathique, dans sa version forte, représente une forme particulièrement intense de cette implication, une modification plus poussée de l'état de conscience, comme je le suggérerai lors des sections suivantes.

Depuis le début de ce chapitre, j'ai souligné la manière dont la fiction littéraire exploitait la puissance iconique de la pensée incarnée – cette ressemblance, au niveau neuronal, de l'expérience primaire et de l'expérience imaginée – pour générer des simulations ressenties comme pseudo-présences, possiblement comme présence d'un monde dans lequel le lecteur désirerait s'évader. C'est ce désir d'évasion, les modalités de son accomplissement ainsi que

ses liens avec la lecture empathique, que nous tenterons maintenant d'élucider à partir du concept d'immersion, un concept dont l'importance a cru au fil du développement des technologies numériques et des pratiques culturelles qui leur sont liées.

7.2 L'expérience de la fiction comme immersion

J'ai proposé dans la partie précédente de considérer l'expérience du lecteur empathique comme une simulation complexe qui rend présent un environnement secondaire de sens et de sensations dans lequel il se plonge et s'absorbe. Il me semble productif d'explorer les ramifications de cette position en pensant cette plongée et cette absorption dans l'environnement fictionnel comme une immersion. En effet, l'immersion constitue pour David Miall (2008, p. 16) un des traits caractéristiques de notre rapport au récit. Le psychologue cognitiviste Rolf Zwaan (2004) parle pour sa part du lecteur comme d'un *immersed experienter* qui utilise les descriptions de situations et de personnages pour construire une simulation expérientielle. La lecture empathique, dans la mesure où elle est l'expérience de la présence sensorielle d'éléments fictionnels, apparaît donc comme une lecture immersive. On peut trouver, du côté des définitions de l'immersion, de nombreuses observations qui se révèlent utiles pour concevoir la lecture empathique. Regardant du côté de ces définitions, un premier constat s'impose : au même titre que l'empathie, et comme le remarquent Schreier, Odag et Groeben (2004), l'immersion est un concept protéiforme, qui a été identifié diversement au fil de son appropriation par une série de champs disciplinaires. Phénomène complexe, l'immersion apparaît ainsi tour à tour comme une forme d'implication, de présence, d'absorption, de *flow* ou de transport.

Bien que la notion de transport occupe une place privilégiée dans la théorie littéraire depuis l'analyse de la métaphore proposée par le rhéteur athénien Isocrate (436 - 338 av. J.-C.) comme « transport du sens propre au sens figuré » (voir Jamet, 2008, p. 9), le transport en tant qu'immersion est un concept proposé pour la première fois par Richard Gerrig dans

son ouvrage de 1993 *Experiencing Narrative Worlds : On the Psychological Activities of Reading* et développé depuis une dizaine d'année par les psychologues Melanie Green et Timothy Brock. Le travail typologique qui caractérise leur théorie du transport (*transportation theory*) servira ici à donner une idée de la diversité des dimensions de l'expérience immersive. En effet, afin de mesurer, par un questionnaire, l'intensité du transport (c'est-à-dire de l'impression d'être emmené ailleurs par un récit), Green et Brock (2000) en distinguent cinq aspects : l'aspect attentionnel (je suis resté concentré sur le texte pendant ma lecture), l'aspect immersif (j'ai oublié mon environnement durant ma lecture), l'aspect imaginaire (j'ai visualisé ce sur quoi je lisais), l'aspect émotionnel (j'ai été touché par ce texte) et finalement l'aspect de la discontinuité expérientielle (après avoir terminé le roman, j'ai eu l'impression de revenir d'un long voyage). À cette première typologie, Schreier, Odag et Groeben (2004) ajoutent d'autres paramètres qui paraissent interagir avec l'expérience immersive : l'implication cognitive-analytique (j'ai remarqué le langage utilisé par le texte), la récurrence cognitive (j'ai souvent pensé à ce texte), l'intérêt pour le sujet ou le thème du texte (j'aimerais lire un autre texte sur le même sujet), l'effet de présence lui-même (j'avais la sensation d'être dans le monde décrit par le texte), l'interaction parasociale (j'avais envie de dire quelque chose au héros), le suspens (j'étais curieux d'apprendre ce qui allait arriver), l'identification – ou, plutôt, la sympathie, selon les définitions données au chapitre III – (je me sentais désolé pour le héros), et finalement le *flow* (j'ai eu l'impression de lire et de comprendre le texte avec aisance et plaisir).

Bien que ces typologies ait été développées dans la perspective d'une étude empirique et psychologique de la lecture et non de l'élaboration d'un modèle théorique, elles illustrent la diversité, voire l'hétérogénéité des dimensions de l'immersion fictionnelle. On retrouve en effet, parmi ces dimensions, des paramètres qui relèvent des capacités cognitives et attentionnelles du lecteur, alors que d'autres concernent son attitude émotionnelle ou son rapport à l'imagination concrète. L'immersion serait donc un assemblage de paramètres (attitudes mentales du lecteur, mais aussi caractéristiques formelles du texte) s'équilibrant pour permettre ce phénomène de réception.

Si l'on pense à la lecture empathique comme à une lecture immersive, elle apparaît comme une performance complexe qui exige que presque tous les paramètres définis par Green, Brock, Schreier, Odag et Groeben soient favorables. En effet, de manière très générale (et en notant les formes étonnamment diverses du rapport empathique à la fiction littéraire), le lecteur empathique ne doit être distrait ni par son environnement immédiat, ni par des pensées non pertinentes à la construction imaginaire de la représentation fictionnelle ; il doit avoir une grande facilité et une réelle volonté d'imaginer (visualiser, mais surtout « somatiser ») les événements diégétiques ; une forte implication émotionnelle ainsi qu'un lien de sympathie aux personnages ne peuvent qu'aider la lecture empathique – bien qu'elles n'en constituent pas une condition absolue, elles ne doivent pas laisser le lecteur en position d'extériorité par rapport à la fiction (le lecteur empathique ne doit pas souffrir *pour* le personnage, mais *avec* celui-ci) ; pour ce qui est de l'impression de revenir d'un voyage à la fin de la lecture, elle correspond à mon avis à un état d'absorption qui peut résulter en une intensification de l'imagination menant à une lecture empathique accomplie – mais paradoxalement, le surgissement de la sensation intense lors de la lecture peut faire « décrocher » temporairement le lecteur, un peu comme quand, regardant un thriller, le spectateur trop sensible se détourne de l'écran pour réduire son anxiété avant d'y retourner et d'entrer à nouveau dans la fiction ; l'implication cognitive-analytique semble généralement mal cohabiter avec la lecture empathique, dans la mesure où elle détourne l'attention du lecteur du contenu sensoriel présenté par le texte ou même de l'expérience somatique du rythme et de la prosodie ; la récurrence cognitive, l'intérêt pour le thème et le désir d'interagir avec les personnages apparaissent tous comme des facteurs secondaires à la lecture empathique qui ne doivent pas, encore une fois, supplanter l'imagination somesthésique (bien qu'il soit certain qu'un thème intéressant favorisera l'implication imaginaire du lecteur) ; l'effet de présence doit être intense dans la lecture empathique qui, finalement, ne peut être une lecture trop exigeante d'un point de vue cognitif et doit correspondre assez bien aux compétences, connaissances et habitudes du lecteur. Évidemment, tous ces paramètres fluctuent au fil d'une même séance de lecture et peuvent former les configurations les plus diverses. Bref, la lecture empathique comme expérience immersive repose sur un grand nombre de facteurs, dont les plus importants sont certainement la puissance imaginaire du

lecteur, sa capacité (et son désir) à concentrer son attention sur les sensations qu'évoque le texte ou à incarner dans son propre corps la teneur somatique de la voix narrative sans se laisser distraire par la perception consciente de la surface stylistique ou par des jugements ou attitudes rationnelles envers des éléments diégétiques, jugements et attitudes qui le mettraient à distance de la fiction et atténueraient l'effet de présence, c'est-à-dire la capacité d'une fiction à se substituer à l'environnement immédiat du lecteur. Cette substitution apparaît au cœur de nombreuses définitions de l'immersion, comme nous le verrons à présent.

C'est notamment le cas de celle que propose la spécialiste des médias numériques Janet Murray, qui définit l'immersion en revenant aux racines sémantiques du mot, c'est-à-dire à l'expérience de se plonger dans l'eau et à la sensation d'être complètement entouré d'une autre réalité qui prendrait les commandes de notre attention et de notre appareil perceptuel :

Immersion is a metaphorical term derived from the physical experience of being submerged in water. We seek the same feeling from a psychologically immersive experience that we do from a plunge in the ocean or swimming pool : the sensation of being surrounded by a completely other reality, as different as water is from air, that takes over all of our attention, our whole perceptual apparatus. (1997, p. 98-99)

La métaphore aquatique amène Murray à définir l'immersion comme un état attentionnel particulier, où notre appareil perceptuel (« perceptual apparatus ») est monopolisé par une réalité autre, par une réalité secondaire. On retrouve ici le lien primordial entre l'immersion et la capacité de la fiction à devenir un monde, un environnement propice à la simulation expérientielle.

De manière intéressante, pour Murray, les qualités du médium générant cet environnement secondaire importent peu. C'est plutôt la nature narrative d'un objet qui déterminerait sa puissance immersive : tout récit captivant se prêterait à une plongée dans une réalité secondaire capable de mobiliser notre attention et nos perceptions. Cette puissance d'absorption du récit s'expliquerait par le fait que : « our brains are programmed to tune into stories with an intensity that can obliterate the world around us » (Murray, 1997, p. 98-99). Bien que Murray ne développe pas l'idée d'une affinité entre la catégorie du récit et certaines

caractéristiques fonctionnelles de la pensée et de son support neurophysiologique, celle-ci apparaît intéressante pour penser l'immersion (c'est d'ailleurs dans cette direction que pointent les propositions de Currie et de Zunshine). On ne peut cependant se contenter de renvoyer l'expérience immersive aux déterminations de la neurologie, ni la limiter à la catégorie du récit.

En effet, pour le théoricien du jeu vidéo Dominic Arsenault (2005, p. 2), l'immersion est un état de conscience qui ne caractérise pas uniquement les expériences narratives – du moins dans une acception classique de ce terme. Pour Arsenault, l'immersion est un type de réception qui peut aussi bien caractériser la contemplation d'un tableau que l'écoute d'un morceau de musique, la partie d'échec ou la lecture d'un roman. L'essentiel serait l'intensité de l'investissement attentionnel que chacune de ces activités demande ; une intensité qui doit permettre à la pratique en question d'oblitérer, dans la conscience de celui qui la pratique, le contexte muséal, le son de la rue ou les événements du monde en général. L'indépendance de l'immersion par rapport au support médiatique est également soulignée par Schubert et Crusius (2002, p. 3), deux psychologues qui travaillent plus spécifiquement sur l'effet de présence. Pour ces chercheurs, l'effet de présence créé par un dispositif de réalité virtuelle ne dépend pas directement de sa qualité technologique, mais plutôt de celle des représentations mentales qu'il génère chez l'utilisateur. Situer l'effet de présence au niveau de la représentation mentale leur permet d'expliquer pourquoi une fiction littéraire peut créer un véritable effet de présence sans artifice technologique complexe.

On pourrait pousser la réflexion de Schubert et Crusius plus loin et remarquer que la sensation de présence – même celle d'un objet réel – varie en fonction de facteurs contextuels influençant la représentation mentale du sujet percevant. On pourrait reprendre ici l'exemple du tigre de Gregory Currie : ce n'est pas la réalité ontologique de l'animal bondissant vers nous qui nous effraie, mais la disparité entre la croyance qu'il nous attaque et le désir qu'il ne le fasse pas. Comme l'émotion dans cet exemple, l'effet de présence varie en fonction des représentations mentales que sont la croyance et le désir : un zoologiste apercevant un tigre après des heures de traque et d'attente dans la forêt indienne (croyance en la possibilité de la

présence du tigre et désir qu'elle se réalise) ne vivra certainement pas le même effet de présence que si, jetant un coup d'œil par la fenêtre de mon appartement, je vois ce même tigre déambulant dans ma rue. La surprise, l'attente, la distraction ou des états plus physiologiques comme l'état de choc ou même la fièvre peuvent avoir un impact important sur la sensation de présence, allant du sentiment de déréalisation vécu dans une situation pourtant bien réelle (lors d'un accident de voiture, par exemple) jusqu'à l'hallucination qui rend présent un objet mental. Ces exemples extrêmes montrent bien que l'effet de présence ne dépend pas uniquement de la nature de l'objet de l'attention (tigre réel, montré au cinéma ou décrit verbalement) mais également de l'assemblage des représentations mentales qui déterminent l'état de conscience du sujet percevant. C'est un peu cette idée que développe Zunshine lorsqu'elle affirme que les émotions suscitées par une représentation mentale ne dépend pas du fait qu'elle soit issue de la croyance et du faire-semblant de croire (2006, p. 147). De même, l'hypothèse du code unique de Nichols implique que les représentations mentales peuvent toutes recevoir un traitement similaire au sein de l'architecture cognitive. Il est donc concevable qu'une représentation sensorielle imaginée à partir d'un texte littéraire puisse accéder à la pseudo-présence à travers l'état de conscience particulier de la lecture empathique.

On vient de voir que l'immersion – et l'effet de présence qui la caractérise – est un phénomène de réception qui peut surgir face à divers objets, notamment des objets qui n'appartiennent pas à la catégorie du récit. Qu'en est-il de la lecture empathique? Peut-elle se passer du récit? Si on tire les conclusions des théories de la cognition incarnée et des études expérimentales qui en appuient les thèses, on pourrait croire qu'un syntagme comme « avoir la nuque douloureusement tendue », lu avec une concentration suffisante, permettrait une immersion très éphémère, où la sensation somesthésique évoquée se substituerait un instant à la conscience de l'environnement immédiat du lecteur. En ce sens, la lecture empathique apparaît comme une immersion imaginaire et sensorielle plutôt que foncièrement narrative. On peut même concevoir des cas où l'immersion narrative, dans sa dimension cognitive, entrerait en conflit avec la lecture empathique : dans un roman policier, vouloir connaître l'identité du meurtrier pourrait par exemple détourner l'attention du contenu somesthésique.

Je crois pourtant que la durée de l'expérience imaginaire permise par la lecture romanesque, ainsi que par le développement narratif que cette forme implique, prédispose le corps sensible du lecteur à répondre à des représentations somesthésiques. C'est du moins un phénomène qu'il est possible d'observer dans *A Million Little Pieces*, où l'insistance de la narration sur les sensations corporelles, notamment douloureuses, conditionne le lecteur à mobiliser son imagination somesthésique. De plus, le désir du lecteur de se plonger dans une fiction, d'échapper à son quotidien en s'absorbant dans un récit qui caractérise la lecture de loisir ne peut qu'intensifier l'implication corporelle du lecteur – détendu et disponible – dans sa performance interprétative. Il est donc probable que l'intégration du syntagme « avoir la nuque douloureusement tendue » dans un récit qui décrirait avec vivacité une scène où cette image somesthésique serait utilisée multiplierait la force de la sollicitation sensori-motrice. Bref, on pourrait dire que l'immersion narrative favorise l'immersion imaginaire et sensorielle. L'immersion favorisant la lecture empathique est cependant un phénomène fragile et sa profondeur dépend de nombreux facteurs contextuels. Penchons-nous maintenant sur un de ces facteurs : l'adéquation entre le texte comme code (où comme assemblage complexe de codes) et les compétences et habitudes du lecteur.

7.2.1 L'immersion comme maîtrise du code

Débutons cette discussion du code avec l'intuition que la lecture empathique, comme expérience immersive, soit entravée par l'effort cognitif qu'exige un texte trop éloigné de nos compétences et habitudes interprétatives. Nous évaluerons dans cette section la pertinence de cette intuition à travers une série de travaux sur la notion d'immersion.

Le premier de ces travaux sera celui de Marie-Laure Ryan (1999), pour qui la transparence du code apparaît comme une condition de l'immersion. Pour celle-ci, c'est cette transparence qui permet au badaud discutant d'une toile représentant une scène maritime de parler du bateau qu'il perçoit et non d'un signe de bateau, et au lecteur de penser à Dorian Gray comme à un individu et non pas comme à une pure création littéraire ou sémiotique.

Cette transparence n'est évidemment pas une qualité inhérente à un code (ou pas seulement) mais repose sur l'adéquation entre les compétences et habitudes du lecteur et le code en question. Par exemple, un spécialiste de la littérature médiévale pourra sans doute s'immerger dans la lecture de *La Chanson de Roland*, alors que je buterai sur ses codes (linguistique, mais aussi narratif, rhétorique, thématique) peu familiers ; au contraire, lisant un best-seller au style générique et adressé à un public large, *Harry Potter* par exemple, je peux m'immerger dans la fiction et pratiquement oublier la surface du texte.

Pour Ryan, les textes qui déstabilisent volontairement les habitudes interprétatives du lecteur, qui visent la défamiliarisation et l'écart poétique participent d'une esthétique de l'« engagement » opposée à l'esthétique de l'immersion. En effet, en invitant leur lecteur à participer plus activement – et cognitivement – à l'acte créateur, à jouer avec une œuvre ouverte, ces textes renvoient le lecteur à la réalité de son travail interprétatif, atténuant ainsi l'immersion dans le monde fictionnel. C'est ce qui se passe dans une œuvre postmoderne comme *Lost in the Funhouse* de John Barth (1968), un recueil de nouvelles qui déjoue les habitudes et les attentes de son lecteur, et qui attire son attention sur le processus d'écriture lui-même. Dans ce type d'œuvre (on peut également penser au Nouveau roman), le lecteur, tenu à distance par un code qui lui résiste ou qui l'invite à jouer avec lui, resterait cantonné dans sa propre réalité, alors que le texte « illusionniste » poserait le monde fictionnel comme centre ontologique secondaire. Sans que l'adéquation entre les codes textuels et ceux que maîtrisent le lecteur soit ici l'unique enjeu, il est clair qu'elle participe à départager une lecture plus axée sur l'engagement (cognitif, esthétique) d'une autre privilégiant l'immersion comme mode de développement du signe littéraire.

La lecture empathique comme expérience immersive serait-elle donc destinée à n'être qu'une approche des textes « faciles » ? Ce n'est pas nécessairement le cas, comme nous le verrons maintenant à travers le concept de *flow*, que Schreier, Odag et Groeben (2004) associent à l'immersion et qui me semble utile pour aborder la question de la compétence du lecteur face aux codes du texte littéraire et l'impact de cette compétence sur la lecture empathique comme performance incarnée et immersive. Le *flow* est un concept développé

par le psychologue Mihaly Csikszentmihalyi depuis les années 1970. S'intéressant à ce qu'il nomme l'expérience optimale, Csikszentmihalyi (1990, voir aussi la présentation synthétique du concept par Demontrond et Gaudreau, 2008) définit le *flow* comme une sensation de joie, d'aisance et d'accomplissement que procure une activité entreprise librement, pour elle-même, où la conscience de soi disparaît, où la perception du temps est perturbée et où la concentration devient si intense que l'activité nous occupant nous absorbe complètement. Le *flow* implique l'utilisation de compétences appropriées pour faire face à un défi ainsi que la sensation d'une performance réussie sans trop d'efforts.

On trouve peu d'applications de ce concept en études littéraires. Pour la spécialiste de l'hypertexte Jane D. Yellowlees et son collègue Andrew Hargadon, le concept de *flow* permet pourtant d'éclairer le plaisir de lire que procure la réconciliation entre l'effort interprétatif que demande le décodage d'un texte complexe et l'expérience immersive de ce même texte qui dépend, au contraire, d'une traversée aisée du code et d'une plongée dans la fiction elle-même (2000, p. 158). Cette réconciliation, productrice de plaisir, n'apparaît pas comme une condition nécessaire à la lecture empathique puisque celle-ci peut théoriquement porter sur un texte absolument facile à lire. Cependant, dans la mesure où la lecture empathique demande que le lecteur désire s'investir imaginativement dans le texte et que ce désir puisse être éteint par un texte qu'il juge trop peu stimulant, trop redondant par rapport à ce qu'il connaît déjà, l'établissement d'un rapport empathique à une œuvre littéraire ne peut qu'être favorisé par l'équilibre entre la compétence et la tâche interprétative. On peut ainsi penser la lecture empathique comme une expérience optimale, une implication aisée et fluide du corps-esprit entier, bref une performance détendue où le lecteur est stimulé par des formes narratives, stylistiques, imaginaires et conceptuelles relativement nouvelles. Bien qu'il soit intéressé par la nouveauté de ces formes, le lecteur empathique maîtrise suffisamment bien le texte pour avoir jusqu'à un certain point l'impression que la fiction se construit toute seule, qu'elle se présentifie en un monde autonome lui donnant accès des expériences n'émanant pas de son ego.

L'équilibre entre tâche et compétence ne s'applique pas qu'à la surface codée du texte mais également à sa charge informative. En effet, et comme le remarque Arsenault (2005), une surcharge d'information peut contrevenir à l'immersion fictionnelle en forçant le lecteur à réfléchir consciemment à certains aspects du texte. Par exemple, s'attaquer aux *Frères Karamazov* pose un défi cognitif au lecteur occidental contemporain, confronté à une multitude de personnages portant une multitude de patronymes (Fiodor Pavlovitch Karamazov, Dmitri Fiodorovitch Karamazov, Agrafena Alexandrovna Svitlova...). La multiplication des patronymes peu familiers demande au lecteur un effort cognitif qui risque d'entraver sa capacité à se laisser affecter par la fiction. Au contraire, un adulte aura probablement de la difficulté à s'absorber dans un livre pour les 3-6 ans parce qu'il sera trop simple, notamment d'un point de vue informatif. Bref, l'effet immersif dépendrait, entre autres facteurs, d'une adéquation idéale entre la charge informative d'un texte et la capacité et le désir du lecteur de traiter cette information. Cette adéquation semble caractériser, pour de nombreux lecteurs, les romans en série qui exploitent le déjà-connu. Dans une étude empirique de la réception de ce type de littérature, Coma et Troilo observent ainsi qu'à partir du second volume d'une série, on peut observer une facilitation de l'évasion (« ease and amplification of escape », 2005, p. 8) décrite par les participants en termes de : « immersing yourself into the reading », « diving into the book », ou encore « being totally absorbed by the reading ». Cette amplification de l'immersion a bien sûr une limite : l'ennui que suscite une série perçue comme monotone amènera le lecteur perdre sa concentration et à « sortir » de la fiction. Bref, l'adéquation entre tâche et compétence qui permet un sentiment d'aisance lors de la performance lectoriale, correspondant aux conditions du *flow* évoquées plus haut, apparaît comme une condition de l'immersion.

Il faut de plus noter qu'un surcroît d'effort cognitif peut venir briser le rythme de la lecture, ce rythme qui, comme le soulignent Yellowlees et Hagardon (2000), joue un rôle important pour l'immersion fictionnelle. En effet, selon les chercheurs, les romans populaires – appartenant typiquement à une esthétique de l'immersion – tendent à captiver l'attention du lecteur par une multitude de détails et d'informations sans pourtant menacer sa progression par une surcharge informationnelle. Cette progression régulière et relativement rapide facilite

la substitution d'un univers temporel propre au texte aux rythmes qui structurent l'environnement immédiat du lecteur. Absorbée par la voix du texte et intéressée par des informations qu'elle intègre avec aisance, la conscience du lecteur suit ainsi une cadence « harmonieuse » qui le berce et augmente sa capacité à se laisser affecter. Au contraire, le rythme syncopé d'une lecture « difficile », où le lecteur doit s'arrêter, relire et réfléchir aux liens entre différents éléments du récit sera associé à un développement plus délibéré, abstrait et rationnel, donc moins fluide et moins corporel, du signe textuel.

Dans la mesure où elle apparaît comme une lecture immersive, la lecture empathique – du moins dans sa version accomplie – demande un état de *flow*, une aisance dans la performance interprétative qui permet à la puissance sensorielle de l'image de se développer pleinement. Cette aisance ne constitue cependant pas le seul facteur déterminant l'intensité de l'investissement imaginaire et corporel du lecteur dans sa performance interprétative. Il me semble en effet que cette intensité dépend aussi de la capacité et du désir du lecteur à entrer dans ce que j'appellerai, dans la prochaine section, un état de conscience modifié.

7.3 États de conscience et intensité de la simulation

On l'a vu au chapitre V, le rapport empathique à la fiction littéraire repose sur l'imagination comme système de simulation sensori-moteur. Ce constat ne rend cependant pas compte de la diversité des opérations imaginatives, qui varient non seulement en contenu, mais également en intensité. On peut par exemple penser, de façon relativement abstraite, que notre pied est transpercé par un grand clou (rouillé) ou on peut intensifier la représentation et susciter une image sensorielle plus concrète, évoquer la douleur transperçante comme on évoque une mélodie jusqu'à presque l'entendre. La lecture empathique correspond bien sûr à ce type d'intensification de l'opération imaginaire. Comprendre la lecture empathique demande donc que nous la définissions non seulement comme un certain contenu de conscience (images somesthésiques) mais également comme un état de conscience.

Mais qu'est-ce qu'un état de conscience? Pour le neuropsychologue Pierre Rainville, « l'état de conscience se rapporte à l'état global d'un organisme (p. ex. attentif, vigilant, assoupi, endormi, rêveur) qui contraint et régit l'interaction entre le soi et les contenus de la conscience » (2004, p. 20). C'est dire que l'état de conscience n'est pas caractérisé par un contenu spécifique mais plutôt pas un niveau d'activation (alerte, vigilance, concentration) ou d'inactivation (sommeil profond, coma, distraction) de la représentation du corps-soi. Pour Rainville, ce sont les dimensions somatique, émotionnelle et mentale de cette représentation qui régulent l'état de conscience. Je tenterai donc de concevoir ici la lecture empathique comme un état de conscience particulier, favorisant la manifestation somatique d'un contenu de conscience.

Notons cependant, avant d'avancer dans cette direction, que, si la distinction entre état et contenu de conscience s'avère utile pour concevoir la variation d'intensité ou de présence d'une image mentale, il faut se garder de séparer de façon trop absolue ces deux dimensions. En effet, d'une part, le contenu de conscience peut être conçu comme un état de conscience passager et, d'autre part, il est peut-être impossible de penser un état de conscience sans contenu de conscience spécifique (Rainville, 2004, p. 19). Malgré cette nuance importante, la distinction entre état et contenu de conscience permet d'étayer mon modèle de la lecture empathique. Nous verrons maintenant que ce modèle, qui présente la lecture empathique comme expérience immersive permettant à la fiction comme simulation de se présentifier, partage un nombre étonnant de caractéristiques avec les descriptions d'états de conscience modifiés, qu'il s'agisse de la rêverie, de la transe hypnotique ou de certaines manifestations psychosomatiques.

Dans son article « Imagination, Fantasy, Hallucination, and Memory », le philosophe Edward Casey compare ces différentes activités mentales (imagination, fantasme/rêverie, hallucination et mémoire) et constate qu'elles forment un continuum à travers lequel le sujet imaginant se déplace continuellement, passant de la l'imagination simple au fantasme et du fantasme à l'hallucination. Le fantasme, proche de la rêverie dans la définition qu'en donne Casey, correspond assez bien au phénomène de la lecture empathique. En effet, il définit

celui-ci comme une intensification de l'imagination caractérisée par sa forme narrative et par la suspension de l'incrédulité qu'il implique. Le fantasme apparaît donc comme une forme d'implication narrative, mais se distingue de l'expérience de la fiction littéraire par son aspect relativement spontané et par le fait qu'il soit généralement une mise en scène du soi où s'accomplissent certains souhaits ou désirs. Un autre aspect du fantasme qui l'apparente à la lecture empathique est que, contrairement à l'imagination, qui serait volontaire et dirigée, il demande une forme de laisser-aller de la conscience qui permettrait un renforcement de la dimension sensorielle des images mentales. Selon Casey, lorsque le sujet s'abandonne à sa rêverie :

A fantasy becomes increasingly involving, dramatic, and sensuously vivid. It draws the subject into its grip in such a way that he or she is on the verge of losing control of the experience, which may then become fully hallucinatory. (2003, p. 79)

Cette perte de contrôle n'est pas sans rappeler le sentiment de surimplication dans la sensation et l'émotion créé par les *body genres* ou les sensations involontaires du lecteur empathique qui s'immerge dans une fiction narrative. Elle est également caractéristique du rêve, qui reste peut-être l'expérience virtuelle par excellence.

L'aspect involontaire des sensations vécues par le sujet fantasmant ou absorbé par une fiction est également noté par Gregory Currie, pour qui le mécanisme de simulation mentale n'entre pas en action uniquement sous l'impulsion de la volonté consciente et intentionnelle. En effet, pour le philosophe, les simulations qu'implique notre rapport à la fiction seraient aussi automatiques que les comportements mimétiques qu'on peut observer chez les nouveaux-nés, comportements qui seraient probablement les précurseurs des simulations adultes (1995, p. 162). À la manière du bébé imitateur ou du spectateur se penchant avec le funambule qu'il observe, le lecteur empathique atteint un niveau de concentration (d'implication dans la représentation, dans l'événement simulé) où, comme dans le fantasme défini par Casey, il se laisse « absorber » par l'objet sur lequel il se concentre jusqu'à en reproduire intérieurement les formes sensori-motrices et émotionnelles. C'est l'absorption, proche de la fusion mimétique conçue par Meunier (voir chapitre III), qui l'amène à résonner involontairement avec cet objet, qui, dans le cas de la lecture empathique telle qu'elle apparaît

par exemple dans *A Million Little Pieces*, est le corps énonciateur qu'il construit à partir des formes expressives du texte (mais d'autres scénarios de lecture empathique sont possibles). Cette proposition concorde avec la position de Currie, qui affirme que :

If, as I have argued, fictions function to drive imagination, they do so in ways of which the subject is sometimes unaware, and over which the subject rarely exerts conscious control. (1995, p. 163)

Il semble donc que, dans une certaine mesure, l'implication imaginaire dans une fiction se fasse hors du contrôle conscient du lecteur, même si elle se nourrit de son désir de vivre l'expérience fictionnelle, de participer au jeu de la fiction en s'évadant de son environnement de vie immédiat.

7.3.1 L'immersion fictionnelle et la transe hypnotique

Le lien que propose Casey, dans sa conception du fantasme, entre laisser-aller de la conscience volontaire et intensité sensorielle de l'expérience imaginaire suggère que la lecture empathique est une performance qui demande une capacité à entrer dans un état de conscience particulier, à se laisser emporter par la fiction. Nous verrons maintenant que cette association entre laisser-aller de la conscience volontaire (un laisser-aller dont nous discuterons déjà au point 1.5) et intensité sensorielle des représentations mentales se retrouve non seulement dans la lecture immersive mais aussi dans la transe hypnotique. Cette comparaison peut paraître farfelue au premier abord, mais on ne peut qu'être frappé, en se penchant sur la nature de l'expérience hypnotique, par sa similarité avec l'état de conscience qui caractérise la lecture immersive en général et la lecture empathique dans sa version forte en particulier.

La description phénoménologique que nous fournit Rainville des modalités d'induction et des effets de la transe hypnotique rappelle en effet de manière saisissante les paramètres de la lecture immersive. Je me permet donc d'en citer un passage entier, dans lequel il suffirait de remplacer les termes « hypnose » par « lecture » et « paroles de l'expérimentateur » par

« texte littéraire » pour l'appliquer presque mot à mot à une situation de lecture immersive :

Les procédures d'induction hypnotique standardisées incluent généralement des instructions/suggestions visant à induire un état de relaxation et de concentration sur les paroles de l'expérimentateur ou du clinicien, ainsi qu'un désintéressement des sources externes de stimulation et des pensées spontanées non-pertinentes. Ces procédures produisent généralement des changements selon plusieurs dimensions expérientielles (Price, 1996). Ces dimensions incluent premièrement un sentiment de relaxation physique et mentale par lequel les contenus de pensée se succèdent de façon plus fluide. Puis, l'hypnose se caractérise par un sentiment d'absorption mentale ou d'attention et de concentration soutenues. Ensuite s'installe une légère désorientation dans le temps et l'espace, c'est-à-dire une perte de la notion du temps et diminution de l'intérêt pour l'environnement immédiat et de la référence au lieu. Enfin, les sujets hypnotisés décrivent un sentiment d'automatisme qui caractérise leurs réponses (mentales et comportementales) aux images suggérées. (2004, p. 22)

On retrouve dans ce passage de nombreux traits communs avec l'expérience de la lecture *immersive* telle que je l'ai définie au point 7.2 : l'état de relaxation, la concentration sur un contenu verbal, le désintéressement des sources externes de stimulation et des pensées spontanées non-pertinentes, l'absorption mentale, la légère désorientation dans le temps et l'espace et finalement le « sentiment d'automatisme » qui caractérise la réponse aux images suggérées constituent autant de qualités de notre expérience immersive de la fiction littéraire. Parmi ces traits, je m'intéresserai tout d'abord à ce que Rainville désigne comme le « sentiment d'automatisme », cette impression du lecteur de percevoir et de penser ce que le texte lui dit de percevoir et de penser. On se souviendra que cette impression caractérise l'imitation des émotions et des sensations dans la réception des *body genres* ainsi que la manière dont, selon Currie, les fictions guident l'imagination sans que le sujet en ait pleinement conscience ou qu'il soit en contrôle total de l'expérience (1995, p. 163).

7.3.1.1 La question de la dissociation

Pour Rainville, le « sentiment d'automatisme » qui caractérise la réponse du sujet hypnotisé correspond à une modification de la représentation de soi en tant qu'agent causal de ses propres réponses (2004, p. 23). Cette hypothèse concorde avec la position de nombreux

auteurs, pour qui l'expérience hypnotique peut être expliquée en termes d'état dissociatif ou de clivage temporaire de la conscience, un phénomène aussi associé à l'immersion fictionnelle.

Déjà, pour le psychiatre Greg Mahr, l'hypnose implique un clivage de la conscience ou une suspension de l'incrédulité qui permet aux visions d'être vécues comme réelles (2003, p. 261). On retrouve cette même suspension de l'incrédulité dans notre rapport à la fiction narrative selon Edward Casey : « [it] evokes in us a special allegiance – a conviction that what we are witnessing is, if not empirically or externally real, at least real *in mente* » (2003, p. 85). Cette « allégeance spéciale », cette croyance en la réalité mentale (« *real in mente* ») des événements fictionnels correspondrait au clivage de la conscience que demande la suspension de l'incrédulité. En effet, si, comme dans l'expérience hypnotique, le lecteur « enchanté » se laisse affecter par une parole lui donnant des instructions expérientielles, s'il se concentre intensément sur ces représentations verbales et va jusqu'à simuler les sensations qu'elles lui suggèrent, ces suggestions ne submergent jamais totalement sa conscience. La conscience est alors divisée entre l'acceptation complète des représentations suggérées par le texte littéraire, qui fonctionne alors comme la voix du praticien en hypnose, et la conscience de n'être qu'en train de lire. On retrouve cette façon de concevoir la lecture chez Victor Nell, qui compare lui aussi la lecture de loisir à la transe hypnotique, argumentant que ces modifications de l'état de conscience impliquent toutes deux une fragmentation contrôlée du soi, qui se restructurerait sous une forme régressive apte à faire l'expérience fictionnelle ou hypnotique tout en préservant un ego dominant qui agirait comme observateur et qui assurerait l'ancrage du sujet dans la réalité (1988, p. 210).

On peut développer davantage l'idée de ce clivage de la conscience caractérisant l'expérience fictionnelle à partir des travaux d'Ernest Hilgard, un psychologue pionnier de l'étude de l'hypnose (notamment à des fins analgésiques). Pour celui-ci, le clivage caractérisant la transe hypnotique permet d'accéder à une expérience entièrement subjective et interne, dont la présence s'impose au sujet sans jamais apparaître comme une réalité externe (comme c'est le cas du rêve, par exemple). L'hypnose rend ainsi possible l'exploration

réelle d'expériences irréelles, sans que celles-ci supplantent totalement la conscience d'appartenir à une réalité première. Cette configuration particulière est exemplifiée par une patiente de Hilgard, Sarah, qui, sous suggestion hypnotique, affirme ressentir la douleur d'avoir été amputée de ses deux mains tout en sachant être toujours entière (Hilgard, 1979, p. 37-38). Bref, pour le psychologue, la transe hypnotique est caractérisée par la coexistence d'un ego observant et d'un ego participant qui permet au sujet de continuer à être partiellement conscient de l'irréalité de ce qui est perçu, paradoxalement, comme réel. Cette situation semble comparable à celle du lecteur de fiction.

Ce lien avec les pratiques artistiques et fictionnelles est d'ailleurs suggéré par Hilgard lui-même, qui explique que la susceptibilité hypnotique (la capacité à entrer en transe que mesure le *Stanford Hypnotic Susceptibility Scale* de Weitzenhoffer et Hilgard, 1959) apparaît étroitement corrélée à la capacité d'un individu à s'absorber dans des situations non-hypnotiques, de s'impliquer intensément dans des pratiques exigeant imagination et sensibilité : lire un roman, écouter de la musique, avoir une expérience esthétique de la nature ou s'engager dans diverses aventures absorbantes du corps ou de l'esprit (Hilgard, 1979, p. 4-5). Il paraît donc intéressant d'évaluer dans quelle mesure les mécanismes de simulation empathique, qui permettent au lecteur de se fondre dans les « points de sentir » que lui propose le texte, créent une forme mineure de clivage de la conscience, ou, pour le dire autrement, de dissociation somatoforme (dissociation entre les sensations et la personnalité, voir Nijenhuis, 2000, ou 2004, p. 12) où la conscience fait l'expérience de sensations fictionnelles tout en restant bien ancrée dans son corps-esprit d'origine. La dissociation peut d'ailleurs, dans certains cas, être considérée comme un état autohypnotique (Mahr, 2003, p. 261), comme dans le cas de la *highway hypnosis*, où un conducteur « s'éveille » après avoir parcouru une certaine distance sans en avoir eu conscience, un phénomène que Hart, Nijenhuis et Steele qualifient de dissociatif (2005). Il semble en tout cas plausible qu'une lecture captivante puisse créer un état léger de dissociation autohypnotique, ou du moins, un état de conscience particulièrement propice au transfert empathique de certaines sensations du texte vers le lecteur.

Si la dissociation est un phénomène appartenant d'abord aux psychologues, elle semble aussi caractériser l'expérience fictionnelle pour certains théoriciens de la littérature comme David Miall, pour qui le décentrement de soi est caractéristique de la lecture littéraire. Pour celui-ci, durant la lecture, notre soi est comme suspendu dans le langage du texte, les particules de notre identité flottant dans le flot de l'expression d'autrui (Miall, 2006, p. 19). C'est ainsi que notre conscience et notre sens vital, filtrés par les personnages et les diverses formes expressives du texte, nous deviennent étrangers (d'où le sentiment d'automatisme de l'expérience fictionnelle). Émerger de cet état dissociatif peut apparaître dans bien des cas comme un changement net d'état de conscience, un peu comme lorsque nous nous éveillons d'un rêve ou que se termine un film particulièrement prenant : la désorientation momentanée, l'impression d'embrayer à nouveau sur notre réalité et sur notre soi témoignent de l'éloignement temporaire d'une part de notre ego. Bien entendu, ce modèle de la lecture comme absorption hypnotique et clivage de la conscience ne représente qu'une manière de lire parmi d'autres envisageables. Il me semble cependant particulièrement approprié à la description de la lecture empathique. Nous poursuivrons donc son élaboration en discutant de l'importante différence entre état et contenu de conscience.

7.3.1.2 La lecture immersive, entre état et contenu de conscience

Au-delà de la question du clivage de la conscience, l'exemple de la transe hypnotique m'intéresse pour sa mise en relation d'un état de relaxation, d'une concentration sur un contenu verbal et d'un désintéressement des sources externes de stimulation et des pensées spontanées non-pertinentes (des traits qui caractérisent aussi l'état de conscience du lecteur empathique) avec une expérience de présentification des images suggérées, c'est-à-dire une existence plus intense et plus concrète d'un contenu de conscience. Cette articulation entre un état et un contenu de conscience m'apparaît en effet comme un aspect primordial de l'expérience du lecteur empathique.

Il est possible de mieux saisir cette articulation à travers la distinction, proposée par Rainville, entre la relaxation hypnotique, qui serait prioritairement « une modification de la trame de fond du corps-soi », c'est-à-dire un état de conscience, et l'absorption mentale, terme qui « décrit l'état de disponibilité attentionnelle du soi en relation avec des *contenus de conscience* proposés par les suggestions hypnotiques » (2004, p. 22 – je souligne). Pour Rainville, la relaxation hypnotique permet une désinhibition corticale, une diminution de l'influence extéroceptive et de la suppression intermodale (par laquelle un stimulus visuel sera inhibé si le sujet se concentre sur un stimulus sonore, par exemple), trois facteurs qui pourraient favoriser l'absorption mentale ou, pour le dire autrement, faciliter l'intégration des suggestions hypnotiques (2004, p. 26). Normalement, les mécanismes attentionnels permettent d'évacuer de la conscience les contenus non-pertinents et disposent le sujet à naviguer dans un environnement rempli de distractions ou de « bruits », pour utiliser un terme cybernétique. En inhibant ces mécanismes, la relaxation hypnotique libère de l'espace mental que les suggestions hypnotiques – mobilisant et orientant les mécanismes attentionnels – viendront remplir de leurs contenus de conscience alternatifs. C'est ainsi que, pour Rainville, l'induction hypnotique permet « un élargissement de l'espace expérientiel potentiel » (2004, p. 27). Bref, l'hypnose provoque une altération de l'état de conscience pour faire passer et moduler un contenu de conscience.

Il semble que ce phénomène basique s'applique également à la lecture littéraire et notamment à la lecture empathique comme technique d'élargissement de l'espace expérientiel potentiel. En effet, dans son ouvrage sur la lecture de loisir, Victor Nell distingue deux volets de l'expérience du lecteur qui rappellent l'opposition entre relaxation hypnotique et absorption mentale. Ces deux volets sont l'absorption attentionnelle, qui détourne la conscience de son environnement immédiat pour la concentrer sur un contenu textuel, et la transe, que Nell conçoit comme l'expérience intensifiée de la fiction, l'émerveillement et l'excitation de la création littéraire partagée entre l'auteur et le lecteur (1988, p. 77 et p. 232). Ici encore, une mise en disposition permet l'expérience intensifiée de représentations issues d'un message verbal : l'absorption attentionnelle apparaît comme une condition de la « transe fictionnelle ».

Pour se laisser emporter dans un univers secondaire, le lecteur doit ainsi atténuer la conscience de son environnement immédiat. Ce phénomène n'est pas propre à la lecture littéraire et caractérise également l'usage de la mémoire, de la pensée et même du langage qui, selon Lawrence Barsalou demande toujours, dans une certaine mesure, l'inhibition de la perception primaire pour laisser place aux pseudo-présences et aux représentations imaginaires (2005, p. 17). L'absorption attentionnelle apparaît ainsi comme un état de conscience particulier, centré sur un objet attentionnel et que les psychologues Tellegen et Atkinson caractérisent comme s'accompagnant d'une résistance aux facteurs de distraction et d'un sens altéré de la réalité en général et du soi en particulier (1974, p. 274). En effet, une fois terminé, l'épisode d'absorption donne généralement l'impression d'une modification de l'état de conscience dont témoigne des expressions telles que « j'étais complètement ailleurs » ou « je n'étais plus là ». Pour Tellegen et Atkinson, on peut définir l'absorption comme : « a state of "total attention" during which the available representation apparatus seems to be entirely dedicated to experiencing and modelling the attentional object » (1974, p. 272). Dans cette définition, qui rappelle la définition de l'immersion proposée par Janet Murray (voir point 7.2), l'absorption est d'emblée liée à l'objet attentionnel, dont le sujet possède un sens intensifié. La différence majeure entre l'immersion et l'absorption serait ici d'ordre topologique : dans l'immersion, le sujet se perçoit à l'intérieur de l'objet attentionnel (qui devient un environnement – rappelons-nous la caractérisation du récit comme créateur d'un monde secondaire par Nell et Tolkien), alors que l'absorption supposerait un objet externe. On pourrait donc dire que l'absorption permet l'immersion, qui serait ce sens intensifié de l'objet attentionnel lorsque cet objet possède la capacité de devenir un monde secondaire.

Comme les instructions que donne l'hypnologue à son patient, le texte littéraire détend le corps-esprit du lecteur, le dispose à se laisser affecter par la fiction qui module son attention et détermine le contenu de sa conscience. Certains textes, chargés de « suggestions somesthésiques », dirigeront la conscience vers ce type de sensation ; c'est ce que fait notamment *A Million Little Pieces*. D'autres, comme le roman *Guide* de Dennis Cooper, débordent de représentations sensationnelles (pornographiques et horribles, dans ce cas spécifique) sans nécessairement amener le lecteur à répondre somatiquement et

empathiquement à ces représentations, détournant son attention vers d'autres aspects de la diégèse ou du texte littéraire comme artefact. Ce détournement de la puissance sensorielle des images dans *Guide* s'explique par le rôle joué par les mécanismes attentionnels tel qu'il apparaît dans l'expérience des neurologues Gu et Han, dont nous avons discuté au chapitre V. Comme on l'a vu, ceux-ci ont démontré que l'activation empathique des zones cérébrales de la douleur est moins forte lorsque des sujets doivent compter le nombre de mains ou de doigts dans une photo montrant une situation douloureuse que lorsqu'ils doivent évaluer l'intensité de la douleur (Gu et Han 2007a, p. 260). On voit bien ici comment une même représentation, un même artefact, provoque une expérience sensorielle fort différente en fonction de l'attitude interprétative du sujet, et plus précisément de l'orientation de son attention.

Bref, si l'on peut concevoir la lecture empathique comme une intensification de l'investissement imaginaire et somesthésique du lecteur dans sa performance interprétative, il faut comprendre que cette intensification dépend de l'attitude du lecteur. Cette attitude, modulée par un ensemble complexe de facteurs qui va des habitudes de lecture enseignées par l'institution scolaire aux spécificités formelles et génériques du texte littéraire en passant par le désir d'évasion du lecteur, va permettre ou non l'établissement d'un état de conscience particulier se prêtant à la lecture empathique. Cet état de conscience particulier permet la transformation d'une forme sémiotique en expérience somatique, une transformation que nous tenterons de concevoir dans la prochaine section.

7.3.2 La manifestation empathique

La manifestation tangible de sensations somesthésiques lors de la lecture d'une fiction littéraire est un phénomène rare, mais représentatif du rôle général que joue, de manière beaucoup plus commune, le corps sensible dans la construction et la manipulation du sens. Jusqu'ici, dans ce chapitre, j'ai tenté d'élucider cette manifestation tangible en proposant de concevoir la fiction littéraire comme simulateur expérientiel, puis la lecture comme expérience immersive et comme altération de l'état de conscience. Avant de conclure ce

dernier point, j'aimerais en développer brièvement un aspect crucial : l'état de conscience particulier qu'implique l'immersion profonde permet aux expériences simulées par la fiction littéraire de passer du sémiotique au somatique. Ce passage presque miraculeux est au cœur de la lecture empathique.

On peut démystifier le passage du sémiotique au somatique, que permet une disposition particulière du corps-esprit à se laisser affecter, en l'expliquant en termes d'énergie psychique, de concentration et d'investissement imaginaire. Il semble en effet que les sensations somesthésiques qui caractérisent la lecture empathique seront ressenties plus ou moins intensément en fonction du niveau d'implication mentale du lecteur dans la représentation. Plus le lecteur sera captivé par le texte, plus il désirera l'imaginer, plus il y investira d'énergie psychique, et plus les simulations sensori-motrices que sa lecture active risquent de se traduire en impressions somesthésiques intenses, jusqu'aux cas limites de l'hallucination ou de la somatisation. Le théoricien de la fiction Thomas Pavel remarque d'ailleurs que : « when sufficient energy is channeled into mimetic acts, these may leave the fictional mode and cross the threshold of actuality » (1986, p. 60). Cette énergie, qui fait passer l'acte mimétique du virtuel à l'actuel, est de nature émotionnelle, personnelle, mentale, imaginaire, attentionnelle ; c'est l'énergie de la croyance, comme nous le verrons maintenant.

Reprenons un exemple fourni par Pavel (1986, p. 23-24) qui éclaire bien ce phénomène, celui du mime qui fait semblant, sur une scène, de bénir son public. La bénédiction est-elle réelle et actuelle, est-elle efficace et agissante? Dans une situation normale, la performance du mime reste un geste mimétique appartenant au domaine de la fiction. Mais imaginons que cette performance se déroule dans un royaume où, contre la volonté de la population, la religion ait été interdite par un cruel tyran. Les églises ont été fermées, les prêtres emprisonnés et les croyants les plus véhéments martyrisés. De plus, une campagne anti-religion a été lancée, qui force tous les événements artistiques à inclure une dimension anti-religieuse. Notre mime est donc fermement invité à inclure une parodie de bénédiction dans sa performance. Mais, comme la majorité de son public, le mime est un homme profondément religieux. Ne pouvant éviter d'exécuter cette parodie blasphématoire sur scène,

il décide d'en faire une commémoration de la Messe. Le public, privé de cérémonie religieuse depuis si longtemps, est électrisé par cette imitation. Il néglige complètement l'aspect parodique de la performance et, lorsque le mime se tourne vers son public pour le bénir solennellement, celui-ci est traversé d'un réel frisson de grâce. Nul spectateur présent ne doute de l'authenticité de la bénédiction. Les censeurs dissimulés dans l'assistance ne s'y trompent pas non plus. Le lendemain, le mime est arrêté et exécuté. Cette courte fable illustre bien l'importance de l'attitude du récepteur dans la destinée d'un signe et dans la réalisation d'une fiction. En effet, c'est l'énergie psychique de la foule, son désir d'être bénie et son investissement émotionnel dans l'événement qui donne à la performance du mime la force de franchir le seuil de l'actuel (*threshold of actuality*) dont parle Pavel.

Cependant, l'exemple de Pavel n'explique pas précisément comment cette énergie, dans le cadre de la lecture empathique, ouvre le passage qui va du décodage d'un texte à une sensation physique réelle. Faisons donc appel à un autre exemple, celui-là suggéré par Baudrillard, qui explique que, contrairement à l'imitation, la simulation, de par sa nature même, tend à devenir réelle. Il démontre ceci à travers l'exemple d'un hold-up simulé :

Organisez un faux hold-up. Vérifiez bien l'innocence de vos armes, et prenez l'otage le plus sûr, afin qu'aucune vie humaine ne soit en danger (car alors on retombe dans le pénal). Exigez une rançon, et faites en sorte que l'opération ait tout le retentissement possible – bref, serrez au plus près la « vérité », afin de tester la réaction de l'appareil à un simulacre parfait. Vous n'y arriverez pas : le réseau de signes artificiels va s'em mêler inextricablement avec des éléments réels (un policier va tirer réellement à vue ; un client de la banque va s'évanouir et mourir d'une attaque cardiaque ; on va vous verser réellement la rançon bidon), bref, vous allez vous retrouver sans le vouloir immédiatement dans le réel. (1981, p. 37)

Pour Baudrillard, cet exemple montre que la simulation devient réelle par la réaction de l'appareil social. Mais une autre conclusion peut en être tirée : la simulation devient réelle lorsque les corps s'en mêlent, lorsque le client de la banque s'évanouit et meurt, lorsque le policier blesse quelqu'un en tirant. Ces résultats physiques concrets, actuels, sont des effets de la croyance, de l'investissement psychique du client et du policier. Comme dans la maladie psychosomatique, la simulation ouvre un passage entre les représentations mentales et la réalité corporelle, remettant en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de

l'« imaginaire ». Merleau-Ponty évoque un phénomène similaire lorsqu'il remarque comment le corps « transforme les idées en choses, ma mimique du sommeil en sommeil effectif » (1945, p. 191). Ce simple exemple est intéressant pour penser la lecture empathique, car, comme celle-ci, l'imitation du sommeil devenant sommeil véritable est une simulation délibérée devenant réalité physiologique. Plus qu'une simple attitude du corps-esprit, c'est une technique psychosomatique. La lecture empathique peut également être considérée comme une technique de lecture particulière, au même titre que les approches interprétatives enseignées et valorisées par l'institution scolaire. Mais qu'est-ce qui est simulé, plus exactement, dans ce type de lecture?

Selon les théories classiques de Radford (1975) et Walton (1978, 1990), notre rapport à la fiction est caractérisé par le « faire-semblant de croire ». L'acte mimétique porterait donc sur la croyance, le lecteur simulant ou mimant la croyance véritable. Mais comme dans l'exemple du mime de Pavel, l'enthousiasme du lecteur, son désir d'évasion et son investissement affectif dans la fiction fait tendre ce « faire-semblant de croire » vers – non pas une croyance véritable – mais un investissement mental intense, un état « enchanté » qui peut faire des pseudo-présences linguistiques un environnement vivant, investi d'une telle puissance qu'il apparaît comme une force externe affectant le lecteur. Le concept de simulation ne s'applique donc pas qu'au « faire-semblant de croire » : l'amateur de fiction fait bien davantage, il fait semblant de vivre, il fait semblant de parler par la voix du narrateur, de penser avec les personnages, de ressentir avec les formes affectives et sensorielles du texte. Tel est l'acte mimétique qui, si on lui insuffle suffisamment d'énergie, peut devenir réel : sémiotiquement et somatiquement réel, capable de changer des comportements et des façons de penser, mais aussi de provoquer des états physiques « objectifs ». Pour prendre la forme d'une lecture empathique accomplie, la simulation expérientielle permise par la fiction littéraire ne peut donc se nourrir exclusivement de l'énergie de la croyance ou de la force de la suspension de l'incrédulité. Elle demande un investissement psychique plus général, une implication non seulement cognitive, mais sensorielle et affective, qui, combinée à l'état de relaxation et de concentration que demande la lecture immersive, permettra aux suggestions du texte de passer du sémiotique au somatique. Mais si l'immersion narrative donne l'occasion au lecteur

de fournir aux images d'un texte cette énergie psychique dont parle Pavel – énergie qui leur permet de franchir le seuil séparant le virtuel de l'actuel pour s'incarner au niveau du corps sensible – on peut se demander quels types de textes favorisent l'immersion? Comment un texte littéraire génère-t-il l'investissement énergétique nécessaire au surgissement de la lecture empathique?

7.4 Intensité imaginaire et distance esthétique

Il est certain que plusieurs stratégies peuvent engendrer un tel investissement. Mais l'hypothèse que nous explorerons maintenant est que ce surgissement dépend non seulement de la richesse somesthésique d'une fiction (influençant le contenu de conscience), mais également de sa propension à immerger son lecteur dans son univers fictionnel (donc à altérer son état de conscience) : le texte tend-il à mettre son lecteur à distance par diverses stratégies, à le dérouter ou à l'ennuyer en se refusant à lui donner les éléments narratifs qu'il attend, à afficher son caractère artificiel ; ou tente-t-il au contraire d'absorber son lecteur, de le captiver quitte à laisser l'écriture disparaître derrière la fiction et à se fondre dans nos conventions et habitudes littéraires? Le texte encourage-t-il le lecteur à se laisser aller aux images somesthésiques qu'il suscite ou stimule-t-il plutôt son esprit critique face à l'illusion de la fiction? Bref, crée-t-il le manque de distance esthétique, le sentiment de surimplication dans la sensation et l'émotion qui caractérise la réception des *body genres* cinématographiques?

On peut aborder ces attitudes opposées à partir du concept d'identification, dont nous avons brièvement discuté au chapitre III. On trouve notamment chez Hans Robert Jauss une opposition entre identification cathartique et identification ironique qui correspond assez bien à la différence dans la réception des textes favorisant la proximité et l'immersion et ceux qui encouragent la prise d'une distance critique ou d'une liberté ludique. C'est dans un article de 1974 que le théoricien de la réception établit cette opposition entre un rapport au texte fondé sur l'absorption émotionnelle intense du lecteur dans la fiction et un rapport opposé, qui

prévient cette absorption en gardant le lecteur dans un état de vigilance critique (1974, p. 310-313). On retrouve l'opposition proposée par Jauss chez David Miall qui propose de distinguer l'identification comme comparaison de l'identification comme métaphore : « l'expérience du personnage *est comme* mon expérience » ou « l'expérience du personnage *est mon expérience* ». D'une certaine façon, l'identification comme métaphore s'apparente à l'identification cathartique chez Jauss : dans les deux cas, le soi est perçu comme étant impliqué directement dans l'expérience fictionnelle. L'implication apparaît moins directe, plus impersonnelle et moins énergique dans l'identification ironique ou dans l'identification comme comparaison.

Le spécialiste des sciences cognitives Keith Oatley reconnaît lui aussi ces deux tendances, qu'il définit en termes de distance esthétique. Pour Oatley, les variations de la distance esthétique forment un spectre qui s'étend de l'observation à l'identification, de la surdistanciation (où le lecteur prévient la contamination du soi par les émotions fictionnelles) à la sous-distanciation (où le lecteur fait l'expérience des émotions fictionnelles comme si elles arrivaient au soi, de telle sorte qu'elles puissent effectivement le bouleverser, 1999, p. 446). Sur cette échelle de la distance esthétique, la lecture empathique s'approcherait évidemment du pôle sous-distancié, où émotions et sensations représentées peuvent être ressenties comme bouleversantes, une position qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, les propos de Linda Williams sur la proximité (parfois jugée trop grande et obscène) du spectateur et de la fiction qui caractérise la réception des *body genres*.

7.4.1 S'abandonner à l'image, résister à l'image

Cette conception proxémique de l'implication imaginative du lecteur fait écho au concept de visualité haptique développé par Laura Marks, une chercheuse issue des études cinématographiques dont les travaux concernent de près la problématique des *body genres*. Comme on l'a vu au premier chapitre, pour Marks, l'intensité de la réponse somatique du spectateur face à l'image ne dépendrait pas de sa conquête rationnelle via la visualité optique,

mais bien d'un état de vulnérabilité haptique dans lequel le spectateur se laisse aspirer et qui abolit la distance que le regard établit normalement face à la représentation cinématographique. La réponse empathique qui caractérise la réception des *body genres* dépendrait donc de la capacité du spectateur à se laisser affecter, « activité passive » du spectateur du film *body genresque*. Comme on l'a vu au premier chapitre, pour Steven Shaviro, cette capacité à se laisser affecter constitue d'ailleurs une condition fondamentale du plaisir que nous procure le cinéma, plaisir qu'il qualifie de masochiste dans la mesure où « what inspires the cinematic spectator is a passion for that very loss of control [...] and subversion of self-identity » (Shaviro, 1993, p. 57). La perte de contrôle et la subversion de l'identité personnelle sont également au cœur de notre expérience de la fiction littéraire comme technologie d'altération de l'état de conscience. La littérature, comme le cinéma ou les substances psychotropes, fait ainsi partie des technologies de « dérèglement de tous les sens » qui nous permettent d'explorer des états sensoriels, émotionnels et cognitifs qui ne font pas partie de nos états de conscience habituels.

On peut ainsi concevoir la littérature comme un moyen d'expérimenter avec notre capacité à se laisser affecter. Cette capacité – qui peut notamment prendre la forme d'une facilité à s'absorber dans des pratiques esthétiques ou d'une suggestibilité hypnotique – est bien davantage que ces deux épiphénomènes. Elle prend tout son sens d'un point de vue biosémiotique, puisque c'est cette capacité qui donne leurs formes réciproques à l'organisme et à son monde (voir la théorie de l'*umwelt* chez Uexküll, 1956, résumée par Deely, 2004). Discutant de l'*Éthique* de Spinoza, Gilles Deleuze explique d'ailleurs comment le philosophe définit les êtres vivants par leur pouvoir d'être affectés :

Spinoza oppose un tout autre procédé lié aux notions communes : définir les êtres par leur *pouvoir d'être affecté*, par les affections dont ils sont capables, les excitations auxquelles ils réagissent, celles auxquelles ils restent indifférents, celles qui excèdent leur pouvoir et les rendent malades ou les font mourir. (1981 [1970], p. 65)

Ce pouvoir d'être affecté est fondateur de la relation du sujet à autrui et au monde. Il détermine le comportement d'un organisme dans son environnement physique et sémiotique. Le pouvoir d'être affecté est interprété par Deleuze (1981 [1970], p. 69-70) comme incluant

simultanément le pouvoir d'agir et de pâtir, déterminant l'action (puissance interne d'un corps) et la passion (influence externe qui augmente ou diminue la force d'exister du corps). En ce sens, il correspond bien à ce que le lecteur immersif met en jeu dans son expérience fictionnelle : assumant diverses positions au sein du texte (narrateur, personnages, témoin détaché ou non, interprète déjouant le dispositif ou se laissant prendre au jeu de la fiction) le lecteur oscille entre l'action et la passion. Dans cette oscillation, la lecture empathique correspondrait à un grand pouvoir d'être affecté passivement, à une capacité à se laisser aller à la fiction et au texte.

Cette conception de l'expérience fictionnelle comme abdication du contrôle du lecteur en faveur du texte (comme technologie d'expansion de la conscience) apparaît clairement dans cette citation de Williams Gass :

The purpose of a literary work is the capture of consciousness, and the consequent creation, in you, of an imagined sensibility, so that while you read you are that patient pool or cataract of concepts which the author has constructed [...] The will is at rest amid that moving like a gull asleep on the sea. (1970, p. 32)

Le lecteur apparaît ici comme un bassin ou un torrent de concepts (incluant des concepts somesthésiques) et sa volonté comme un goéland dormant, bercé par les vagues de ce bassin formée d'une sensibilité imaginée et rempli de la conscience « capturée » par l'œuvre littéraire. L'image qui m'intéresse dans la citation de Gass est celle du goéland endormi, puisque qu'elle s'accorde parfaitement à l'état de suggestibilité et d'absorption nécessaire à la lecture empathique. En effet, celle-ci ne peut surgir sans une mise en disponibilité du corps du lecteur, une vulnérabilité sensorielle assumée qui permet un rapprochement haptique entre le lecteur et le texte, rapprochement qui semble croître à mesure que l'emprise de la raison décroît. Cette atténuation de la conscience volontaire au profit d'une ouverture à la voix du texte apparaît comme une technique ou, au moins, une attitude de lecture qu'il est possible d'adopter ou non en fonction des désirs et objectifs du lecteur ainsi que du contexte de sa performance.

Des états physiologiques particuliers peuvent par exemple moduler la sensibilité empathique du lecteur. Virginia Woolf note avec beaucoup d'élégance comment la maladie, affaiblissant nos capacités intellectuelles, nous rend plus réceptifs aux pouvoirs sensoriels de la littérature :

In illness words seem to possess a mystic quality. [...] In health, meaning has encroached upon sound. Our intelligence domineers over our senses. But in illness, with the police off duty, we creep beneath some obscure poems by Mallarmé or Donne, some phrase in Latin or Greek, and the words give out their scent and distil their flavour, and then, if at last we grasp the meaning, it is all the richer for having come to us sensually first, by way of the palate and the nostrils, like some queer odour. (1994, p. 21)

Woolf compare ici l'intelligence à une police qui bloque l'investissement sensoriel du lecteur au sein du texte, une police que la maladie met à mal. Comme la maladie, la sensation extrême, la douleur ou la sensation érotique qui caractérisent le spectacle body genresque, possède cette capacité. La sensation extrême dérouté la raison et rend celui qui en jouit ou en souffre semblable à la bête sauvage, criant, soufflant, se tordant en tous sens... Le texte riche en sensations peut ainsi déjouer la raison pour s'adresser directement au corps sensible de son lecteur, créant chez lui ce rapprochement haptique dont parle Marks, ce raccourcissement de la distance esthétique observé par Williams ou Oatley ou encore, pour changer de forme de représentation fictionnelle, cette soumission aux sensations que promet le théâtre de la cruauté d'Artaud, « où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillons de forces supérieures » (1964, p. 128). Il faut ainsi concevoir le lecteur empathique comme volontairement subjugué par le « tourbillon de forces supérieures » de l'œuvre littéraire. Le texte riche en sensations devient alors un événement ; non plus une représentation, mais une présence psychédélique, une manifestation psychosomatique où le sens s'incarne dans un corps capable de se laisser affecter. Pourtant, à la différence du cinéma ou du théâtre, le pouvoir des images suscitées par la littérature, aussi cruelles qu'on puisse les concevoir, dépend davantage de l'investissement mental du lecteur, de son désir de se laisser emporter dans un état qu'on pourrait comparer à la transe hypnotique et à la dissociation somatoforme.

Cette plus grande liberté du lecteur, cette exigence supérieure de la littérature en termes de concentration, d'attention et d'énergie psychique, fait de la lecture empathique accomplie un phénomène qui relève plus du cas limite que de la norme. La plupart du temps, des résistances bloquent le développement imaginaire et sensoriel du signe littéraire. Ces résistances peuvent avoir des origines diverses, notamment dans la teneur moralement ou psychologiquement inacceptable des images suggérées par une œuvre. Comme l'explique Gilles Thérien, l'imagination n'est pas une représentation neutre mais implique toujours aussi un jugement :

Les images exercent leur propre violence et le lecteur doit décider de les susciter, de les maintenir ou, au contraire, de les chasser par tous les moyens possibles, y compris l'arrêt de la lecture, mais il ne peut pas faire comme si elles n'avaient pas existé. (2007a, p. 218)

Certaines images – par exemple les images sensationnalistes jugées obscènes – pourront ainsi pousser le lecteur à prendre délibérément ses distances face à un texte. On peut facilement concevoir des lecteurs de *Guts* (Palahniuk, 2005), de *A Million Little Pieces* (Frey, 2003), de *Guide* (Cooper, 1997) ou de *House of Leaves* (Danielewski, 2000) interrompant leur lecture parce que trop affectés, dégoûtés, heurtés ou effrayés. Ces lecteur seraient alors confrontés à une résistance imaginative.

Le problème de la résistance imaginative, dont nous avons brièvement discuté au chapitre précédent (6.4.3.3), a été abordé par les philosophes Weinberg et Meskin (2006, p. 185). Ils formulent ainsi ce qu'ils nomment le *puzzle of imaginative resistance* : pourquoi avons-nous plus de difficulté à imaginer des situations, des mondes que nous jugeons moralement déviants? Pourquoi est-il plus facile d'imaginer un monde où on croit que l'esclavage est juste qu'un monde où cette pratique est juste? Pour Weinberg et Meskin, il est difficile d'outrepasser nos croyances les mieux enracinées, qu'elles soient d'ordre moral, métaphysique, arithmétique (difficile d'imaginer un monde où $1 + 1 = 3$) ou même esthétique. Des fictions qui mettent en jeu ou contredisent ces croyances seront donc plus ardues à imaginer ; elles seront moins immersives, plus difficiles à habiter pour le lecteur simulateur. C'est ce que les philosophes nomment le blocage imaginatif (*imaginative blockage*, non-pouvoir-imaginer), qu'ils distinguent du refus imaginatif (*imaginative refusal*, non-vouloir-

imaginer, 2006, p. 186). En effet, la facilité ou la difficulté à imaginer ne constituent pas l'unique dimension du problème de la résistance imaginative. Comme on l'a vu avec Thérien, qui remarque comment le lecteur doit décider de susciter ou non les images que propose un texte, l'imagination est aussi une question de volonté. Parce qu'une fois suscitées, les images s'ajoutent au répertoire mental du lecteur, parce qu'« il ne peut pas faire comme si elles n'avaient pas existé », le lecteur préférera peut-être lire un passage sans le concrétiser, en décoder le sens le plus abstraitement possible. Dans la conception modulaire de l'esprit employée par Weinberg et Meskin (2006, p. 190), la résistance imaginative provient donc d'un conflit entre un contenu mental stipulé par le texte et un contenu produit par un autre module, tel que le système du jugement moral (dans le cas du refus imaginatif) ou de la croyance et de la connaissance (dans le cas du blocage imaginatif).

On peut d'ores et déjà supposer que certains textes littéraires auront tendance à jouer plus ou moins sur chacun de ces aspects de la résistance imaginative : alors qu'un texte comme *Alice in Wonderland*, certaines nouvelles de Borges ou encore *House of Leaves*, le roman qui fera l'objet du prochain chapitre, posent un défi à notre capacité d'imaginer des situations paradoxales, contradictoires ou impossibles (blocage imaginatif), des textes « obscènes » comme ceux de Chuck Palahniuk ou de Dennis Cooper mettent à l'épreuve la sensibilité morale de leur lecteur, son vouloir-imaginer (refus imaginatif). Devant de tels conflits entre les stipulations du texte et le vouloir- ou le pouvoir-imaginer du lecteur, celui-ci peut tout simplement sauter la représentation problématique ou refuser de l'intégrer dans son expérience fictionnelle. S'il est impossible d'imaginer le reste de l'œuvre sans imaginer l'inimaginable, le lecteur devra tout simplement se désengager de la fiction. Bien que ces situations conflictuelles tendent à inhiber l'immersion fictionnelle et que, par conséquent, elles ne favorisent pas la lecture empathique, elles peuvent très bien constituer un mécanisme qui dynamise l'œuvre. C'est le cas, on l'a vu, dans *Guide*, *Survivor*, *Choke*, et *Guts*, des textes qui, en présentant des images choquantes à son lecteur, l'invitent à subvertir sa sensibilité morale et à faire des expériences interdites socialement. À l'inverse, certains textes exploiteront positivement le vouloir-imaginer du lecteur (les scènes bucoliques de *The Lord of the Ring*) où son pouvoir-imaginer (textes réalistes traitant d'un monde familier : les

campus novels de David Lodge pour un lecteur universitaire). La scène du traitement de canal de *A Million Little Pieces* tire sa force de ce dernier aspect, présentant au lecteur des images familières dans lesquelles il lui est facile de s'immerger.

L'expérience fictionnelle est donc modulée, dans sa dimension imaginaire, par son affinité avec nos connaissances, nos croyances et nos jugements moraux. Mais elle relève aussi de la sensibilité empathique et de la capacité à se laisser affecter, de ces dimensions du corps-esprit qui ne relèvent pas tant de la conscience rationnelle et linguistique que d'un rapport plus intuitif au sens, d'une pensée abductive et iconique. La lecture empathique – un peu comme le sommeil – n'est donc pas qu'une affaire de désir, de volonté ou de contrôle. Comme on l'a vu avec l'analyse de *Guide*, où l'attitude cérébrale du narrateur décourage l'investissement somesthésique du lecteur, et comme le remarque Virginia Woolf lorsqu'elle commente le pouvoir de la maladie à atténuer la surveillance de la raison et à aiguïser la sensibilité corporelle, il semble y avoir une concurrence directe entre la conscience rationnelle et la pensée abductive et iconique. Schooler *et al.* (1998) ont étudié cette concurrence dans un dispositif expérimental où des sujets doivent exécuter deux tâches, l'une logique et l'autre intuitive, tout en verbalisant leurs opérations. Les chercheurs observent alors que la verbalisation interfère avec la tâche intuitive mais pas avec la tâche logique. La résolution intuitive d'un problème dépendrait donc de la capacité à mobiliser des formes de pensée libérées des contraintes inhérentes à la pensée linguistique et propositionnelle.

Il semble évident que la lecture littéraire, bien qu'elle consiste principalement en un décodage linguistique et qu'elle soit donc ancrée dans cette pensée linguistique et propositionnelle, sollicite des facultés qui dépassent celle-ci. Comme le suggère l'étude de neuroimagerie de Ferstl, Rinck et von Cramon (2005), le contenu affectif d'une fiction déclenche des processus neuronaux qui débordent le simple traitement du langage. L'équipe de neurologues observe en effet, lors de la lecture, une activation neuronale de zones non reliées au strict traitement du langage plusieurs secondes après la fin de ce traitement. Les représentations générées par un texte incluraient donc des formes affectives non-verbales et non-propositionnelles. La capacité à se laisser affecter par ces formes, à surfer sur les codes

linguistiques et littéraires – sans s'y arrêter – pour mieux sentir les rythmes et les forces sensorielles et affectives de la fiction vont déterminer l'engagement empathique du lecteur.

C'est également ce qu'affirme le théoricien de la littérature Antonio Rodriguez, auquel j'ai emprunté quelques éléments de réflexion au chapitre III, lorsqu'il écrit : « contrairement au pacte critique, le lyrique et le fabulant défont la linéarité prévisible des déterminations logiques et des préfigurations, afin d'intensifier l'investissement imaginaire des lecteurs » (2003, p. 242). Pour Rodriguez, le pacte critique concentre l'attention du lecteur sur la « linéarité prévisible des déterminations logiques », alors que l'investissement imaginaire (donc sensoriel) permet de dépasser les préfigurations (c'est-à-dire les représentations conventionnelles, ce que le lecteur sait déjà, est déjà capable de ressentir) pour explorer de nouvelles possibilités de signification. Ces possibilités émergent de la constitution d'une forme sensorielle et affective générale qui oriente toute l'expérience fictionnelle du lecteur. Comme l'écrit Rodriguez : « une direction de sens est ainsi filtrée par une sélection des effets affectifs du texte et engage l'investissement empathique des différents mouvements » (2003, p. 242). Si Rodriguez s'attarde d'abord sur l'aspect affectif du rapport sémiotique (il travaille un corpus lyrique), on pourrait tout aussi bien parler de forme sensorielle générale, des tensions et des mouvements du texte ressentis à travers la résonance empathique et qui donnent une « direction de sens » à l'interprétation.

Il me semble approprié de décrire la sensibilité empathique aux mouvements du texte, sensibilité préférée plus ou moins volontairement à l'attention portée à la « linéarité prévisible des déterminations logiques et des préfigurations », en termes d'état de conscience. Tout état de conscience est toujours aussi un état du corps (la coordination des multiples systèmes de régulation des fonctions viscérosomatiques et hormonales et la régulation des états de conscience partagent d'ailleurs de nombreuses structures cérébrales, voir Rainville, 2004, p. 19) et la lecture empathique correspond à un état de conscience particulier, où le lecteur s'abandonne aux images somesthésiques que lui suggère le texte, où il met son corps sensible à la disposition de la fiction (qu'il construit pourtant lui-même).

Conclusion

Nous avons tenté, dans ce chapitre, de mieux comprendre la version forte de la lecture empathique. En effet, si les théories de la cognition incarnée permettent de concevoir sa version faible, c'est-à-dire l'implication générale du corporel dans les processus de construction du sens, elles n'expliquent pas comment cette implication peut s'intensifier, dans la lecture littéraire, jusqu'à générer une expérience sensorielle tangible. C'est pour remédier à ce problème que nous avons tout d'abord conçu la simulation comme une forme pouvant passer de la ressemblance à la présence. Cette capacité de la simulation à produire un effet de présence a ensuite été expliquée par l'hypothèse que ces simulations soient traitées, au niveau cognitif mais aussi neuronal, comme des représentations issues de la réalité. On l'a vu, ce traitement similaire ne dépend pas uniquement du statut ontologique de la représentation, mais des configurations de savoir, d'attentes, de désirs et de croyances qui la modulent. Lorsque ces configurations sont favorables, le lecteur est « enchanté » et les simulations forment un monde secondaire dont il peut faire une expérience incarnée. On peut concevoir cette expérience comme une immersion, un état attentionnel dépendant notamment de l'adéquation entre les compétences du lecteur et la tâche interprétative demandée par le texte. Cet état attentionnel est un état de conscience qu'il est possible de comparer à la relaxation hypnotique permettant la transe hypnotique. Comme cette dernière, la lecture empathique implique un clivage de la conscience s'abandonnant à l'expérience fictionnelle sans se laisser submerger par elle. Ce clivage permet à une partie de la conscience de se consacrer entièrement à la fiction, lui fournissant l'énergie nécessaire à la somatisation de ses formes sensorielles (comme le client de la banque faisant une crise cardiaque lors d'un hold-up fictif). Finalement, nous nous sommes penchés sur la question de la proximité esthétique, qui facilite l'immersion fictionnelle et permet au lecteur de se laisser affecter par les formes sensorielles qu'il trouve dans l'œuvre littéraire. Ce modèle complexe détermine les conditions de possibilité de la lecture empathique, mais il met aussi en évidence la conception de la littérature qu'implique son étude.

Comme on a vu à travers notre discussion de l'œuvre de Chuck Palahniuk au chapitre précédent, la lecture empathique est une performance interprétative dont il faut comprendre non seulement les conditions neurophysiologiques, phénoménologiques et sémiotiques, mais également les déterminations culturelles, morales et idéologiques. En effet, c'est au milieu de ces déterminations que se développent les habitudes et attitudes qui guident le lecteur dans sa construction de la signification littéraire ou, pour le dire autrement, dans l'expérience qu'il fait d'un texte. Ces attitudes et habitudes sont directement liées aux modèles théoriques que nous élaborons comme chercheurs ainsi qu'à la vision de la littérature que nous défendons. Ces modèles théoriques et cette vision sont eux-même liés à notre situation sociale particulière en tant que chercheurs dans un domaine dont l'utilité est régulièrement remise en question. Il y a sans doute un désir de justification professionnelle, institutionnelle et disciplinaire dans la volonté de nombreuses théories de présenter la littérature comme quelque chose d'utile, que ce soit d'un point de vue cognitif (la littérature nous permet de mieux penser), linguistique (en refondant le code linguistique, la littérature fait avancer la langue) ou social (la littérature rend visible et permet de déconstruire les catégories normatives comme le genre, la race ou la classe).

Mon modèle de la lecture empathique propose pourtant de théoriser un tout autre aspect de la littérature : son potentiel d'évasion. Évasion, immersion, altération de l'état de conscience ; comme on l'a vu, le lecteur empathique cherche à se plonger dans un environnement fictionnel qu'il ne contrôle pas et à s'abandonner à des formes sensorielles diverses. Dépendant de ses envies, il choisira un environnement riche en sensations apaisantes ou stimulantes, rassurantes ou dérangeantes, des sensations qui l'amènent hors de lui et hors de son quotidien. On peut penser que le désir d'accéder à une forme d'expérience qui ressemble à la vie sans être aussi contrainte que celle-ci, le désir d'échapper à la « prison de la réalité » pour s'immerger dans l'image d'une vie plus libre est au cœur de ce que la littérature représente pour une large part du lectorat aujourd'hui. Les pratiques littéraires contemporaines les plus répandues (ou du moins les plus commerciales) obéissent certainement à ce principe d'évasion ; il suffit de penser aux phénomènes *Harry Potter* ou *Twilight* pour s'en convaincre. Si ce type de littérature peut sembler stérile dans son repli sur

un monde imaginaire et sa fuite futile dans des rêveries inoffensives, il serait naïf de croire que des succès populaires comme *Harry Potter* ne sont pas constructeurs de communautés interprétatives, de communautés de sens inclusives et productives et potentiellement transformatrices du réel. Devons condamner le désir d'évasion? Se portant à la défense des *fairy stories*, Tolkien se demande : « Why should a man be scorned if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if, when he cannot do so, he thinks and talks about other topics than jailers and prison-walls? » (1965, p. 60). Le principe de plaisir et de non-productivité qu'implique la lecture de loisir n'a-t-il pas quelque chose de fondamentalement subversif dans un monde obsédé par l'utilité et l'efficacité? En tant que technologie psychédélique qui permet au sujet de se décentrer, de tester des « points de sentir » étrangers, la fiction littéraire pourrait apparaître comme un espace de liberté d'une grande richesse, qui représente un danger pour la conservation de l'ordre social, au même titre que la consommation de substances psychotropes et de nombreuses activités caractérisées par l'abandon du contrôle de la conscience, de l'abandon à la fantaisie, au plaisir et à l'expérimentation sensorielle, bref au jeu adulte. Nous verrons au prochain chapitre comment *House of Leaves*, le premier roman de Mark Z. Danielewski, invite son lecteur à jouer à ce jeu, utilisant l'idée d'une fiction menaçante dans sa puissance psychosomatique, d'une fiction capable de créer des sensations physiques inquiétantes, pour pousser ses lecteurs à mener un véritable travail herméneutique et à produire du sens en participant à une communauté interprétative.

CHAPITRE VIII

HABITER *HOUSE OF LEAVES* : DANGERS ET SÉDUCTIONS DE LA LECTURE EMPATHIQUE

En mars 2000, Pantheon Books publie *House of Leaves*, un roman de 709 pages accompagné d'une table des matières, d'un avant-propos, d'une introduction, de trois annexes, d'un index, d'une incroyable profusion de notes de bas de page et d'une demi-douzaine de polices différentes qui participent à une mise en page déconcertante où les phrases fuient en tous sens, où les mots s'assemblent en fenêtres, colonnes ou nuages. S'ajoute à cette apparence inusitée une intrigue qui se dilue dans un assemblage hétéroclite de genres, où se mélangent horreur gothique, essai critique et journal intime. Et c'est un premier roman, d'un auteur jusque-là inconnu : Mark Z. Danielewski. Le succès éditorial d'une telle entreprise n'était certes pas assuré.

Et pourtant. *House of Leaves* devient rapidement un best-seller aux États-Unis, créant un véritable engouement au sein d'un lectorat composé de littéraires aguerris mais également de jeunes adultes, voire d'adolescents intéressés par les marges de la culture populaire, par les œuvres qui la subvertissent et la détournent, se démarquant, d'une part, des produits formatés que leur offre l'industrie du divertissement et, d'autre part, des classiques ou nouveaux classiques souvent fort sages que promeuvent les diverses institutions qui structurent notre environnement culturel. Ce lectorat dévoué, jeune et « alternatif », où se côtoient des jeunes gothiques, des doctorants amateurs de théorie postmoderne et des *fans* d'horreur avant-gardiste étonne les critiques littéraires, qui notent le caractère atypique d'un public qu'on verrait mieux se dévouer à un groupe punk-rock qu'à un romancier (Brown, 2006). Cette

dévotion, et les références à la culture rock rappellent les commentaires suscités par les *fans* de Chuck Palahniuk¹. L'œuvre de Danielewski est pourtant fort différente de celle de Palahniuk : la première privilégiant un style baroque et une approche à la fois formaliste et intime de la littérature alors que la seconde utilise une écriture minimaliste pour *communiquer des fables à caractère social*. Comment expliquer qu'elles partagent, dans une certaine mesure, un lectorat commun? Et pourquoi ce lectorat est-il, dans les deux cas, aussi dévoué?

En effet, six ans après sa sortie, le critique culturel Daniel R. Epstein décrit fort justement *House of Leaves* comme un : « major cult hit (emphasis on the cult) » (Epstein, 2006, non paginé). Danielewski constate lui-même le statut culte de son premier roman alors qu'il accompagne Poe, sa sœur pop-rockeuse qui assume la première partie de Depeche Mode lors de leur tournée américaine en 2001-2002. L'auteur a alors l'occasion de lire devant des dizaines de milliers de personnes des extraits de son roman et d'entrer en contact avec de nombreux jeunes lecteurs. Suite à ces rencontres, Danielewski affirme, en entrevue avec Jason Gargano (2001, non paginé) : « It's been shocking, these teen-agers just tore through the book. [...] What I've discovered is that with the rise of the Internet, it's easier for kids to navigate that kind of construction. » Il est vrai que l'hétérogénéité (des registres, des voix, des genres, de la typographie) de *House of Leaves* risque de moins déstabiliser un lecteur né avec le web qu'un autre plus habitué à la linéarité et à la cohérence caractérisant la plupart des œuvres classiques. Mais la familiarité avec les environnements hypertextuels du web ne suffit pas à expliquer l'attrait de ce roman postmoderne auprès du lectorat « alternatif », et moins encore son accession pratiquement instantanée au statut de livre culte. Si l'environnement techno-médiatique dans lequel a grandi la « génération web » a certainement à voir avec la réception qu'elle a réservée au premier roman de Danielewski, c'est que cette œuvre correspond d'une façon ou d'une autre à ses compétences sémiotiques, à ses habitudes culturelles et à ses besoins esthétiques.

¹ Décrits comme punks, amateurs de rock métal et autres gothiques (Rae, 2006) réunis dans un engouement qui sied mieux à une rockstar qu'à un auteur (Robertson, 2007).

Mon objectif sera donc ici de comprendre le fonctionnement de *House of Leaves* comme fiction littéraire à la lumière de sa réception particulière, de son élévation au statut de livre-culte. À mes yeux, l'analyse d'un tel texte peut nous en apprendre beaucoup sur les modalités actuelles du lire, sur le devenir général de la culture, et sur l'inscription de la littérature au sein de celle-ci. Évidemment, la lecture empathique – ou plus précisément la promesse d'une manifestation psychosomatique du sens – apparaîtra ici comme un des rouages essentiels du succès de *House of Leaves*. En effet, si Chuck Palahniuk vend son œuvre comme une œuvre musclée, viscérale et sensationnelle, l'inscrivant dans une pragmatique de l'effet physique qui la dote d'une aura de subversion et d'obscénité propre à plaire à un certain lectorat, Danielewski opte dans son premier roman pour une stratégie comparable, utilisant l'idée d'une lecture empathique sensoriellement efficace pour aiguïser l'effet horrifique promis au lecteur et faire de *House of Leaves* une force dangereuse donc signifiante. Dans les deux cas, la promesse d'un prolongement somatique du sens valorise l'œuvre littéraire : les évanouissements causés par *Guts*, l'insomnie dont *House of Leaves* menace son lecteur, donnent l'image d'une littérature visiblement performative dont les effets sont tangibles. Bien entendu, l'accession de ce roman atypique au statut de livre-culte résulte d'interactions entre de nombreux facteurs, et mon objectif ici n'est ni d'expliquer de manière exhaustive ce phénomène de réception, ni de le réduire à la simple promesse d'une expérience sensorielle. Je tenterai plutôt, au fil de ce chapitre, de comprendre comment le roman de Danielewski propose à son lecteur d'intensifier sa relation interprétative afin de vivre une expérience riche en sens et en sensations fortes.

Six étapes marqueront notre cheminement vers cet objectif. La première d'entre elles nous servira à prolonger cette introduction, ouvrant des perspectives générales sur la question du rapport à la fiction qui nous aideront à mieux saisir la manière dont *House of Leaves* programme sa réception et le rôle de la lecture empathique dans cette programmation. Nous présenterons ensuite brièvement l'histoire que raconte ce roman. Une troisième partie sera consacrée à définir la promesse menaçante avec laquelle l'œuvre de Danielewski séduit initialement son lecteur. Cette promesse prend notamment la forme d'une manifestation monstrueuse, celle d'un Minotaure que le lecteur est invité à rechercher au cœur du texte et

dont nous discuterons lors d'une quatrième partie, où le rôle de la lecture empathique dans le dispositif mis en place par *House of Leaves* sera explicité. Nous aborderons ensuite les stratégies employées par le roman pour inciter le lecteur à s'investir « corps et âme » dans son interprétation avant de clore ce chapitre en soulignant la manière dont cet investissement, s'il ne donne pas réellement lieu à la manifestation horrifique du Minotaure, permet tout de même une expérience sensible significative que nous concevons comme une habitation².

Je me permets, avant d'aller plus loin, un bref commentaire méthodologique. La discussion de *House of Leaves* qui suit repose, peut-être encore davantage que les trois autres analyses littéraires de cette thèse, sur l'idée d'une programmation, par l'œuvre, de sa lecture. Il faut évidemment concevoir cette programmation comme inextricablement liée au caractère singulier de toute lecture. Le dispositif mis en place pour le roman de Danielewski est une forme de pouvoir qui contraint le lecteur à l'activité, mais il peut agir avec ce pouvoir, sous ce pouvoir, contre ce pouvoir. La vision du dispositif que je propose ici ne représente bien entendu, et cela est particulièrement vrai dans le cas d'une œuvre aussi complexe, qu'un aperçu limité de ses possibilités signifiantes.

8.1 Désirer l'effet : à la recherche de l'expérience signifiante

Pour comprendre le rôle qu'accorde *House of Leaves* à la lecture empathique, il faut tout d'abord considérer la manière dont ce roman propose à son lecteur de redéfinir son rapport à la fiction littéraire. Il invite en effet le lecteur à transgresser les règles du « jeu de faire-croire » qui régissent la lecture de textes de fiction ainsi que le décrit, entre autres, Kendall Walton vers la fin des années 1970. Maintes fois reprise, la proposition de cet auteur pose le « faire-semblant-de-croire » du lecteur au cœur de l'activité fictionnelle, qu'il définit comme

² Je conçois l'habitation comme une forme d'immersion propre à ce roman-maison. Cette habitation, qui peut se faire autant sur le mode de l'immersion fictionnelle et de la résonance empathique que sur celui d'un rapport interprétatif critique et cognitif, désigne surtout le fait qu'un lecteur passe beaucoup de temps dans les pages de cette œuvre (ou dans les feuilles de cette maison), celle-ci devenant un lieu qu'il fréquente quotidiennement, c'est-à-dire un habitat.

un *game-of make-believe* (1978, p. 11-12), un jeu de faire-croire. Mais en naviguant dans les méandres du forum *houseofleaves.com* – un forum de discussion qui constitue une source d'impressions lectoriales d'une grande richesse – et en réfléchissant au dispositif multidimensionnel mis en place par *House of Leaves* ainsi qu'aux différents problèmes de lecture découlant de ce dispositif, on est confronté à l'insuffisance de ce modèle « classique » de la lecture fictionnelle. Une de ses parties demande à être nuancée : le faire-semblant présenté comme acte non-problématique, monolithique et homogène.

8.1.1 Le rapport à la fiction, entre croyance et désir

Il apparaît en effet que *House of Leaves* sollicite le « faire-semblant-de-croire » du lecteur contemporain d'une manière originale, à la fois audacieuse et menaçante ; et qu'au moins une partie des lecteurs de ce roman borgesien répondent de manière conséquente à cette sollicitation particulière. Le « faire-semblant-de-croire » de ces lecteurs semble plus intense, leur investissement dans la fiction, plus profond que la prudente feintise décrite par Walton. Plusieurs interventions sur le forum web³ démontrent en effet un glissement vers ce que je désignerai ici comme une simulation du croire, attitude lectoriale qui constitue un dépassement de l'imitation du croire que décrit le modèle classique du jeu fictionnel.

La nuance ainsi introduite au sein de ce modèle résulte de l'importation, dans le champ des théories de la fiction, de la distinction entre imitation et simulation qu'opère Baudrillard dans *Simulacres et simulation*, une distinction dont nous avons brièvement discuté au point 7.3.2. Pour Baudrillard, la différence entre imitation et simulation repose sur le rapport que ces activités établissent entre fiction et réalité. Alors que l'imitation conserve intacte l'opposition entre ces deux domaines, la simulation déconstruit cette structure oppositionnelle pour établir entre eux une continuité. Par exemple, si un individu imite la maladie, il sera toujours possible de démasquer l'imitateur derrière les symptômes feints parce que son imitation est fondée sur une différence fondamentalement maintenue entre maladie réelle et

³ Un exemple : « I think that some readers (myself included) would like to believe that in some way the book is real » (Tru, 2002).

imitée. Au contraire, la maladie simulée est difficile à distinguer de la maladie authentique parce qu'elle peut produire de véritables symptômes. La simulation est donc une représentation qui n'est pas coupée du réel, mais qui, au contraire, contamine celui-ci en passant par la porte de la croyance et du corps ; croyance psychosomatique du malade imaginaire. On peut ainsi concevoir la simulation comme une imitation où fiction et réalité, copie et modèle ne sont pas séparés par une coupure franche, mais participent finalement d'un même monde vécu.

Dans ce cas, qu'est-ce qu'implique le passage d'une lecture axée sur l'imitation du croire à une autre caractérisée par la simulation du croire? La question ne sera plus, dans ce dernier cas, de savoir si le lecteur croit en la réalité d'une fiction, mais en son impact. On s'éloigne ainsi de la formule proposée par Walton du « faire-semblant de croire », qui définit une prise de position face au statut ontologique de la fiction, pour revenir à celle de Coleridge : la suspension de l'incrédulité qui implique une suspension du jugement ontologique. Dans un passage célèbre, Coleridge définit en effet la « poetic faith » comme une « willing suspension of disbelief » (2004 [1817], chap. 15). La foi poétique est cette sortie en dehors de l'opposition entre l'imaginaire et le réel qui permet aux images mentales de déployer toute leur puissance. La lecture empathique repose sur cette foi poétique : le lecteur disposé à fournir au texte l'énergie imaginaire qui transformera ses représentations sensibles en pseudo-présences ne cherche pas à départager le vrai du faux, mais croit à la possibilité de vivre une expérience fictionnelle signifiante. Il serait même plus adéquat de dire que le lecteur empathique n'est pas caractérisé par sa croyance en une telle possibilité, mais par son désir envers celle-ci.

La particularité de la simulation étant de fonctionner en dehors de l'opposition binaire « réalité vs. fiction », il faut comprendre qu'une lecture comme simulation ne cherchera pas à délimiter ces deux domaines de manière claire et définitive. Elle ne se limitera pas à jouer prudemment à croire tout en restant fondamentalement ancrée dans un monde réel jamais remis en question. Au contraire, la lecture comme simulation, du moins telle qu'elle apparaît dans *House of Leaves*, s'enfonce dans les subtils méandres de la croyance. On doit ainsi

concevoir la lecture comme simulation comme le lieu dynamique où l'imitation de la croyance risque sans cesse de devenir croyance véritable, un lieu interdit vers lequel nous attire le désir subversif de croire en ce qui est fictif, de transgresser les lois rationnelles d'un monde techno-scientifique pour le réenchanter.

Ce désir d'accéder par la fiction à des expériences signifiantes a quelque chose de subversif. Le scandale autour de la révélation du caractère fictif de certains éléments de l'œuvre autobiographique de James Frey (voir point 4.2) montre bien que la frontière entre réalité et fiction reste une valeur fondamentale, défendue avec conviction par le public. La réception de *House of Leaves* ne prouve pas le contraire : c'est parce que cette frontière est bien gardée qu'il devient aussi intéressant de la transgresser, de la remettre en question, de considérer l'imaginaire comme une force réelle et efficace. Comme nous le verrons, le lecteur de *House of Leaves* est invité à entrer dans un rapport asymptotique, incertain à la fiction, à s'y perdre, hésitant une seconde de trop et frôlant la révélation grâce à l'énergie de sa foi, de son désir de croire. Car, et ce point est crucial chez Baudrillard comme chez Pavel (voir chapitre précédent), c'est l'énergie de la croyance investie dans la représentation fictionnelle qui distingue la simulation de l'imitation. Le lecteur simulant la croyance est en effet disposé à fournir à la fiction l'énergie psychique que demande son actualisation, comme le malade imaginaire, par l'énergie de sa foi, permet à la maladie de passer de la représentation mentale à la réalité physiologique.

8.1.2 La simulation comme rapport postmoderne à la fiction

Gradients d'un continuum sur lequel le lecteur réel se déplace sans cesse, la lecture comme imitation du croire et la lecture comme simulation du croire nous permettront de mieux comprendre le fonctionnement de *House of Leaves*, évidemment, mais également d'éclairer les rôles possibles de la fiction et de la lecture littéraire au sein de notre culture postmoderne. Il faut en effet comprendre que la lecture de la simulation trouve dans notre postmodernité son environnement naturel. C'est parce que nous vivons à une époque où la

sursaturation médiatique et l'hybridation des discours qui structurent l'espace culturel fragilisent la distinction entre le factuel et le fictionnel que la lecture de la simulation devient un rapport envisageable à certaines œuvres littéraires. C'est parce que, ballotté entre télé-réalité et réalité télévisée, faits divers et faits vécus, publi-reportage et docu-fiction, le lecteur postmoderne doit toujours suspendre son incrédulité que les jeux de la fiction se voient paradoxalement insuffler un nouveau sérieux.

Si Danielewski considère la familiarité des jeunes générations avec Internet comme facilitant leur approche du type de littérature qu'il produit, il est possible que cette familiarité influence d'une autre façon leur rapport à *House of Leaves*. En effet, la fréquentation de l'Internet ne se limite pas à une habitude de l'expérience hypertextuelle, mais prend aussi la forme d'un environnement de vie quotidien modifié, c'est-à-dire qu'une part importante de la vie (sociale, notamment) se déroule dans l'univers audio-visuel et scriptural de l'Internet. L'environnement de vie des nouvelles générations de lecteurs est composé de mots écrits, et il semble possible de concevoir cet *umwelt* scriptural, cet environnement habituel comme ayant une influence sur la capacité d'habiter une œuvre comme *House of Leaves*.

Ce roman exploite et illustre ce *zeitgeist* postmoderne où la suspicion envers les discours de vérité traditionnels (scientifiques, politiques) et l'habitation quotidienne d'espaces hypertextuels donnent force à la fiction littéraire. Par diverses stratégies, *House of Leaves* invite son lecteur à reconsidérer son rapport à la fiction ; lui faisant miroiter, en échange de l'investissement énergétique intense qu'implique la lecture comme simulation, la promesse de révélations métaphysiques et de frissons d'horreur. Alors que Palahniuk propose un gain moral en échange de l'investissement somatique, que Frey vise cet investissement pour lui-même et que Cooper le déjoue au nom d'un projet esthétique, Danielewski l'utilise pour interroger la relation du subjectif et de l'objectif. Nous aborderons sous peu les stratégies spécifiques qui servent cette interrogation et le rôle de la lecture empathique en son sein. Pour l'instant, consacrons-nous à une brève présentation de la structure narrative et diégétique du roman.

8.2 Le roman est dans la maison est dans le film est dans le manuscrit est dans le roman

Le squelette de ce roman est composé du manuscrit d'un essai rédigé par un vieil homme aveugle nommé Zampanò. Cet essai, intitulé « House of Leaves », nous fait voir, analyse et discute avec beaucoup d'érudition un film documentaire fictif ; c'est-à-dire qui n'existe pas dans l'univers diégétique de Zampanò et de Johnny Truant, le jeune homme qui trouvera, organisera, annotera et fera publier le manuscrit en question, après la mort mystérieuse de son auteur.

Le film fictif dont traite le manuscrit de Zampanò est un documentaire hétéroclite intitulé « The Navidson Record ». Ce film déconcertant est un assemblage de différentes séquences tournées à l'occasion du déménagement en Virginie de Will Navidson, un photjournaliste de renom, et de sa famille. Ceux-ci emménagent dans une maison dont ils constateront rapidement une étrange particularité : mesurée, elle se révèle être un peu plus grande de l'intérieur que de l'extérieur. Cette différence de quelques pouces, troublante d'un point de vue métaphysique mais par ailleurs anodine, s'accroît dramatiquement lorsqu'un jour apparaît, au milieu du salon, une porte donnant sur une succession labyrinthique de pièces et de couloirs, tous terriblement noirs et vides. Les seules traces d'une possible présence – celle d'une sorte de bête féroce métaphysique, cousin étrange du Minotaure – s'y résument à un occasionnel rugissement ainsi qu'au fait que les repères laissés par les explorateurs de ce lieu irrationnel pour faciliter leur retour seront retrouvés violemment déchiétés. Cet espace labyrinthique pratiquement infini et à géométrie variable sera en effet le lieu de cinq expéditions successives qui se termineront chacune de manière plus ou moins dramatique ; certains personnages y frôleront la mort ; d'autres disparaîtront de manière définitive.

Le manuscrit de Zampanò construit, décrit et discute du « Navidson Record » à travers une multitude de références à des articles et ouvrages théoriques parfois réels (dans notre univers), parfois fictifs, mais qui, dans les deux cas, donnent à *House of Leaves* l'apparente densité d'un essai philosophique, d'un traité hermétique invitant le lecteur à se perdre dans les

dédales d'une interminable exégèse. Ce manuscrit sera trouvé par Johnny lorsque, peu de temps après la mort de Zampanò, le jeune marginal se laisse entraîner dans l'inquiétant appartement du vieil aveugle où il remarque, près de l'endroit où gisait le cadavre, quatre griffures sur le sol : « four marks, all of them longer than a hand, jagged bits of wood clawed up by something neither one of us cared to imagine » (p. xvii). Ce détail crucial, fourni d'entrée de jeu par *House of Leaves*, pose la question suivante : Zampanò est-il mort sous les griffes d'une bête unimaginable, apparemment issue des profondeurs de la maison créée par son propre manuscrit? L'énigme est là, séduisante, inquiétante. Elle obsède Johnny qui s'immerge dans l'œuvre de Zampanò, l'annotant de manière compulsive au cours d'un intense travail herméneutique où il l'organise et l'édite. Comme nous le verrons sous peu, ce motif de la griffure, ou du monstre griffu, reviendra à plusieurs reprises dans le roman, motif véhiculant notamment l'idée de métalepse⁴ dangereuse, de continuité menaçante entre fiction/imaginaire et réalité/physicalité.

Les annotations que Johnny ajoute au manuscrit de Zampanò sont généralement de nature autobiographique. Récit d'une véritable descente aux enfers, elles nous racontent le terrible impact que la lecture immodérée du manuscrit a sur sa vie. Il se laisse en effet progressivement submerger par d'affreuses hallucinations où la bête, présence prédatrice, obscure et griffue, le guette ou l'attaque physiquement (bien que l'existence physique de la bête reste toujours mystérieuse, nous y reviendrons au point 8.4). Il s'isole avec « *House of Leaves* » et perd son emploi au *tattoo shop*. Il est incapable de dormir mais s'éveille en hurlant, en sueur, terrifié par des cauchemars dont il ne garde nul souvenir. Les notes de bas de page qui nous racontent cette plongée dans l'angoisse et la folie occupent plus du tiers de l'espace textuel et forment un contrepoint au discours de Zampanò, nous offrant l'exemple d'une lecture intense de *House of Leaves*. Alors qu'il progresse lui-même à travers le manuscrit, le lecteur réel suit la déchéance de Johnny qui, incapable de garder son équilibre sur la corde raide d'une lecture trop intense, tombe dans les abîmes de la fiction, les dévoilant aussi, du même coup, sous les pieds du lecteur.

4 Genette définit la métalepse comme une transgression délibérée du seuil d'enchâssement des niveaux diégétiques ou ontologiques, une manipulation de la « relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, [...] le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » ; la métalepse ayant pour champ divers « modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation » (2004, p. 14).

House of Leaves présente donc une imbrication de deux niveaux diégétiques. Le premier de ces niveaux inclut Will Navidson et son étrange maison, ainsi que les éléments inventés par Zampanò, comme de nombreuses fausses références universitaires ou théoriques, ou de faux propos de personnes réelles (Derrida, Kubrick...) interviewées par le documentaire fictif. Bien que ces éléments varient du point de vue de leur statut ontologique et de leur positionnement référentiel, ils appartiennent tous à un même univers discursif, celui que Zampanò met en place dans « House of Leaves ». Puisque c'est l'écriture érudite de Zampanò qui construit ce monde, il sera considéré comme fictionnel par les personnages de l'univers auquel appartiennent Zampanò, Johnny Truant et l'éditeur du manuscrit responsable de l'ajout de deux annexes. Le schéma suivant présente de manière simple cette imbrication :

- Univers diégétique n° 1 : « The Navidson Record », Navidson et sa maison, le « Minotaure », les fausses sources inventées par Zampanò...
- Univers diégétique n° 2 : Zampanò, manuscrit « House of Leaves », Johnny Truant, éditeur fictif...
- Univers réel : M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, lecteur réel, Pantheon Books, forum houseofleaves.com, légendes urbaines concernant le roman, ouvrages réels cités par Zampanò...

De nombreux éléments viennent cependant dynamiser – voire dynamiter – cette structure. En particulier, d'intéressants passages métaleptiques sont opérés entre les différents niveaux fictionnels. On retrouve par exemple *House of Leaves* entre les mains de Navidson alors que celui-ci est perdu au cœur de sa maison (p. 465) ; plus loin, Johnny apprend d'un groupe rock le statut culte du roman qui circulerait de manière *underground* sur le web (p. 513), légende à-moitié vraie qui sera en tout cas réellement utilisée par Pantheon Books en quatrième de couverture pour vendre le livre comme une œuvre culte. La légende de la version web de *House of Leaves* apparaît également en page 151, où les éditeurs fictifs écrivent : « Following the release of the first edition over the Internet, several responses were received by e-mail ».

Bref, les échos entre niveaux diégétiques, ainsi qu'entre l'univers fictionnel et notre monde, sont nombreux, fragilisant non seulement la structure ontologique interne du roman, mais également sa relation avec la réalité première du lecteur, qui apparaît soudainement plus perméable aux infiltrations de la fiction. Nous le verrons sous peu, la lecture empathique apparaît, dans *House of Leaves*, comme un mode extrême de cette infiltration.

8.3 La menace métaleptique : une promesse paradoxale

En effet, la manifestation physique de l'horreur qui hante *House of Leaves*, et dont le lecteur a un premier aperçu à travers ces quatre griffures marquant le sol de l'appartement de Zampanò, est promise au lecteur en retour de l'investissement imaginaire et interprétatif caractéristique de la lecture empathique. Considérons maintenant la manière dont cette promesse prend forme dans le roman.

C'est Johnny Truant qui, dans son introduction à « *House of Leaves* », nous avertit le premier du pouvoir intoxicant du manuscrit :

You'll finish [reading *House of Leaves*] and that will be that, until a moment will come, maybe in a month, maybe a year, maybe even several years. [...] you'll suddenly realize things are not how you perceived them to be at all. [...] Even the hallways you've walked a hundred times will feel longer, much longer, and the shadows, any shadow at all, will suddenly seem deeper, much, much, deeper. [...] It will be so bad you'll be afraid to look away, you'll be afraid to sleep. [...] And then for better or worse you'll turn, unable to resist, tough try to resist you still will, fighting with everything you've got not to face the thing you most dread, what is now, what will be, what has always come before, the creature you truly are, the creature we all are, buried in the nameless black of a name. And then the nightmares will begin. (p. xxii-xxiii)

D'entrée de jeu, Johnny avertit le lecteur des conséquences négatives que peut entraîner la lecture de *House of Leaves* : une transformation de sa perception (« things are not how you perceived them to be at all, the hallways will feel longer, the shadows will seem deeper »), une dégradation de la qualité de son sommeil (« you'll be afraid to sleep, and then the

nightmares will begin ») et une frayeur générale liée à la visibilité (« you'll be afraid to look away, for better or worse you'll turn, unable to resist »). Mais davantage qu'un simple avertissement, il s'agit ici d'une promesse que Johnny fait au lecteur curieux : *House of Leaves* est un livre menant à de dangereuses révélations. Un livre qu'il faut aborder avec soin, parce qu'il a le pouvoir de changer le rapport de son lecteur au réel.

L'agréable frisson que procure cette promesse d'une révélation, donnée dès le début du roman, conditionne et motive la première lecture de *House of Leaves*. Le désir de croire en la promesse de Johnny caractérise donc le rapport interprétatif du lecteur face à ce roman. C'est du moins une hypothèse que semble confirmer plusieurs réactions de lecteurs, trouvées sur divers forums web. Par exemple, Jack (2008) affirme avoir dû interrompre sa lecture car il commençait à avoir peur de l'obscurité, à ne plus pouvoir dormir sans garder les lumières allumées et à craindre de se retrouver seul dans sa maison ; autant de symptômes correspondant aux avertissement donnés par Johnny Truant dans son introduction. Même chose du côté d'un autre lecteur (Jake Thomas, 2007) qui raconte la réaction d'une amie qui, incapable de dormir avec *House of Leaves* dans sa chambre et – après deux nuits d'insomnie – trop fatiguée pour le terminer, s'en débarrasse et refuse de le relire. Jake confie que ses propres horaires de sommeil ont également été perturbés et qu'il détecte de subtiles différences dans la manière dont il perçoit les choses. Bien entendu, ces témoignages sont probablement exagérés ou complètement inventés, des histoires qui ne viennent qu'agrandir la Maison des feuilles (nous reviendrons sur cet agrandissement au point 8.4.5.1). Mais cela ne change rien puisqu'ils témoignent, d'une manière ou d'une autre, du désir de ces lecteurs de réaliser le programme que leur propose *House of Leaves*⁵, notamment à travers les avertissements introductifs de Johnny Truant.

Ces avertissements font de *House of Leaves* un espace où il est risqué de s'aventurer. Johnny prend même le soin de placarder un signe de mise en garde à l'entrée de cet espace textuel, inscrivant sur la toute première page de l'ouvrage, en exergue : « this is not for you ».

5 Un désir dont témoigne aussi l'intervention de snafubar (2004) sur le forum *houseofleaves.com* : « I almost wish it would have more effect on me, not to the point of giving me continuous nightmares and insomnia, but a little bit of detecting "slow and subtle shifts going on all around you" and all of that sounds like it might be kind of cool... ».

Entrer dans *House of Leaves* ne peut donc qu'être une transgression, celle, cependant, d'un interdit paradoxal puisque les avertissements de Johnny se donnent comme une introduction, supposant, par leur statut même, une lecture qui se poursuit. Zampanò débute également son manuscrit avec un ordre contradictoire lorsqu'il fait dire à Navidson, au tout début de son documentaire :

...all this, don't take it as anything else but this. And if one day you find yourself passing by that house, don't stop, don't slow down, just keep going. There's nothing there. Beware. (p. 4)

Mais pourquoi être prudent et poursuivre notre chemin s'il n'y a rien dans cette maison? Et comment obéir à l'injonction de littéralité (« don't take it as anything else but this ») devant un discours aussi paradoxal? Au contraire, le lecteur indocile sera tenté de s'arrêter devant la maison interdite, de l'explorer de fond en comble : il ne voudra pas prendre cette fiction seulement pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une simple fiction à lire, mais la considérera peut-être comme une fiction à vivre, l'occasion de risquer l'expérience promise par Johnny.

Si le lecteur désobéit et qu'au lieu de passer tout droit, il entre dans la Maison des feuilles pour en explorer les moindre recoins, il retrouvera, caché en annexe, l'avertissement de Navidson. Sur la reproduction d'une page dactylographiée du manuscrit de Zampanò, on trouve des fragments qui ne figurent pas dans le corps du roman : « The house still stands on Ash Tree Lane. Karen [Navdison's wife] still owns it. It is not for sale. As she warns : "There is nothing there. ~~Bewarned~~. Be careful" » (p. 550). Les paroles de Karen font écho à celles de Navidson ; elles multiplient leur signification (pourquoi le « Beware » de Navidson est-il devenu un « Bewarned »? Pourquoi Zampanò biffe-t-il ce « Bewarned » pour le remplacer par « Be careful »?) et renforcent – notamment parce que le lecteur les découvre comme un secret dissimulé en annexe – l'hypothèse horripilante, l'aura de danger et de mystère qui entoure la maison des Navidson comme le roman de Danielewski. On trouve d'ailleurs sur cette même page dactylographiée un clin d'oeil au genre de la maison hantée dans un témoignage de l'ambulancier ayant récupéré Karen et Navidson après l'exploration finale et qui affirme avoir vu la porte-moustiquaire s'ouvrir et se fermer à répétition, comme agitée par une force surnaturelle (un cliché du genre, généralement lié à la figure du *poltergeist*). Ce clin

d'oeil, dans sa proximité avec l'interdit de Navidson réitéré sur cette page, épaissit la dimension horrifique de *House of Leaves*.

De manière intéressante, l'interdit n'est pas seul représenté ici, mais également sa transgression, Zampanò écrivant : « The house was taken off the market, an eight foot fence built around the property line with “No trespassing signs” posted everywhere. Apparently graffiti now marks the signs and vandals have broken all the windows » (p. 550). Bref, les abords de la maison « hantée » de Navidson – tout comme celle du manuscrit de Zampanò – est placardée de mises en garde et d'avertissements qui transforment la poursuite de la lecture en geste de transgression et invitent le lecteur à s'appropriier les espaces interdits du texte et éventuellement, comme nous le verrons, à les marquer de ses propres graffitis (« graffiti now marks the signs »).

Finalement, les avertissements contradictoires de Johnny et de Zampanò ne rappellent-ils pas ceux de toute fiction : « crois-moi sans me croire »? En incitant le lecteur à passer outre à ces avertissements, *House of Leaves* pousse le lecteur à subvertir l'ordre de la fiction, à suivre Johnny jusqu'à la zone interdite où fiction et réalité se rencontrent, et à se laisser envahir par la révélation fictionnelle afin de vivre l'horreur jusque dans son corps sensible. Les avertissements contradictoires de *House of Leaves* jouent donc directement sur le désir du lecteur de s'engager de manière significative avec un texte de fiction afin de vivre une expérience qui échappe aux normes du quotidien. Faisant de la lecture littéraire la transgression d'un interdit, une activité risquée donc significative, ils invitent le lecteur à s'abandonner au monstre vivant au cœur du labyrinthe textuel, ou à le confronter. Mais quel est ce monstre et qu'a-t-il à voir avec le rôle accordé à la lecture empathique au sein du dispositif esthétique de *House of Leaves*?

8.4 Le Minotaure : à la recherche du monstre au cœur du labyrinthe

Comme on l'a vu, le Minotaure apparaît dès l'introduction du roman lorsque, peu de temps après la mort de Zampanò, Johnny Truant se laisse entraîner par son ami Lude dans l'appartement du vieil aveugle où il remarque les griffures qui en marquent le plancher. D'où viennent ces griffures inquiétantes? Le Minotaure qui naît sous la plume de Zampanò n'est-il pas une fiction appartenant à l'univers du *Navidson Record*? Il est vrai que, dans *House of Leaves*, cette créature monstrueuse appartient d'abord au documentaire fictif créé par le vieil homme. Mais même au sein de celui-ci, Zampanò répugne à en admettre l'existence. Il l'évoque toujours de manière ambiguë, ne nous donnant à lire que les indices de sa présence, tels que les rugissements terrifiants mais d'origine finalement inconnue qui résonnent dans l'infinité obscure de la maison de Navidson ou la destruction, par des griffes, des repères qu'y laissent Jed, Wax et Holloway, explorateurs de cet espace inconcevable. La caractéristique première du Minotaure est donc sa nature ambiguë, à la fois intangible et agissante. Cette bête insaisissable rôde toujours à la périphérie de la représentation sans la pénétrer.

Si, dans son manuscrit, Zampanò prend soin de ne jamais parler de la bête cachée au cœur de la maison de Navidson comme d'une présence réelle, Johnny Truant, dans ses commentaires autobiographiques, se montre à peine plus explicite, attribuant par exemple les griffures marquant le plancher de chez Zampanò à quelque chose que lui et Lude préfèrent ne pas imaginer (« *something neither one of us cared to imagine* », p. xvii). Les désignations de Johnny restent ainsi toujours de l'ordre de l'hypothèse, de l'inimaginable, de l'halluciné ou du rêvé. Bref, la présence tangible et menaçante du Minotaure, à l'intérieur de sa fiction d'origine (le *Navidson Record*) comme dans la réalité de Johnny et Zampanò, relève en grande partie d'un investissement, d'une hypothèse interprétative ou d'un désir du lecteur. Le refus des narrateurs de *House of Leaves* de faire référence de manière explicite à une créature monstrueuse, qui pourtant se manifeste partout dans le texte, leur tentative de la cacher transforme cette créature en objectif d'une quête interprétative, en trésor horrifique enfoui au cœur du labyrinthe textuel. On pourrait ainsi dire que l'importance du Minotaure dans *House of Leaves* varie avec le « désir d'horreur » du lecteur, avec sa volonté de suivre la voie

dangereuse promise par les avertissements introductifs de Johnny et de Zampanò. Prenons par exemple la scène où Jed, un des assistants de l'explorateur Holloway – devenu fou furieux et s'étant lancé seul à la poursuite des rugissements – regarde la porte d'une pièce où il s'est réfugié céder peu à peu sous les coups de quelque chose (« something ») :

In the final shot, Jed focuses the camera on the door. Something is on the other side, hammering against it, over and over again. Whatever comes for those who are never seen again has come from¹⁹⁸ him, and Jed can do nothing but focus the camera on the hinges as the door slowly begins to give way. (p. 151)

Dans cette scène, un véritable cliché du genre horrifique (on imagine très bien ce gros plan sur les charnières se brisant peu à peu dans un film d'horreur), la forme que prend le monstre (ou est-ce Holloway?) est entièrement laissée à la discrétion du lecteur. Zampanò prend bien soin d'utiliser des formulations généralisantes : ce qui menace Jed, c'est « something » et « whatever ». Jusqu'à un certain point, c'est donc le lecteur qui choisira la densité qu'il souhaite donner à la figure monstrueuse, même dans ce passage qui constitue un des moments où sa présence est la plus explicite.

D'abord vendu comme un roman d'horreur, *House of Leaves* laisse planer l'idée qu'une menace monstrueuse habite ses profondeurs et que, pour la trouver, il faut s'aventurer à sa recherche. Cette recherche de frissons d'horreur sera récompensée, puisque le roman cache de nombreux secrets liés à ce genre. Par exemple, on trouve en annexe une photo de notes disparates attribuées à Zampanò (p. 552). Le lecteur pressé ne jettera qu'un coup d'œil rapide à la page, mais celui qui s'y attarde, qui se donne la peine de lire les minuscules caractères de l'une d'entre elles, trouvera non seulement l'analyse étymologique du mot *ghost* (dont Zampanò explique le lien au verbe « terroriser ») mais également le projet du vieil écrivain de faire mourir horriblement les deux enfants de Navidson et de noyer celui-ci, avec Karen, dans les tourments sanglants de l'infanticide. Imaginez un lecteur s'étant créé un contexte approprié, lisant *House of Leaves* pour s'effrayer, seul, un soir. Il erre de page en page, scrute les recoins sombres de ce roman à la recherche de la révélation monstrueuse. Le surgissement d'un contenu horrifique caché en annexe (« Kill both children. Murder is a better word. Chad scrambling to escape [...] Drown them in blood », p. 552), dans le contexte d'une lecture

aussi rapprochée (*close reading*), produit un effet de surprise, un peu comme si, nous approchant d'une chose intrigante et l'inspectant avec attention, elle nous sauterait soudainement au visage. La proximité esthétique – résultat de l'activité interprétative du lecteur attentif – est donc ici une condition de la sensation de surprise horrifique.

Mais le lecteur n'est pas seul responsable de la forme prise par la dimension horrifique de *House of Leaves*. Comme le remarque Katherine Hayles, le Minotaure, qu'on peut considérer comme une incarnation de la fiction dangereuse, est : « a nonhuman creature whose agency is completely enmeshed with that of the characters, the author, and the reader » (2008, p. 182). Au niveau intradiégétique du *Navidson Record*, les personnages jouent en effet un rôle essentiel dans la manifestation horrifique. Ce rôle apparaît, dans le passage cité plus haut, sous la forme d'une erreur typographique : « Whatever comes for those who are never seen again has come *from*¹⁹⁸ him » (p. 151 – je souligne). En effet, la note 198 rectifie le « from » en « for », le « from » erroné impliquant que la menace vient en fait *de* Jed et non *pour* lui. Il faut de plus remarquer que l'information horrifique est ici encore cachée, déguisée en erreur typographique, comme si Zampanò tentait de contenir le monstre hantant son texte (sans succès, si on lui attribue les griffures laissées non loin de sa dépouille).

Le Minotaure caché au cœur du labyrinthe qu'est *House of Leaves* semble donc largement dépendre de l'attitude interprétative, du désir, des peurs, des croyances des interprètes, raconteurs et explorateurs s'aventurant en son sein. C'est parce que les personnages n'arrivent pas à comprendre l'énigme de la maison infinie de Navidson (absence de sens), parce que ce vide aux dimensions inimaginables leur est intolérable (absence de sensation), qu'ils y suscitent une présence aussi menaçante que ce vide est angoissant. On trouve un bon exemple de ce phénomène lors du passage où Tom, le frère de Navidson, campe seul au cœur de la maison lors de l'opération de sauvetage visant à retrouver Holloway. Isolé dans cet environnement pour le moins hostile, Tom se divertit du mieux qu'il peut, se racontant notamment l'histoire suivante :

And all through the house not a creature was stirring not even a mouse. Not even you Mr. Monster. Just Tom, poor ol' Tom, who was doing plenty of stirring around this house until finally he went stir crazy wishing there was a creature any creature-even a mouse. (p. 271)

Fou de solitude et d'ennui (« stir crazy »), Tom appelle de ses vœux une créature, n'importe laquelle, même une souris... même « Mr. Monster » (« wishing there was a creature any creature »). Est-ce ce vœu imprudent qui condamne Tom lors de la terrible attaque surnaturelle qui conclut le chapitre XIII? Une chose est certaine en tous cas : c'est le vide et l'ennui, l'absence de sens et de sensation qui poussent Tom vers ce « désir de monstre ». En ce sens, Tom reflète la position du lecteur qui cherche à combattre l'ennui et le vide de son quotidien grâce à l'expérience esthétique et, peut-être, réellement horrifique que lui propose *House of Leaves*.

L'aventure de Holloway est également révélatrice de la dépendance du Minotaure face à l'attitude mentale des personnages : entrant dans l'espace labyrinthique en chasseur, bien armé et décidé à confronter la source des rugissements et grondements qui y résonnent, il sera finalement dévoré par l'obscurité ou par la bête, le texte ne permettant pas de trancher de manière définitive. En effet, Holloway, désespérant de trouver ce qu'il croit être une créature menaçante, finit par retourner sa carabine contre lui-même. Mais une minute après sa mort, la caméra enregistre un terrible feulement et ce qui semble être des doigts de noirceur (« fingers of blackness ») qui glissent sur le mur derrière la dépouille de l'explorateur. Zampanò se demande alors (le manuscrit est ici troué par des brûlures qui ajoutent au caractère dramatique et mystérieux du passage) :

Was it an actual cr[]t[e]? Or just the flare sputtering out? And what about the sound? Was it made by a be[] or jus[] a[]other reconfiguration of that absurd place [...] It seems erroneous to assert, like Pitch, that this creat[]e had actual teeth and claws [...] []t d[]d have claws, they were made of shadow and if it did have te[]th, they were made of darkness. Yet even as such the [] still stalked Holl[]way at every corner until at last it did strike, devouring him, even roaring. (p. 338)

Cette discussion explicite de l'ambiguïté du Minotaure est unique au sein de *House of Leaves*. Zampanò y questionne la physicalité de la bête (« it seems erroneous to assert that this

creature had actual teeth and claws ») tout en affirmant son efficacité (« Yet even as such the creature still stalked Holloway at every corner until at last it did strike »).

Mais pourquoi Zampanò prend-t-il autant de précautions dans sa discussion de cette bête d'ombre et de noirceur? Est-ce par rigueur scientifique ou plutôt parce qu'il se sent lui aussi menacé par le monstre? En tous cas, l'utilisation du conditionnel (« if it did have teeth ») renvoie la bête au domaine du possible, offrant au vieil écrivain l'opportunité de retirer à sa propre création l'énergie psychique, la croyance, qu'il y a peut-être imprudemment investie, de parcourir en sens inverse le chemin de l'avènement psychosomatique qui fait mourir d'une crise cardiaque le témoin d'un faux hold-up (voir point 7.3.2). Ce « chemin inverse » est fort bien décrit par le théoricien de la fiction Thomas Pavel qui affirme que : « the loss of energy prevents fictional games from leaping into actuality : effective grace is replaced with catharsis, revelation with interpretation » (1986, p. 61). C'est ainsi que, menacé par sa propre création et à l'inverse du lecteur en quête d'expérience horrifique, Zampanò tente de quitter le régime de la révélation pour retrouver celui, plus sécuritaire, de l'interprétation. Les ratures qui barrent systématiquement les passages se référant explicitement au Minotaure (notamment aux pages 335 à 338) ainsi que les brûlures qui, dans l'extrait ci-dessus, effacent stratégiquement le nom *creature* ou de *beast* (« Was it an actual r[]t[e]? », « made by a be[] », « that this creat[]e », « the [] still stalked ») témoignent peut-être de cette tentative de cantonner la créature métaleptique à son milieu fictionnel d'origine. Mais le combat du vieil homme est sans espoir puisque le geste même de combattre est une reconnaissance de la menace réelle que présente la créature fictionnelle. Un cercle vicieux se met en place, spirale infernale qui, on peut le croire, aura raison du vieillard.

La bête et ses effets, comme toute fiction, est donc entièrement dépendante de l'attitude mentale, de la croyance de ceux qui la rencontrent. C'est une créature dont la forme est variable, un assemblage monstrueux de motifs récurrents, disséminés au fil du labyrinthe textuel. En effet, ses attributs sont successivement associés à différents personnages et à diverses situations. Par exemple, ses longs doigts griffus apparaissent aux mains d'une pseudo-porn star qui écrase sous sa voiture un chiot pékinois que Johnny vient de sauver.

Cette femme prend momentanément les traits de la bête lorsque Johnny affirme :

She must have thrown it with tremendous force too. In thruth an almost unimaginable amount of force.

I tried to picture those claw like hands grabbing this poor creature by the neck and hurling it out her window. (p. 268)

Le lecteur recherchant l'effet horrifique doit ainsi parcourir *House of Leaves* pour traquer la créature qui s'y dissimule. C'est ce geste interprétatif qui fait apparaître ce monstre griffu (« claw like hands ») à la force inimaginable (« unimaginable amount of force ») que Johnny essaye d'imaginer (« I tried to picture »), invitant le lecteur à lui donner, lui aussi, une existence mentale.

Le désir de danger, le désir de monstre qui traverse *House of Leaves* est ainsi étroitement lié au désir interprétatif, à la quête de sens qui obsède ses principaux personnages. Ce lien est évident dans le passage où Johnny tente de décoder une note de Zampanò où le vieil homme compare (dans un clin d'œil intertextuel à l'œuvre de Borges) un passage de *Don Quixote* et un autre écrit par Pierre Ménard, soulignant à quel point le second se distingue du premier par sa tristesse et son sarcasme, alors qu'ils sont en fait identiques. Johnny, dérouté, cherche la différence :

I just keep reading both pieces over and over again, trying to detect at least one differing accent or letter, wanting to detect at least one differing accent or letter, getting almost desperate in that pursuit [...] the more I focused in on the words the farther I seemed from my room. No sense where either, until all of a sudden along the edges of my tongue, towards the back of my mouth, I started to taste something extremely bitter, almost metallic. (p. 42-43)

À ce goût métallique s'ajoutera bientôt l'odeur atroce qui accompagne ses hallucinations les plus menaçantes, qui mettent presque toujours en scène des aspects du Minotaure. Si cette fois, Johnny échappe à la manifestation horrifique, dont seules les dimensions gustative et olfactive s'imposent à lui, et qu'il revient bientôt à la réalité, on voit bien que c'est le travail interprétatif qui le met dans un état « enchanté », l'aspirant dans le territoire hostile de la fiction où ses lignes de défenses ne tiennent plus (« My line of defense has not only failed, it

failed long ago. Don't ask me to define the line either or why exactly it's needed or even what it stands in defense against » (p. 43). À ce stade précoce du récit, la nature de l'horreur reste mystérieuse pour Johnny, mais déjà on voit se profiler son affinité avec le manuscrit de Zampanò ainsi qu'avec la relation interprétative que le jeune homme entretient avec celui-ci.

La nature interprétative du Minotaure apparaît ainsi à divers moments de *House of Leaves*. Vers la toute fin, notamment, on voit Johnny remettre en question son interprétation du récit de Navidson et de Zampanò, redonnant crédit à l'hypothèse d'une créature :

There is something stronger here. Beyond my imagination. It terrifies me. But what is it? And why has it retained me? Wasn't darkness nothingness? Wasn't that Navidson discovery? Wasn't it Zampanò's? Or have I misconstrued it all? Missed the obvious, something still undiscovered waiting there deep within me, outside of me, powerful and extremely patient, unafraid to remain, even though it is and always has been free. (p. 516)

Ce « something undiscovered » puissant et patient apparaît ici comme une option interprétative, une alternative à l'équivalence entre « darkness » et « nothingness », équivalence que Johnny suspecte soudain d'être erronée (« Or have I misconstrued it all? ») et qu'il propose de remplacer par une nouvelle équivalence : « darkness » équivaut au lieu où « something undiscovered » attend son heure. Le monstre apparaît donc comme une option interprétative. En ce sens, et comme nous le verrons maintenant, il incarne l'idée du pouvoir menaçant de la fiction et des paroles qui la tissent.

8.4.1 Un monstre de paroles

Pour Johnny, le « something undiscovered » ressemble parfois à un chat, parfois à une panthère, à la courbe d'un poignet, à une traînée de vapeur filant vers l'ouest ou au reste d'une romance traînant dans le tiroir d'une table de chevet ou dessiné dans les marges d'un vieux calendrier. Ces images, qui donnent forme à ce qui habite l'obscurité, sont le produit d'une voix :

Of course these are only images, my images, and in the end they're born out of something much more akin to a Voice, which though invisible to the eye and frequently unheard by even the ear still continues, day and night, year after year, to sweep through us all.

Just as you have swept through me.

Just as I now sweep through you. (p. 518)

Bribes de récits portées par une voix, ces images hétérogènes forment l'univers obscur où vit le Minotaure. Cet univers est tissé de voix se traversant les unes les autres, communiant dans l'acte même de l'interprétation et de la lecture (« Just as you have swept through me. Just as I now sweep through you »). Cette relation vocale donne naissance aux images formant la bête (« they're born out of something much more akin to a Voice »). En effet, celle-ci – même dans ses manifestations au sein du *Navidson Record* - ressemble étrangement à certains aspects des souvenirs refoulés de l'enfance de Johnny, qui resurgissent au fil de sa fréquentation du manuscrit de Zampanò, ainsi qu'aux histoires concernant cette période que lui raconte sa mère internée, Pelafina, dans des lettres qu'on trouve en annexe. Par exemple, dans une de ses lettres, Pelafina décrit la scène où elle tente d'étrangler Johnny avec ses mains ornées de longs ongles mauves (« long, ridiculous purple nails ») avant que son père n'intervienne en rugissant (« suddenly arrived and roared in intervention » (p. 629). Ces longs ongles et ce rugissement (que Johnny attribue successivement à son père puis à sa mère aux pages 506 et 517) ne rappellent-ils pas les attributs du Minotaure hantant la maison des Navidson? Le Minotaure ne serait-il pas, dans ce cas, l'amalgame des récits de son enfance, le reflet ni de son père ni de sa mère, mais un hybride monstrueux de souvenirs et de fantasmes?

Le Minotaure, disséminé au fil du labyrinthe textuel qu'est *House of Leaves* apparaît en effet comme une créature de voix et de récits, une hypothèse vers laquelle nous renvoie une remarque de Will Navidson lui-même qui, remontant seul des profondeurs de la maison après l'opération de sauvetage de Holloway, entend le fameux rugissement, qu'il décrit comme : « some awful wail. At times it sounded like voices. Hundred of them. Thousands. Calling after me. And then other times it sounded like the wind only there is no wind there » (p. 322). Le rugissement de la bête réunit ici des centaines, des milliers de voix, faisant du Minotaure un monstre de paroles, de récits et de fiction dont la nature même le rend apte à s'échapper du manuscrit de Zampanò. La question qui se pose alors au lecteur est la suivante : la créature

fera-t-elle un nouveau bond métaleptique pour menacer de ses griffes le lecteur réel? Nous verrons maintenant comment *House of Leaves* rend plausible cette menace fantaisiste grâce à l'idée d'une manifestation psychosomatique de la fiction.

8.4.2 Rendre la menace plausible

J'ai jusqu'ici mis en évidence la manière dont le roman de Danielewski présente la littérature comme une force dangereuse et la lecture comme un geste de transgression risqué. Cette présentation vise à écarter l'idée que la fiction soit inoffensive, une révocation qui arrive très tôt dans le roman. En effet, dès son introduction, Johnny nous révèle que le *Navidson Record*, le documentaire que décrit le manuscrit de Zampanò, est entièrement fictif : « As I fast discovered, Zampanò's entire project is about a film which doesn't even exist » (p. xix). Cette révélation n'amène cependant nul salut pour le jeune interprète puisque la croyance dangereuse ne porte pas sur la diégèse du *Navidson Record* mais sur les implications métaphysiques de ce récit : c'est-à-dire que la fiction peut emprisonner l'esprit si on n'y prend garde, qu'elle peut actualiser nos terreurs fantasmées. Johnny reconnaît explicitement que la question essentielle que pose « *House of Leaves* » n'est pas d'ordre ontologique (qu'est-ce qui est réel, qu'est-ce qui est fictionnel?) mais bien pragmatique :

It makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampanò knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same. (p. xx)

L'essentiel ici n'est donc plus la réalité d'une représentation, d'un discours ou d'une fiction, mais ses conséquences, et notamment ses conséquences psychosomatiques. Comme nous devant *House of Leaves*, Johnny sait qu'il a affaire à un récit de faits imaginaires ; mais il sait également qu'un vieil érudit qui s'est consacré pendant des années à la rédaction de ce récit a été retrouvé mort sans cause officielle sur un plancher marqué de quatre longues griffures et qu'un destin similaire le guette peut-être s'il ne peut se débarrasser de son obsession pour le manuscrit.

L'efficacité de la menace métaleptique que nous fait *House of Leaves* repose donc sur la conscience, partagée par Johnny et par le lecteur réel, que sa réalisation est effectivement possible bien que relevant en quelque sorte du délire. Placé devant cette possibilité, le lecteur en quête de sensations fortes ne peut que désobéir avec plaisir aux avertissements introductifs de Johnny et de Navidson, curieux de tester les prétendus pouvoirs de ce roman menaçant. Il se permet de croire à la performativité de la fiction afin de plonger au plus profond du texte, d'obtenir une expérience à la fois cognitive et esthétique plus intense. Évidemment, le lecteur réel n'est ni constamment, ni complètement dans l'immersion fictionnelle, contrairement à Johnny que la lecture psychotique du manuscrit met réellement en danger. Malade imaginaire, lecteur psychosomatique, Johnny Truant devra en effet vivre physiquement l'avènement métaleptique et affronter le Minotaure qui hante la maison de Navidson, notamment lors d'une hallucination qui lui laissera une longue griffure sanglante le long du cou :

Shit really starts to happen. [...] Worse, I'm no longer alone. [...] This time it's human. Maybe not. Extremely long fingers. [...] Stories heard but not recalled. Letters too. Words filling my head. [...] Something hisses and slashes out at the back of my neck. It doesn't matter. [...] Later a patron points out the long, bloody scratch on the back of my neck. I'm unable to respond. (p. 70-72)

Se manifestant accompagnée d'histoires et de mots (« Stories heard [...] Words filling my head »), cette créature métaphorise les dangers et pouvoirs de la fiction, incarnant parfaitement le projet esthétique de *House of Leaves*.

On a vu que la densité de cette créature dépendait d'un choix du lecteur, de son désir de vivre un frisson d'horreur le poussant à débusquer les indices et traces du Minotaure caché dans le labyrinthe textuel. Au même titre que les personnages de *House of Leaves*, qu'il s'agisse de ceux appartenant au *Navidson Record* ou de Johnny et Zampanò, le lecteur a en effet un rôle important à jouer dans la manifestation potentielle du Minotaure. C'est l'énergie interprétative qu'il investit dans le texte qui doit donner vie à cette créature monstrueuse, ou c'est du moins vers cette hypothèse que le roman conduit le lecteur. Cette énergie interprétative peut être canalisée vers un développement corporel du texte littéraire. Dans ce

cas, le monstre pourra prendre une dimension presque physique, devenir une pseudo-présence pour le corps sensible du lecteur. C'est vers cette manifestation empathique d'une forme textuelle que pousse le passage suivant de *House of Leaves* – certainement l'un des plus importants pour la problématique qui nous intéresse dans cette thèse. On a affaire à Johnny Truant qui, après une première hallucination au *tattoo shop*, guide pas à pas le lecteur vers l'investissement imaginaire nécessaire à l'expérience horrifique :

To get a better idea try this : focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence. Find those pockets without sound. That's where it is. But don't look. Keep your eyes here. Now take a deep breath. Go ahead take an even deeper one. Only this time as you start to exhale try to imagine how fast it will happen, how hard it's gonna hit you, how many times it will stab your jugular with its teeth or are they nails?, don't worry, that particular detail doesn't matter, because before you have time to even process that you should be moving, you should be running, you should at the very least be flinging up your arms – you sure as hell should be getting rid of this book – you won't have time to even scream.

Don't look. (p. 26-27)

Johnny se fait ici hypnologue, en quelque sorte : il invite le lecteur à se concentrer sur sa voix, sur ses mots (« focus on these words »), à ne pas quitter la page du regard (« don't let your eyes wander past the perimeter of this page »), il dirige l'attention du lecteur vers un contenu de conscience (présence du monstre) et lui demande de contrôler sa respiration. Il enseigne ainsi à son lecteur une véritable technique du lire – une lecture empathique, simulant des sensations somesthésiques – qui, notamment à travers la respiration profonde, dispose le corps à participer à l'expérience signifiante, à somatiser la représentation suggérée. Le corps du lecteur est, dans ce passage, ce qui rend possible l'incarnation du Minotaure ; il est le lieu de la manifestation des sensations horrifiques proposées par *House of Leaves*. La sensation somesthésique (sensation de présence), suscitée par le fantôme d'un monstre prédateur, apparaît donc comme une dimension essentielle du dispositif esthétique mis en place par *House of Leaves*.

Les mises en scène de la métalepse dangereuse qui parsèment ce roman encouragent le lecteur à envisager la fiction comme le support d'une simulation ouvrant le seuil de l'imaginé et de la réalité. Les promesses horribles de Johnny et de Zampanò l'invitent à utiliser cette idée de fiction afin de vivre une expérience à la fois sémiotique et somatique. Et bien que le lecteur réel risque fort de ne jamais sentir l'odeur atroce du Minotaure (du moins espérons-le!), la promesse de Johnny ne restera peut-être pas entièrement lettre morte. Sa lecture ne le mènera-t-il pas en effet à une conception différente de sa réalité, de son quotidien, de sa vie? À une perception modifiée des choses? Et n'est-ce pas finalement là l'effet de toute œuvre d'art? À sa manière, *House of Leaves* célèbre ce pouvoir de l'expérience artistique. Mais davantage que de simplement le célébrer, ce roman atypique travaille activement à faire usage de ce pouvoir. En se présentant comme un texte qu'une lecture trop intense rendrait dangereux, en auréolant cette lecture risquée du charme de la transgression, en utilisant l'incarnation métaleptique du « Minotaure » comme effet exemplaire, comme une image à la fois séduisante et terrifiante de ces dangers, *House of Leaves* invite le lecteur à prendre conscience du marché que lui propose toute œuvre d'art : un investissement de temps et d'énergie sera récompensé par une expérience esthétique (métaphysique, affective, sensorielle) plus riche. Nous considérerons maintenant la manière dont cette invitation à s'impliquer corps et âme dans la fiction passe par la mise en scène d'une série de personnages d'interprètes donnés en modèle au lecteur.

8.5 La programmation de la réception

L'œuvre de Danielewski pousse son lecteur vers une réalisation totale du signe littéraire : réalisation à la fois sensorielle et imaginaire, émotionnelle et cognitive dans laquelle la lecture empathique joue un rôle déterminant, non pas tant comme actualité que comme possibilité (menaçante). Cette réalisation totale est programmée par le texte à travers diverses configurations que nous étudierons maintenant.

8.5.1 Johnny Truant : un lecteur modèle

La première de ces configurations est la multiplication des figures de lecteurs et d'interprètes au sein du roman. Parmi celles-ci, Johnny Truant est sans doute la plus importante. En effet, celui-ci joue un rôle clé au sein du texte, promettant au lecteur une expérience sensorielle permise par le décloisonnement ontologique par lequel le monstre fictionnel se manifeste physiquement. Ce décloisonnement advient notamment à travers le travail d'interprétation et de commentaire du manuscrit de Zampanò que mène Truant. Ce travail est donné en exemple au lecteur, qui peut tenter de reproduire l'implication interprétative intense de Johnny, cherchant à travers cette implication, cette quête de sens et ce décodage à vivre l'expérience de la fiction dangereuse mise en scène par *House of Leaves*. Le lecteur motivé, qui commente et décortique le roman, ne peut donc que reproduire l'implication émotionnelle, rationnelle, sensorielle et même spirituelle de Johnny dans le manuscrit de Zampanò.

Comme nous le verrons maintenant, l'implication de Johnny est cependant d'une telle intensité qu'elle devient une véritable folie interprétative qui transforme le récit en réalité et la réalité en récit. C'est ici que l'astuce de *House of Leaves* entre en jeu, admettant d'un même geste que le danger de la fiction et du récit exemplifié par la descente aux enfers de Johnny est fondé sur une folie tout en soutenant que ce fait n'enlève rien à la puissance de ce danger. D'une certaine façon, cette situation paradoxale reflète la dualité de notre rapport à la fiction, dualité qu'expose clairement Johnny dans ce passage où il reconnaît la situation inextricable dans laquelle le met son rapport à la fiction menaçante de Zampanò :

Unfortunately I don't think I can do justice to how truly strange this all is, a paradox of sorts, since on one hand I'm laughing at myself, mocking the irrational nature of my anxiety, what I continue in fact to perceive as a complete absurdity – "I mean Johnny what do you really have to be afraid of?" – while on the other hand, and at the same time mind you, finding myself absolutely terrified, if not of something in particular – there were no particulars as far as I could see – then of the reaction itself, as undeniable & unimpeachable as Zampanò's black trunk.

I know it makes no sense but there you have it : what should have negated the other only seemed to amplify it. (p. 107)

Loin d'atténuer son angoisse, savoir qu'il n'a rationnellement rien à craindre du « ramassis de feuilles » et de morceaux de récits extirpés du coffre noir de Zampanò, l'amplifie au contraire. Traçant la voie pour le lecteur en quête d'expérience horrifique, Johnny propose ici un rapport particulier à la fiction, où la conscience de son innocuité habituelle ne fait qu'en démultiplier la puissance.

À travers sa lente descente dans la folie, Johnny apparaît comme un personnage excessivement sensible à la fiction, qui se laisse aisément affecter par les récits. Les exemples de cette contamination sont nombreux et portent sur différents aspects du personnage. Par exemple, dans une note de bas de page, Truant adopte l'orthographe particulière (les « s » sont remplacés par des « f ») d'un document historique cité par Zampanò et qu'il attribue à des colons ayant trouvé la mort lors de l'exploration hivernale de la zone de Virginie où se trouve aujourd'hui la maison de Navidson. Cette contamination orthographique crée un écho entre les explorateurs, qui écrivent, avant de mourir de froid, « Ftaires! We haue found ftaires! » (p. 414) – une exclamation qui fait référence à l'escalier en colimaçon au cœur de l'espace infini de la Maison – et Johnny qui médite, avant de partir lui-même pour la Virginie : « Who knows what I'll find back eaft, maybe fleep, maybe a calm, hopefully the path to quiet the fea, this fea, my fea » (p. 413). La transformation de « sea » en « fea » n'est pas anodine si on considère les nombreux passages faisant référence au naufrage d'un bateau (appelé « The Atrocity ») où se combinent l'image de la mer (« sea ») et de la terreur (« fea(r) »).

Cette figure du bateau atroce apparaît par exemple dans le journal de Zampanò dont on retrouve des extraits en annexe:

April 22, 1991

An atrocity sinking into waters of darkness ; without order or bars of earth ; where light must mean shadow and reason dies in the hold :

((((((((((((((Jonah in the belly of the beast))))))))))))) (p. 545)

« Jonah in the belly of the beast », c'est Johnny coulant avec le navire *The Atrocity* (« an atrocity sinking into waters of darkness ») au cœur d'une mer agitée (« to quiet the fea, this fea, my fea »), perdant la raison enfermé dans la fiction (« reason dies in the hold »). C'est aussi Pelafina internée dans un asile nommé Whalestoe Institute (internée dans le ventre de la baleine). On retrouve ici la problématique de l'enfermement qui structure tout le roman, faisant de Johnny Truant un interprète obsessionnel prisonnier d'un labyrinthe de paroles et de récits, contaminé par un assemblage monstrueux de fictions qui le fait sombrer dans la folie, entraînant le lecteur à sa suite, l'envoyant sur la piste des correspondances et des échos qui traversent *House of Leaves*, comme ici avec la simple substitution du « s » en « f ».

La plongée du lecteur dans la fiction apparaît ici comme le résultat d'un travail interprétatif, et même exégétique, inspiré par Johnny. En effet, si la plupart des lecteurs ne sombreront pas dans l'abîme de la folie, s'ils ne seront pas hantés par des cauchemars et des hallucinations, ils s'isoleront tout de même avec le roman pendant de longues heures, consacrant à cet univers fictionnel autant d'énergie qu'à leur univers quotidien, désobéissant ainsi à Navidson (« don't stop, don't slow down »), s'arrêtant longuement dans, devant, autour de la maison. Ils désobéissent également à Johnny (« This is not for you ») en s'appropriant intimement le livre à travers un important travail interprétatif. Les commentaires dont regorge le forum *houseofleaves.com* (voir notamment ceux de SR388, 2002 ; jaydogs1234, 2008 ; et floodTEMPLE, 2008) témoignent de la relation presque obsessionnelle que certains lecteurs entretiennent avec ce roman, relation qui rappelle de manière étonnante l'attitude de Johnny Truant, mais aussi, comme nous le verrons maintenant, de Zampanò, de Navidson ou des commentateurs du *Navidson Record*.

8.5.2 Rejoindre la chaîne des lecteurs modèles

En effet, si le lecteur réel est invité à se plonger dans la fiction à la suite de Johnny, il faut noter que celui-ci le fait lui-même à la suite de Zampanò, voire de Will Navidson. Ces personnages forment une chaîne d'interprètes à laquelle le lecteur – de par sa position même –

ne peut que s'ajouter. Penchons-nous d'abord sur le cas de Zampanò. Le travail de recherche et d'écriture monumental que mène le vieil homme afin de produire son manuscrit hétérogène est en effet fondamentalement interprétatif puisqu'il se présente comme un commentaire sur le *Navidson Record* (bien que ce film n'existe pas en dehors de son commentaire). Zampanò revendique d'ailleurs un rapport totalement obsessionnel avec ce film fictif, se donnant déjà en herméneute modèle lorsqu'il affirme :

Still, just as Navidson needed more and more of that endless dark, I too found myself feeling the same way about *The Navidson Record*. In fact as I write this now, I've already seen the film thirty-eight times and have no reason to believe I will stop going to see it. (p. 387)

Zampanò se place ici en héritier de l'obsession de Navidson, héritage qu'il transmettra à Johnny. Il donne même à son lecteur un chiffre, trente-huit (« I've already seen the film thirty-eight times »), qui mesure cette obsession ; et on sait que le geste de mesurer, dans *House of Leaves*, apparaît comme une stratégie bien futile pour contrôler l'expansion constante du chaos, du sens et du vide (tout débutant avec la mesure impossible de l'intérieur plus grand que l'extérieur de la maison de Navidson). Combien de fois le lecteur réel se plongera-t-il dans *House of Leaves*? À en croire la profondeur des analyses qu'on peut trouver sur houseofleaves.com, bon nombre semblent y avoir consacré un nombre d'heures significatif.

La filiation Navidson-Zampanò-Johnny est, de plus, visible dans les environnements de vie de ces personnages : tous trois se retrouvent éventuellement entourés de notes, de schémas, d'ouvrages de référence, de fragments de manuscrits, comme physiquement ensevelis par leur quête de sens. Les appartements de Zampanò et de Johnny correspondent évidemment à cette image, mais Navidson se retrouve dans une position similaire lorsque, après avoir fui la Maison avec sa famille, il séjourne chez son ami Reston et continue à chercher une solution à l'énigme :

He could not stop thinking about those corridors and rooms. The house had taken hold of him. In the months following his departure from Ash Tree Lane, he stayed at Reston's apartment, alternately sleeping on the couch and the floor, continuously surrounded by books, proofs, and notebooks packed with sketches, maps, and theories. (p. 384)

L'obsession de donner un sens au chaos, de résoudre l'énigme apparaît donc comme une caractéristique des trois personnages principaux de *House of Leaves*. Mais les figures d'herméneutes ne s'arrêtent pas là : Karen, la femme de Navidson, lorsqu'elle fait le montage de deux courts métrages (chapitre XV) et l'éditeur, lorsqu'il propose des traductions ou quelques éclaircissements, sont également des personnages d'interprètes, travaillant à mettre de l'ordre dans une œuvre pour le moins chaotique et déconcertante (*The Navidson Record* dans le cas de Karen, « *House of Leaves* » dans celui de l'éditeur). Il ne reste plus au lecteur qu'à chausser les bottes de ces explorateurs du sens et à s'enfoncer lui aussi dans le labyrinthe de ce roman, produisant peut-être lui aussi quantité de notes et de schémas, ouvrant des livres de référence et reproduisant ainsi les conditions matérielles dans lesquelles ils travaillent.

En présentant une telle chaîne de chercheurs de sens, *House of Leaves* fait davantage qu'encourager son lecteur à reproduire leur obsession interprétative et que rendre cette obsession séduisante en la parant des atours d'un danger plausible. Il lui donne également des exemples précis du travail exégétique à accomplir. Attardons-nous maintenant sur l'un de ces exemples, où Zampanò lance le lecteur sur la piste des échos figuratifs qui traversent et (dé)structurent le roman.

8.5.3 Suivre les échos

Le motif de l'écho occupe une place centrale dans *House of Leaves*. Déjà, il est discuté assez longuement par Zampanò, qui, au chapitre V et soi-disant pour permettre de mieux comprendre la problématique de l'espace dans le *Navidson Record*, évoque le mythe de la nymphe Écho, les jeux de mots poétiques fondés sur le principe de l'écho ainsi que la physique acoustique de l'écho. Mais l'écho joue, dans le roman, un rôle qui dépasse de loin la question de la spatialité et de l'acoustique. Il apparaît en effet comme un principe fondamental de son organisation textuelle, un principe que le lecteur est invité à prendre en compte dans sa performance interprétative. En effet, Zampanò lui donne l'exemple lorsqu'il commente les propos d'un policier comparant la maison de Navidson à une tombe (*grave*).

Zampanò remarque alors que, au sein du *Navidson Record*, l'association entre le mot *grave* et la maison est faite à plusieurs reprises. De manière intéressante, cette remarque génère une chaîne interprétative puisque Johnny l'applique au manuscrit de Zampanò lui-même et que l'éditeur propose au lecteur de poursuivre le travail en utilisant l'index :

²⁶⁷Nor is that the first time the word "grave" appears in reference to the house in *The Navidson Record*. When Reston suggests Navidson use the Leica distance meter, he adds, "That should put this ghost in the grave fast." Holloway in Exploration #3 mutters: "Cold as a grave." Also in the same segment Wax grunts a variation, "I feel like I'm in a coffin." In one of her Hi 8 journal entries, Karen tries to make light of her situation when she remarks: "It's like having a giant catacomb for a family room." Tom in Tom's Story tells the "grave-maker" joke, while Reston, during the rescue attempt, admits to Navidson: "You know, I feel like I'm in a grave." To which Navidson responds, "Makes you wonder what gets buried here." "Well judging by the size," Reston replies. "It must be the giant from Jack and the fucking Beanstalk." Giant indeed.²⁶⁸

²⁶⁸On several occasions, Zampanò also uses the word "grave."²⁶⁹

²⁶⁹See Index. - Ed. (p. 319)

Le lecteur est ici tout naturellement invité à rejoindre cette quête interprétative qui le pousse à porter attention aux correspondances de mots et d'images. Ces correspondances, ces échos forment un réseau enchevêtré de pistes que le lecteur doit suivre afin d'élucider les mystères de *House of Leaves*. Ce faisant, il reproduit l'activité interprétative de Zampanò et de Johnny.

Bien entendu, le roman de Danielewski ne serait pas un labyrinthe digne de ce nom si ces pistes débouchaient sur des solutions définitives. Bien qu'elles tracent un réseau de sens souterrain qui donne une cohérence certaine à l'ensemble textuel, leur rôle n'est pas de fixer un sens mais plutôt de produire de l'errance interprétative ainsi que de l'errance physique, envoyant le lecteur chercher dans l'index qui nous renvoie ensuite un peu partout dans le roman à la recherche du mot ciblé. Le lecteur développe ainsi une relation à la fois physique et sémiotique au roman, il fait l'expérience du labyrinthe, habite la maison des feuilles. Dans cet espace infini, l'essentiel est dans le parcours interprétatif et non dans son point d'arrivée, ce parcours qui implique l'investissement de temps et d'énergie dont la fiction a besoin pour se manifester dans le monde du lecteur.

Au-delà du mot *grave* sur lequel se penche Zampanò (et qui apparaît comme une constellation secondaire dans le roman), les exemples d'échos, de répétitions de motifs et d'images sont nombreux dans *House of Leaves*. J'ai évoqué brièvement plus haut l'image du navire sombrant dans l'océan mais on pourrait aussi penser au motif des boutons, qui manquent au manteau de Johnny (p. 150) comme à celui de Jed (p. 126), puis qui sont soigneusement recousus lors de la résolution bucolique du récit de Johnny (p. 514), boutons qui traînent dans l'appartement de Zampanò (p. xvi) ou qui apparaissent sur un collage présenté en annexe (p. 583). Les boutons, dont la disparition correspond généralement à une attaque du Minotaure, permettent de fermer ce qui est trop ouvert, de délimiter l'espace personnel de l'extérieur infini et menaçant, ils sont cousus avec du fil (un motif à part entière dans le roman), fil d'Ariane qui permet de se retrouver dans le labyrinthe des récits, de ne pas s'égarer dans la fiction. On voit comment la traque des échos figuratif permet un parcours interprétatif qui satisfait (tout en l'aiguissant) la soif de sens du lecteur.

Les échos, discrets (secrets) mais omniprésents, ne font pas que pousser le lecteur à investir temps et énergie dans la construction interprétative de *House of Leaves*. Ils fragilisent également l'ordre diégétique qui sépare l'univers du *Navidson Record*, inventé par le manuscrit de Zampanò, et celui de son auteur et de ses lecteurs, dont le premier est Johnny Truant. En effet, ils dessinent des passages impossibles entre ces univers. C'est notamment le cas lorsque Tom, le frère de Navidson, campant au cœur de la maison, raconte une histoire se déroulant dans un autobus où figure un jeune punk (qui pourrait être Johnny) arborant une crête verte, énervé d'être dévisagé par un vieil homme (qui pourrait être Zampanò) et lui demande :

Hey man, didn't you do anythin crazy when you were young?
 Without missing a beat, the old man replies :
 "Yeah when I was in the Navy, I got drunk one night in Singapore and had sex with a Bird of Paradise. I was just wondering if you were my son." (p. 256-257)

Ce court dialogue renvoie au secret improbable d'une filiation père-fils entre Johnny et Zampanò, tous deux prisonniers de récits, possédés par la fiction. De plus, la référence à la *Navy* résonne avec le motif du navire (*Navy* est également le surnom que donne Karen à son

mari Navidson). Mais l'essentiel pour notre argument est que, très tôt dans le roman, Johnny raconte une histoire farfelue à deux jeunes femmes dans un bar, histoire qui concerne notamment des oiseaux exotiques (p. 13) qu'il décrit plus tard comme des « Birds of Paradise » (p. 20). Comment cette image de l'oiseau exotique, appartenant aux histoires d'ivrogne de Johnny, peut-elle se retrouver dans la bouche de Tom, un personnage inventé par Zampanò? S'agit-il d'un étrange écho métalectique ou tout simplement de Johnny s'inspirant des histoires du manuscrit « House of Leaves » pour tisser les siennes? Quelle que soit la résolution de cette question, le simple fait qu'elle se pose rend plus poreuses les frontières ontologiques séparant les univers diégétiques de *House of Leaves* et du lecteur. La multiplication des échos (l'étoile qui guide, le livre ou l'arbre brûlé, l'angle des poignets, les yeux pâles de fauve, les ongles griffus) traversant les différents niveaux diégétiques de *House of Leaves* génère ainsi des mouvements métalectiques qui mettent en évidence la porosité des frontières entre univers fictionnels et réels.

House of Leaves ne fait cependant pas que tisser des échos à l'intérieur de ses niveaux diégétiques. Des échos, on l'a vu, se tissent aussi entre les attitudes interprétatives des personnages et celles du lecteur réel, créant une chaîne qui relie les niveaux de la fiction et celui de la réalité du lecteur. Nous développerons dans la prochaine section l'idée que cette chaîne intègre le lecteur à une communauté interprétative.

8.5.4 L'inclusion dans une communauté interprétative

Le travail exégétique que donne *House of Leaves* en exemple à son lecteur va bien au-delà de la lecture obsessionnelle de Johnny ou de l'activité interprétative de Zampanò, de Navidson, de Karen ou de l'éditeur. En effet, une communauté interprétative large y participe, réunie autour du *Navidson Record* par le manuscrit de Zampanò qui convoque un nombre important de références réelles (Bachelard, Derrida, etc.) et fictives. Les critiques du documentaire forment ainsi une communauté d'interprètes, que Zampanò fait dialoguer. Toute critique ou analyse subséquente de *House of Leaves* (incluant celle de Johnny et celle que

nous menons maintenant) est en quelque sorte incluse dans cette communauté exégétique première. Il suffit pour s'en convaincre de considérer la ressemblance entre, par exemple, ce commentaire du théoricien de la littérature électronique Mark Hansen et ceux que cite Zampanò dans sa discussion du *Navidson Record* : « the house is nothing if not a figure for the digital : its paradoxical presence as the impossible absence at the core of the novel is a provocation that [...] is analogous in its effects to the provocation of the digital » (Hansen 2004, p. 609). Cette citation pourrait fort bien se retrouver dans le texte de *House of Leaves*, au même titre que ce passage qui, s'il ne renvoie pas à la question du digital, porte un même regard analytique sur l'énigme de la maison de Navidson :

Ruby Dahl, in her stupendous study of space, calls the house on Ash Tree Lane "a solipsistic heightener," arguing that "the house, the halls, and the rooms all become the self – collapsing, expanding, tilting, closing, but always in perfect relation to the mental state of the individual." (p. 165)

La ressemblance peut paraître anodine, mais elle révèle en fait la manière dont, d'une certaine façon, tout commentaire sur *House of Leaves* est prévu d'avance par le texte. *House of Leaves* se rêve en réseau englobant, forme monstrueuse qui se nourrit des paroles qu'elle génère, maison de feuilles (de pages) en expansion constante. Cette maison tentaculaire inclut les commentaires critiques, mais aussi les discussions qui saturent l'énorme forum *houseofleaves.com*. Ces discussions – souvent des analyses d'excellente qualité – forment une exégèse portée par une communauté interprétative programmée par *House of Leaves*, par Danielewski et peut-être par l'éditeur Pantheon Books, qui semblent avoir monté le forum web dans le but, ou dans l'espoir de générer un tel phénomène, qu'il faut considérer comme faisant partie intégrante de l'œuvre.

En effet, l'épisode, vers la fin du roman, où Johnny rencontre les membres d'un groupe rock qui possèdent une version de « House of Leaves » dénichée sur Internet révèle la manière dont le roman de Danielewski se construit une communauté de *fans* et de commentateurs qui participent à la vie de l'œuvre :

"Take a look for yourself," he said, handing me a big brick of tattered paper. "But be careful," he added in a conspiratorial whisper. "It'll change your life." [...]

As it turned out, not only had all three of them read it but every now and then in some new city someone in the audience would hear the song about the hallway and come up to talk to them after the show. Already, they had spent many hours with complete strangers shooting the shit about Zampanò's work. They had discussed the footnotes, the names and even the encoded appearance of Thamyris on page 387, something I'd transcribed without ever detecting. [...]

During their second set, I thumbed through the pages, virtually every one marked and red-lined with inquiring and I thought frequently inspired comments. In a few of the margins, there were even some pretty stunning personal riffs about the lives of the musicians themselves. (p. 513)

House of Leaves programme ainsi sa propre réception-culte. Les avertissements du rockeur (« be careful," he added in a conspiratorial whisper. "It'll change your life ») font écho à la promesse et à l'expérience de Johnny, et résonnent avec les paroles réelles que bien des lecteurs ont dû prononcer en passant le roman à un ami. Le mode de transmission « sous le manteau », et de bouche à bouche (ou plutôt de main à main), est aussi déjà prévu par cet épisode, et encouragé en quatrième de couverture (« Years ago, when *House of Leaves* was first being passed around, it was nothing more than a badly bundled heap of paper, parts of which would occasionally surface on the Internet »). Même chose pour le public cible de l'œuvre, également décrit en quatrième de couverture :

No one could have anticipated the small but devoted following this terrifying story would soon command. Starting with an odd assortment of marginalized youth-musicians, tattoo artists, programmers, strippers, environmentalists, and adrenaline junkies.

Cette communauté imaginaire ne peut qu'apparaître attrayante pour les jeunes lecteurs, qui désirent faire partie de ce « small but devoted following », qu'on retrouve également mis en scène lors de l'épisode du groupe rock. Ce passage est intéressant parce qu'il définit non seulement le style de lectorat de *House of Leaves* (i.e. *scenesters* qui assistent à des spectacles de groupes rocks peu connus), mais aussi parce qu'il présente le roman comme un sujet de discussion, d'interprétation et d'analyse, comme recelant des secrets à décoder (« encoded appearance of Thamyris »), nourrissant ainsi d'un même geste la pulsion interprétative du lecteur et son désir d'appartenir au groupe définitivement cool des fans de *House of Leaves*. Ce désir peut facilement s'exprimer puisqu'en participant au forum houseofleaves.com, les

lecteurs passent eux aussi « many hours with complete strangers shooting the shit about [Danielewski's] work ».

L'écho est un des principes structuraux fondamentaux de *House of Leaves* et si la réception du roman réel fait écho à celle du manuscrit « *House of Leaves* », elle résonne aussi avec la réception du *Navidson Record*, le film fictif que décrit Zampanò. En effet, celui-ci aurait circulé de main en main, en version VHS, film culte devenant un véritable phénomène sous-culturel. La communauté d'initiés et de critiques gravitant autour du *Navidson Record* n'est d'ailleurs jamais absente du discours de Zampanò, que celui-ci évoque explicitement les débats générés par le film ou qu'il insère un commentaire discret, indiquant que « tout le monde » connaît la scène qu'il décrit : « As everyone knows, Karen stands [...] » (p. 522). Ce « as everyone knows » suggère la présence d'une communauté de connaisseurs, faisant écho à la communauté interprétative fictive de « *House of Leaves* » ainsi qu'à celle, bien réelle, de *House of Leaves*. La communauté de connaisseurs du *Navidson Record*, entièrement inventée par Zampanò, n'est cependant pas homogène. Une hiérarchie, fondée sur l'implication interprétative et sur l'intensité de ses effets, organise cette communauté.

8.5.4.1 De l'importance de participer à l'expansion de la maison des feuilles

La communauté interprétative programmée par le roman de Danielewski ne séduit pas uniquement par son aspect *underground* (distribué à la main, sur Internet) et alternatif (« musicians, tattoo artists, programmers, strippers, environmentalists, and adrenaline junkies »). Elle se présente également comme une communauté soudée par une expérience commune, une expérience que *House of Leaves* présente comme opérant une transformation profonde (et possiblement horrifiante) de la perception. Les avertissements introductifs de Johnny vont bien sûr en ce sens, comme ceux donnés par le rockeur lors de la scène dont nous venons de discuter. On trouve cependant d'autres passages du roman où les effets de l'implication interprétative et l'idée de communauté de *fans* se trouvent mis en relation.

Le moment où Zampanò discute de la *Haven-Slocum Theory*, une théorie fictive s'attardant aux effets physiologiques de la maison sur ceux l'ayant fréquentée d'une manière ou d'une autre, est l'un de ces passages. Le résumé que nous fait Zampanò de cette théorie révèle non seulement l'effet réel que peut avoir un intérêt interprétatif pour un texte (ici cinématographique), mais il crée également une hiérarchie entre les amateurs et les véritables *fans*, une hiérarchie d'effet basée sur le temps et l'énergie mentale investis dans le texte en question :

People not even associated with the events on Ash Tree Lane have been affected. The Theory, however, is careful to distinguish between those who have merely seen *The Navidson Record* and those who have read and written, in some cases extensively, about the film.

Apparently, the former group shows very little evidence of any sort of emotional or mental change: "At most, temporary." While the latter group seems to have been more radically influenced: "As evidence continues to come in, it appears that a portion of those who have not only meditated on the house's perfectly dark and empty corridors but articulated how its pathways have murmured within them have discovered a decrease in their anxieties. People suffering anything from sleep disturbances to sexual dysfunction to poor rapport with others seem to have enjoyed some improvement."³⁹³

However, The Haven-Slocum Theory also points out that this course is not without risk. An even greater number of people dwelling on *The Navidson Record* have shown an increase in obsessiveness, insomnia, and incoherence: "Most of those who chose to abandon their interest soon recovered. A few, however, required counselling and in some instances medication and hospitalization. Three cases resulted in suicide." (p. 407)

Par le truchement de la *Haven-Slocum Theory*, Zampanò crée une hiérarchie au sein de la communauté de réception du *Navidson Record*, suggérant la possibilité d'une hiérarchie similaire parmi les lecteurs de *House of Leaves* : les simples lecteurs ne vivront pas l'expérience complète que ce roman promet, au contraire des lecteurs participatifs qui auront pensé, lu et écrit à son sujet (« those who have read and written, in some cases extensively », « those who have not only meditated on the house's perfectly dark corridors but articulated how its pathways have murmured within them »). Johnny Truant représente bien entendu l'exemple parfait de ce lecteur participatif, qui, s'il échappe à la médication, à l'hospitalisation et au suicide, se montre tout de même profondément affecté par son implication interprétative dans la fiction de Zampanò. Ici encore, *House of Leaves* valorise l'implication des lecteurs participatifs en la présentant comme une activité risquée, quoique potentiellement bénéfique

(« a decrease in their anxiety »). Bénéfique ou maléfique, l'activité interprétative est en tous cas bien davantage qu'un inoffensif loisir de cinéphile ou de bibliophile : elle comporte des conséquences psychologiques et physiologiques réelles (« People suffering anything from sleep disturbances to sexual dysfunction to poor rapport with others seem to have enjoyed some improvement »). Ici encore, la fiction de *House of Leaves* s'attribue le pouvoir de passer du sémiotique au somatique, un passage qui, nous le verrons maintenant, est également un passage d'une lecture herméneutique vers un rapport hermétique à une œuvre remplie de secrets.

8.5.5 De l'herméneutique à l'hermétique

On a pu constater dans les sections précédentes que l'exploration des réseaux de sens que forment les échos figuratifs fait partie des activités interprétatives qui ont fait de *House of Leaves* un livre culte, c'est-à-dire un livre autour duquel gravite une communauté de connaisseurs ou d'initiés. Mais ces échos, ces correspondances cachées ne sont pas seuls à faire de ce texte labyrinthique une énigme multiforme, lourde de messages cryptés qui invitent le lecteur à se lancer dans un travail interprétatif qui dépasse la simple compréhension du récit, des actions et des motivations psychologiques des personnages. En effet, les anagrammes, les codes et signes secrets que recèle le texte (tels que le s.o.s. en morse qui organise le chapitre VIII, ou le code utilisé par Pelafina dans certaines de ses lettres : voir page 619, ce code permet aussi de décrypter d'autres passages du roman aux pages 77, 117, 387 et 502)⁶ et offrent au lecteur la possibilité de doubler son parcours herméneutique, celui de la compréhension, d'une lecture hermétique, attentive au sens caché, au secrets enfouis au cœur de cette œuvre labyrinthique.

Cette possibilité exégétique fait de la lecture de *House of Leaves* une suite de « devinettes » qui permet au lecteur d'intensifier sa participation à la rencontre textuelle, un phénomène auquel Zampanò nous invite explicitement à réfléchir : « It is beneficial to

⁶ Pour tous les détails sur ces codes secrets, voir la section « Codes for Dummies » du forum houseofleaves.com.

consider the origins of "riddle." [...] "Riddling" is an offshoot of "reading", calling to mind the participatory nature of the act – to interpret » (p. 33). Sans en avoir l'air, Zampanò donne ici des instructions à son lecteur, lui rappelant la nature participative de toute lecture. Cette lecture participative répond à l'aspect hermétique de *House of Leaves* qui combine « reading » et « riddling », amenant son lecteur à reproduire en partie le comportement obsessionnel (et donc dangereux) de Johnny Truant. Le roman regorge de passages cryptiques qui demandent, même pour être compris de manière minimale, un effort de décodage plutôt que d'interprétation. Prenons un exemple parmi tant d'autres, cette entrée dans le journal de Zampanò : « Paralipomena. n. From ME f. eccl. L. f. GK *paraleipomena* f. PARA (It. imper. of *parare* defend) (*leipo* leave) omit » (p. 547). Cette définition cryptique, donnée sans contexte précis, demande au lecteur de sortir de *House of Leaves* et d'y ramener des éléments externes qui lui permettront de donner un sens à ce passage (« Paralipomena » désigne certains livres de la Bible juive, évoquant notamment, dans le contexte de l'œuvre de Danielewski, la tradition exégétique entourant ses textes sacrés). *House of Leaves* pose ainsi de multiples devinettes au lecteur qui doit fournir un effort interprétatif supplémentaire s'il désire les intégrer dans un tout cohérent.

La quête d'une cohérence interprétative est d'ailleurs aiguïlée par une remarque de Johnny, qui médite sur le fait que le manuscrit « *House of Leaves* », avec ses incohérences et ses erreurs, soit finalement « absolument complet » :

There's no question I cherished the substance of those pages, however imperfect, however incomplete. Though in that respect they were absolutely complete, every error and unfinished gesture and all that inaudible discourse preserved and intact. (p. 514)

Ici, l'incomplet, l'inachevé et l'erroné se transmutent en témoignage d'une aventure interprétative, une forme « absolument complète » et « chérie » dans sa capacité à préserver des gestes inachevés et un discours inaudible. L'idée que *House of Leaves* soit une forme totale pousse le lecteur à tenter d'en rassembler les pièces pour produire une carte du labyrinthe qui soit satisfaisante.

C'est en incitant à une telle lecture hermétique que *House of Leaves* acquiert son statut de livre culte pour une communauté de *fans*. En effet, la résolution d'énigmes permet un travail commun : sur *houseofleaves.com*, on compare ses hypothèses, on argumente et on débat à coup de citations et de références. Les lecteurs « cultivent » *House of Leaves*, ils le font fructifier pour le plus grand bénéfice (ou le plus grand danger!) d'une communauté interprétative. Le statut culte de ce roman est donc en relation directe avec la manière dont il pousse ses lecteurs à mener un décryptage approfondi et à partager ce travail avec d'autres. C'est ainsi que, comme pour le *Navidson Record*, il gravite autour de l'œuvre de Danielewski une communauté de connaisseurs qui le lisent et le relisent, lui attribuant un statut exceptionnel en prolongeant sa fiction par l'analyse et la discussion, voire par la création et l'écriture. Ces deux dernières activités – création et écriture – révèlent un effet essentiel du rapport hermétique ou, pour le dire autrement, de l'intensification de la performance interprétative : la modification du rapport matériel à l'objet-livre. En effet, la lecture intensive qu'appelle la nature chaotique et obscure, hétérogène et massive de *House of Leaves* pousse le lecteur à le parcourir en tous sens, à prendre des notes et à écrire dans ses marges. Cette relation physiquement intime au livre, nous le verrons dans la prochaine section, forme un autre aspect important de sa réception.

8.5.5.1 De la matérialité du livre-culte

Le travail exégétique que propose *House of Leaves* à son lecteur constitue un effort facultatif. Rien n'oblige le lecteur à se lancer dans une recherche presque kabbalistique de correspondances, d'anagrammes, de références obscures et d'autres signes ésotériques. S'il le fait, cependant, il devra parcourir et reparcourir le roman, le manipuler, le tourner en tous sens, l'annoter, le feuilleter à la recherche d'indices. Ces activités créent une relation intime à l'objet-livre, valorisant sa matérialité déjà forte grâce à sa mise en page et sa typographie hors du commun. Encore une fois, le forum web *houseofleaves.com* témoigne de ce type de lecture intensive, révélant des lecteur relisant avec leurs surligneurs, attachant des notes autocollantes au livre, le manipulant tellement que les pages finissent par en tomber⁷.

7 Voir les commentaires de madmansaint, 2004 ; Ragdoll, 2004 ; ou Nail Bane, 2006.

Cette intimité physique est, évidemment, elle aussi programmée par le roman. Déjà, dans son hétérogénéité, *House of Leaves* apparaît comme un ensemble « impur », ouvert à la participation de tous. On a vu au point 8.3 que la lecture même de ce roman impliquait la transgression d'interdits donnés en introduction ; du même geste, le lecteur est invité à transgresser la clôture de la fiction et du texte et à s'y impliquer matériellement, par l'écriture. Cette ouverture textuelle est suggérée en quatrième de couverture, où on évoque la légende d'une version originale circulant sur Internet entre initiés comme un « badly bundled heap of paper » (Johnny dira « big brick of tattered paper » (p. 513) devant la copie de cette version originale que possèdent les rockeurs). En tant qu'amas de feuilles usées, *House of Leaves* apparaît comme un objet hétérogène, matériellement ouvert aux interventions de ses lecteurs.

La copie des rockeurs est à cet égard exemplaire. Marquée, soulignée, annotée (« marked and red-lined with comments [...] personal riffs in a few of the margins » (p. 513), elle encourage le lecteur à ajouter quelques feuilles à cette maison de sens infinie, à suivre Johnny Truant, comme l'ont fait les musiciens eux-mêmes, en analysant *House of Leaves*, en mêlant leur histoires personnelles à sa fiction. Certains lecteurs réels semblent avoir répondu à cette invitation, remplissant les marges de leur exemplaire de gribouillages, de citations, de poèmes, de divagations ou d'esquisses (voir par exemple les commentaires de Synnmaster, 2002). Ces lecteurs enthousiastes prolongent matériellement *House of Leaves* et développent une relation intime avec cette œuvre, une relation que nous concevons maintenant comme une habitation.

8.6 Habiter *House of Leaves* : une expérience sensible

Habiter *House of Leaves* demande un investissement de temps et d'énergie considérable. Comme l'escargot construisant sa maison (Zampanò philosophera : « we can think of shells as houses. Construction, repair, and maintenance by the builder require energy and time », p. 400), le lecteur doit réfléchir, chercher, interpréter et discuter pour s'installer dans l'œuvre

tentaculaire et labyrinthique de Danielewski. Cependant, et peut-être plus difficile dans le cadre de cette œuvre énigmatique, il doit également être capable de laisser-aller sa raison et d'entrer dans son corps sensible résonant empathiquement avec les formes du texte.

La désorientation et l'errance peuvent faciliter cette relation somatique avec *House of Leaves*. En effet, par sa structure labyrinthique, par la perte de repères rationnels et la désorientation narrative qui en résulte, *House of Leaves* produit une double errance, herméneutique et matérielle. Cette stratégie de désorientation peut pousser le lecteur à délaisser temporairement la quête d'un sens rationnel pour s'abandonner aux tours et détours du texte. Entrant dans un mode de lecture plus sensoriel, le lecteur sera à même de ressentir corporellement les passages où le texte reproduit des mouvements et des objets, où il remplit la fonction iconique et plastique qu'identifie Bent Sorenson (2005, p. 1). Cette fonction est activée, par exemple, lorsque la mise en page imite la forme d'une clé (p. 110-111), celle d'un homme se tenant derrière une suite de portes se refermant (p. 214-232), d'un escalier qui s'étire (p. 289), d'une arche prête à être franchie (p. 431), d'un corridor qui devient de plus en plus étroit (p. 443-458), et ainsi de suite. Les sensations spécifiques (simulations sensori-motrices liées à la clé, à l'escalier, au corridor, etc.) causées par ces moments iconiques font du texte un espace, une maison ou un habitat. Le critique Will Slocombe (2005, p. 97) abonde en ce sens lorsqu'il remarque que la structure de *House of Leaves*, et particulièrement celle du chapitre IX, peut être conçue comme une architecture où les notes de bas de page sont les pièces d'une maison, parfois vides (espaces blancs, p. 143), parfois pleines de gens (listes de noms d'architectes, p. 121-135), de rangements remplis d'objets (p. 119-142) ou de bibliothèques (liste de références, p. 135). Comme le remarque Sorenson (2005, p. 1), le roman de Danielewski tente ainsi de représenter et de contenir un espace tridimensionnel dans les pages bidimensionnelles d'un livre.

La représentation iconique de l'espace ne constitue pas l'unique manière dont *House of Leaves* revendique son « architecturalité ». D'une manière plus métaphorique, les histoires et les fictions forment aussi une sorte de bâtiment. C'est du moins le cas pour celles de Johnny, qui, jouant sur le double sens du mot *story* (histoire et étage), présente les histoires qui

l'entourent et dans lesquelles il passe la majorité de son temps comme formant une structure architecturale. Méditant sur une histoire de bateau faisant naufrage, il écrit en effet : « ...though not the same, a completely different story after all, built upon story after story, so many, how many?, stories high, but building what? and why? » (p. 297-298). Le lecteur emménage dans cette structure vertigineuse le temps d'une exploration, d'un travail interprétatif mais aussi d'une expérience sensible puisque le lecteur habite aussi *House of Leaves* en parcourant ses formes iconiques grâce à sa sensibilité empathique.

Cette relation de lecture « habitationnelle », cette spatialisation de l'expérience fictionnelle tant au niveau thématique que typographique sensibilise l'imagination somesthésique du lecteur, aiguise son désir d'habiter l'espace textuel, puis éventuellement d'y échapper, fuyant son obscurité et les sensations de claustrophobie et de désorientation qu'il génère. En effet, le côté labyrinthique du texte peut susciter des sensations désagréables de volume, de profondeur, d'infini, d'espaces clos, de désorientation et d'obscurité. Pour Sorenson, les pages de *House of Leaves* sont parfois tellement encombrées de texte que le lecteur, fatigué, cherche les espaces blancs qui le soulageront de cette densité (2005, p. 1). Le chapitre IX, celui de l'expédition catastrophique de Holloway, est un excellent exemple de chapitre causant ce type de réaction. En effet, sa mise en page labyrinthique désoriente le lecteur, le plonge dans un chaos textuel qui peut générer des sensations d'enfermement et de claustrophobie. Le lecteur, perdu dans un labyrinthe textuel devenant de plus en plus illisible, désire échapper à ce chaos, traverser ses murs. En bon lecteur modèle, Johnny Truant connaît également ce désir de fuite, avouant au début du chapitre suivant : « Ever since leaving the labyrinth, having had to endure [the] inconclusive nature of the whole fucking chapter, I've craved space, light and some kind of clarity » (p. 179).

L'espace, la lumière et la clarté ne sont cependant pas monnaie courante dans *House of Leaves*. La scène bucolique où Johnny, après avoir constaté grâce au groupe rock que le manuscrit qu'il a assemblé circule parmi un certain lectorat, s'endort dans un parc fait exception à la règle. Tous les signes de l'apaisement sont alors réunis : il a recousu les boutons de son manteau (dont la disparition est signe d'égarement dans la fiction dangereuse)

avec du fil solide et s'endort sous un « old ash tree » (la maison de Navidson, située sur Ash Tree Lane, n'apparaît plus comme une source d'angoisse). Le rêve de Johnny est alors en contraste total avec ses cauchemars habituels : « I drifted off to a dream where I was soaring far above the clouds, bathed in light, flying higher and higher, until finally I fell into a deep sleep no longer disturbed by the past » (p. 515). Ce bref moment de clarté et de sérénité donne au lecteur accès à un registre de sensations lumineuses qui dotent ce passage d'une force exceptionnelle. On constate alors à quel point les formes sensorielles qui structurent ce roman, telles que l'obscurité, la désorientation, les espaces clos ou infinis ainsi que la sensation de présence prédatrice, informent l'expérience du lecteur.

Cet investissement sensoriel apparaît en effet comme une donnée essentielle de l'expérience proposée par *House of Leaves*, qui l'utilise comme contre-poids aux exigences cognitives du travail herméneutique/hermétique auquel il invite son lecteur. Sorenson identifie bien cette tension lorsqu'il présente la force sensorielle du dispositif mis en place par Danielewski comme un moyen de faire plaisir au lecteur, de le motiver à avancer dans une lecture qui peut devenir pénible ou ennuyeuse :

The alternating feelings of vertigo and claustrophobia thus produced by the iconic pages contribute greatly to the totality of awe and horror the reader must confront to read this demanding work, and somewhat alleviates the antithetical sensations of tedium and impatience which constantly threatens to interrupt the reading, as the reader slows to a snail's pace burdened by the weight of footnotes, footnotes to the footnotes, sometimes themselves footnoted... (2005, p. 1-2)

Bien qu'il ne semble pas évident que l'accumulation des notes en bas de page, l'aspect en quelque sorte hypertextuel de *House of Leaves*, soit vécu comme pénible et non comme libérateur par les lecteurs de la « génération web », il est certain que ce dispositif ralentit et désoriente leur progression. Cette progression lente, ainsi que les nombreux effets métafictionnels (Navidson lisant *House of Leaves* perdu au cœur de la maison), peuvent créer une résistance imaginative (discutée au chapitre précédent), sortir le lecteur de son immersion sensorielle dans les représentations iconiques d'objets et de mouvements causant des sensations de vertige et de claustrophobie. En même temps, la lenteur de la progression et la désorientation favorisée par le roman déterminent la tonalité que prend l'expérience

sensorielle qu'il propose. Si cette lenteur peut sembler pénible au lecteur visant d'abord la progression linéaire à travers le texte, elle pourra être accueillie plus chaleureusement par celui qui désire habiter la maison des feuilles. Bref, l'expérience sensible d'un texte peut grandement varier en fonction des désirs qui orientent la performance interprétative du lecteur, mais également de ses prédispositions.

En effet, les potentialités sensorielles ménagées par le dispositif d'une œuvre seront actualisées ou non en fonction des prédispositions personnelles du lecteur. De la même manière que les habitudes sensori-motrices d'un individu vont déterminer ses réponses empathiques à la perception des mouvements d'autrui, la mémoire somatique, la faculté d'imagination somesthésique, la fréquentation d'autres univers fictionnels, l'image de soi et le rapport corporel à l'environnement vont façonner l'implication sensorielle du lecteur dans une œuvre littéraire (voir point 5.3.5). Sorenson illustre parfaitement ce point lorsqu'il admet que sa réaction au passage où Navidson se faufile dans un corridor de plus en plus étroit est liée à sa propre claustrophobie (2005, p. 9). Le chercheur souligne ici l'importance de l'idiosyncrasie du lecteur, qui interagit avec le texte pour générer une expérience spécifique. Comme dans toute fiction, les désirs et les prédispositions corporelles de chaque lecteur vont ainsi informer son expérience sensible. Tel lecteur, légèrement agoraphobe, ressentira peut-être vivement l'immensité de la maison de Navidson. Tel autre, recherchant l'expérience horrifique, imaginera avec plus d'intensité sensorielle la présence prédatrice et invisible que décrit Johnny Truant à plusieurs reprises. Un troisième se sentira par moments étouffé par la densité du texte, et ainsi de suite. Habiter *House of Leaves* apparaît donc comme une expérience sensible permettant un contact somatique avec des représentations iconiques et plastiques. Mais l'implication corporelle du lecteur dans ce texte labyrinthique va bien au-delà de ce rapport empathique à une mise en page « calligrammatique ». Elle permet aussi, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, de concevoir le surgissement matériel de la révélation horrifique.

Conclusion

En mettant en scène sa lecture comme une activité potentiellement physiquement dangereuse, *House of Leaves* transforme le rapport que ses lecteurs entretiennent avec lui. Certains chercheront à actualiser ce danger, à vivre une expérience dont leur quotidien est exempt. Or, ce roman leur propose une véritable marche à suivre à travers une chaîne de personnages interprètes. En transgressant les interdits introductifs, en considérant la porosité de la fiction et du réel, en investissant temps et énergie dans son interprétation, en suivant les échos figuratifs qui traversent le texte, en écrivant dans ses marges, en participant à une communauté de commentateurs, en ayant une lecture hermétique et en habitant dans l'œuvre, le lecteur cherche à accéder à la révélation que lui promet cette œuvre complexe, aux frissons d'horreur et aux concepts métaphysiques dont le lectorat de *House of Leaves* paraît également friand.

La lecture empathique, dans *House of Leaves*, apparaît comme le moyen que prend la fiction dangereuse pour menacer le corps du lecteur de ses griffes. Ce roman atypique utilise ainsi la fascination que produit l'incarnation sensible du sens, le pouvoir physique de la représentation mentale, bref la promesse d'un passage miraculeux du sémiotique au somatique et de l'imaginé au perçu. Il semble y avoir, derrière cette utilisation de l'idée de lecture empathique, une volonté de faire de la littérature une parole performative, un outil de transformation du réel. Le danger, ou l'horreur, prend effectivement dans *House of Leaves* la forme d'une utopie, de l'expérience promise puis recherchée d'une transformation personnelle. Chez Danielewski, la lecture empathique apparaît donc non seulement comme un phénomène ou une technique de lecture, mais comme l'horizon vers lequel s'achemine une littérature qui cherche à donner forme au monde.

CONCLUSION

Arrivés à la fin de notre parcours, que pouvons-nous dire de la lecture empathique, de ses mécanismes neuroesthétiques comme de son rôle par rapport aux œuvres littéraires étudiées dans cette thèse? Il faut tout d'abord noter que la lecture empathique est un phénomène dont les formes varient en fonction des traits particuliers des œuvres qui la suscitent, des prédispositions physiologiques et psychologiques du lecteur, ainsi que du contexte de lecture. Ces facteurs s'assemblent en configurations diverses qui déterminent l'implication somesthésique du lecteur dans la construction de la fiction littéraire. On doit donc concevoir la lecture empathique comme un ensemble de pratiques, qui s'étendent d'une lecture presque hallucinatoire, où le lecteur s'immerge complètement dans l'univers fictionnel et fait l'expérience étonnante de sensations fantômes – c'est la version forte de la lecture empathique – jusqu'à une mobilisation inconsciente du sensori-moteur dans le traitement sémantique du langage écrit – c'est la version faible.

Cette version faible, diffuse et générale, de l'implication du corps sensible dans l'élaboration du sens est ancrée dans la forte interrelation entre la cognition et la sensori-motricité que reconnaissent de nombreux philosophes, neurologues et psychologues contemporains tels que Barsalou, Lakoff et Gallese, Johnson, Meunier, Edelman, Rizzolatti ou Decety. Pour ces défenseurs de la cognition incarnée, la compréhension d'un concept – et à plus forte raison de concepts rendus concrets par leur mise en scène narrative – implique l'activation de simulations sensorielles ou motrices. C'est ainsi que, comme on l'a vu au chapitre V, le traitement cognitif – c'est-à-dire, d'une certaine façon, la perception mentale – d'un concept d'action tel que « marcher » repose sur l'activation de réseaux de neurones miroirs, consacrés au codage intersubjectif de l'action. Évidemment, les neurones miroirs – des neurones spécialisés dans la reproduction interne de l'action perçue, mais aussi conçue –

ne peuvent expliquer à eux seuls la lecture empathique. Ils exemplifient cependant parfaitement le principe de la simulation qui fonde la lecture empathique. Bien que, dans le cas de cette dernière, il n'y ait pas de perception directe d'un corps ayant un aspect tangible (comme c'est le cas au cinéma, dans la « vraie vie » ou dans la plupart des expérimentations mettant en jeu les neurones miroirs), la lecture empathique fait participer le corps du lecteur à celui du personnage et du texte, tout comme l'action des neurones miroirs nous fait participer à celle du funambule, du danseur ou de l'athlète que nous contemplons avec attention.

Cette participation peut être conçue comme l'adoption non pas d'un point de vue, mais d'un « point de sentir » fictionnel. Ce déplacement du « point de vue » au « point de sentir » s'applique également à la notion d'imagination telle qu'elle apparaît dans le contexte de la lecture empathique. Car si la lecture, et spécialement la lecture littéraire, mobilise les facultés imaginatives de son lecteur, le terme d'imagination évoque par trop celui d'image, qu'on associe spontanément au domaine visuel. L'enquête menée sur la lecture empathique montre clairement qu'imaginer, ce n'est pas uniquement visualiser, mais aussi somatiser, « tactiliser » et « kinesthésier ». À travers cette mobilisation de l'imagination somesthésique, le lecteur empathique adopte différents « points de sentir » – une opération différente de l'identification psychologique qui concerne plutôt les personnalités en jeu dans l'échange fictionnel, ainsi que du lien de sympathie qui ne met pas nécessairement le lecteur dans la peau du personnage ou de la configuration sensible évoquée par le texte. C'est dire que la lecture empathique n'établit pas une dynamique centripète, qui concentrerait le monde du texte, ses mouvements, ses forces et ses sensations dans le corps-esprit du sujet, mais bien une dynamique centrifuge, où le sujet résonant est décentré et peut faire l'expérience de différentes configurations somesthésiques à travers la représentation littéraire.

Ces considérations générales sur la lecture empathique ne nous révèlent cependant pas comment une œuvre littéraire spécifique peut faire usage de l'aspect incarné de la performance interprétative. Les analyses des différentes œuvres de mon corpus ont complexifié le portrait de l'implication du corps simulateur et résonant dans la construction du sens. Chaque œuvre littéraire, à travers les relations structurelles qu'elle établit en son sein

entre les éléments signifiants qui la composent et celles qu'elle établit à l'extérieur de ses limites avec les normes génériques et stylistiques, propose une forme expressive où la lecture empathique est promise, actualisée, désirée ou simplement absente. Au sein de mon corpus, le roman autobiographique de James Frey, *A Million Little Pieces*, est celui qui s'est révélé se prêter le mieux à une lecture empathique forte, c'est-à-dire à l'équivalent lectorial de la réception des *body genres* cinématographiques où le corps du spectateur reproduit de manière presque involontaire l'état sensoriel du personnage qu'il contemple. Si le lecteur se laisse affecter par le flux du texte, qu'il s'immerge dans la voix expressive du narrateur, bref, s'il s'investit suffisamment dans la fiction, il pourra faire une expérience somesthésique qui ressemble, d'un point de vue neuronal, à celles qu'expriment les passages les plus évocateurs de *A Million Little Pieces*.

Dans ce cas, la lecture empathique repose sur la simulation interne des états sensoriels du corps énonciateur (celui du narrateur, James) que le lecteur construit à partir des formes expressives du texte. On l'a vu au chapitre V, des sensations, dont les sensations douloureuses, peuvent advenir dans la conscience sans stimulus en provenance du système nerveux périphérique ; c'est cette relative autonomie du système nerveux central qui permet au lecteur empathique de faire l'expérience de quasi-sensations qui font écho à celles représentées dans la fiction. Ces quasi-sensations construisent un corps fantôme, hybride entre le corps vécu du lecteur et le corps imaginé du narrateur, forme sensible faisant le pont entre le sémiotique et le somatique. L'intensité de l'expérience de ce corps fantôme dépend du niveau d'implication psychique du lecteur dans cette fiction, de sa capacité et de son désir de s'abandonner au texte, à sa voix et à ses images. Le texte doit, de son côté, créer ce désir puis guider le lecteur à travers un langage sensoriellement efficace. *A Million Little Pieces* réussit ces opérations et favorise ainsi la lecture empathique. En se concentrant sur son expérience somesthésique, en verbalisant sa douleur, en conservant le lecteur attaché à sa conscience et en attirant sa sympathie, le narrateur James fait résonner empathiquement le lecteur avec son corps sensible et douloureux. Le roman autobiographique de Frey a aussi l'avantage de ne pas mettre son lecteur à distance en se révélant comme fiction (au contraire, il prétend à une certaine vérité biographique) ou en dérogeant aux normes narratives dont le lecteur a

l'habitude. En cela également, *A Million Little Pieces* est body genresque, favorisant ce que Linda Williams désigne comme un manque de distance esthétique, qui atténue le jugement critique et encourage l'immersion sensorielle dans l'univers d'une œuvre dont la surface textuelle n'attire pas l'attention du lecteur.

Les stratégies privilégiées par le roman autobiographique de Frey forment un contraste intéressant avec celles de *Guide*, le roman de Dennis Cooper analysé au chapitre II. Si la narration de *A Million Little Pieces* favorise, à travers son expression presque onomatopoiétique de la douleur, ce qu'on pourrait appeler une identification corporelle, le roman de Cooper, avec sa voix narrative parlant le langage rationnel de l'analyse, de la réflexion ou de l'humour brillant et incisif, pousse le lecteur vers une identification intellectuelle et psychologique. De plus, *Guide* privilégie un rapport optique au spectacle body genresque : les corps érotiques ou souffrants y sont transformés en objets de contemplation et de désir. Difficile d'établir un rapport haptique avec ces corps tenus à distance, dont la charge sensuelle ne risque pas de submerger le lecteur. Pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty, la compréhension érotique n'est pas sollicitée par *Guide*, quoique les thématiques pornographiques et horribles fassent miroiter au lecteur ce type de rapport interprétatif. Plutôt que d'établir une proximité haptique où les corps fictionnels deviendraient présents pour le corps du lecteur, le roman de Cooper déroute la résonance empathique en posant une distance esthétique, optique et métaphysique entre le lecteur et les corps-objets qui le hantent.

Le roman de James Frey est également le seul au sein de mon corpus à reproduire textuellement non pas les différents types de souffles et de cris désarticulés qui caractérisent les *body genres* cinématographiques : râles de plaisir, hurlements d'horreur, sanglots de désespoir, et ainsi de suite, mais plutôt la voix interne d'un corps bouleversé par la douleur. Cette expression permet au lecteur d'entrer dans le « point de sentir » du narrateur. Ce n'est pas le cas chez Palahniuk qui, même dans sa nouvelle *Guts* – celle-là même qui aurait causé nombre d'évanouissements – privilégie un style plus explicatif qu'expressif, donnant lieu, dans le meilleur des cas, à une didactique somesthésique qui invite le lecteur à imaginer des

corps violentés, désorganisés, s'écoulant hors d'eux-même. Dans *Guts*, ce spectacle typique du cinéma *gore* tire son efficacité de l'approche personnelle de la didactique somesthésique : le narrateur s'adresse directement au lecteur, lui dit « imagine que tu touches à ceci, que tu fais cela ». En donnant des instructions explicites au lecteur, Palahniuk le prédispose à résonner empathiquement avec l'état corporel du personnage que son récit met en scène.

On retrouve une stratégie similaire dans un passage de *House of Leaves* où le jeune Johnny Truant invite le lecteur à s'imaginer une présence prédatrice derrière lui. Ce passage isolé ne fait cependant pas du roman de Danielewski une œuvre favorisant réellement la lecture empathique, sauf en ce qui concerne le rapport du lecteur aux espaces froids et obscurs qui lui sont décrits, tour à tour vastes et étroits, mouvants et stables, vertigineux et suffocants... Imaginer, ressentir ces espaces est une expérience éminemment somesthésique, une qualité amplifiée par les effets de mise en page et les calligrammes qui caractérisent les explorations de l'espace infini de la maison se trouvant au cœur de la fiction de Danielewski. Le corps du lecteur est ainsi projeté non pas dans un univers de sensations humaines, comme c'est le cas chez Frey ou Palahniuk (voire chez Cooper, par moment) mais de sensations architecturales. En dehors de cette résonance, la lecture empathique joue, dans *House of Leaves*, un rôle fondamental dans la mesure où son dispositif esthétique repose largement sur la possibilité d'une incarnation corporelle de la fiction. En effet, la dangereuse créature de mots qui hante ce roman semble pouvoir devenir une créature capable de toucher physiquement le lecteur si celui-ci investit suffisamment de temps et d'énergie dans sa performance interprétative. Cet investissement apparaît comme une condition de possibilité de la lecture empathique.

Cette intégration de la lecture empathique dans le dispositif esthétique global de l'œuvre, non pas comme actualité mais comme potentialité, est également présente chez Cooper et Palahniuk. Chez Cooper, je l'ai mentionné plus haut, c'est la surface pornographique et horrifique du texte qui implique un contenu sensoriel dérobé au lecteur par les particularités du texte, créant ainsi une tension qui dynamise son œuvre. Palahniuk promet aussi une expérience corporelle à son lecteur, expérience qu'il présente dans son discours médiatique

comme une manière de répondre aux besoins esthétiques de ses lecteurs. Mais au-delà de cette promesse, la puissance sensuelle de l'imagination, des idées, de la fiction et de la littérature apparaît, dans ses romans *Survivor* et *Choke*, comme une force capable de contrer la dissolution postmoderne du sens que cause notamment l'aliénation physique inhérente à nos environnements de vie trop sécuritaires, hygiéniques, impersonnels, médiatiques et artificiels. La perspective de la lecture empathique, et plus généralement celle d'une littérature physicaliste, revêt donc chez Palahniuk un caractère politique.

Il se dégage, à travers les contributions théoriques, empiriques et analytiques qui forment le modèle de la lecture empathique, trois grandes manières de la concevoir : la lecture empathique comme phénomène empirique, la lecture empathique comme technique et comme projet et finalement la lecture empathique comme outil et moteur physicaliste de la littérature américaine contemporaine. Il est tout à fait possible de classer dans ces trois catégories les différentes contributions qui constituent cette thèse. Évidemment, un classement est toujours problématique et insatisfaisant, mais il me permettra de donner une vue d'ensemble rapide du chemin parcouru.

C'est d'abord pour expliquer la lecture empathique comme phénomène empirique qu'ont été convoquées dans cette thèse les notions de corps simulé (corps entre-deux, virtuel, prosthétique), de multimodalité de la conscience du corps (image et schéma corporel), de neuromatrice et des sensations fantômes qu'elle explique, de communion vocale et de cognition incarnée où le traitement du langage peut activer des simulations sensori-motrices. Expliquer la lecture empathique comme phénomène ouvre, à travers ces notions, vers une conception renouvelée du sens et de la performance interprétative et lectoriale.

Considérer la lecture empathique comme un projet et une technique à développer découle de son explication comme phénomène, explication qui questionne notre rapport à la fiction littéraire et le rôle que nous lui accordons dans notre vie professionnelle ou personnelle. Les questions de l'établissement d'un rapport haptique ou d'une compréhension érotique à travers un laisser-aller de la pensée critique, de l'immersion comme altération de l'état de conscience,

de résistance imaginative et, finalement, du désir d'effet somatique relèvent plutôt de cet aspect programmatique de la lecture empathique.

Le troisième volet du modèle de la lecture empathique développé dans cette thèse est principalement lié aux analyses du corpus. La lecture empathique comme outil et moteur physicaliste, ou comme horizon de la littérature américaine contemporaine se dégage du problème des *body genres*, de l'obscénité du corps bouleversé par la sensation, du réalisme, de la distance esthétique, de la *blank fiction*, du minimalisme et de la relation entre littérature et masculinité. La lecture empathique apparaît ici comme un moyen de revigorer la littérature comme expérience esthétique et fictionnelle, d'enrichir le sens d'une œuvre à travers un effet corporel.

Les leçons de la lecture empathique

La lecture empathique est un objet incongru et improbable. En tant que telle, son étude n'a pu que nous amener sur des chemins relativement peu fréquentés. Qu'y avons-nous vu de nouveau? Quels sont les apports scientifiques de cette thèse, en dehors de l'explication d'un phénomène de lecture jusqu'ici négligé?

La première conséquence de l'étude de la lecture empathique est peut-être la mise en valeur d'une lecture immersive, d'une lecture incarnée qui vise le sens autant que la sensation. En revalorisant, à travers une théorie neuroesthétique de la lecture, l'aspect sensuel de la fiction littéraire, cette thèse contribue à faire évoluer notre regard sur ce que sont, aujourd'hui, la lecture et la littérature, et sur ce qu'elles pourraient être demain. Le plaisir de s'évader de notre réalité immédiate, de transformer notre état de conscience pour vivre des expériences fictionnelles est évidemment au cœur de cette vision sensualiste de la fiction littéraire. Mais le modèle de la lecture empathique met aussi en évidence la participation du corps à la productivité intellectuelle souvent attribuée à la littérature. La performance lectoriale telle que conçue dans cette thèse intègre en effet le corps sensori-moteur, le savoir du geste, de

l'action et de la posture à la connaissance explicite et consciente, réflexive et logique. La littérature peut alors être considérée comme une technologie sémiotique d'intégration de la sensation, de l'émotion et de la cognition, comme un moyen de réconcilier le corps et l'esprit.

La littérature se présente ainsi, à travers la lecture empathique, comme un espace de savoir dynamisé par la sensibilité, par le ressenti et par l'intuition qui permet au corps-esprit d'appréhender des aspects de notre expérience vitale qui échappent à la conscience logico-linguistique. C'est la forme sensible de la fiction – cet environnement d'images multimodales – qui génère ce savoir échappant aux discours argumentés et même peut-être, plus largement, aux usages non-artistiques du langage. Comme l'écrit Iouri Lotman, « la pensée d'un écrivain se réalise dans une structure artistique déterminée, dont elle est inséparable » (1973, p. 39), une affirmation qu'il appuie par les propos de Tolstoï affirmant que s'il voulait dire par des mots ce qu'il envisageait d'exprimer par un roman, il ne pourrait que réécrire ce roman. Une œuvre littéraire dit quelque chose qu'on ne peut dire autrement. La lecture empathique, l'investissement intense du corps dans l'interprétation, la résonance sensori-motrice des actions des personnages chez le lecteur, la réponse somesthésique de ce dernier face à des espaces vastes, aérés et ensoleillés, ou étroits, humides et sombres apparaissent comme autant de voies d'accès à ce savoir qui se dégage d'une forme artistique et qui ne s'adresse pas qu'à la raison linguistique, mais qui, à travers elle, touche le corps dans toute sa complexité affective et sensorielle.

La conscience linguistique et le savoir somatique apparaissent ainsi indissociables dans la littérature ; les éléments signifiants du dispositif textuel, les mots, les représentations, la sonorité et le rythme ne s'interprètent pas en dehors d'une expérience sensible de la fiction littéraire, de l'élaboration d'une forme sensorielle (et affective). C'est donc une logique enchevêtrée du sens et de la sensation qui préside à l'élaboration, par le lecteur, d'une fiction littéraire comme œuvre d'art totale. La lecture empathique met en évidence le fait que la richesse de cet enchevêtrement du sens et de la sensation demande non pas la maîtrise du texte et la conquête du sens, mais une ouverture à l'expérience étrange, défamiliarisante d'un environnement fictionnel émergeant d'une voix narratrice. L'étrangeté de l'expérience du

lecteur empathique qui ressent une sensation somesthésique témoigne de l'apport du savoir somatique, de l'innovation *signifiante* dont elle ouvre les portes. Si l'on considère traditionnellement que la littérature oblige à penser en réorganisant la langue et les catégories conceptuelles, on voit bien, avec la lecture empathique, que cette réorganisation touche toutes les catégories de l'expérience, incluant ses dimensions somesthésiques et plus généralement corporelles. La fiction littéraire n'élargit donc pas uniquement nos façons de penser et de parler, mais aussi de ressentir et de bouger. En intégrant la sensation, l'émotion et la cognition, le corps et l'esprit, la lecture empathique et l'immersion fictionnelle qu'elle suppose posent la littérature comme l'équivalent d'une technologie psychédélique d'expansion de la conscience incarnée.

Une telle conception de la littérature et du sens, qui se dégage de l'étude de la lecture empathique, constitue pour moi le point de départ de multiples remises en question concernant la manière dont nous apprenons et enseignons la lecture ou encore le rôle actuel et futur de la littérature. Le modèle de la lecture empathique développé dans cette thèse ouvre par exemple sur le développement de nouveaux outils d'analyse des textes littéraires : il permet de développer une nomenclature des œuvres et des genres littéraires considérés du point de vue de leur mobilisation du corps du lecteur, d'évaluer leur efficacité à aiguïser la vigilance nociceptive ou à perturber l'image corporelle. Il semble donc qu'étudier la littérature à travers les expériences sensorielles qu'elle nous procure ouvre des voies qui restent encore à explorer.

ANNEXE

EXTRAIT DE *A Million Little Pieces* (Frey, 2003, p. 63-70)

The first thing we want to do is cap the outside two teeth. We looked at the X-rays again and the roots seem to be intact, the bases stable. Once they're capped, they should be fine.

Okay.

After we do that, we need to do root-canal surgery on the middle two. The roots are unstable and if we don't do the surgery, your teeth will turn black and die. After they die, they will fall out. I'm assuming you don't want that to happen.

No, I don't.

[64]

I'm sorry to be so blunt.

I appreciate your bluntness.

I want you to know exactly what we're doing and why.

I don't want to know any more.

There is one thing.

What?

This is going to be incredibly painful. Because you're currently a Patient at a Drug Treatment Center, we can't use any anesthesia, local or general, and when we're done, we can't give you any painkillers.

I hold up the balls, give them a light squeeze.

I know.

And you think you can deal with that?

I've been through worse.

What?

I've been through worse.

Doctor Stevens stares at me as if what I have said is incomprehensible to him. I know what I'm about to experience is going to be horrible and I don't know if I've been through anything worse, but in order to do this, I have to believe that I have. I stare back.

Let's go, Doc. Bring it.

He stands and begins talking in hushed tones to the other Dentist and to the Nurses and he helps them prepare the bins and instruments for their use in my mouth. I sit and wait and my body slows down and my mind slows down and I stop shaking and I stop squeezing the balls and I am calm. I have accepted that this is going to happen and that I need it to happen and that it's going to hurt. A Calm descends, a calm the Condemned must experience just before Execution.

Doctor Stevens steps forward and stands over me.

I'm going to lean you back a bit.

Okay.

He reaches down and he pulls a lever and he slowly and gently leans me back. The halogen light is directly over me and it is blinding in its brightness and I close my eyes. I am holding the balls and the Babar book is resting on my chest, just above my heart.

Do you mind if I move this book?

I'd rather you didn't.

That's fine. We'll work around it.

I hear the shuffling of feet and the placement of bins and someone lifts my head and places the strings of a bib around the back of my neck and clips them and places the bib on top of the book. The chair moves farther down

[65]

and farther back and a small firm pillow is placed beneath the base of my skull.

A female voice. A clinical manner.

I need you to open your mouth.

I open my mouth.

If it hurts, say so.

Okay.

Now stay still.

I stay still as someone's hand pulls my bottom lip out and stuffs the space between my lip and my gum with cotton. I can feel the stitches stretch and blood start to seep. The same procedure is done with my upper lip and my cheeks and it feels as if my mouth is full of soft fibrous dirt and almost instantly, everything is dry. A spray of water moistens it, but not enough. It is dry and it will stay dry no matter how many sprays I get. I lean back into the chair and I close my eyes and I open my mouth wide and someone hands me the tennis balls and I take a spray and I hear low quiet words and the sound of a drill being tested. The drill goes on and off, on and off.

Check the sander.

A sander goes on and off, on and off.

Check the secondary drill.

The secondary drill goes on and off, on and off.

I feel the presence of People standing over me. A hand grasp my upper lip and gently pulls it so that my gum is exposed. A spray covers the remains of my teeth.

Here we come, James.

The spray continues and the sander is turned on and as it comes in toward my mouth it gets louder and the noise is high and piercing and it hurts my ears and I start squeezing the balls and I try to prepare for the sander and the sander hits the fragment of my left outside tooth. The sander bounces slightly and white electric pain hits my mouth and the sander comes back and holds and pain spreads through my body from the top down and every muscles in my body flexes and I squeeze the balls and my eyes start to tear and the hair on the back of my neck stands straight and my tooth fucking hurt like the point of a bayonet is being driven through it.

The point of a fucking bayonet.

The sander moves its way around the contour of the fragment and I stay tense and in pain and I can taste the grit of the bone on my tongue and the spray is spraying and it collects the grit and sends some of it down my throat and some of it into the space beneath my tongue. It continue, the

[66]

sanding and the spraying and the grit and the pain, and the constant electricity of it keeps me tense and hard. I sit and I squeeze the tennis balls and my heart beats even and strong as if it needs the test of this ordeal to prove that it works correctly. The sander stops and I relax and I take a deep breath. There are soft voices and there are instruments being picked up.

I think there's a cavity here, James. I need to check.

The cotton in my mouth has shifted enough to allow me to speak comprehensibly.

Then check.

It's gonna hurt.

Get it over with.

I prepare for more but I'm not prepared for what hits me. As a sharp pointed instrument pokes around one of the sanded edges of my tooth it finds a small hole and it penetrates the hole. The electric pain shoots and it shoots a trillion volts and it is white and burning. The bayonet is twenty feet long and red hot and razor sharp. The pain is greater than anything I've ever felt and it is greater than anything I could have imagined. It overwhelms every muscle and every fiber and every cell in my body and everything goes limp. I moan and the instrument goes away, but the pain stays.

It's definitely a cavity. We need to fill it to cap the tooth correctly.

Every fiber and every cell is limp.

James?

Every fiber and every cell is white hot and burning.

James?

The pain is greater than I could have imagined.

James?

I take a deep breath.

Do what you need to do. Just get it over with.

Low muffled voices, the opening and closing of cabinets, the changing of instruments. The drill is turned on. I sit and I wait.

The drill comes and the drill hits and I squeeze the balls so hard that I think my fingers are fucking breaking and I moan. I moan in a steady tone that fills my ears so that I don't have to hear the drill but I still hear it and I concentrate on the sound of the moan so that it will distract me from the pain but it doesn't. Bayonet bayonet bayonet bayonet bayonet. The drill makes a hole and moves around the circumference of the hole and makes it wider and the grit mixes with the spray and move down my throat and

[67]

collects beneath my tongue. Bayonet, bayonet, bayonet. The hole gets larger and larger. Bayonet bayonet bayonet. There's a fucking drill in my mouth. Bayonet.

The drill stops, the pain continues, the squeezing continue, my moan continues. Doctor Stevens tells the Nurses and the other Dentist to move quickly and they do. They stuff the hole with some sort of putty and they wipe it away and they stuff it and they wipe it away. The stuffing buffers the open pain of the hole and the piercing pain fades and the dull throbbing agony remains and my heart beats strong and steady and the agony beats along with it and it doesn't bother me. I have lived with agony for so long that as it beats with my strong and steady heart, it doesn't bother me.

I stop moaning and I open my eyes and through the deep well of tears resting atop them I can see some sort of blue light being held above me and being focused on the putty. The putty gets hard and closes and melts around the hole and I hear the sander and see it moving in and I close my eyes and the sander hits and the chemical grit of the putty fills my mouth. The process repeats itself. Putty, blue light, sander. Putty, blue light, sander. I become immune to it and immune to its pain and I squeeze the balls and I wait for it to end and it ends. One down, three to go.

Now we want to cap the outside tooth.

I nod yes.

Do you want a break before we do it?

I shake my head no.

A moment of preparation and then the sander comes back and I endure it easily. There is no cavity and no drill so the putty and the light come back and they're nothing. I'm holding the balls but not squeezing, the steady moan is gone, my heart rests. An easy and seamless rebuilding on the outside right. Two down, two to go.

I hear the shuffling of feet and the shuffling of instruments and the opening and closing of cabinet drawers and I open my eyes. Doctor Stevens is speaking with the other Dentist and the Nurses are putting the used instruments in a small sink for sterilization. Doctor Stevens finishes talking and the other Dentist leaves the room.

Is there a problem?

No, there's no problem.

I sit up.

Where's he going?

[68]

Doctor Stevens pulls up the stool.

I didn't want to tell you this until we were ready to start, but I want to strap you down while we're doing the root canals.

Why?

Aside from the factor of pain, one of the reasons we anesthetize Patients during root-canal procedures is so they don't move. We need you to be still to work, and I'm not sure you'll be able to be still if you're not strapped down.

Fine.

You're sure you're okay with it.

Yeah, I'm fine.

The Dentist returns carrying two long thick blue nylon straps with large pressure-secure

buckles. They are the kind of straps used to hold large objects onto the roofs of cars, to hook boats up to trailers, to keep the doors of animal cages shut. They have seen some use and they are the only thing in the Room besides me and the tennis balls that is not sparkly clean. I lean back in the chair and the Dentist steps forward. The Nurses have stopped cleaning the instruments and they are staring at me.

Could you hold your arms at your sides?

The Dentist lays the straps across my body so that the buckles fall beneath the chair. He crouches down and he hooks the loose end and he pulls it and the straps start to tighten around my body.

Let me know when it's secure.

He continues to pull, the straps get tighter and tighter. When I can't lift or move my arms in any way and when the straps start digging into my skin and pressing the Babar book into my chest, I let the Doctor know the straps are secure. He locks the buckles and he stands and he walks to the sink to wash his hands. Doctor Stevens and the Nurses step forward.

We're going to try and do this as fast as we can.

Make sure you do a good enough job so that I don't have to come back here.

I'll definitely do that.

Let's go.

I close my eyes and I try to settle in and make myself comfortable. There are wads of cotton in my mouth and there is a throbbing agony from the earlier drilling and there are thick blue nylon straps digging into my skin and pressing a book into my chest. There are fingers grabbing my upper lip and pulling it back and there is a cold spray dousing the exposed re-

[69]

mains of my front two teeth. There is a tennis ball in each of my hands and there is the knowledge that I'm about to undergo a dual root-canal procedure without any anesthesia. There is the sound of my heart beating ever more quickly. There is anticipation. There is fear. There is no comfort.

The drill is back on and it is working through the fragment of my left front tooth. It is moving

through a thinner, more fragile section of bone, so it works quickly. It shoots the grit, makes the hole, penetrates. At the point of penetration, a current shoots through my body that is not pain, or even close to pain, but something infinitely greater.

Everything goes white and I cannot breathe. I clench my eyes and I bite down on my existing teeth and I think my jaw might be breaking and I squeeze my hands and I dig my fingers through the hard rubber surface of the tennis balls and my fingernails crack and my fingernails break and my fingernails start to bleed and I curl my toes and they fucking hurt and I flex the muscles of my legs and they fucking hurt and my torso tightens and my stomach muscles feels as if they're going to collapse and my ribs feel as if they're caving in on themselves and it fucking hurts and my balls are shrinking and the shrinking fucking hurts and my dick is hard because my blood hurts and my blood wants to escape and is seeking exit through my dick and my dick fucking hurts and my arms are straining against the thick blue nylon straps and the thick blue nylon straps are cutting my flesh and it fucking hurts and my face is on fire and the veins in my neck want to explode and my brain is white and it is melting and it fucking hurts. There is a drill in my mouth. My brain is white and it feels as if it's fucking melting. I cannot breathe. Agony.

The drill comes out and a vacuum starts sucking the dying flesh surrounding my root from the canal that holds it. The agony does not subside. The vacuum stops and the remaining flesh is scraped from the interior of the canal with some sort of sharp pointed instrument. The agony does not subside. The vacuum goes back and comes out, the scrapping continues. The agony does not subside. The root has to be clean to heal correctly. Please clean the Motherfucker fast. Please please please clean the Motherfucker fast. The agony does not subside.

I start to fade into a state of white consciousness where I am no longer directly connected to what is being done to me. My arms are no longer my arms, my legs are not my legs, my chest is not my chest, my face is not my face, my teeth do not belong to me. My body is no longer my body. There is white. Everywhere there is white. There is agony. It is agony that is unfathomable. I try to will myself back to reality and back to the drills

and the vaccums and the instruments and the cotton stuffing and the spray and the grit and the Doctors and the Nurses and the rebuilding of my teeth, but I can't come back. My body won't let me come back. It is as if it is sparing my mind what it can and pushing into a realm that is horrible, but somehow less horrible. I give up and I give in and I am consumed by the whiteness and the agony and I am there for what seems to be eternity. The whiteness and the agony. The whiteness and the agony. The whiteness and the agony.

I am brought back by the screaming pitch of the drill. I can feel a tooth on the left front side of my upper gum and I know the drill is coming in to fix the right. It hits and penetrates and I am conscious during the penetration and the process of endurance repeats itself. I lose the air and the ability to breath it. I clench my eyes and I bite down and I squeeze the tennis balls and every single cell of my body feels as if it is going to explode from the force of the pain. If there was a God, I would spit in his face for subjecting me to this. If there was a Devil, I would sell it my soul to make it end. If there was something Higher that controlled our individual fates, I would tell it to take my fate and shove it up its fucking ass. Shove it hard and far, you Motherfucker. Please end. Please end. Please end.

The vacuum sucks and the instrument scrapes and I endure. The interior of the canal is cleaned and drained and I endure. The canal is filled with new flesh and the root is protected and I endure. There is putty and blue light and a sander, putty and blue light and a sander, putty and blue light and a sander. I endure. I'm somewhere in Minnesota and I'm a Patient at a Drug and Alcohol Treatment Center and I'm having my front four teeth rebuilt and I'm strapped into a chair because I can't have anesthesia. All I can do is endure.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DU CORPUS

- Cooper, Dennis. 1997. *Guide*. New York : Grove Press.
- Danielewski, Mark Z. 2000. *House of Leaves*. New York : Pantheon.
- Frey, James. 2003. *A Million Little Pieces*. New York : Anchor Books.
- Palahniuk, Chuck. 1996. *Fight Club*. New York/Londres : Norton & Company.
- _____. 1999. *Survivor*. New York : Anchor Books.
- _____. 2001. *Choke*. New York : Anchor Books.
- _____. 2005a. «Guts». In *Haunted*, p. 12-21. New York : Anchor Books.

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES À PROPOS DU CORPUS

SUR DENNIS COOPER

- Aaron, Michele. 2004. « (Fill-in-the) Blank Fiction : Dennis Cooper's Cinematics and the Complicitous Reader ». *Journal of Modern Literature*, vol. 27, no 3, p. 115-127.
- Hegarty, Paul. 2008. « The Self Contained and Its Emptying in *Frisk* ». In *Dennis Cooper : Writing at the Edge*, sous la dir. de Paul Hegarty et Danny Kennedy, p. 175-186. Eastbourne : Sussex Academic Press.
- Kennedy, Danny. 2008. « "It's the shift that creates": An Interview with Dennis Cooper, 12 July 2007 ». In *Dennis Cooper : Writing at the Edge*, sous la dir. de Paul Hegarty et Danny Kennedy, p. 191-209. Eastbourne : Sussex Academic Press.
- Lev, Leora (dir.). 2006. *Enter At Your Own Risk : the Dangerous Art of Dennis Cooper*. Madison (NJ) : Fairleigh Dickinson University Press.

- Mar, Alex. 2005. « Going Straight ». *Salon.com*, disponible sur : <http://www.salon.com/books/review/2005/09/09/cooper>.
- Young, Damon. 2008. « Skin Deep, or, Getting Inside (Your Head) ». In *Dennis Cooper : Writing at the Edge*, sous la dir. de Paul Hegarty et Danny Kennedy, p. 32051. Eastbourne : Sussex Academic Press.
- Young, Elizabeth et Graham Caveney. 1992. *Shopping In Space – Essays on America's Blank Generation Fiction*. New York : Grove Press / Serpent's Tail.

SUR JAMES FREY

- Barton, Laura. 2006. « The Man Who Rewrote His Life ». *Guardian*, 15 septembre, disponible sur : books.guardian.co.uk/news/articles/0,,1873009,00.html.
- Bateman, Coates. 2007. « James Frey ». *Bold Type*, disponible sur : www.randomhouse.com/boldtype/0403/frey/.
- Ray, David. 2006. « A Million Little Pieces of Shame ». *Plagiarism – Cross-Disciplinary Studies in Plagiarism, Fabrication, and Falsification*, n° 1.
- Reese, Jennifer. 2003. « A Million Little Pieces ». *Entertainment Weekly*, 23 avril, disponible sur : www.ew.com/ew/article/0,,444619,00.html.
- Schaub, Michael. 2003. « *A Million Little Pieces* by James Frey ». *Bookslut*, juin, disponible sur : http://www.bookslut.com/fiction/2003_06_000458.php.
- Zulkey, Claire. 2003. « A Million Little Pieces ». *PopMatters*, 15 avril, disponible sur : www.popmatters.com/books/reviews/m/million-little-pieces.shtml.

COMMENTAIRES DE LECTEURS À PROPOS DE *A MILLION LITTLE PIECES*

- Matt. 2005. Commentaire laissé sur : <http://www.tatteredcoat.com/archives/2005/03/27/book-review-a-million-little-pieces/>.
- Tammy. 2007. Commentaire laissé sur : <http://www.allreaders.com/board.asp?BoardID=20842>.

SUR CHUCK PALAHNIUK

- Ayres, Chris. 2008. « *Fight Club* Author Chuck Palahniuk Is Talking Dirty ». *The Times*, 25 juillet, disponible sur : http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article4396841.ece.
- Boon, Kevin Alexander. 2003. « Men and Nostalgia for Violence : Culture and Culpability in Chuck Palahniuk's *Fight Club* ». *The Journal of Men's Studies*, vol. 11, n° 3 (printemps 2003), p. 267-276.
- Clark, J. Michael. 2002. « Faludi, *Fight Club*, and Phallic Masculinity : Exploring the Emasculating Economics of Patriarchy ». *The Journal of Men's Studies*, vol. 10 (septembre), p. 65-76.
- Dickner, Nicolas. 2008. « Au mauvais bout du cocotier ». *Voir* (Montréal), 3 septembre, disponible sur : http://www.voir.ca/blogs/nicolas_dickner/archive/2008/09/03/au-mauvais-bout-du-cocotier.aspx
- Faber, Garrett. 2008. « Chuck Palahniuk's Snuff ». *Suicide Girls*, 30 mai, disponible sur : <http://suicidegirls.com/interviews/Chuck+Palahniuk%27s+Snuff/>
- Farrelly, Michael. 2004. « An Interview With Chuck Palahniuk ». *Bookslut*, juin, disponible sur : http://www.bookslut.com/features/2004_06_002656.php.
- Farley, C. P. 2001. « Chuck Palahniuk on Oprah's Diaphragm ». *Powells.com Author Interviews*, disponible sur : <http://www.powells.com/authors/palahniuk.html>.
- Goc, Murat. 2008. « Palahniuk's Desperate Men and the Gender Angst ». *Interactions*, vol. 17, n° 1.
- Maloney, Field. 2007. « Sunday Book Review – Demolition Man ». *The New York Times*, 3 juin, disponible sur : <http://www.nytimes.com/2007/06/03/books/review/Maloney-t.html>
- Mendieta, Eduardo. 2005. « Surviving American Culture : On Chuck Palahniuk ». *Philosophy and Literature*, n° 29, p. 394-408.
- Miller, Laura. 2003. « Diary ». *Salon.com*. disponible sur : <http://dir.salon.com/story/books/review/2003/08/20/palahniuk/index.html>
- Palahniuk, Chuck. 2002. « She Breaks Your Heart – Chuck Palahniuk on Amy Hempel ». *LA Weekly*, 26 septembre, disponible sur : <http://www.laweekly.com/2002-09-26/art-books/she-breaks-your-heart/>.

- _____. 2005b. « The Guts Effect – An Afterword (or Warning) of Sorts ». In *Haunted*, p. 405-411. New York : Anchor Books.
- Rae, Graham. 2006. « The High Priest of Harmful Matter ». *The New Review*, disponible sur : <http://www.laurahird.com/newreview/chuckpalahniukreading.html>.
- Robertson, James. 2007. « The Guru of Gruesome ». *The Age*, 12 août, disponible sur : <http://www.theage.com.au/news/books/the-guru-of-gruesome/2007/08/10/1186530540751.html>
- Salvatore, Joseph. 2009. « Sunday Book Review – Pygmy ». *New York Times*, 1er juillet, disponible sur : <http://www.nytimes.com/2009/07/05/books/review/Salvatore-t.html>
- Shaviro, Steven. 2003. « "I Felt Like Destroying Something Beautiful" : *Fight Club* and the New Aesthetic Paradigm », In *Phantom of Desire – Visions of Masochism*, sous la dir. de Peter Weibel. München : Belleville.
- Sheff, David. 2009. « Playboy Interview : Chuck Palahniuk ». *Playboy*, mai, disponible sur : <http://www.playboy.com/articles/playboy-interview-chuck-palahniuk/index.html>
- Shone, Tom. 2005. « Gore Values ». *New York Times*, 22 mai, disponible sur : <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B05E5D91030F931A15756C0A9639C8B63>
- Timberg, Scott. 2008. « Author Chuck Palahniuk Pushes the Enveloppe Again in "Snuff" ». *Los Angeles Times*, 19 mai.
- Tuss, Alex. 2004. « Masculine Identity and Success : A Critical Analysis of Patricia Highsmith's *the Talented Mr. Ripley* and Chuck Palahniuk's *Fight Club* ». *The Journal of Men's Studies*, vol. 12, p. 93-102.
- Williams, Laura J. 2004. « Knock Out – The Writing of Chuck Palahniuk Has More than Just Hipster Cred ». *Ann Arbor Paper*, vol. 2, n° 2 (septembre), disponible sur : http://www.annarborpaper.com/content/issue24/palahniuk_24.html
- SUR MARK Z. DANIELEWSKI
- Brown, August. 2006. « An Outsider Novelist Goes, Er, Traditional ». *LA Time*, 13 septembre, disponible sur : <http://www.calendarlive.com/books/cl-et-danielewski13sep13,0,5854593.story>.

- Epstein, Daniel Robert. 2006. « Mark Z. Danielewski ». *Suicide Grils Interviews*, 18 septembre, disponible sur : <http://suicidegirls.com/interviews/Mark+Z.+Danielewski/>.
- Gargano, Jason. 2001. « Sibling Synergy ». *City Beat*, vol. 7, n° 40 (du 23 au 29 août), disponible sur : <http://www.citybeat.com/2001-08-23/books.shtml>.
- Gudino, Rod. 2000. « The Fearful Symmetry of *House of Leaves* ». *Rue Morgue*, n° 17 (septembre/octobre), p. 10-15.
- Hayles, Katherine N. 2002. « Saving the Subject : Remediation in *House of Leaves* ». *American Literature*, n° 74, p. 779-806.
- Hansen, Mark B. N. 2004. « The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* ». *Contemporary Literature*, vol. 45, n° 4, p. 597-636.
- McCaffery, Larry et Sinda Gregory. 2003. « Haunted House : An Interview with Mark Z. Danielewski ». *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, vol. 44, n° 2, p. 99-135.
- Slocombe, Will. 2005. « 'This Is Not For You' : Nihilism and the House that Jacques Built ». *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 51, n° 1 (printemps), p. 88-109.
- Sorenson, Bent. 2005. « "Let us space" : The Horror of the Iconic Page – Concrete Prose Icons, Chaos and Order in M. Z. Danielewski's *House of Leaves* ». Disponible sur : vbn.aau.dk/fbspretrieve/13181189/Let-Us-Space-Krakow.doc.

COMMENTAIRES DE LECTEURS À PROPOS DE *HOUSE OF LEAVES*

- floodTEMPLE. 2008 (22 avril). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « how'd you get lost in the house ».
- Jack. 2008 (2 janvier). Commentaire laissé sur : http://www.goodreads.com/book/show/24800.House_of_Leaves
- Jake Thomas. 2007 (23 juin). Commentaire laissé sur : http://www.goodreads.com/book/show/24800.House_of_Leaves
- jaydogs1234. 2008. (4 mars). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « some strange happening ».
- madmansaint. 2004. (28 mai) Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « monster attacking johnny ».
- Nail Bane. 2006 (6 juin). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « Conspiracy with the first two pages? »

- Ragdoll. 2004 (28 mai). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « monster attacking johnny ».
- snafubar. 2004 (29 décembre). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « i'm scared to read this book ».
- SR388. 2002 (9 février). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « pg 467 ».
- Synnmaster. 2002 (7 décembre). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « Of adding footnotes... ».
- Tru. 2002 (9 juillet). Commentaire laissé sur : www.houseofleaves.com/forum, section : « Fiction Vs Reality ».

THÉORIE LITTÉRAIRE, SÉMIOLOGIE LITTÉRAIRE

- Abraham, Bertrand. 1983. « À propos de la relecture ». *Semen*, n° 1, disponible sur : <http://semen.revues.org/4251>.
- Andrews, Edna. 2003. *Conversations with Lotman – Cultural Semiotics in Language, Literature & Cognition*. Toronto/Buffalo/Londres : University of Toronto Press.
- Annesley, James. 1998. *Blank Fictions – Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. New York : St-Martin's Press.
- Armengol, Josep M. 2007. « Gendering Men : Re-Visions of Violence as a Test Of Manhood in American Literature ». *Atlantis*, vol. 29, n° 2 (décembre), p. 75-92.
- Artaud, Antonin. 1967. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Baridon, Michel. 1991. « Les figures du corps et leur rapport à l'espace dans *The Monk* de Lewis ». In *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours*, sous la dir. de Bernard Brugière, p. 81-89. Paris : Les Publications de la Sorbonne.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris : Seuil.
- _____. 1982 [1968]. « L'effet de réel ». In *Littérature et réalité*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, p. 81-90. Paris : Seuil.

- Batt, Noëlle. 1994. « La géométrie fractale : des concepts pour un nouvel imaginaire théorique ». *Interfaces*, n° 5, p. 39-59.
- _____. 1997. « Du collage cubiste au *cut-up* burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire ». *Tangence*, n° 55, p. 108-117.
- _____. 1999. « Dynamique littéraire et non-linéarité ». In *Langage et linéarité*, sous la dir. de Pierre Cotte, p. 189-200. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- _____. 2007. « Diagrammatic Thinking in Literature and Mathematics ». *European Journal of English Studies*, vol. 11, n° 3 (décembre), p. 241-249.
- Baudelle, Yves. 2003. « Du Roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle ». *Protée*, vol. 31, n° 1, p. 7-26.
- Bayard, Pierre. 2009. *Le plagiat par anticipation*. Paris : Minuit.
- Bending, Lucy. 2000. *The Representation of Bodily Pain in Late Nineteenth-Century English Culture*. Oxford : Clarendon Press.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Birkerts, Sven. 2006 [1994]. *The Gutenberg Elegies : The Fate of Reading in an Electronic Age*. New York : Faber & Faber.
- Bonoli, Lorenzo. « Écritures de la réalité ». *Poétique*, n° 137, p. 19-34.
- Booth, Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press.
- Borges, Jorge Luis. 1957. *Enquêtes 1937-1952*. Paris : Gallimard.
- Bousson, J. Brooks. 1989. *The Empathic Reader : A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self*. Amherst : University of Massachusetts Press.
- Bouvet, Rachel. 2007. « Le plaisir de l'indétermination ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 111-132. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Boyd, Brian. 2009. *On the Origins of Stories – Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge (Ma) / Londres (UK) : Belknap Press of Harvard University.
- Brandt, Per Aage. 2000. « Le mystère de l'interprétation ». In *Au nom du Sens. Colloque de Cerisy autour de l'œuvre de Umberto Eco*, sous la dir. de Jean Petitot et Paolo Fabbri, p. 41-51. Paris : Grasset et Fasquelle.

- Bredin, Hugh. 1996. « Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle ». *New Literary History*, vol. 27, n° 3, p. 555-569.
- Byatt, A. S. 2006. « Observe the Neurons – Between, Above and Below John Donne ». *The Times Literary Supplement*, 22 septembre, p. 13-15.
- Carroll, Joseph. 2004. *Literary Darwinism : Evolution, Human Nature, and Literature*. New York/Londres : Routledge.
- Charles, Michel. 1977. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil.
- Coleridge, Samuel Taylor. 2004 [1817]. *Biographia Literaria ; or, Biographical Sketches of My Life and Opinions*. Projet Gutenberg, disponible sur : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/bioli10.txt>.
- Coquet, Jean-Claude. 1973. *Sémiotique littéraire ; contribution à l'analyse sémantique du discours*. Tours : Mame.
- _____. 1984. *Le discours et son sujet*. Paris : Klincksieck.
- _____. 2003. « Logos et Phusis ». *Littérature*, n° 132 (décembre), p. 3-5.
- _____. 2007. *Phusis et logos : une phénoménologie du langage*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Crane, Mary Thomas et Alan Richardson. 1999. « Literary Studies and Cognitive Science : Toward a New Interdisciplinarity ». *Mosaic*, n° 32, p. 123-140.
- Crane, Mary Thomas. 2001. *Shakespeare's Brain : Reading with the Cognitive Theory*. Princeton (NJ) : Princeton University Press.
- Derrida, Jacques. 1968. « Sémiologie et grammatologie ». *Social Science Information*, vol. 7, n° 3, p. 135-148.
- Dubreuil, Laurent. 2003. « Empathie critique ». *Atelier littéraire de Fabula*, disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Empathie_critique.
- Duchan, Judith F., Gail A. Bruder et Lynne E. Hewitt. 1995. *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale (NJ) : Lawrence Erlbaum.
- Dumarsais. 1977 [1930]. *Traité des tropes*. Paris : Nouveau Commerce.
- Eagleton, Terry. 1996 [1983]. *Literary Theory : An Introduction*. Oxford : Blackwell.
- Eco, Umberto. 1965. *L'oeuvre ouverte*. Paris : Seuil.

- _____. 1979. *Lector in Fabula*. Paris : Grasset.
- Ellrodt, Robert. 1991. « Aspects de la conscience du corps dans la poésie de la Renaissance anglaise de Spenser à Milton ». In *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours*, sous la dir. de Bernard Brugière, p. 37-49. Paris : Les Publications de la Sorbonne.
- Esrock, Ellen J. 1994. *The Reader's Eye : Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? : The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (Ma) : Harvard University Press.
- Fontanier, Pierre. 1977 [1821-1827]. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Fontanille, Jacques et Claude Zilberberg. 1998. *Tension et signification*. Liège : P. Mardaga.
- _____. 2004. *Séma et soma. Les figures du corps*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Franchi, Stefano et Guzeldere Guven (dir.) 1994. *Bridging the Gap : Where Cognitive Science Meets Literary Criticism – Stanford Humanities Review* (numéro spécial), vol. 1, n° 4.
- Gass, William H. 1970. *Fiction and the Figures of Life*. New York : Knopf.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- _____. 1983. *Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil.
- _____. 2004. *Métalepse*. Paris : Seuil.
- Gerrig, Richard J. 1993. *Experiencing Narrative Worlds : On the Psychological Activities of Reading*. New Haven (Ct) : Yale University Press.
- Gervais, Bertrand. 1989. « Lecture de récits et compréhension de l'action ». *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, n° 9, p. 151-167.
- _____. 1990. *Récits et actions*. Longueuil : Le Préambule.
- _____. 1998. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal : XYZ éditeur.
- _____. 2007. « Une lecture sans tradition – lire à la limite de ses habitudes ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 151-173. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Green, Jeremy. 2005. *Late Postmodernism : American Fiction at the Millenium*. New York : Palgrave Macmillan.
- Greimas, A.-J. et Jacques Fontanille. 1991. *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- Hart, Elizabeth F. 2001. « The Epistemology of Cognitive Literary Studies ». *Philosophy and Literature*, vol. 25, n° 2, p. 314-334.
- Hayles, Katherine N. 1999. *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago et Londres : University of Chicago Press.
- Hemingway, Ernest. 1981. *Ernest Hemingway, Selected Letters, 1917-1961*. New York : Scribner.
- Hogan, Patrick Colm. 2003. *The Mind and Its Stories : Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Holland, Norman. 1988. *The Brain of Robert Frost*. New York : Routledge.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*. Londres : Routledge & Keagan Paul.
- Jamet, Denis. 2008. « Avant-propos ». In *Dérives de la métaphore*, sous la dir. de Denis Jamet, p. 9-16. Paris: L'Harmattan.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- _____. 1973. *Questions de poétique*. Paris : Seuil.
- Jauss, Hans Robert. 1974. « Levels of Identification of Hero and Audience ». *New Literary History [Changing Views of Character]*, vol. 5, n° 2 (hiver), p. 283-317.
- _____. 1978 [1972]. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- _____. 1988. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : Gallimard.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris : Gallimard.
- Jouve, Vincent. 2001. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin.
- Kai, Jensen. 1996. *Whole Men : The Masculine Tradition in New Zealand literature*. Auckland : Auckland University Press.

- Keen, Suzan. 2007. *Empathy and the Novel*. Oxford (UK)/New York : Oxford University Press.
- Keeseey, Douglas. 2002. « "Your Legs Must Be Singing Grand Opera" : Masculinity, Masochism, and Stephen King's *Misery* ». *American Imago*, vol. 59, n° 1, p. 53-71.
- Kneepkens, E. et R. A. Zwaan. 1995. « Emotions and Literary Text Comprehension ». *Poetics*, vol. 23, p. 125-38.
- Kristeva, Julia. 1977. « La Musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du Neveu de Rameau ». In *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie. Séminaire de l'Ecole Supérieure de Fontenay*, sous la dir. de M. Duchet et M. Jallet, p. 253-206. Paris : Union Générale d'Éditions.
- Kuiken, Don, D. S. Miall et Shelly Sikora. 2004. « Forms of Self-Implication in Literary Reading ». *Poetics Today*, vol. 25, n° 2, p. 171-203.
- Lotman, Iouri. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- _____. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington / Indianapolis : Indiana University Press.
- de Man, Paul. 1973. « Semiology and Rhetoric ». *Diacritics*, vol. 3, n° 3, p. 27-33.
- Marghescou, Mircea. 2009 [1974]. *Le concept de littérarité. Critique de la métalittérature*. Paris : Kimé.
- McCaffery, Larry. 1993. *Avant-Pop : Fiction for a Daydream Nation*. Illinois State University : Fiction Collective Two.
- _____. 1995. *After Yesterday's Crash : The Avant-Pop Anthology*. New York : Penguin Books.
- Metcalfe, Anna. 2010. « Small Talk : Bret Easton Ellis ». *Financial Times*, 31 juillet, disponible sur : <http://www.ft.com/cms/s/2/acfe1d76-9b62-11df-8239-00144feab49a.html>.
- Miall, David S. et Don Kuiken. 2002. « A Feeling for Fiction : Becoming What We Behold ». *Poetics*, vol. 30, p. 221-241.
- Miall, D. S. et E. Dissanayake. 2003. « The Poetics of Babytalk ». *Human Nature*, vol. 14, p. 337-264.
- Miall, David S. 2006. *Literary Reading – Empirical & Theoretical Studies*. New York : Peter Lang Publishing.

- _____. 2009. « Neuroaesthetics of Literary Reading ». In *Neuroaesthetics*, sous la dir. de Martin Skov et Oshin Vartanina, p. 233-248. Amityville (NY) : Baywood Publishing.
- Morris, David B. 2006. « Reading Is Always Biocultural ». *New Literary History*, n° 37, p. 539-561.
- Morrisson, Karl Frederick. 1988. *I Am You : the Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology, and the Art*. Princeton (NJ) : Princeton University Press.
- Murray, Janet. 1997. *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge (Ma) : The MIT Press.
- Palmer, Alan. 2004. *Fictional Minds (Frontiers of Narrative)*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Pavel, Thomas. 1986. *Fictionnal Worlds*. Cambridge (Ma) : Harvard University Press.
- Prince, Gerald. 2003. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Rabinowitz, Peter J. 1988. *Before Reading : Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus : Ohio State University Press.
- Rebein, Robert. 2001. *Hicks, Tribes & Dirty Realists : American Fiction After Postmodernism*. Lexington (Ky) : University Press of Kentucky.
- Richardson, Alan et Francis Steen. 2002. « Literature and the Cognitive Revolution : An Introduction ». *Poetics Today*, vol. 23, n° 1 (printemps), p. 1-8.
- Richardson, Alan et Ellen Spolsky. 2004. *The Work of Fiction : Cognition, Culture and Complexity*. Aldershot (UK) : Ashgate.
- Ricœur, Paul. 1969. *Le conflit des interprétations. Essai d'herméneutique I*. Paris : Seuil.
- Riffaterre, Michael. 1971. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.
- Rodriguez, Antonio. 2003. *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*. Editions Mardaga.
- Rottenberg, Catherine. 2008. *Performing Americanness : Race, Class, and Gender in Modern African-American and Jewish-American Literature*. Hanover (NH) : University Press of New England.
- Rubin, David C. 1995. *Memory in Oral Traditions : The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*. Oxford (UK)/New York : Oxford University Press.

- Ryan, Marie-Laure. 1999. « Immersion vs. Interactivity : Virtual Reality and Literary Theory ». *SubStance*, vol. 28, n° 2, p. 110-137.
- _____. 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press.
- Saint-Gelais, Richard. 2007. « La lecture erratique ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 175-190. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Schank, Roger C. 1995. *Tell Me a Story : Narrative and Intelligence*. Evanston (Ill) : Northwestern University Press.
- Spillman, Rob. 1997. « Clean and Sober ». *Salon*, 21 février, disponible sur : <http://www.salon.com/feb97/bratpack970221.html>.
- Spolsky, Ellen. 1993. *Gaps in Nature : Literary Interpretation and the Modular Mind*. Albany : State University of New York Press.
- Stierle, Karl-Heinz. 1979. « Réception et fiction ». *Poétique*, n° 39, p. 279-320.
- Sumara, Dennis J. 2003. « Towards a Theory of Embodied Literary Experience ». *English Teaching : Practice and Critique*, vol. 2, n° 2 (septembre), p. 88-95.
- Tallis, Raymond. 2008. « The Neuroscience Delusion – Neuroaesthetics is Wrong about our Experience of Literature – and it Is Wrong about Humanity ». *The Times Literary Supplement*, 9 avril, disponible sur : http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article3712980.ece
- Thérien, Gilles. 2007a. « L'exercice de la lecture littéraire ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 11-42. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- _____. 2007b. « Les images sous les mots ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 205-223. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Todorov, Tzvetan. 1971. « Typologie du roman policier ». In *Poétique de la prose*, p. 55-65. Paris : Seuil.
- _____. 1995 [1972]. « Style ». In *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. de O. Ducrot et T. Todorov. Paris : Seuil.
- Tolkien, J. R. R. 1965. *Tree and Leaf*. Boston : Houghton Mifflin Company.

- Tsur, Reuven. 1992. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam : North-Holland.
- Turner Mark. 1991. *Reading Minds : The study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton (NJ) : Princeton University Press.
- _____. 1996. *The Literary Mind*. Oxford (UK)/New York : Oxford University Press.
- Valenti, Jean. 2007. « Lecture, processus et situation cognitive ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 43-92. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Vandendorpe, Christian. 1998. « La lecture de l'énigme ». *Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication*, vol. 1, n° 2 (décembre), p. 115-132.
- Verne, Jules. 1863. *Cinq semaines en ballon*. Paris : J. Hetzel.
- Viegner, Matias. 2008. « Philosophy in the Bedroom : Pornography and Philosophy in Dennis Cooper's Writing ». In *Dennis Cooper : Writing at the Edge*, sous la dir. de Paul Hegarty et Danny Kennedy, p. 130-143. Eastbourne : Sussex Academic Press.
- Williams, Zoe. 2003. « The Final Irony ». *The Guardian*, 28 juin, disponible sur : <http://www.guardian.co.uk/theguardian/2003/jun/28/weekend7.weekend2>
- Wired Magazine*. 2006. « Very Short Stories ». Vol. 14, n°. 11 (novembre). <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>.
- Woolf, Virginia. 1994 [1926]. « On Being Ill ». In *The Essays of Virginia Woolf*, sous la dir. de Andrew McNeillie. Londres : Hogarth.
- Xanthos, Nicolas. 2007. « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire – prolégomènes à une sémiotique de la réception ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 93-110. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Zilberberg, Claude. 2002. « Précis de grammaire tensive ». *Tangence*, n° 70, p. 111-143.
- Zumthor, Paul. 1990. *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Les Éditions du Préambule.
- Zunshine, Lisa. 2006. *Why We Read Fiction : Theory of Mind and the Novel*. Columbus : Ohio State University Press.

NEUROSCIENCES

- Adolphs, R., H. Damasio, D. Tranel, G. Cooper et A. R. Damasio. 2000. « A Role for Somatosensory Cortices in the Visual Recognition of Emotion as Revealed by Three-Dimensional Lesion Mapping ». *The Journal of Neuroscience*, vol. 20, n° 7 (avril), p. 2683-2690.
- Avenanti, A., D. Buetti, G. Galati et S. Aglioti. 2005. « Transcranial Magnetic Stimulation Highlights the Sensorimotor Side of Empathy for Pain ». *Nature Neuroscience*, n° 8, p. 955-960.
- Avenanti, A., I. M. Paluello, I. Bufalari et S. M. Aglioti. 2006. « Stimulus-Driven Modulation of Motor-Evoked Potentials During Observation of Others' Pain ». *NeuroImage*, n° 32, p. 316-324.
- Avenanti, Alessio et Salvatore M. Aglioti. 2006. « The Sensorimotor Side of Empathy for Pain ». In *Psychoanalysis and Neuroscience*, sous la dir. de Mauro Mancina, p. 235-256. Milan : Springer.
- Aziz-Zadeh, L., S. M. Wilson, G. Rizzolatti et M. Iacoboni. 2006. « Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions ». *Current Biology*, n° 16 (septembre), p. 1818-1823.
- Bavelas, J. B., A. Black, C. R. Lemery et J. Mullet. 1987. « Motor Mimicry as Primitive Empathy ». In *Empathy and its Development*, sous la dir. de N. Eisenberg et J. Strayer, p. 317-228. Cambridge (UK)/New York : Cambridge University Press.
- Becchio, Cristina et Cesare Bertone. 2005. « Beyond Cartesian Subjectivism : Neural Correlates of Shared Intentionality ». *Journal of Consciousness Studies*, vol. 12, n° 7, p. 20-30.
- Berthoz, Alain. 1997. *Le Sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob.
- _____. 2004. « Psychologie du changement de point de vue ». In *L'empathie*, sous la dir. de A. Berthoz et G. Jorland, p. 251-275. Paris : Odile Jacob.
- Berthoz, Alain et Jean-Luc Petit. 2006. *Phénoménologie et physiologie de l'action*. Paris : Odile Jacob.
- Bonaiuto, J., E. Rosta et M. Arbib. 2007. « Extending the Mirror Neuron System Model, I ». *Biological Cybernetics*, n° 96, p. 9-38.

- Boronat, C.B., L. Buxbaum, H. Branch Coslett, K. Tang, E. M. Saffran, D. Y. Kimberg et J. A. Detre. 2005. « Distinctions Between Manipulation and Function Knowledge of Objects : Evidence from Functional Magnetic Resonance Imaging ». *Cognitive Brain Research*, n° 23, p. 361-373.
- Borghi, A., A. M. Glenberg et M. P. Kaschak. 2004. « Putting Words in Perspective ». *Memory & Cognition*, vol. 32, n° 6, p. 863-873.
- Borghi, Anna. 2007. « Object Concepts and Embodiment : Why Sensorimotor and Cognitive Processes Cannot Be Separated ». *La nuova critica*, n° 49-50, p. 90-107.
- Boronat, Consuelo B., *et al.* 2005. « Distinctions Between Manipulation and Function Knowledge of Objects : Evidence From Fonctionnal Magnetic Resonance Imaging ». *Cognitive Brain Research*, n° 23, p. 361-373.
- Botvinick, Matthew *et al.* 2005. « Viewing Facial Expressions of Pain Engages Cortical Areas Involved in the Direct Experience of Pain ». *NeuroImage*, n° 25, p. 312-319.
- Boulenger, Véronique, Olaf Hauk et Friedemann Pulvermüller. 2009. « Grasping Ideas with the Motor System : Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension ». *Cerebral Cortex*, vol. 19, p. 1905-1014.
- Brizendine, Louann. 2006. *The Female Brain*. New York : Broadway Books.
- _____. 2010. *The Male Brain*. New York : Broadway Books.
- Bufalari, I., T. Aprile, A. Avenanti, F. Di Russo et S. M. Aglioti. 2007. « Empathy for Pain and Touch in the Human Somatosensory Cortex ». *Cerebral Cortex*, vol. 17, n° 11, p. 2553-2561.
- Burton, Harold et Robert Sinclair. 1996. « Somatosensory Cortex and Tactile Perceptions ». In *Pain and Touch*, sous la dir. de Lawrence Kruger, p. 105-177. San Diego : Academic Press.
- Calvo-Merino, Beatriz, J. Grèzes, D. E. Glaser, R. E. Passingham et P. Haggard. 2006. « Seeing or Doing? Influence of Visual and Motor Familiarity in Action Observation ». *Current Biology*, n° 16 (octobre), p. 1905-1910.
- Castelli, F., F. Happé, U. Frith et C. Frith. 2000. « Movement and Mind : A Functional Imaging Study of Perception and Interpretation of Complex Intentional Movement Patterns ». *NeuroImage*, vol. 12, n° 3, p. 314-325.
- Castriota-Scanderberg, A., Hagberg, G., Cerasa, A., Committeri, G., Galati, G., Patria, F., *et al.* 2005. « The Appreciation of Wine by Sommeliers : A Functional Magnetic Resonance Study of Sensory Integration ». *NeuroImage*, vol. 25, n° 2, p. 570-578.

- Carr, L., M. Iacoboni, M.-C. Dubeau, J. C. Mazziotta et G. L. Lenzi. 2003. « Neural Mechanism of Empathy in Humans ; A Relay from Neural Systems for Imitation to Limbic Areas ». *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 100, n° 9 (avril), p. 5497-5502.
- Changeux, Jean-Pierre. 2008. *Du vrai, du beau, du bien : Une nouvelle approche neuronale*. Paris : Odile Jacob.
- Csibra, Gergely. 2006. « Mirror neurons and action observation. Is simulation involved? » *Interdisciplines*, disponible sur : <http://www.interdisciplines.org/mirror/papers/4>.
- Damasio, Antonio R. 1994. *Descartes' Error : Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York : G. P. Putnam.
- _____. 2003. *Looking for Spinoza : Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. Orlando (FL) /Londres : Harcourt.
- Danziger, Nicolas, Kenneth M. Prkachin, Kenneth M. et Jean-Claude Willer. 2006. « Is Pain the Price of Empathy? The Perception of Others' Pain in Patient with Congenital Insensitivity to Pain ». *Brain*, vol. 129, n° 9, p. 2494-2507.
- Deacon, Terrence W. 1997. *The Symbolic Species : The Co-Evolution of Language and the Brain*. New York : Norton.
- Decety, J, M. Jeannerod, M. Germain et J. Pastene. 1991. « Vegetative Response During Imagined Movement Is Proportional to Mental Effort ». *Behavioral Brain Research*, vol. 42, n° 1 (janvier), p. 1-5.
- Decety, J., J. Grèzes, N. Costes, D. Perani, M. Jeannerod, E. Procyk, F. Grassi et F. Fazio. 1997. « Brain Activity During Observation of Actions. Influence of Action Content and Subject's Strategy ». *Brain*, vol. 120, n° 20, p. 1763-1777.
- Decety, Jean et Thierry Chaminade. 2003. « Neural Correlates of Feeling Sympathy ». *Neuropsychologia*, vol. 41, n° 2, p. 127-138.
- Decety, J. et J. Sommerville, J. 2003. « Shared Representations between Self and Others : A Social Cognitive Neuroscience View ». *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, n° 12, p. 527-533.
- Decety, Jean et Philip L. Jackson. 2004. « The Functional Architecture of Human Empathy ». *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, vol. 3, n° 2 (juin), p. 71-100.

- Decety, Jean. 2004. « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui? » In *L'empathie*, sous la dir. de A. Berthoz et G. Jorland, p. 53-88. Paris : Odile Jacob.
- Decety, J. et C. Lamm. 2006. « Human Empathy Through the Lens of Social Neuroscience ». *The Scientific World Journal*, vol. 6, p. 1146-1163.
- Decety, Jean et Julie Grèzes. 2006. « The Power of Simulation : Imagining One's Own and Other's Behavior ». *Brain Research*, vol. 1079, n° 1 (mars), p. 4-14.
- Dehaene, Stanislas. 2004. « Evolution of Human Cortical Circuits for Reading and Arithmetic : The "Neuronal Recycling" Hypothesis ». In *From Monkey Brain to Human Brain*, sous la dir. de S. Dehaene, J. R. Duhamel, M. Hauser et G. Rizzolatti. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- Dehaene, Stanislas. 2007. *Les Neurones de la lecture*. Paris : Odile Jacob.
- DeLeo, Joyce A. 2006. « Basic Science of Pain ». *The Journal of Bone and Joint Surgery (American)*, vol. 88 (avril), p. 58-62.
- Dijkerman, H. C. et E. H. F. de Haan. 2007. « Somatosensory Processes Subserving Perception and Action ». *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 30, n° 2, p. 189-239.
- Edelman, Gerald M. 2005. *Wider Than The Sky – The Phenomenal Gift of Consciousness*. New Haven/Londres : Yale University Press.
- Fadiga, L., L. Fogassi, G. Pavesi et G. Rizzolatti. 1995. « Motor Facilitation During Action Observation – A Magnetic Stimulation Study ». *Journal of Neurophysiology*, vol. 73, n° 6, p. 2608-2611.
- Fourkas, A. D., S. Ionta et S. M. Aglioti. 2006. « Influence of Imagined Posture and Imagery Modality on Corticospinal Excitability ». *Behavioral Brain Research*, vol. 168, n° 2, p. 190-196.
- Funase, K., T. Takayuki, T. Higashi, N. Liang, N. et T. Kasai. 2007. « Increased Corticospinal Excitability During Direct Observation of Self-Movement and Indirect Observation With a Mirror Box ». *Neuroscience Letters*, vol. 419, n° 2, p. 108-112.
- Gaillard, R., A. Del Cul, L. Naccache, F. Vinckier, L. Cohen et S. Dehaene. 2006. « Nonconscious Semantic Processing of Emotional Words Modulates Conscious Access ». *Proceedings of the National Academy of Science*, vol. 103, n° 19 (mai), p. 7524-7529.

- Gallagher, H. L., F. Happé, N. Brunswick, P. C. Fletcher, U. Frith et C. D. Frith C. D. 2000. « Reading the Mind in Cartoons and Stories : An fMRI Study of 'Theory of Mind' in Verbal and Nonverbal Tasks ». *Neuropsychologia*, vol. 38, n° 1, p. 11-20.
- Gallese, V., C. Keysers et G. Rizzolatti. 2004. « A Unifying View of the Basis of Social Cognition ». *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 8, n° 9, p. 396-403.
- Gallese, V. 2005. « Embodied Simulation : From Neurons to Phenomenal Experience ». *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, n° 1, p. 23-48.
- Gallese, V. 2006. « Intentional Attunement : A Neurophysiological Perspective On Social Cognition and its Disruption in Autism ». *Brain Research*, vol. 1079, n° 1 (mars), p. 15-24.
- Gallese, Vittorio. 2007. « The "Conscious" Dorsal Stream : Embodied Simulation and its Role in Space and Action Conscious Awareness ». *Psyche*, vol. 13, n° 1 (avril), p. 1-20.
- Garbarini, Francesca et Mauro Adenzato. 2004. « At the Root of Embodied Cognition : Cognitive Science Meets Neurophysiology ». *Brain and Cognition*, vol. 56, n° 1, p. 100-106.
- Gazzola, V., L. Aziz-Zadeh et C. Keysers. 2006. « Empathy and the Somatotopic Auditory Mirror System in Humans ». *Current Biology*, vol. 16, n° 18 (septembre), p. 1824-1829.
- Giummarra, M. J., S. J. Gibson, N. Georgiou-Karistianis et J. L. Bradshaw. 2007. « Central Mechanisms in Phantom Limb Perception ; The Past, Present and Future ». *Brain Research Reviews*, vol. 54, n° 1, p. 219-232.
- Grabenhorst, F., E. T. Rolls, et A. Bilderbeck, A. 2008. « How Cognition Modulates Affective Responses to Taste and Flavor : Top-down Influences on the Orbitofrontal and Pregenuel Cingulated Cortices ». *Cerebral Cortex*, vol. 18, n° 7, p. 1549-1559.
- Grafton, S. T., M. A. Arbib, L. Fadiga et G. Rizzolatti. 1996. « Localization of Grasp Representation in Humans by Positron Emission Tomography ». *Experimental Brain Research*, vol. 112, p. 103-111.
- Grafton, S.T., L. Fadiga, M. A. Arbib et G. Rizzolatti. 1997. « Premotor Cortex Activation During Observation and Naming of Familiar Tools ». *Neuroimage*, vol. 6, n° 4, p. 231-236.
- Gu, Xiaosi et Shihui Han. 2007a. « Attention and Reality Constraints on the Neural Processes of Empathy for Pain ». *NeuroImage*, vol. 36, n° 1, p. 256-267.

- _____. 2007b. « Neural Substrate Underlying Evaluation of Pain in Actions Depicted in Words ». *Behavioral Brain Research*, vol. 181, n° 2, p. 218-223.
- Han, S., Y. Jiang, G. W. Humphreys, T. Zhou et P. Cai. 2005. « Distinct Neural Substrates for the Perception of Real and Virtual Visual Worlds ». *NeuroImage*, vol. 24, n° 3, p. 928-935.
- Hauk, Olaf, Ingrid Johnsrude et Friedemann Pulvermüller. 2004. « Somatopic Representation of Action Words in Human Motor and Premotor Cortex ». *Neuron*, vol. 41, p. 301-307.
- Henningsen, Peter. 2003. « The Body In The Brain : Toward a Representational Neurobiology of Somatoform Disorders ». *Acta Neuropsychiatrica*, vol. 15, p. 157-160.
- Hofbauer, Robert K., Pierre Rainville, Gary H. Duncan et M. Catherine Bushnell. 2001. « Cortical Representation of the Sensory Dimension of Pain ». *Journal of Neurophysiology*, vol. 86, n° 1 p. 402-411.
- Hurley, Susan et Nick Chater (dir.) 2005. *Perspectives on Imitation From Neurosciences to Social Sciences*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- Jacoboni, Marco et Mirella Dapretto, Mirella. 2006. « The Mirror Neuron System and the Consequences of its Dysfunction ». *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 7, n° 12, p. 942-951.
- Jabbi, M., M. Swart et C. Keysers. 2007. « Empathy for Positive and Negative Emotions in the Gustatory Cortex ». *NeuroImage*, vol. 34, n° 4, p. 1744-1753.
- Jackson, P. L., A. N. Meltzoff et J. Decety. 2005. « How Do We Perceive the Pain of Others? A Window into the Neural Processes Involved in Empathy ». *NeuroImage*, vol. 24, n° 3, p. 771-779.
- Jackson, P. L., P. Rainville et J. Decety. 2006. « To What Extent Do We Share the Pain of Others? Insight from the Neural Bases of Pain Empathy ». *Pain*, vol. 125, n° 1-2, p. 5-9.
- Jackson, P. L., E. Brunet, A. N. Meltzoff et J. Decety. 2006. « Empathy Examined Through the Neural Mechanisms Involved in Imagining How I Feel Versus How You Feel Pain ». *Neuropsychologia*, vol. 44, n° 5, p. 752-761.
- Jacobson, E. 1927. « Action Currents From Muscular Contractions During Conscious Processes ». *Science*, vol. 66, p. 403.

- Jarvelainen, Juha. 2005. « Reactivity of the Human Primary Motor Cortex During Observation of Action ». Thèse de doctorat, département de radiologie de l'Université de Technologie de Helsinki, disponible sur : <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/laa/kliin/vk/jarvelainen/>
- Kakigi, Ryusuke, Hiroki Nakata, Koji Inui, Nobuo Hiroe, Osamu Nagata, Manabu Honda, Satoshi Tanaka, Norihiro Sadato et Mitsumasa Kawakami. 2005. « Intracerebral Pain Processing in a Yoga Master who Claims not to Feel Pain during Meditation ». *European Journal of Pain*, vol. 9, n° 5, p. 581-589.
- Keysers, C., B. Wickers, V. Gazzola, J.-L. Anton, L. Fogassi et V. Gallese. 2004. « A Touching Sight : SII/ PV Activation During the Observation and Experience of Touch ». *Neuron*, vol. 42, n° 2, p. 1-20.
- Kemmerer, David. 2006. « Action Verbs, Argument Structure Constructions, and the Mirror Neuron System ». In *Action to Language via the Mirror Neuron System*, sous la dir. de Michael A. Arbib. Cambridge (UK)/New York : Cambridge University Press.
- Kohler, E., C. Keysers, M. A. Umiltà, L. Fogassi, V. Gallese, et G. Rizzolatti. 2002. « Hearing Sounds, Understanding Actions : Action Representation in Mirror Neurons ». *Science*, vol. 297, n° 5582, p. 846-848.
- Lamm, C., C. D. Batson et J. Decety, J. 2007. « The Neural Substrate of Human Empathy : Effects of Perspective-Taking and Cognition Appraisal ». *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 19, n° 1, p. 42-58.
- Leslie, Kenneth R., S. H. Johnson-Frey et S. T. Grafton. 2004. « Functional Imaging of Face and Hand Imitation : Towards a Motor Theory of Empathy ». *NeuroImage*, vol. 21, n° 2 (février), p. 601-607.
- Meltzoff, Andrew N. et Wolfgang Prinz (dir.) 2002. *The Imitative Mind : Development, Evolution and Brain Bases*. Cambridge (UK)/New York : Cambridge University Press, 2002.
- Meltzoff, A. N. et J. Decety. 2003. « What Imitation Tells Us About Social Cognition : A Rapprochement Between Developmental Psychology and Cognitive Neuroscience ». *Philosophical Transactions of the Royal Society*, vol. 358, n° 1431, p. 491-500.
- Melzack, Ronald et Patrick Wall. 1965. « Pain Mechanisms : A New Theory ». *Science*, vol. 150, n° 3699, p. 971-979.
- Melzack, R. et J. D. Loeser. 1978. « Phantom Body Pain in Paraplegics : Evidence For a Central "Pattern Generating Mechanism" for Pain ». *Pain*, vol. 4, n° 3, p. 195-210.

- Melzack, Ronald et Patrick Wall. 1988 [1982]. *The Challenge of Pain*. Harmondsworth : Penguin.
- Melzack, Ronald et Joel Katz. 2004. « The Gate Control Theory : Reaching for the Brain ». In *Pain - Psychological Perspectives*, sous la dir. de T. Hadjistavropoulos et K. D. Craig. Mahwah (NJ)/Londres : Lawrence Erlbaum.
- _____. 2006. « Pain in the 21st Century : The Neuromatrix and Beyond ». In *Psychological Knowledge in Court: Ptsd, Pain And Tbi*, sous la dir. de Gerald Young, p. 129-148. New York/Londres : Springer.
- Miiamaaria, V. S., *et al.* 2007. « The Compassionate Brain : Humans Detect Intensity of Pain from Another's Face ». *Cerebral Cortex*, vol. 17, n° 1 (janvier), p. 230-237.
- Molnar-Szakacs, Istvan, A. D. Wu, F. J. Robles et M. Iacoboni. 2007. « Do You See What I Mean? Corticospinal Excitability During Observation of Culture-Specific Gestures ». *PLoS ONE*, vol. 2, n° 7, disponible sur : <http://www.plosone.org/article/lookup?articleURI=info:doi/10.1371/journal.pone.0000626>
- Moriguchi, Yoshiya, *et al.* 2006. « Empathy and Judging Other's Pain : An fMRI Study of Alexithymia ». *Cerebral Cortex*, vol. 17, n° 9, p. 2223-2234.
- Morrison, I., D. Lloyd, G. Pellegrino et N. Roberts. 2004. « Vicarious Responses to Pain in Anterior Cingulate Cortex : Is Empathy a Multisensory Issue? ». *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, vol. 4, n° 2, p. 270-278.
- Morrison, I., M. V. Peelen et P. E. Downing. 2007. « The Sight of Other's Pain Modulates Motor Processing in Human Cingulate Cortex ». *Cerebral Cortex*, vol. 17, n° 9, p. 2214-2222.
- Naccache, L., *et al.* 2005. « A Direct Intracranial Record of Emotions Evoked by Subliminal Words ». *Processing of the National Academy of Science*, vol. 102, n° 21, p. 7713-7717.
- Nalbantian, Suzanne. 2008. « Neuroaesthetics : Neuroscientific Theory and Illustration from the Arts ». *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 33, n° 4, p. 357-368.
- Ogino, Y., H. Nemoto, K. Inui, S. Saito, R. Kakigi et F. Goto. 2007. « Inner Experience of Pain : Imagination of Pain While Viewing Images Showing Painful Events Form Subjective Pain Representation in Human Brain ». *Cerebral Cortex*, vol.17, n° 5 (mai), p. 1139-1146.

- Osaka, Naoyuki, Mariko Osaka, Masanao Morishita, Hirohito Kondo, Hidenao Fukuyama. 2004. « A Word Expressing Affective Pain Activates the Anterior Cingulate Cortex in the Human Brain : an fMRI Study », *Behavioural Brain Research*, vol. 153, n° 1, p. 123-127.
- Oztop, E., M. Kawato et M. Arbib. 2006. « Mirror Neurons and Imitation : A Computationally Guided Review ». *Neural Networks*, vol. 19, n° 3, p. 254-271.
- Pacherie, Elisabeth et Jérôme Dokic. 2006. « From Mirror Neurons to Joint Actions ». *Cognitive System Research*, vol. 7, n° 2-3, p. 101-112.
- Pearson, Joel, Colin W. C. Clifford et Frank Tong. 2008. « The Functional Impact of Mental Imagery on Conscious Perception ». *Current Biology*, vol. 18 (juillet), p. 982-986.
- Petrovic, P., K. M. Petersson, P. H. Ghatan, S. Stone-Elander et M. Ingvar. 2000. « Pain-Related Cerebral Activation Is Altered By Distracting Cognitive Task ». *Pain*, vol. 85, p. 19-30.
- Ponseti, J., *et al.* 2006. « A Functional Endophenotype for Sexual Orientation in Humans ». *NeuroImage*, vol. 33, n° 3, p. 825-833.
- Preston, Stephanie D. et Frans B. De Waal. 2002. « Empathy : Its Ultimate and Proximate Bases ». *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 25, n° 1, p. 1-72.
- Ramachandran, V. S. et Sandra Blackeslee. 1999. *Phantoms in the Brain : Probing the Mysteries of the Human Mind*. New York : Quill William Morrow.
- Ramachandran, V. S. 2000. « Mirror Neurons and Imitation Learning as the Driving Force Behind "the Great Leap Forward" in Human Evolution ». *Edge*, vol. 69 (29 mai), disponible sur : http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_index.html.
- Rainville, P., G. H. Duncan, D. D. Price, B. Carrier et M. C. Bushnell. 1997 « Pain Affect Encoded in Human Anterior Cingulate but not Somatosensory Cortex ». *Science*, vol. 277, n° 5328, p. 968-971.
- Rainville, P., R. K. Hofbauer, M. C. Bushnell, G. H. Duncan et D. D. Price. 1999. « Cerebral Mechanisms of Hypnotic Induction and Suggestion ». *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 11, n° 1, p. 110-125.
- Rainville, P., R. K. Hofbauer, M. C. Bushnell, G. H. Duncan et D. D. Price. 2002. « Hypnosis Modulates Activity in Brain Structures Involved in the Regulation of Consciousness ». *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 14, n° 6, p. 887-901.

- Rainville, Pierre. 2004. « Neurophénoménologie des états et des contenus de conscience dans l'hypnose et l'analgésie hypnotique ». *Théologiques*, vol. 12, n° 1-2, p. 15-38.
- Rizzolatti, G., L. Fogassi et V. Gallese. 2000. « Cortical Mechanisms Subservicing Object Grasping and Action Recognition : A New View on the Cortical Motor Functions ». In *The Cognitive Neurosciences*, sous la dir. de M. S. Gazzaniga, p. 539-552. Cambridge (Ma) : MIT University Press.
- _____. 2001. « Neurophysiological Mechanisms Underlying the Understanding and Initiation of Action ». *Nature Review Neuroscience*, vol. 2 (septembre), p. 661- 670.
- Roth, M., J. Decety, M. Raybaudi, R. Massareli, C. Delon, C. Segebarth, S. Morand, M. Decorps et M. Jeannerod. 1996. « Possible Involvement of Primary Motor Cortex in Mentally Simulated Movement : An fMRI Study ». *Neuroreport*, vol. 7, p. 1280-1284.
- Sacks, Oliver. 1998. *The Man Who Mistook His Wife For A Hat ; And Other Clinical Tales*. New York : Simon & Schuster.
- Serino, A., G. Giovagnoli et E. Ládavas. 2009. « I Feel what You Feel if You Are Similar to Me ». *PLoS ONE*, vol. 4, n° 3, (18 mars), disponible sur : <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0004930>
- Singer, T., B. Seymour, J. O'Doherty, H. Kaube, R. J. Dolan et C. D. Frith. 2004. « Empathy for Pain Involves the Affective but not Sensory Components of Pain ». *Science*, vol. 303, n° 5661, p. 1157-1162.
- Singer, Tania et Chris Frith. 2005. « The Painful Side of Empathy ». *Nature Neuroscience*, vol. 8, n° 7 (juillet), p. 845-846.
- Singer, Tania, Ben Seymour, John P. O'Doherty, Klaas E. Stephan, Raymond J. Dolan et Chris D. Frith. 2006. « Empathic Neural Responses Are Modulated by the Perceived Fairness of Others ». *Nature*, vol. 439, n° 7075, p. 466-469.
- Stephens, Richard, John Atkins et Andrew Kingston. 2009. « Swearing as a Response to Pain ». *NeuroReport*, vol. 20, n° 12, p. 1056-1060.
- Tettamanti, Marco, *et al.* 2005. « Listening to Action-related Sentences Activates Fronto-Parietal Motor Circuits ». *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 17, n° 2, p. 273-281.
- Treede, R.-D., D. R. Kenshalo, R. H. Gracely et A. K. P. Jones. 1999. « The Cortical Representation of Pain ». *Pain*, vol. 79, n° 2-3, p. 105-111.
- Umiltà, M. A., E. Kohler, V. Gallese, L. Fogassi, L. Fadiga, C. Keysers et G. Rizzolatti. 2001. « I Know What You Are Doing. A Neurophysiological Study ». *Neuron*, vol. 31, n° 1, p. 155-165.

- de Vignemont, F., H. H. Ehrsson et P. Haggard. 2005. « Bodily Illusions Modulate Tactile Perception ». *Current Biology*, vol. 15, n° 14, p. 1286-1290.
- de Vignemont, Frédérique et Tania Singer. 2006. « The Empathic Brain : How, When and Why? » *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 10, n° 10, p. 435-441.
- Völlm Birgit A., *et al.* 2006. « Neuronal Correlates of Theory of Mind and Empathy : A Functional Magnetic Resonance Imaging Study In a Nonverbal Task ». *NeuroImage*, vol. 29, n° 1, p. 90-98.
- Werner, Gerhard. 2007. « Perspectives in the Neuroscience of Cognition and Consciousness ». *BioSystems*, vol. 87, p. 82-95.
- Wicker, B., C. Keysers, J. Plailly, J.-P. Royet, V. Gallese et G. Rizzolatti. 2003. « Both of Us Disgusted in My Insula : The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust ». *Neuron*, vol. 40, n° 3, p. 655-664.
- Zeki, Semir. 1999. *Inner Vision*. Oxford/New York : Oxford University Press.
- Zeki, S. et H. Kawabata H. 2004. « The Neural Correlates of Beauty ». *Journal of Neurophysiology*, vol. 91, p. 1699-1705.

PSYCHOLOGIE, PHILOSOPHIE DE L'ESPRIT, SCIENCES COGNITIVES

- Adenzato, Mauro et Francesca Garbarini. 2006. « The *As If* in Cognitive Science, Neuroscience and Anthropology ». *Theory & Psychology*, vol. 16, n° 6, p. 747-759.
- Arbib, Michael A. (dir.) 2006. *Action to Language via the Mirror Neuron System*. Cambridge (UK)/New York : Cambridge University Press.
- Barsalou, Lawrence W. 1999. « Perceptual Symbol Systems ». *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 22, n° 4, p. 577-660.
- _____. 2003. « Situated Simulation in the Human Conceptual System ». *Language and Cognitive Processes*, vol. 18, n° 5-6, p. 513-562.
- _____. 2008. « Grounded Cognition ». *Annual Review of Psychology*, vol. 59 (janvier), p. 617-645.
- Barsalou, W. Lawrence, A. K. Barbey, W. K. Simmons et A. Santos. 2005. « Embodiment in Religious Knowledge ». *Journal of Cognition and Culture*, vol. 5, n° 1-2, p. 14-57.

- Clark, Andy. 1997. *Being There : Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- _____. 2004. « Embodiment and The Philosophy of Mind ». In *Mind and Causality*, sous la dir. de Alberto Peruzzi. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- _____. 2008. « Pressing the Flesh : A Tension in the Study of the Embodied, Embedded Mind? » *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 76, n° 1 (janvier), p. 37-59.
- Cosnier, J. et M.-L. Brunel. 1994. « Empathy, Micro-Affects and Conversational Interaction ». In *Proceedings of the 8th Conference of the International Society for Research on Emotions*, sous la dir. de N. Frijda, p. 237-241. Storrs (Ct) : ISRE Publications.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow, the Psychology of Optimal Experience*. New York : Harper and Row.
- Davidson, Donald. 1980 [1970]. *Mental Events – Essays On Actions and Events*. Oxford : Clarendon Press.
- Demontrond, Pascale et Patrick Gaudreau. 2008. « Le concept de "flow" ou "état psychologique optimal": état de la question appliquée au sport ». *Staps*, vol. 79, p. 9-21.
- Dennett, Daniel C. 1996. *Kinds of Minds : Toward an Understanding of Consciousness*. New York : Basic Books.
- Donald, Merlin. 1991. *Origins of the Modern Mind : Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge : Harvard University Press.
- Ekman, Paul. 1992. « Facial Expressions of Emotions : New Findings, New Questions ». *Psychological Science*, n° 3, p. 34-38.
- Fauconnier, Gilles et Mark Turner. 2002. *The Way We Think : Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York : Basic Books.
- Fodor, Jerry. 1975. *The Language of Thought*. Cambridge (Ma) : Harvard University Press.
- _____. 1983. *The Modularity of the Mind : An Essay on Faculty Psychology*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- _____. 1987. *Psychosemantics : The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*. Cambridge (Ma) : MIT Press.

- Foroni, F. et G. R. Semin. 2009. « Language that Puts You in Touch with Your Bodily Feelings ». *Psychological Science*, vol. 20, p. 974–980.
- Freud, Sigmund. 1981. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot.
- Gallagher, Shaun. 2005. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford : Clarendon Press.
- Gallese, Vittorio. 2003. « The Roots of Empathy : The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity ». *Psychopathology*, vol. 36, p. 171-180.
- Gallese, Vittorio et George Lakoff. 2005. « The Brain's Concepts : The Role of The Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge ». *Cognitive Neuropsychology*, vol. 22, n° 3-4, p. 455-479.
- Gardner, Howard. 1983. *Frames of Mind : The Theory of Multiple Intelligences*. New York : HarperCollins.
- _____. 1987. *The Mind's New Science : A History of the Cognitive Revolution*. New York : Basic Books.
- Gibbs, Raymond W. 1994. *The Poetics of Mind : Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge (UK)/New York : Cambridge University Press.
- Goldman, Alvin. 2006. *Simulating Minds : The Philosophy, Psychology, And Neuroscience of Mindreading*. Oxford(UK)/New York : Oxford University Press.
- Goubert, L. et al. 2005. « Facing Others in Pain : The Effects of Empathy ». *Pain*, vol. 118, n° 3, p. 285-288.
- Green, Melanie et Timothy Brock. 2000. « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives ». *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 79, p. 701-721.
- Grush, R. 2004. « The Emulation Theory of Representation : Motor Control, Imagery, and Perception ». *Behavioral Brain Science*, vol. 27, n° 3, p. 377–396.
- Hadamard, Jacques. 1945. *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton : Princeton University Press.
- Hadjistavropoulos, Thomas et Kenneth D. Craig (dir.) 2004. *Pain – Psychological Perspectives*. Mahwah (NJ)/Londres : Lawrence Erlbaum.
- Hart, Otto V. D., A. V. Dijke, M. V. Son et K. Steele. 2000. « Somatoform Dissociation in Traumatized World War I Combat Soldiers : A Neglected Clinical Heritage ». *Journal of Trauma and Dissociation*, vol. 1, n° 4, p. 33-66.

- Hart, Otto V. D., Ellert R. S. Nijenhuis et Kathy Steele. 2005. « Dissociation : An Insufficiently Recognized Major Feature of Complex PTSD ». *Journal of Traumatic Stress*, vol. 18, n° 5, p. 413-23.
- Hilgard J. R. 1979 *Personality and Hypnosis : A Study of Imaginative Involvement*. Chicago : University of Chicago Press.
- Holt, L. E. et S. L. Beilock. 2006. « Expertise and its Embodiment : Examining the Impact of Sensorimotor Skill Expertise on the Representation of Action-related Text ». *Psychonomic Bulletin & Review*, vol. 13, p. 694-701.
- Humphrey, Nicolas. 2006. *Seeing Red : A Study in Consciousness*. Cambridge (Ma) : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jacob, P. et M. Jeannerod. 2005. « The Motor Theory of Social Cognition : A Critique ». *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 9, n° 1, p. 21-25.
- James, William. 1981 [1890]. *The Principles of Psychology*. Cambridge (Ma) : Harvard University Press.
- Jeannerod, Marc et Elizabeth Pacherie. 2004. « Agency, Simulation and Self-Identification ». *Mind and Language*, vol. 19, n° 2, p. 113-146.
- Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind : The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago : University of Chicago Press.
- _____. 2006. « Merleau-Ponty's Embodied Semantics – From Immanent Meaning, to Gesture, to Language ». *EurAmerica*, vol. 36, n° 1 (mars), p. 1-27.
- _____. 2007. *The Meaning of the Body : Aesthetics of Human Understanding*. Chicago : University of Chicago Press.
- Lakoff, Geroge et Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press.
- _____. 1999. *Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books.
- Lang, P. J. 1979. « A Bio-Informational Theory of Emotional Imagery ». *Psychophysiology*, vol. 16, p. 495-512.
- Leidberg, Susanne et Silke Anders. 2006. « The Multiple Facets of Empathy : A Survey of Theory and Evidence ». *Progress in Brain Research*, vol. 156, p. 419-440.

- Mahr, Greg. 2003. « Was St. Anthony Crazy? Visionary Experiences and the Desert Fathers ». In *Imagination and Its Pathologies*, sous la dir. de James Philips et James Morley. Cambridge (Ma)/Londres : The MIT Press.
- Marchetti, Giorgio. 2006. « A Presentation of Attentional Semantics ». *Cognitive Processing*, vol. 7, n° 3, p. 163-194.
- Matlock, Teenie. 2004. « Fictive Motion as Cognitive Simulation ». *Memory & Cognition*, vol. 32, n° 8, p. 1389-1400.
- Maturana, Humberto et Fransisco J. Varela. 1987. *The Tree of Knowledge : The Biological Roots of Human Understanding*. Boston : Shambhala.
- McGuigan, F. J. 1978. *Cognitive Psychophysiology : Principles of Covert Behavior*. Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall.
- Meunier, Jean-Pierre. 2003. *Approches systémiques de la communication*. Bruxelles : De Boeck.
- Nijenhuis, Ellert R. 2000. « Somatoform Dissociation : Major Symptoms of Dissociative Disorders ». *Journal of Trauma and Dissociation*, vol. 1, n° 4, p. 7-32.
- _____. 2004. *Somatoform Dissociation : Phenomena, Measurement, and Theoretical Issues*. New York : W. W. Norton & Company.
- Pacherie, Élisabeth. 2004. « L'empathie et ses degrés ». In *L'empathie*, sous la dir. de A. Berthoz et G. Jorland, p. 149-181. Paris : Odile Jacob.
- Pezzulo, Giovanni et Cristiano Castelfranchi. 2007. « The Symbol Detachment Problem ». *Cognitive Processing*, vol. 8, p. 115-131.
- Prinz, J. 2002. *Furnishing the Mind : Concepts and their Perceptual Basis*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- Putnam, Hilary. 1987. *The Many Face of Realism*. La Salle (Ill) : Open Court.
- _____. 1988. *Representation and Reality*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- Pylyshyn, Z. W. 1984. *Computation and Cognition : Toward a Foundation for Cognitive Science*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- Quine. W. V. O. 1951. « Two Dogmas of Empiricism ». *The Philosophical Review*, vol. 60, p. 20-43.
- _____. 1981. *Theories and Things*. Cambridge : Harvard University Press.

- _____. 1995. « Reactions ». In *On Quine : New Essays*, sous la dir. de Paolo Leonard et Marco Santambrogio. Cambridge : Cambridge University Press.
- Rapaport, David. 1967. « A Historical Survey of Psychoanalytic Ego Psychology ». In *The Collected Papers of David Rapaport*, sous la dir. de M. M. Gill. New York : Basic Books.
- Rorty, Richard (dir.) 1967. *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago/Londres : University of Chicago Press.
- Roy, Jean-Michel. 2000. « Cognitive Turn and Linguistic Turn ». In *Proceedings of Twentieth World Congress of Philosophy*. Philosophy Documentation Center, disponible sur : <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cogn/CognRoy.htm>
- Rubakin, N. et M. Bethmann. 1968 [1937]. « The Psychology of the Public Library ». In *Nicholas Rubakin and Bibliopsychology*, sous la dir. de S. Simsova, p. 9-25. Londres : Clive Bingley.
- Sandler, J. 1987. *Projection, Identification, Projective Identification*. Madison (Co) : International Universities Press.
- Schooler, J. W., S. Ohlsson et K. Brooks. 1993. « Thoughts Beyond Words : When Language Overshadows Insight ». *Journal of Experimental Psychology : General*, vol. 122, p. 166-183.
- Scheler, Max. 1971 [1913-1923]. *Nature et formes de la sympathie : contribution à l'étude des lois de la vie affective*. Paris : Payot.
- Schulkin, Jay. 2004. *Bodily Sensibility : Intelligent Action*. Oxford (UK)/New York : Oxford University Press.
- Skinner, Jane. 2006. « Beyond Materialism : Mental Capacity and Naturalism, a Consideration of Method ». *Metaphilosophy*, vol. 37, n° 1, (janvier), p. 74-91.
- Smith, L. B. 2005. « Cognition as a Dynamic System : Principles from Embodiment ». *Developmental Review*, vol. 25, p. 278-298.
- Talmy, L. 1996. « Fictive Motion in Language and "Ception" ». In *Langage and Space*, sous la dir. de P.Bloom, M.A. Peterson, L. Nadel et M.F. Garrett, p. 211-276. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- Tellegen A. et Atkinson G. 1974. « Openness to Absorbing Self-Altering Experiences ("Absorption"), a Trait Related to Hypnotic Susceptibility ». *Journal of Abnormal Psychology*, vol. 83, p. 268-77.

- Titchener, Edward Bradford. 1909. *Lectures on the Experimental Psychology of Thought Processes*. New York : The Macmillan Company.
- Tucker, M. et R. Ellis. 1998. « On the Relations Between Seen Objects and Components of Potential Actions ». *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, vol. 24, n° 3, p. 830-846.
- Van Dijk, Teun A. 1977. « Semantic Macro-Structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension ». In *Cognitive Processes in Comprehension*, sous la dir. de M. A. Just et P. A. Carpenter. Hillsdale (NJ) : Erlbaum.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson et Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- de Vignemont, Frédérique. 2004. « The Co-Consciousness Hypothesis ». *Phenomenology and the Cognitive Science*, vol. 3, n° 1, p. 97-114.
- de Vignemont, Frédérique. 2007. « Habeas Corpus : The Sense of Ownership of One's Own Body ». *Mind & Language*, vol. 22, n° 4 (septembre), p. 427-449.
- Whalen, Jonathan E. et Michael R. Nash. 1996. « Hypnosis and Dissociation : Theoretical, Empirical, and Clinical Perspectives ». In *The Handbook of Dissociation*, sous la dir. de Larry K. Michelson et William J. Ray, p. 191-206. New York : Plenum.
- Wiedemann, J. 2004. « Building a Bridge between Mirror Neurons and Theory of Embodied Cognition ». In *SOFSEM : Theory and Practices of Computer Science*, p. 159-168. Berlin/Heidelberg : Springer.
- Wispe, Lauren. 1991. *The Psychology of Sympathy*. New York : Springer.
- _____. 1986. « The Distinction Between Sympathy and Empathy. To Call Forth a Concept, a Word Is Needed ». *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 50, n° 2, p. 314-321.
- Young, G. et C. R. Chapman. 2007. « Pain, Affect, Nonlinear Dynamical Systems, and Chronic Pain : Bringing Order to Disorder ». In *Causality of Psychological Injury*, sous la dir. de G. Young, K. Nicholson et A. W. Kane. New York : Springer.
- Zwaan, R., R. A. Stanfield et R. H. Yaxley. 2002. « Language Comprehenders Mentally Represent the Shape of Objects ». *Psychological Science*, vol. 13, p. 168-171.
- Zwaan, Rolf A. 2004. « The Immersed Experiencer : Toward an Embodied Theory of Language Comprehension ». In *Psychology of Learning and Motivation*, sous la dir. de B.H. Ross, p. 35-62. San Diego : Elsevier Academic Press.

Zwaan, Rolf A. et Lawrence J. Taylor. 2005. « Seeing, Acting, Understanding : Motor Resonance in Language Comprehension ». *Journal of Experimental Psychology*, vol. 135, n° 1, p. 1-11.

SÉMIOTIQUE, BIOSÉMIOTIQUE, PHÉNOMÉNOLOGIE, PSYCHOLOGIE ÉCOLOGIQUE

Barbieri, Marcello. 2007. *Biosemiotics : Information, Codes and Signs in Living Systems*. New York : Nova Science Publishers.

Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind : Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago : University of Chicago Press.

Bergson, Henri. 1959 [1907]. « L'Évolution créatrice ». In *Oeuvres*. Paris : Presses universitaires de France.

Bouckaert, Bertrand. 2003. *L'idée de l'autre : la question de l'idéalité et de l'altérité chez Husserl des Logische Untersuchungen aux Ideen I*. Dordrecht : Springer.

Cosnier, J. et J. Vaysse. 1992. « La fonction référentielle de la kinésique ». *Protée*, vol. 20, n° 2, p. 40-47.

Darwin, Charles. 1982 [1970]. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. Princeton : Princeton University Press.

Deely, John. 2004. « Semiotics and Jakob von Uexküll's Concept of Umwelt ». *Sign System Studies*, vol. 32, n° 1-2, p. 11-34.

Deledalle, Gérard. 1979. *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Paris : Payot.

Favareau, Donald. 2007. « The Evolutionary History of Biosemiotics ». In *Introduction to Biosemiotics*, sous la dir. de M. Barbieri. Dordrecht : Springer.

Fisette, Jean. 1990. *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*. Montréal : XYZ.

_____. 1996. *Pour une pragmatique de la signification*. Montréal : XYZ.

Freeman, W. J. 2000. « A Neurobiological Interpretation of Semiotics : Meaning, Representation, and Information ». *Information Sciences*, vol. 124, n° 1 (mai), p. 93-102.

- Gibson, James Jerome. 1977. « The Theory of Affordances ». In *Perceiving, Acting and Knowing*, sous la dir. de R. Shaw et J. Bransford. Hillsdale (NJ) : Lawrence Erlbaum.
- _____. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston : Houghton Mifflin.
- Gibson, J. J., E. Reed et R. Jones. 1982. *Reasons for Realism : Selected Essays of James J. Gibson*. Hillsdale (NJ) : Lawrence Erlbaum.
- Gould, S. J. et E. S. Vrba. 1982. « Exaptation : A Missing Term in the Science of Form », *Paleobiology*, vol. 8, p. 4-15.
- Hoffmeyer, Jesper. 2008. *Biosemiotics : An Examination into the Signs of Life and the Life of Signs*. Scranton : University of Scranton Press.
- Hope, Jonathan et Pierre-Louis Patoine. 2009. « Does a Glass of White Wine Taste Like a Glass of *Domain Sigalas Santorini Asiritiko Athriri 2005*? A Biosemiotic Approach to Wine-Tasting ». *Biosemiotics*, vol. 2, n° 1, p. 65-76.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- _____. 1969. *La Prose du monde*. Paris : Gallimard.
- Merrell, Floyd. 2003. *Sensing Corporeally – Toward a Posthuman Understanding*. Toronto/ Buffalo/Londres : University of Toronto Press.
- Peirce, C. S. 1978. *Écrits sur le signe – rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris : Seuil.
- Petit, Jean-Luc. 2002. « La constitution par le mouvement : Husserl à la lumière des données neurobiologiques récentes ». In *Naturaliser la phénoménologie – Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, sous la dir. de J. Petitot, F. Varela, B. Pachoud et J.-M. Roy, p. 283-311. Paris : CNRS Éditions.
- _____. 2004. « Empathie et intersubjectivité ». In *L'empathie*, sous la dir. de A. Berthoz et G. Jorland, p. 123-147. Paris : Odile Jacob.
- Petitot, Jean. 2000. « Les nervures du marbre. Remarques sur le "socle dur de l'être" chez Umberto Eco ». In *Au nom du Sens. Colloque de Cerisy autour de l'œuvre de Umberto Eco*, sous la dir. de Jean Petitot et Paolo Fabbri, p. 83-102. Paris : Grasset et Fasquelle.
- Scarantino, Andrea M. 2002. « Affordances Explained ». In *Philosophy of Science Association 18th Biennial Mtg - PSA 2002 : Contributed Papers*. Milwaukee (Wi) : P.S.A.

- Smuts, Jan C. 1936 [1926]. *Holism and Evolution*. Londres : Macmillan.
- Straus, Erwin. 1989 [1935]. *Le sens des sens*. Grenoble : Éditions Million.
- Thom, René. 1974. *Modèles mathématiques de la morphogénèse*. Paris : Bourgeois (10/18).
- von Uexküll, Jakob. 1956 [1934]. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Bedeutungslehre*. Hamburg : Rowolt.
- Wheeler, Wendy. 2006. *The Whole Creature : Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*. Londres : Lawrence & Wishart.

ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE ESTHÉTIQUE

- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley : University of California Press.
- Bystryn, Marcia. 1978. « Art Galleries as Gatekeepers : The Case of Abstract Expressionists ». *Social Research*, n° 45 (été), p. 390-408.
- Corna, Valeria et Gabriele Troilo. 2005. « Interpreting the Reading Experience : An Introspective Analysis ». *Proceedings of the 8th International Conference on Arts & Cultural Management*, disponible sur : neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/CornaV_TroiloG.pdf.
- Feagin, Susan. 1996. *Reading with Feeling : The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca (NY) : Cornell University Press.
- Ferstl, E. C., M. Rinck et D. Y. von Cramon. 2005. « Emotional and Temporal Aspects of Situation Model Processing During Text Comprehension : An Event-Related fMRI Study ». *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 17, n° 5, p. 724-739.
- Freedberg, D. et V. Gallese. 2007. « Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience ». *Trends in Cognitive Science*, vol. 11, n° 5, p. 197-203.
- Langer, Suzanne. 1957. *Problems of Art ; Ten Philosophical Lectures*. New York : Scribner.
- _____. 1951. « Abstraction in Science and Abstraction in Art ». In *From Structure, Method and Meaning : Essays in Honor of Henry M. Sheffer*, sous la dir. de P. Henle, H. M. Kallen et S. K. Langer, p. 171-182. New York : Liberal Arts Press.
- László, Janos. 1990. « Images of Social Categories vs. Images of Literary and Non-literary Objects ». *Poetics*, vol. 19, p. 277-291.

- _____. 2008. *The Science of Stories : An Introduction to Narrative Psychology*. Londres/ New York : Routledge.
- Lipps, Theodor. 1903-1906. *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. 2 vol. Hambourg/Leipzig : Leopold Voss.
- _____. 1909. *Leitfaden der Psychologie*. Leipzig : Wilhelm Engelmann.
- _____. 1926. *Psychological studies*. Baltimore : William & Wilkin.
- Lotze, R. Hermann. 1852. *Medicinische Psychologie, oder, Physiologie der Seele*. Leipzig : Weidmann.
- _____. 1885 [1856]. *Microcosmus : An Essay Concerning Man and His Relation to the World – Vol. I*. Freeport (NY) : Books for Libraries Press.
- Mallgrave, Harry Francis et Eleftherios Ikonomou. 1994. « Introduction ». In *Empathy, Form, and Space : Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, dir. et trad. par Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonomou. Santa Monica : Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Mallgrave, Harry Francis. 2010. *Architect's Brain : Neuroscience, Creativity, and Architecture*. Hoboken (NJ) : John Wileys and Sons.
- Nell, Victor. 1988. *Lost in a Book – The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven / Londres : Yale University Press.
- Paget, Violet et C. Ansthruther-Thompson. 1897. « Beauty and Ugliness ». *Contemporary Review*, n° 72, p. 544-569 / 669-688.
- Scheff, T.J. 1979. *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama*. Berkeley : University of California Press.
- Schreier, Margrit, Ozen Odag et Norbert Groeben. 2004. « Identification, Involvement, Immersion : Experiential States During Reading ». *IGEL 2004 Proceedings*, disponible sur : <http://www.arts.ualberta.ca/igel/igel2004/Proceedings/Proceedings.htm>.
- Schubert, Thomas et Jan Crusius. 2002. « Five Theses on the Book Problem : Presence in Books, Film and VR ». *Proceedings of the Fifth Annual International Workshop Presence 2002*, disponible sur : <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.83.2293>.
- Sessions, Roger. 1941. « The Composer and His Message ». In *The Intent of the Artist*, sous la dir. de Augusto Centeno, p. 101-134. Princeton (NJ) : Princeton University Press.

- Sontag, Susan. 1964. « Against Interpretation ». In *Against Interpretation and Other Essays*, p. 3-14. New York : Delta Books.
- Vischer, Robert. 1873. *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig : Hermann Credner.
- Vischer, Robert. 1994 [1873]. « On the Optical Sense of Form : A Contribution to Aesthetics ». In *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, dir. et trad. par Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikononou. Santa Monica : Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Yellowlees, J. Douglas et Andrew Hargadon. 2000. « The Pleasure Principle : Immersion, Engagement, Flow ». *Hypertext '00: Proceedings of the Eleventh ACM on Hypertext and Hypermedia*, p. 153-160.

THÉORIE DE LA FICTION

- Carroll, Noel. 1990. *The Philosophy of Horror : Or, Paradoxes of the Heart*. New York/Londres : Routledge.
- Casey, Edward. 2003. « Imagination, Fantasy, Hallucination, and Memory ». In *Imagination and Its Pathologies*, sous la dir. de James Philips et James Morley. Cambridge (Ma)/Londres : The MIT Press.
- Cook, Amy. 2006. « Staging Nothing : *Hamlet* and Cognitive Science ». *SubStance*, vol. 35, n° 2, p. 83-99.
- Currie, Gregory. 1995. « Imagination and Simulation : Aesthetics Meets Cognitive Science ». In *Mental Simulation – Evaluations and Applications*, sous la dir. de Martin Davies et Tony Stone. Oxford (Uk)/Cambridge (Ma) : Blackwell.
- _____. 2002. *Recreative Minds : Imagination in Philosophy and Psychology*. Oxford (UK) /New York : Oxford University Press.
- Faucher, Luc. 2008. « Empathie, imagination et cinéma ». In *La prolifération des écrans*, sous la dir. de Louise Poissant et Pierre Tremblay, p. 193-217. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Hartz, Glenn. 1999. « How We Can Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and a Red Pony ». *Philosophy*, vol. 74, n° 290, p. 557-578.

- Knight, Deborah. 2005. « In Fictional Shoes : Mental Simulation and Fiction ». *Philosophy of Film : An Anthology*, sous la dir. de Noël Carroll et Jinhee Choi, p. 271-280. New York : Blackwell.
- Moran, Richard. 1994. « The Expression of Feeling in Imagination ». *Philosophical Review*, vol. 103, p. 75-106.
- Nichols, Shaun. 2004. « Imagining and Believing : The Promise of a Single Code ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 62, p. 129-139.
- _____. 2006. « Just the Imagination : Why Imagining Doesn't Behave Like Believing ». *Mind and Language*, vol. 21, n° 4 (septembre), p. 459-474.
- Oatley, Keith. 1999. « Why Fiction May Be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation ». *Review of General Psychology*, vol. 3, p. 101-117.
- Oatley, Keith. 1999. « Meetings of Minds : Dialogue, Sympathy, and Identification in Reading Fiction ». *Poetics*, n° 26, p. 439-454.
- Radford, Colin. 1975. « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? ». *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 49, p. 67-80.
- _____. 2000. « Neuroscience and Anna ; a Reply to Glenn Hartz ». *Philosophy*, vol. 75, n° 3, p. 437-440.
- Plantinga, Carl et Greg M. Smith. 1999. *Passionate Views : Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Walton, Kendall. 1978. « Fearing Fictions ». *The Journal of Philosophy*, vol. 75, n° 1, p. 5-27.
- _____. 1990. *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (Ma) : Harvard University Press.
- Walton, Kendall. 1994. « Moral in Fiction and Fictional Morality ». *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 68, p. 27-50.
- Weinberg, Jonathan M. et Aaron Meskin. 2006. « Puzzling Over the Imagination : Philosophical Problems, Architectural Solutions » In. *The Architecture of the Imagination : New Essays on Pretense, Possibility, and Fiction*, sous la dir. de Shaun Nichols, p. 175-202. Oxford : Oxford University Press.

ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, LUDOLOGIE

- Arsenault, Dominic. 2005. « Dark Waters : Spotlight on Immersion ». In *Game On North America 2005 International Conference Proceedings*, p. 50-52. Ghent : Eurosis-ETI.
- Clover, Carol J. 1987. « Her Body, Himself : Gender in the Slasher Film ». *Representations*, n° 20, p. 187-228.
- Foskett, Shannon. 2007. « Toward A Neuroaesthetics of Film : Eisenstein, Brakhage and Mantic Montage ». *Consciousness, Literature and the Arts*, vol. 8, n° 3 (décembre), disponible sur : http://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdinkgrafe/archive/foskett.html#_ftn4.
- Frasca, Gonzalo. 2003. « Simulation versus Narratives : Introduction to Ludology ». In *The Video Game Theory Reader*, sous la dir. de Mark J. P. Wolf et Bernard Perron, p. 221-235. New York et Londres : Routledge.
- Grodal, Torben. 2003. « Stories for Eye, Ear, and Muscles : Video Games, Media, and Embodied Experiences ». In *The Video Game Theory Reader*, sous la dir. de Mark J. P. Wolf et Bernard Perron, p. 129-155. New York et Londres : Routledge.
- Lefebvre, Martin. 2007. « Le parti pris de la spectature ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de B. Gervais et R. Bouvet, p. 225-270. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Marks, Laura. 1999. *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiement, and the Senses*. Durham : Duke University Press.
- _____. 2004. « Haptic Visuality : Touching with the Eyes ». *Framework – The Finnish Art Review*, n° 2 (novembre), disponible sur : http://www.framework.fi/2_2004/visitor/artikkelit/marks.html.
- Powell, Anna. 2007. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh University Press.
- Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Adress of the Eye : A Phenomenology of Film Experience*. Princeton : Princeton University Press.
- _____. 2000. « What My Fingers Knew : The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh ». *Senses of Cinema*, n° 5 (avril), disponible sur : <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>.

- _____. 2004. *Carnal Thoughts – Embodiement and Moving Image Culture*. Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press.
- Turnock, Julie. 2003. « A Cataclysm of Carnage, Nausea, and Death : Saving Private Ryan and Bodily Engagement ». In *Conference Proceedings for “Affective Encounters – Rethinking Embodiement in Feminist Media Studies”*, sous la dir. de A. Koivunen et S. Paasonen. Disponible sur : www.hum.utu.fi/mediatutkimus/affective/proceedings.pdf.
- Williams, Linda. 1991. « Film Bodies : Gender, Genre and Excess ». *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, p. 2-13.
- _____. 1995. « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess ». In *Film Genres Reader II*, p. 140-158. University of Texas Press.

PHILOSOPHIE, ÉPISTÉMOLOGIE, HISTOIRE DES IDÉES

- Aristote. 1998. *Rhétorique*. Paris : Gallimard.
- Austin, John L. 1962. *How To Do Things With Words*. Cambridge : Harvard University Press.
- Bain, Alexander. 2004 [1868]. *The Senses and the Intellect*. Whitefish (Montana) : Kessinger Publishing.
- Brunel, Marie-Lise et Cynthia Martiny. 2004. « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers ». *Carriérologie*, vol. 9, n° 3, p. 473-500.
- Darwall, Stephen. 1998. « Empathy, Sympathy, Care ». *Philosophical Studies*, vol. 89, p. 261-282.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie II. Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la différence.
- _____. 1981. *Spinoza, philosophie pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit.
- Dewey, John. 1989 [1925]. *Experience and Nature*. Lasalle (Ill) : Open Court.

- _____. 2008. « Logic : The Theory of Inquiry ». In *John Dewey : The Later Works 1925-1953 (Vol. 12)*, sous la dir. de J. A. Boydston. Carbondale : Southern Illinois University Press.
- Eco, Umberto. 1999. *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Grasset.
- Élie, Maurice. 2009. *Aux origines de l'empathie : fondements et fondateurs*. Nice : les Éditions Ovidia.
- Gauss, Charles Edward. 2003. « Empathy ». In *The Dictionary of the History of Ideas*. Charlottesville : Gale Group, disponible sur : <http://etext.virginia.edu/DicHist/dict.html>.
- Haldane, John Burdon Sanderson. 1927. *Possible Worlds, and Other Papers*. Londres : Chatto & Windus.
- Home, Henry [Lord Kames]. 1883 [1762]. *Elements of Criticism*. New York : A. S. Barnes & Company.
- _____. 1897 [1747] *Essays Upon Several Subjects Concerning British Antiquities*. Edinburgh : T. Maccliesh & Co.
- _____. 1779 [1774]. *Sketches on the History of Man*. Dublin : James Willams.
- Jorland, Gérard. 2004. « L'empathie, histoire d'un concept ». In *L'empathie*, sous la dir. de A. Berthoz et G. Jorland, p. 19-49. Paris : Odile Jacob.
- Kant, Emmanuel. 1993 [1790]. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- Lévy, Pierre. 1991. *L'idéographie dynamique : vers une imagination artificielle?* Paris : La Découverte.
- Poirier, Pierre et Luc Faucher (dir.) 2008. *Des neurosciences à la philosophie. Neurophilosophie et philosophie des neurosciences*. Paris : Éditions Syllepse.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1817 [1781]. *Essais sur l'origine des langues*. Chicoutimi : UQAC, disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf
- Sartre, Jean-Paul. 1971. *L'Idiot de la famille – tome I*. Paris : Gallimard.
- Schopenhauer, Arthur. 1888 [1840]. *Le fondement de la morale*. La Librairie Félix Alcan.
- Shusterman, Richard. 1997. *Practicing Philosophy : Pragmatism and the Philosophical Life*. New York : Routledge.

- Smith, Adam. 1976 [1759]. *The Theory of Moral Sentiments*. Indianapolis : Liberty Classics.
- Sokal, Alan et Jean Bricmont. 1997. *Impostures intellectuelles*. Paris : Odile Jacob.
- Tallis, Raymond. 2008. « The Neuroscience Delusion ». *The Times Literary Supplement*, 9 avril, disponible sur : http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article3712980.ece

THÉORIE CRITIQUE, ÉTUDES CULTURELLES ET DU GENRE

- Baudrillard, Jean. 1973. *Critique de l'économie politique du signe*. Paris : Seuil.
- _____. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Bardini, Thierry. 2007. « Retour sur une (d)ébauche : Une problématique communicationnelle du changement technique ». *tic&société*, vol. 1, n° 1, p. 5-13.
- Berger, Peter L. et Thomas Luckmann. 1966. *The Social Construction of Reality : A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City (NY) : Doubleday.
- Best, Steven et Douglas Kellner. 1991. *Postmodern Theory : Critical Interrogations*. New York : The Guilford Press.
- Best, Steven. 1994. « The Commodification of Reality & the Reality of Commodification : Baudrillard, Debord, and Postmodern Theory ». In *Baudrillard : A Critical Reader*, sous la dir. de D. Kellner. Cambridge (Ma) : Blackwell.
- Briggs, Jo. 2006. « Plural Anomalies : Gender and Sexuality in Bio-Critical Readings of Vernon Lee ». In *Vernon Lee – Decadence, Ethics, Aesthetics*, sous la dir. de Catherine Maxwell et Patricia Pulham. Houndmills/New York : Palgrave Macmillan.
- Boon, Kevin Alexander. 2005. « Heroes, Metanarratives, and the Paradox of Masculinity in Contemporary Western Culture ». *The Journal of Men's Studies*, vol. 13 (mars), p. 301-312.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- _____. 1993. *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*. New York et Londres : Routledge.
- de Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.

- Chambers, Samuel A. 2003. « Telepistemology of the Closet ; or, The Queer Politics of *Six Feet Under* ». *The Journal of American Culture*, vol. 26, n° 1 (mars), p. 24-41.
- Connell, Robert W. 1994. « Bodies and Gender ». *Agenda*, vol. 23, p. 7-18.
- _____. 2005 [1995]. *Masculinities*. Berkeley/Los Angeles : Univeristy of California Press.
- Debord, Guy. 1992 [1967]. *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard.
- Debord, Guy. 2000 [1957]. *Rapport sur la construction des situations*. Paris : Mille et une nuits.
- Flanagan, Mary et Austin Booth. 2006. *Re : Skin*. Cambridge (Ma) : MIT Press.
- Foucault, Michel. 1994. « Les mailles du pouvoir ». In *Dits et Écrits*, vol. IV. 1980-1988. Paris : Gallimard, p. 1001-1013.
- Frith, Simon et Angela McRobbie. 1990 [1978]. « Rock and Sexuality ». In *On Record : Rock, Pop & the Written Word*, sous la dir. de Simon Frith et Andrew Goodwin, p. 369-389. Londres et New York : Routledge.
- Hawkins, Joan. 2000. *Cutting Edge : Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Jameson, Frederic. 1988. « Reflections on the Brecht-Lukacs Debate ». *The Ideologies of Theory : Essays 1971-1986*, vol. 2. New York : Routledge p. 133-147.
- _____. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press.
- Laurin, Hélène. 2009. « The Girl Is a Boy Is a Girl : Gender Representations in the Gizzy Guitar 2005 Air Guitar Competition ». *Journal of Popular Music Studies*, vol. 21, n° 3, p. 284-303.
- Marx, Karl. 1969. *Le Capital, critique de l'économie politique. Livre premier*. Paris : Éditions sociales.
- Morris, David B. 1991. *The Culture of Pain*. Berkeley : University of California Press.
- Rey, Roselyne, 1993. *Histoire de la douleur*. Paris : La Découverte.
- Sarracino, Carmine et Kevin M. Scott. 2008. *The Porning of America : The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go from Here*. Beacon Press.

- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain : the Making and Unmaking of the World*. New York : Oxford University Press.
- Uebel, Michael. 2002. « Masochism in America ». *American Literary History*, vol. 14, n° 2 (été), p. 289-411.
- Walby, Sylvia. 1989. « Theorizing Patriarchy », *Sociology*, vol. 23, n° 2 (mai), p. 213-234.

OUVRAGE GÉNÉRAUX

- Chemama, R., et al. 1997. *Dictionnaire de la psychanalyse. Nouvelle édition revue et augmentée*. Paris : Larousse.
- Delrieu, Alain. 2008. *Sigmund Freud – Index thématique (2e édition)*. Paris : Anthropos.
- Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer. 1995. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- International Association for the Study of Pain. 2007. « Pain Terminology : Pain ». Disponible sur : <http://www.iasp-pain.org>.
- Le Petit Robert*, éd. 1993. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Le Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1996. Disponible sur : <http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/>.
- Proust, Joëlle. 2004. « Affordance ». In *Vocabulaire européen des philosophies – Dictionnaire des intraduisibles*, sous la dir. de Barbara Cassin, p. 26. Paris : Seuil / Dictionnaire Le Robert.
- Vulgaris-Médical, Encyclopédie médicale en ligne*, éd. 2007, <http://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie/proprioception-6821.html>.