

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PROCESSUS AGORA

APPROCHE BIOCULTURELLE DES THÉORIES DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE

THÈSE

PRÉSENTÉE

DANS LE CADRE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JEAN-SIMON DESROCHERS

MARS 2014

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

Je tiens d'abord à remercier mes directeurs, messieurs André Carpentier et Jean-François Chassay d'avoir su m'accompagner dans cette exploration en *terra incognita* théorique. La justesse de leurs critiques et leurs suggestions d'approches méthodologiques auront été déterminantes dans l'articulation de cette recherche bioculturelle. Je tiens à souligner la grande qualité de l'accompagnement d'André Carpentier qui, de ma maîtrise à aujourd'hui, a su cibler mes lacunes et parfaire mon approche globale à titre de chercheur en théories de la création littéraire.

J'aimerais également souligner l'apport de madame Denise Brassard, qui aura su, à point nommé, me faire comprendre quel rôle intellectuel je pouvais remplir et quelles formes d'enseignements il m'était possible d'en tirer. Il m'est essentiel de remercier monsieur René Lapierre, sans qui cette aventure intellectuelle n'aurait jamais eu lieu. Monsieur Lapierre aura été le premier à me convaincre de la valeur inestimable de l'espace créatif potentiel de l'institution universitaire. Sans son apport, cette réflexion ne serait demeurée qu'au stade de l'intention, de l'intuition muette.

Je tiens également à remercier les professeurs qui ont subi mes premières expérimentations méthodologiques parfois malheureuses et souvent bancales. Merci à messieurs Bertrand Gervais, Denis Fisette, Dominique Garand et Simon Harel de m'avoir permis d'affiner ma démarche et de m'imposer ces contraintes de rigueur et de clarté. Au chapitre du soutien financier, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) de m'avoir accordé la prestigieuse bourse Joseph-Armand-Bombardier. Cette bourse m'aura permis de m'investir entièrement dans cette recherche.

En terminant, je remercie ma mère, Marie DesRochers, qui m'a toujours soutenu dans mon parcours, et ce, dès mes premières explorations en création littéraire. Je

remercie et embrasse ma fille, Elsa, cet être magnifique qui m'apprend à vieillir. Plus particulièrement, je remercie mon amoureuse, Andrée-Anne Dupuis Bourret, artiste exceptionnelle et brillante intellectuelle avec qui, de jour en jour, de question en question, nous inventons le sens de nos vies.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION(S).....	1
CERTAINES QUESTIONS RESTERONT SANS RÉPONSE ET POURQUOI CELA EST SOUHAITABLE	2
PROMENADE DANS LES SENTIERS DE L'IMPLICITE.....	10
QU'EST-CE QU'UNE THÉORIE DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE?	14
CARTOGRAPHIER UN IMAGINAIRE PAR SES FIGURES	17
Panorama théorique (vaste petit paysage)	17
Méthodologique dialogique, manière XXI ^e siècle.....	21
Les figures aporétiques de la création littéraire.....	28
<i>Koan</i> et apories, figurer l'expérience au-delà du seuil logique	35
Derniers échauffements	40
 PREMIÈRE PARTIE :	
DANS LA FABRIQUE DU SENS LITTÉRAIRE	43
LE MYSTÈRE DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE ET L'INFINI PROBLÈME DU SENS.....	44
La posture du religieux	44
Valère Novarina, le mystère et le problème cartésien	47
Devant la parole et dans le sens.....	56
Langage, pattern et sens : l'œuf est la poule.....	59

DADA, TZARA ET LES COMMUNAUTÉS D'INCERTITUDES.....	68
Un coup d'œil par-dessus l'épaule avant d'avancer	68
Le bruit dans la gorge des grands chats en métal vide	70
Apologie de l'idiot.....	72
La recherche du pattern libre	76
Douter de tout, activité de groupe.....	82
DU PATTERN LIBRE AU SENS SURRÉEL	87
Le bond surréaliste : la règle, la contrainte et la recherche de l'intuition.....	87
Une affaire qui marche mieux	88
Écrire l'intuition, première démarche vers l'indicible.....	94
Intuition ou instinct?	97
Leçons d'avant-gardes	99
QUELQUES ÉCOLES CONTEMPORAINES DE L'ÉCRITURE.....	102
Apprendre à écrire par soi-même est une activité de groupe.....	103
L'approche de la création littéraire	107
Le concept de <i>creative writing</i>	110
Des postures contestées	116
HERMÉNEUTIQUE LIMITE	118
Penser la pensée de la création	118
La logique de la trace et de l'événement, l'histoire et ses voyages dans le temps présent.....	120
L'appareil conceptuel de Paul Ricœur : la représentance, la signifiance et la distinction des intentionnalités	124

Les problèmes de l'historien ne sont pas fictifs et les problèmes de la fiction sont historiques (spirale théorique).....	130
L'intention du sens et le besoin du récit	134
L'INTUITION ET LE MARCHÉ DES APORIES	136
Êtes-vous Mac ou PC?.....	136
DEUXIÈME PARTIE :	
LE PROBLÈME DU RÉEL EN CRÉATION LITTÉRAIRE.....	140
QUEL RÉEL, AU FAIT?.....	141
Proposition 1 : Le réel, c'est l'infini (question d'imagination)	145
Proposition 2 : Le réel, c'est l'impossible (mais l'impossible de quoi?).....	149
DE L'IMPOSSIBLE À L'INDICIBLE, FAIRE JOUR.....	153
L'impossible comme charnière.....	153
Réel et réalités.....	156
Et si le problème du langage n'était plus un obstacle?	160
DES RÉALITÉS COMME CONSTRUCTIONS ET DU RÉEL POSSIBLE.....	163
Dire n'est pas dire vrai.....	163
Le réel étrange et la réalité naïve.....	165
L'inconnu est réel, le réel est inconnu, c'est un fait reconnu	169
L'indicible est un possible	170
L'USAGE DU RÉEL.....	176
Le vrai, le faux et la croyance.....	176

TROISIÈME PARTIE :

QU'EST-CE QUE LA MIMÉSIS IMITE?	179
LE RÉEL ET LA MIMÉSIS	180
Le réalisme et le problème de la mimésis.....	180
L'analogue et l'origine	185
Un premier sentiment du réel	191
La simulation et le faux problème du solipsisme	198
Brève récapitulation en forme d'état des lieux	201
INTUITION ET EMPATHIE.....	204
Soupçons d'incommencements	204
De quelle empathie parlons-nous?.....	211
Écrire comme on veille un mourant.....	218
LE CORPS IMAGINAIRE N'EST JAMAIS PLUS QUE LE CORPS RÉEL.....	228
<i>Einführung</i> et neurones miroirs	228
Les problèmes littéraires de la théorie de l'esprit et de la simulation incarnée	231
Cette mimésis dont personne ne parle	235
Le geste et l'origine du langage.....	238
Grandeurs et misères des chercheurs méthodiques	242
Le sentiment comme méthode	246

QUATRIÈME PARTIE :

DIALOGISME ET ACTE DE CRÉATION LITTÉRAIRE	251
BAKHTINE BIOCULTUREL	252

Le(s) problème(s) de Bakhtine	252
Le dialogisme comme épistémologie bioculturelle	256
Genèse et paradoxe de l'empathie chez Bakhtine	260
Bakhtine à l'ère de la neurobiologie.....	268
Exotopie, variété partagée, complémentarité et acte de création.....	274
Dialogue et complémentarité, l'acte de création littéraire comme simulation d'un mutualisme.....	282
LES LECTURES DE SOI.....	287
Le texte comme un autre.....	287
Détour par l'imaginaire du «bien fait» (et quelques idées méthodologiques).....	293
Si chacun dit le contraire c'est parce qu'il a raison.....	297
OUVERTURES	300
OUVERTURE SUR LES IMAGINAIRES DE LA CRÉATION	301
L'écrivain, cette sale bête	301
Le plaisir, c'est l'inconnu	305
En résumé, ce corps qui écrit.....	308
Ouverture sur l'espace et le temps du dialogue.....	312
Ne pas s'en faire	314
ANNEXE.....	316
LISTE DES FIGURES	316

BIBLIOGRAPHIE.....	317
CORPUS D'ÉTUDE PRINCIPAL.....	317
CORPUS D'ÉTUDE PÉRIPHÉRIQUE.....	318
CORPUS BAKHTINE.....	319
CORPUS THÉORIES GÉNÉRALES DE LA CRÉATION (CORPUS SECONDAIRE).....	322
CORPUS THÉORIQUE LITTÉRAIRE.....	327
CORPUS PHILOSOPHIE / HUMANITIES.....	330
CORPUS SCIENCES / SCIENCES COGNITIVES.....	335
CORPUS PHILOSOPHIE DE L'ESPRIT / PHILOSOPHIE DU LANGAGE.....	344

RÉSUMÉ

Les problèmes de la création relèvent traditionnellement d'une conception mystique de l'intuition, du sentiment, d'un savoir-faire et de prédispositions mentales qui seraient spécifiques aux créateurs, seuls individus aptes à converser habilement avec les Muses. Il apparaît que ces problèmes, considérés comme ineffables, s'apparentent méthodologiquement à ceux de l'esprit tel que précisé par la phénoménologie et aujourd'hui abordé par les sciences cognitives de seconde génération.

À l'heure où les neurosciences et la philosophie réinvestissent les notions d'émotion, de sentiment et d'empathie, un terrain conceptuel commun semble désormais à portée de main des chercheurs-créateurs. En préconisant une approche bioculturelle unissant les paradigmes culturel et biologique afin de n'en constituer qu'un seul, il devient épistémologiquement probant d'engager un dialogue entre les théories subjectives de la création littéraire et la quête incessante du savoir sur l'esprit humain. En investissant ce terrain conceptuel, il est clair que les questions qui animent actuellement la frange dominante des sciences cognitives s'ancrent dans une tradition de pensée qui s'intéresse depuis longtemps aux problèmes de l'intuition, du sentiment et de l'empathie en tant qu'actes de création.

Ces actes de création littéraire sont explorés de diverses manières par leurs théoriciens. De la théorie subjective fondée dans un imaginaire pratique à la théorie philosophique tout aussi documentée que complexe, les théories de la création littéraire constituent un imaginaire à part entière. Parmi les moteurs de cet imaginaire, des figures sont identifiables dans plusieurs œuvres, particulièrement celles de l'intuition, du sentiment et de l'empathie. À partir de ces figures illustrant le caractère indicible d'éléments du processus de création littéraire, plusieurs liens deviennent envisageables afin d'approfondir – et non de circonscrire – des éléments fondamentaux non seulement pour le créateur, mais pour l'humain en tant qu'être façonné de manière bioculturelle.

Dans ce dialogue entre littérature, sciences et philosophie, il apparaît que le sujet réel de toute forme de contenu est l'objet d'un acte de création, une manière d'étendre la réalité pour mieux fouiller le réel. Procédant ainsi, cette thèse propose d'explorer les perspectives littéraires de phénomènes qui composeraient, bioculturellement parlant, certaines des pierres d'assises de notre évolution en tant qu'espèce.

Mots clés :

création littéraire, théorie, approche bioculturelle, imaginaire, acte, création, figures, empathie, intuition, sentiment, réel, mimésis, exotopie, Bakhtine, dialogisme, neurones miroirs, simulation incarnée

INTRODUCTION(S)

Sans doute ne suis-je pas très intelligent : en tout cas les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écoeurement, vague à l'âme, un sentiment de pénible inconsistance. Je ne me sens pas le moins du monde assuré des propositions qu'il m'arrive d'émettre au cours d'une discussion. Celles qui me sont opposées me semblent presque toujours aussi valables; disons pour être exact : ni plus ni moins valables.

Francis Ponge, *My creative method*

A theory which should be capable of being absolutely demonstrated in its entirety by future events, would be no scientific theory but a mere piece of fortune telling.

C.S. Peirce, *Collected Papers 5.541*

CERTAINES QUESTIONS RESTERONT SANS RÉPONSE ET POURQUOI CELA EST SOUHAITABLE

La création est une caractéristique centrale de l'évolution des espèces. Elle s'applique sur tant de plans qu'un esprit féru de conclusions hâtives pourrait y voir l'un des principaux motifs du vivant. Après tout, le corps humain produit chaque jour des millions de nouvelles cellules pour remplacer les anciennes, il adapte son système immunitaire pour contrer les mutations virales, il transmet parfois une part de ses gènes à une prochaine génération, permettant graduellement à l'espèce de mieux s'adapter aux contraintes socio-environnementales. Cette créativité est celle d'une routine biologique; une création autonome, homéostatique, fonctionnelle de la fécondation jusqu'à la mort. Employer l'expression banale voulant que le corps crée *comme si sa vie en dépendait* semblerait de mise puisque, justement, sa vie en dépend.

Jusqu'à preuve du contraire, la vie est créations¹, évolutions, transformations, créations. Une approche évolutionniste suggérerait que l'ensemble du comportement humain découle de ce *modus operandi* biologique : si l'humain crée, c'est parce qu'il n'est lui-même *que* créations. Pourquoi alors un phénomène à la fois commun et exceptionnel demeure-t-il un problème philosophiquement irrésolu? Dans la logique de ce formidable atelier à concepts qu'est la philosophie, la cohabitation sémantiquement acceptable de *commun* et *exceptionnel* dans un même prédicat soulève un problème qui mérite l'analyse. Encore faut-il préciser ce que j'entends ici par *commun* et par *exceptionnel*. Il s'agit là d'une question d'échelle et de contexte. La vie est *commune* dans l'écosystème, *exceptionnelle* dans ce que nous connaissons du système solaire; *commune* dans sa fragilité, *exceptionnelle* dans sa résilience; *commune* dans son étendue,

¹ Si j'évoquais que la vie est création (sans s), je me retrouverais sémantiquement dans le camp des créationnistes, ce qui serait plutôt fâcheux.

exceptionnelle dans sa diversité, etc. Sur un strict plan logique, le concept de vie révèle une aporie prodigieuse; il est la somme de ses contraires, il est un espace qui *est* création et une création qui *génère* son espace.

Fort heureusement, la problématique du vivant n'est pas celle qui sera retenue aux fins d'analyses de cette thèse. Ces premiers paragraphes, aussi macroscopiques soient-ils, ne servent qu'à introduire cette proposition fort simple : si la vie présente un certain état de la matière, la création est l'une des actions principales de cet état. Et c'est précisément cette action, cet *acte de création* qui m'intéresse.

Dès qu'on se penche sur le problème de l'acte de création, on découvre qu'après deux siècles d'enthousiasmes scientifique et philosophique, cette notion demeure toujours aussi mystérieuse, insaisissable et sujette à déclencher de fervents affrontements. Dans une société de la connaissance capable de fissionner des atomes, d'accélérer des particules, de transplanter des organes et de cloner des organismes complexes, arriver au constat que l'acte de création soit encore lié à des concepts tels que l'imagination, l'intuition, l'inspiration ou le sentiment semble aussi étrange que rassurant. Serions-nous réellement incapables de préciser notre pensée sur les phénomènes qui l'engendrent? Et cette impossibilité d'accès, représente-t-elle une bonne nouvelle? Quels gains ferions-nous à élucider, voire simplement à conceptualiser ces questions? Ce sont là des interrogations capables d'engendrer de sérieux problèmes pour quiconque recherche des certitudes, parce qu'à propos de l'acte de création, il n'y a que du doute.

S'attaquer frontalement à une problématique de création équivaut à poser une question dont la réponse formera fatalement le début d'une nouvelle question. La recherche de réponses définitives relatives à cette problématique relève d'une utopie complète. Non sans ironie, cette perspective en forme d'infini me semble conceptuellement des plus heureuse. S'il était envisageable de produire une réflexion philosophique ou scientifique qui réglerait *définitivement* la question de la création, tout

serait ainsi créé, réglé, prévisible². Cette réduction, ce «système parfait de la création», nous plongerait paradoxalement dans un univers fini, dénué d'inconnu. Un monde déterminé qui n'est pas sans rappeler celui des Tralfamadoriens³ tels que présentés dans le roman *Abattoir 5* de Kurt Vonnegut. Sombre perspective pour l'animal de sens et de découvertes que nous sommes, il va sans dire. Quiconque souhaite parler de création ne peut chercher de finalité conceptuelle, le regard doit se porter sur la nature de l'acte, sur les phénomènes spécifiques pouvant le caractériser.

Dans un relativisme absolu, je pourrais affirmer qu'il existe autant de manières d'aborder la création qu'il y a de créateurs. Avec un relativisme relatif, j'ajusterais cette affirmation en précisant que chaque créateur possède des caractéristiques biologiques communes à partir desquelles les différences se développent. Dans l'observation de certaines de ces caractéristiques communes, quelques penseurs, philosophes et scientifiques ont abordé la problématique sans parvenir à tirer des conclusions unanimes, aucun constat final n'ayant acquis la véridicité requise pour faire école ou pour renouveler les perspectives de manière durable. À terme, ces chercheurs épars furent contraints d'admettre le caractère arbitraire, aléatoire, imprédictible et irraisonné de la création. Dans leurs travaux, au mieux ils réduisent l'acte à une fine aporie, proposant que la création, à la manière de la potentialité quantique, cesse d'exister sitôt sa forme arrêtée. Au pire, ils avancent un système logique autonome, une spirale vers

² Comme l'évoquait le philosophe des sciences Larry Briskman, une théorie définitive ou systémique de la créativité deviendrait une recette, une application organisée de processus qui en soi, élimineraient l'aspect mystérieux et inexplicé propre aux moments de créativité et donc, la créativité réelle. Briskman, Larry, 2009. *Creative Product and Creative Process in Science and Art* in Krausz, Michael, Dennis Dutton, Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 17 – 42.

³ Dans le roman *Abattoir 5* de Kurt Vonnegut, les Tralfamadoriens sont un peuple extraterrestre capable de percevoir la totalité du passé et du futur de l'univers, un état de perception temporelle complète où la création est, par définition, impossible.

l'effondrement proche du solipsisme théorique dont l'étanchéité logique laisse transparaître sa signifiante dans l'autoréférentialité⁴.

En parallèle avec ces discours complexes, bon nombre d'écrivains et d'artistes, plus soucieux d'arriver à un approfondissement particularisé des problématiques de l'acte de création, arrivent eux aussi à des conclusions aporétiques, brouillant régulièrement les concepts qu'ils décrivent ou empruntent. Là où certains philosophes ont exploré la question avec la sécurité d'une méthode et où des psychanalystes l'ont détaillée avec leur imposant bagage d'inférences, des artistes et des écrivains ont avancé tête baissée sans se préoccuper de leur sort, sûrs de leurs expériences et de leurs intentions. Le résultat demeure néanmoins toujours aussi insaisissable d'un point de vue critique : comment détailler le recours à l'*imagination créatrice*, à l'*intuition*, au *sentiment empathique* à l'égard d'un discours? À l'heure actuelle, ces concepts servent de refuges, de no man's land critique où chacun peut, somme toute, faire comme bon lui semble. Si la création n'était qu'une *poïesis* au sens aristotélicien, cela ne poserait aucun problème. Mais voilà que depuis deux générations, certaines universités font de la création un sujet d'étude à proprement parler. Malheureusement, parce que les concepts qui caractérisent l'acte de création sont jugés trop flous ou trop aléatoires pour être jugés universellement recevables. Dans son discours, le chercheur en création n'a souvent pas accès aux concepts fondamentaux de son sujet. Pour défendre ses idées, il doit diluer sa subjectivité dans des théories proprement compatibles avec le fonctionnement institutionnel, ce dernier étant souvent marqué par le poststructuralisme et ses relents systémiques ou les approches postpositivistes en sciences humaines. Non sans soulever un problème épistémique de grande importance, les hautes institutions du savoir tolèrent difficilement les pratiques du doute qui ne sauraient qu'engendrer de nouveaux doutes de manière explicite. Pourtant, entre l'enfermement au sein d'un solipsisme subjectif et la dissolution

⁴ Il s'agit ici essentiellement de théories psychanalytiques systémiques. Celle de Didier Anzieu sur les cinq phases du travail créateur représente probablement l'une des plus abouties.

dans la théorie reconnue (qui ne sera jamais plus que la subjectivité d'une communauté d'altérités), il doit bien exister une ligne de tension féconde sur laquelle peut marcher le chercheur créateur.

Pour l'écrivain chercheur que je suis, considérant la théorie et la pratique créative comme deux hémisphères d'un même monde, le chercheur créateur doit d'abord ancrer sa démarche dans une forme de certitude, puisque, comme l'avancait Maurice Blanchot, «sans certitude, il ne doute pas, il n'a pas l'appui du doute⁵». En deçà de cette proposition faisant presque office de *koan*⁶, je retiens que la question du sens et de son élucidation reste attachée aux problématiques relatives à la création. Sans la certitude que la création a un sens, il est impossible d'examiner la création en tant que problématique (autrement, il s'agirait d'élucider l'insensé). En retour, sans la certitude que le sens est une création de l'esprit, il est impensable de spéculer sur la nature du sens.

Si création et sens sont intimement liés, c'est qu'ils appartiennent aux mêmes processus constitutifs de l'esprit humain. Et bien que la question du sens soit autrement plus explosive que celle de la création sur le plan philosophique, il est méthodologiquement impossible de distinguer ces deux concepts dans la problématique de leur émergence et de leur évolution. Fatalement, ces doutes s'ouvrent comme des abysses sous les pieds du chercheur qui désire une assise stable. La création n'est pas une affaire de stabilité, elle est une dynamique, un mouvement à saisir, un processus.

Il apparaît ainsi que la question de la création présente une problématique aussi vaste que l'esprit humain. Au-delà du vertige d'une telle proposition, il faut comprendre qu'à ce jour, aucune œuvre, essai ou thèse ne fait clairement état des éléments constitutifs communs à tout acte de création. Cette absence s'explique facilement : ce domaine est

⁵ Blanchot, Maurice, [1980] 2008. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, p. 26.

⁶ Objet de méditation souvent de nature paradoxale ou aporétique employé pour atteindre le Satori (état de compréhension similaire à un éveil épiphanique).

piégé au plan méthodologique, ne serait-ce que dans la relation entre sens et création, comme une version savante du problème de l'œuf et de la poule. L'idée d'avancer une conclusion définitive étant conceptuellement exclue, une hypothèse sur l'acte de création ne peut arriver qu'à préciser un infime fragment, le détail d'un détail trop peu satisfaisant pour engendrer une proposition qui ferait autorité. En soi, une recherche sur la création ne saurait trouver le point final sur lequel de nombreuses carrières se fondent.

En conséquence, un expert des problématiques de création littéraire ne peut devenir une figure d'autorité intellectuelle sur un sujet unique. Dans la faune des études littéraires, il n'a que très peu de choses en commun avec, par exemple, le dix-neuviémiste spécialisé dans l'œuvre de Zola. On parle ici d'une différence méthodologique fondamentale quant à l'objet d'étude : l'acte de création n'est pas un thème ni une icône se prêtant à l'analyse, l'acte de création *est une problématique* en lui-même. Le chercheur créateur se retrouve à problématiser une problématique. Un dédoublement qui ajoute un sérieux degré de difficulté à son entreprise, particulièrement s'il refuse le confort d'un recours au réductionnisme.

Si trop peu de chercheurs ont produit des textes fouillés sur la problématique de la création en tant qu'acte, c'est probablement parce que ce domaine est plus riche en propositions philosophiques qu'en conclusions littéraires. Mais dans un contexte où une frange des études littéraires actuelles se penche sur l'imaginaire contemporain, un important changement de paradigme devient envisageable. Au plan méthodologique, la saisie complète d'un flux d'informations est impossible, son observateur ne peut témoigner que d'un état spécifique, d'une segmentation déterminée comme étant représentative de l'ensemble, même si cette dernière ne peut offrir la complexité intégrale du flux original. D'une manière plus concrète, il est impossible de lire *tout* ce qui se publie sur Twitter, impossible de lire tous les blogues de création littéraire, impossible de lire tous les romans des rentrées littéraires québécoise, étatsunienne, française, britannique, japonaise, etc.

D'un point de vue méthodologique, qu'il s'agisse de saisir un flux d'informations ou un flux de conscience comme l'évoque William James, il n'y a qu'un petit pas à faire. Et entre la saisie d'un flux de conscience et les processus constitutifs de l'esprit, il y a situation d'équivalence conceptuelle.

Tout comme il est impossible de saisir la totalité des processus d'un esprit, il est impensable de cerner la totalité des éléments formant le processus de création. En toute logique, une conclusion fondée sur l'observation de fragments faisant état du phénomène complet ne serait qu'une spéculation tendancielle. À l'inverse, une conclusion portant uniquement sur le fragment étudié ne dépasserait pas le statut d'épiphénomène. Entre la tentation d'une conclusion futile et celle d'une projection imprécise, je crois préférable de ne pas soumettre ma recherche à de tels impératifs. Parce qu'elle s'ancre dans l'analyse de discours sur l'acte de création, cette thèse aura comme apport de présenter un éclairage conceptuel de certaines notions relatives à l'acte de création littéraire. Au plan technique, cette thèse proposera l'étude bioculturelle⁷ de figures tirées d'un corpus de textes portant sur la création littéraire identifiées comme étant des théories de la création. Ces figures, souvent aporétiques, serviront de révélateurs d'états d'esprit ineffables communs à plusieurs créateurs. Elles seront recoupées sommairement sous trois formes de variables, toutes concomitantes, situées en sous-œuvre des actes de création. Bien avant les questions plus traditionnelles de forme, de signifiante ou de représentation qui occupent généralement les débats autour des textes sur la création littéraire, cette thèse s'attardera sur trois concepts fondamentaux des théories de la création littéraires : l'intuition, le sentiment et l'empathie. Plutôt que d'aborder la création littéraire par une notion esthétique, je favorise une approche conceptuelle sous-jacente à ces considérations. Le recours aux concepts d'intuition, de sentiment et d'empathie déterminés et précisés par un biais bioculturel permettra d'entrer méthodologiquement

⁷ Pour l'instant, je résumerai ainsi le concept d'approche bioculturelle : le rassemblement des paradigmes culturel et biologique qui n'en créent alors qu'un seul, unifié, ne considérant pas la possibilité de l'un sans l'apport de l'autre.

dans les *théories de l'esprit par la simulation* telles que mises de l'avant par les recherches en sciences cognitives de seconde génération, tout comme dans les modes d'exploration évolutionnistes et neurophénoménologiques.

PROMENADE DANS LES SENTIERS DE L'IMPLICITE

L'élégance intellectuelle normalement de rigueur dans une introduction est de laisser l'implicite se faire jour de lui-même. L'introduction d'une thèse doit guider le lecteur parmi l'explication d'une hypothèse, d'une méthodologie, d'un corpus. Bien entendu, ces pages introductives comprennent ces éléments essentiels. Mais avant d'intégrer sagement mon discours dans ce format, je crois nécessaire de souligner que mon hypothèse de recherche s'alimente partiellement d'une relecture de l'implicite normalement admis en études littéraires.

Plutôt que de repenser la roue avant de monter à vélo, les thèses de théorie littéraire suivent un vaste schéma implicitement admis. Leurs auteurs déterminent une hypothèse à partir d'une analyse synthétique d'un corpus selon une méthode établie qui, après déconstructions et moult réflexions, relève ultimement de l'arbitraire. Pourquoi tel auteur, telle thématique, telle période? Les chercheurs doivent défendre leurs choix en fonction d'une rhétorique déterminée jusqu'au point où la reconnaissance des raisons sous-jacentes à leurs choix arbitraires passe le seuil de l'acceptable jusqu'à emporter l'adhésion. En amont de cette rhétorique demandée par l'institution et ses acteurs, l'intention à l'origine d'une thèse peut néanmoins se résumer de manière aussi simple que : «Je souhaite parler originalement de cet auteur / cette théorie / cette thématique / cette période que j'apprécie particulièrement pour diverses raisons personnelles». Je dois confier que cette apparence de simplicité implicite a quelque chose de rassurant.

L'intention derrière ma recherche est fort peu originale et pourrait sembler candide : je souhaite préciser les concepts d'intuition, de sentiment et d'empathie en

analysant des textes de théories de la création littéraire. Mon intention de recherche pourrait aussi bien être : je souhaite travailler minutieusement pour aboutir à un résultat dont la découverte est à la portée du premier venu. Oui, l'écrivain crée de manière intuitive, décide selon ses *feelings* et tente de deviner quelle direction saurait prendre son texte. Voilà pourquoi ma posture⁸ de recherche me situe au sein d'une douce ironie où mon argumentaire thétique ne servira pas tant à convaincre qu'à détailler le champ figural de notions aporétiques. Je pourrais me contenter de contenir les argumentations en logeant à l'enseigne de l'arbitraire, mais ce serait mentir de manière éhontée. Étant engagé dans une recherche en création littéraire depuis une vingtaine d'années, je suis subordonné à une démarche précédant cette recherche. Celle-ci s'intéresse au corps, à la phénoménologie, aux problèmes du réel et de ses représentations, à la question du sens comme construction imaginée, à l'amoralité, à l'ironie, ainsi qu'au principe dialogique voulant que l'être ne coïncide pas avec l'idée qu'il a de lui-même⁹. Éviter de souligner que cette recherche doctorale provient de cette démarche de création serait engager cette thèse sur une fausse piste. Les analyses qui y seront présentées sont subjectivement constituées pour détailler des problèmes nés dans la pratique de l'écriture. Elles sont déterminées en fonction d'une posture philosophique sous-jacente à ma pratique de création. Pour revenir à Blanchot, elle est ma certitude qui permet l'exercice du doute. L'exercice de l'arbitraire et de la subjectivité s'effectue sur ce plan implicite : celui d'une posture permettant un engagement philosophique situant le biologique et le culturel sur un même paradigme.

⁸ La notion de *posture* sera souvent conviée au fil de cette thèse. La meilleure manière de préciser sa signification consiste à la distinguer de la notion de *position*. Au contraire d'un auteur qui *prend position* pour défendre un sujet ou une perspective, l'auteur favorisant une *posture* adopte une manière ponctuelle de traiter un sujet particulier. Si une œuvre complète peut témoigner d'une prise de positions, elle peut également témoigner d'une succession de postures esthétiques, philosophiques, etc.

⁹ Ce principe est une adaptation de la proposition bakhtinienne voulant que «[...] en qualité de sujet, je ne coïncide jamais avec moi-même». Bakhtine, Mikhaïl, [1920-1974] 1984. *Esthétique de la création verbale*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : Gallimard, p. 119 – 120.

Cette enseigne bioculturelle à laquelle je loge s'inscrit essentiellement en continuité avec l'interprétation qu'Ellen Dissanayake a faite de l'appel à la sociobiologie¹⁰ lancé par Edward O. Wilson, au mitan des années 1970. Le souhait de Wilson, digne de la cybernétique, était de lier des connaissances issues des humanités et des sciences pour aborder certains problèmes traditionnellement insolubles. Sous la plume de Dissanayake¹¹, il prit la forme d'une méthode de recherches à la fois culturelle et biologique, devançant de quelques années les travaux plus controversés des premiers darwinistes littéraires, comme ceux de Joseph Carroll¹². Jusqu'ici, cette hybridation des approches aura surtout marqué les recherches sur les problèmes de l'esprit. À l'heure actuelle, il est impensable pour les sciences cognitives de se priver de l'apport de la philosophie (l'inverse étant tout aussi vrai). Impossible pour la psychologie d'ignorer la neurobiologie. Impossible pour la linguistique contemporaine de nier l'anthropologie bioculturelle (évolution du larynx et capacités sonores, par exemple). Ces domaines phares des recherches sur l'esprit humain ont adopté quasi unanimement un angle matérialiste pour élucider leurs problématiques. Je ne suggère pas que cet angle dominant

¹⁰ L'encyclopédie de la philosophie de l'université de Stanford propose cette définition de la sociobiologie : «Human sociobiology aims to understand the evolution of human sociality. Sociobiologists attempt to trace the evolutionary histories of particular behavioral strategies in terms of their functional roles in ancestral and current environments». Le déterminisme biologique se tramant derrière l'idée d'une organisation sociale aura grandement nui politiquement parlant au projet sociobiologique, qui fut rapidement mué en psychologie évolutive et en anthropologie darwinienne. Se basant sur l'arrière-plan interdisciplinaire nécessaire à la constitution d'une sociobiologie, Wilson avança plus tard l'idée de *consilience*, un concept proche de la cybernétique demandant de concilier les savoirs des sciences pures et des sciences humaines. Peut-être déconnecté ou mal informé, il ne vit pas que son projet était déjà en branle depuis plus de dix ans, mené par les travaux d'Ellen Dissanayake et des premiers darwinistes littéraires. Holcomb, Harmon and Byron, Jason. *Sociobiology*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/sociobiology/> Et Wilson, Edward O, 2000. *L'unicité du savoir : de la biologie à l'art, une méthode pour la connaissance*. Paris : Robert Laffond, 396 p.

¹¹ Plus particulièrement les livres *What Is Art For* et *Homo Aestheticus Where Arts Come From and Why*. Dissanayake, Ellen, [1988] 2002. *What Is Art For?*. Seattle : University of Washington Press, 266 p. Et : Dissanayake, Ellen, [1992] 1995. *Homo Aestheticus Where Arts Come From and Why*. Seattle : University of Washington Press, 297 p.

¹² Carroll, Joseph, 1995. *Evolution and Literary Theory*. Columbia : University of Missouri Press, 515 p.

soit idéal ou qu'il gagne à être élevé en modèle unique. Mais son absence parmi les études littéraires est pour le moins étonnante. En excluant les possibilités que présente une approche bioculturelle, la littérature peut – à la rigueur – se satisfaire des théories de la mimésis pour justifier son existence et continuer à fleurir dans son approche fondamentalement herméneutique. Telles que conçues généralement, les études littéraires forment un domaine d'étude voué à l'analyse de textes en tant que produits statiques. La question de leur émergence ne faisant pas partie des aprioris, il est normal que cet aspect y soit éludé. Qui plus est, considérant toujours les *intentions* de l'auteur comme des nuisances critiques, ce domaine n'est pas méthodologiquement développé pour cheminer vers des problématiques d'émergence, il est même formaté pour les exclure.

Peut-être est-ce une prétention sans borne ou le signe d'une grande candeur, mais il m'est impossible de cautionner ce biais réfutant la valeur de l'intention. Ne souffrant pas de nostalgie, je ne crois pas non plus qu'il faille revenir au mode critique antérieur, certainement étouffant pour le théoricien désireux de faire preuve – disons-le – de créativité critique. Il y a moyen de préserver le meilleur des deux mondes : puisque la dynamique formée par la philosophie, l'anthropologie, la linguistique et les sciences cognitives œuvre à élucider des problématiques ineffables telles que la conscience ou les origines du langage, j'estime que les méthodologies qu'elle propose peuvent contribuer à éclaircir une problématique de création littéraire au sein des contraintes propres aux études littéraires.

Encore plus loin dans l'implicite, derrière cette posture bioculturelle, il y a cette idée qui suggère que ce sont des corps qui écrivent. Une idée simple, peut-être, mais qui mène invariablement à cette question : de quel corps parlons-nous et surtout, comment en parlons-nous?

QU'EST-CE QU'UNE THÉORIE DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE?

Avant de poursuivre, je dois souligner qu'aucune tradition institutionnelle n'existe à ce jour pour expliquer ce que pourrait représenter une thèse d'études littéraires en *théorie de la création*. Il m'apparaît nécessaire de préciser mon interprétation de ce libellé.

Une *théorie de la création* appelle implicitement la création d'une théorie. Encore faut-il que ce côté retors puisse identifier la nature de ce que pourrait être une théorie. Pour éviter le piège d'un système qui réduirait la création à une suite d'applications reproductibles, on gagne à lier le sens du terme *théorie* à son étymon latin *theoria*, signifiant *spéculation*. La théorie n'a pas à être *vraie* autant qu'elle doit être véridique en rapport à la problématique qu'elle désire «expliquer». La notion de création, quant à elle, bénéficie grandement d'être restreinte au domaine littéraire pour éviter la tentation d'élaborer une épistémologie de la création (projet kafkaïen et fascinant, s'il en est un, mais qui ne se règle assurément pas dans le cadre d'une thèse). Toujours dans cette analyse formelle du libellé où le moindre détail devient révélateur, j'attire l'attention sur le fait qu'il est question d'une théorie *de la* création, non pas d'une théorie *sur la* création ni d'une théorie *à propos de la* création. Dans le libellé *théorie de la création*, le *de* enchâsse, sinon intègre, la théorie dans *la* création. L'usage du *la* n'est pas plus anodin : tant au sens cognitif que bakhtinien, *la création* est un acte. Dans l'occurrence où il aurait été fait mention d'une *théorie de création*, le libellé aurait potentiellement pointé vers une théorisation générale de l'acte par l'analyse de ses phases comme le proposait Didier Anzieu ou encore, selon l'autopoïétique systémique de René Passeron. Une *théorie de création* suggérerait l'établissement théorique d'un processus universel cherchant à contenir et à définir l'acte de création dans une structure ou un système, ce qui, à mon sens, correspondrait à un positivisme logique aussi vain que stérile. Mon interprétation de *théorie de la création littéraire* se traduit ainsi par *mise en spéculation de l'acte de*

création littéraire. Une formule moins directe, mais certainement plus facile à détailler au plan méthodologique. Ce faisant, les éléments universels propres à l'acte de création ne surgissent pas pour être contenus dans un système cherchant à régler la question une fois pour toutes. Les universaux s'intègrent plutôt dans la syntaxe de questions servant à produire de nouvelles interrogations, elles-mêmes articulées pour éclairer une démarche subjective qui ne saurait se résumer à des considérations logiques. Et c'est en ce sens que les théories de la création deviennent intéressantes sur le plan philosophique : elles apportent plus de questions que de réponses, elles ne règlent absolument rien.

Une *théorie de la création littéraire* se situe ainsi comme une théorie des actes propres à *l'avant-texte* et au *pendant-le-texte*. Elle spéculé à partir d'analyses d'expériences d'actes non factuels, subjectifs, souvent considérés comme ineffables et difficilement intégrables dans un mode systémique. Dans les nombreux textes abordant la problématique de la création littéraire, cette impossibilité de représenter la nature réelle de ces actes se présente comme une véritable usine à figures. Ce point d'achoppement logique devient l'espace de spéculations où la figure s'avère être l'unique moyen de constituer un imaginaire représentatif d'une part de l'expérience de l'acte réel. À défaut de pouvoir présenter le caractère indicible du réel, les auteurs ont recours à diverses manières d'ouvrir la réalité du texte à la présence de ce réel. En arrière-plan de cette proposition, il me semble pertinent de reprendre les propos quasi tridentaires du philosophe italien Giambattista Vico :

Il y a une autre *faculté propre à l'esprit humain*, qui fait que lorsque les hommes ne peuvent se former une *idée* des choses, parce qu'elles sont *éloignées* et *inconnues*, ils se les figurent d'après celles qu'ils connaissent, et qui leur sont *présentes*.¹³

¹³ Vico, Giambattista, [1725] 2006. *La science nouvelle (1725)*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, p. 67.

L'analyse des figures de la création littéraire propose l'interprétation de tentatives de mises en récits, d'élucidations ou de mythifications de phénomènes expérientiels d'actes ineffables. Elle propose l'analyse d'imaginaires du *sentiment d'imagination* et d'imaginaires de l'intuition où la spéculation crée ce que la création spéculé. Le vertige logique provoqué par cette proposition presque infiniment réversible dissimule toutefois une grande simplicité : rien n'est plus complexe que l'esprit humain, puisqu'il est la source de l'imaginaire de la complexité.

Une théorie de la création se présente ainsi comme une spéculation qui se crée. Ses objectifs demeurent relatifs aux intentions de son auteur. Ceux d'un Paul Ricœur dans les pages de *Temps et récit* n'étaient assurément pas les mêmes que ceux d'un Valère Novarina dans *Devant la parole*. Toutefois, ces diverses variables d'intentions soulèvent la valeur multiple qui est accordée au terme *théorie* dans ce contexte précis¹⁴; tantôt élucidation méthodique, tantôt proposition ouvertement subjective, l'association *théorie/spéculation* demeure le refuge conceptuel le plus sûr pour aborder ces propositions diverses.

De mon point de vue partisan, une théorie de la création littéraire digne d'analyse ne tentera pas de révéler l'expérience de l'acte de création pour en faire une vérité conceptuelle. La valeur d'une pareille théorie ne tient pas tant dans sa cohérence ou dans sa logique systémique, mais plutôt dans sa capacité à faire *sentir* que non seulement la création est possible ou normale, mais qu'elle suscite un enthousiasme qui saurait se priver de la raison, ne serait-ce qu'en ces moments où, justement, la raison s'avère incapable de produire un reflet du réel de l'acte.

¹⁴ André Belleau suggérait que la réalité littéraire après les propositions de Bakhtine se voyait passer sous le règne du multiple. Belleau, André, [1969] 1990. *Bakhtine et le multiple* in *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, p. 93 – 98.

*CARTOGRAPHIER UN IMAGINAIRE PAR SES FIGURES***Panorama théorique (vaste petit paysage)**

Comme la philosophie en général, les théories littéraires se tiennent officiellement à l'écart du concept de création. Pourtant, de nombreux travaux de théoriciens littéraires proposent implicitement une tentative d'élucidation de la création des textes. En interprétant les sens possibles d'une œuvre, en analysant, par exemple, ses conditions sociohistoriques de création, en fouillant les manuscrits et les archives ou en appliquant une grille analytique correspondant à l'imaginaire théorique de son auteur, les théoriciens analysent le domaine de la création comme les astrophysiciens analysent l'univers : par la voie de traces fossiles, à peine perceptibles. Demeurant conscients de l'inaccessibilité réelle de l'acte de création à l'origine des objets d'analyses, les théoriciens remontent le cours de l'œuvre, parfois pour révéler une interprétation nouvelle, proposant la création d'un sens, d'une réalité divergente et/ou améliorée de la signification de l'œuvre. Dans ces démarches, les théoriciens participent eux-mêmes à la création de connaissances susceptibles d'orienter la création d'œuvres à venir, et ainsi de suite.

De manière plus concrète, si j'examine la *Poétique* d'Aristote, je me retrouve devant des théories nées de l'exégèse d'œuvres données. Les incarnations conceptuelles qu'étaient la mimésis dans l'épopée ou les unités de temps, de lieu et d'action dans la tragédie ont influencé (et influencent toujours) le façonnement d'un vaste nombre de créations littéraires au plan de la conception ou d'un imaginaire de la conception. Au plan créatif, ces concepts permettaient de systématiser des éléments propres aux mystères de l'art poétique. Au plan théorique, ces nombreuses applications validaient la véracité des

théories de la *Poétique*. D'un point de vue mutualiste, il s'agit là d'une dynamique d'échanges où chaque partie bénéficie de l'autre sans *nécessairement* chercher la compromission. Dès Aristote, théorie et création créaient mutuellement leurs différences tant par relations dialogiques que par constats dialectiques.

Dans ce cercle de correspondances dialogiques entre théorie et création, plutôt que de relever le caractère apparemment réducteur d'échanges cherchant à contenir la création par diverses systémiques, je crois plus fécond d'envisager la correspondance théorie / création à la manière d'un dialogue entre deux incarnations d'une intentionnalité similaire. Dans le contexte de recherche qui m'intéresse, ces incarnations participent au même effort d'élucidation de l'esprit humain par l'analyse ou par la pratique du mystère que représente la création littéraire.

Observée de cet angle ouvertement relativiste, la moindre théorie littéraire comporterait une part implicite de théorie de la création. Dresser une liste de ces innombrables spéculations implicites représenterait un exercice aussi vain qu'improductif¹⁵. Pour situer un domaine d'exploration spécifique, il faut plutôt identifier les similitudes conceptuelles, repérer des ancrages philosophiques parents. En ce sens, une approche méthodologique dialogique bioculturelle s'apparente aux premiers pas du très mal nommé *darwinisme littéraire* :

[...] I argue for the view that knowledge is a biological phenomenon, that literature is a form of knowledge, and that literature is thus itself a biological phenomenon. I argue against views of knowledge and literature that segregate them from each other or from other biological phenomena. In support of these large general arguments, I construct a critical system that integrates evolutionary theory, both classical and contemporary, with critical concepts from traditional literary theory [...]¹⁶

¹⁵ En poussant à l'extrême, on pourrait également objecter que tout texte, ne serait-ce que par la mise en valeur d'un style, d'un thème ou d'une idée précise, contient une part de spéculation sur l'acte de création littéraire.

¹⁶ Carroll, Joseph, 1995. *Evolution and Literary Theory*. Columbia : University of Missouri Press, p. 1.

Toutefois, cette approche évolutionniste, aujourd'hui révisée par des théoriciens tels que Brian Boyd, Dennis Dutton, Suzanne Keen, Lisa Zunshine et Nancy Easterlin, s'oriente vers la constitution d'une nouvelle herméneutique littéraire traversée d'un biais naturaliste. Il s'agit d'interpréter, certes, mais d'une manière à lier le fait littéraire au paradigme évolutif, quitte à forcer les liens ou à réduire certains récits à de simples validations de ce paradigme. Non sans défauts, cette mouvance qui rejetait initialement les propositions des auteurs de ce que les Anglo-Saxons nomment la *french theory* (Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan, Barthes, etc.)¹⁷ a certainement souffert d'un manque de crédibilité, ne serait-ce qu'au plan méthodologique. Après tout, comment une démarche de recherche se prétendant évolutionniste pourrait-elle se fonder de manière crédible en faisant table rase des théories qui lui sont immédiatement antérieures? À la suite de ce faux pas fâcheux des darwinistes littéraires de la première heure, les théoriciens de la seconde vague semblent avoir corrigé le tir. Par contre, l'approche darwiniste de seconde mouture (évo critique, selon Boyd, bioculturelle selon Easterlin¹⁸) effleure à peine les problématiques concernant la création littéraire. Lorsqu'elles apparaissent, elles demeurent tributaires, voire inféodées, aux propositions issues de la psychologie cognitive, de la théorie de l'esprit et de la neurobiologie. Le problème d'ancrage me semble flagrant : étant incapables d'aborder des textes pour en dégager des propositions sur la création, ces théoriciens pelletent le problème dans la cour des philosophes qui n'en ont cure. Cela dit, dans leur visée herméneutique, les théories du darwinisme littéraire doivent néanmoins spéculer sur des problématiques d'émergence du langage normalement réservées aux philosophies du langage. C'est sur ce point que le darwinisme littéraire actuel, revenant à ses bases bioculturelles telles que les entendait

¹⁷ À ce titre, Robert Storey concluait son ouvrage *Mimesis and the Human Animal* par cette phrase quelque peu drastique : «Close your Deleuze, open your Darwin». Storey, Robert, 1996. *Mimesis and the Human Animal*. Evanston : Northwestern University Press, p. 207.

¹⁸ «[...] I suggest that biological and cultural evolution together highlight the centrality of meaning-making processes for our species and, by extension, provide ample justification for interpretation as the core aim of our discipline». Easterlin, Nancy, 2012. *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*. Baltimore : John Hopkins University Press, p. 6.

Dissanayake, s'avère compatible avec une recherche sur la création littéraire¹⁹. Dans un menu de recherches où figurent les problèmes d'apparition du langage, les questions de la création du sens et celles de l'apparition des récits et de leurs fonctions évolutives, les bases d'une théorie de la création émergent de manière explicite.

Mais à l'heure actuelle, le darwinisme littéraire, l'évocritique ou l'approche bioculturelle n'entre toujours pas de plain-pied dans la problématique de la création. Lorsque la création figure au programme, elle s'y trouve non pas en tant qu'acte spécifique, mais en tant que chaînon philosophique manquant. Pour ces chercheurs, la création a lieu, mais puisqu'on ne saurait méthodologiquement l'approcher de l'intérieur, elle figure comme une donnée absente qui n'est pas sans rappeler ce gag :

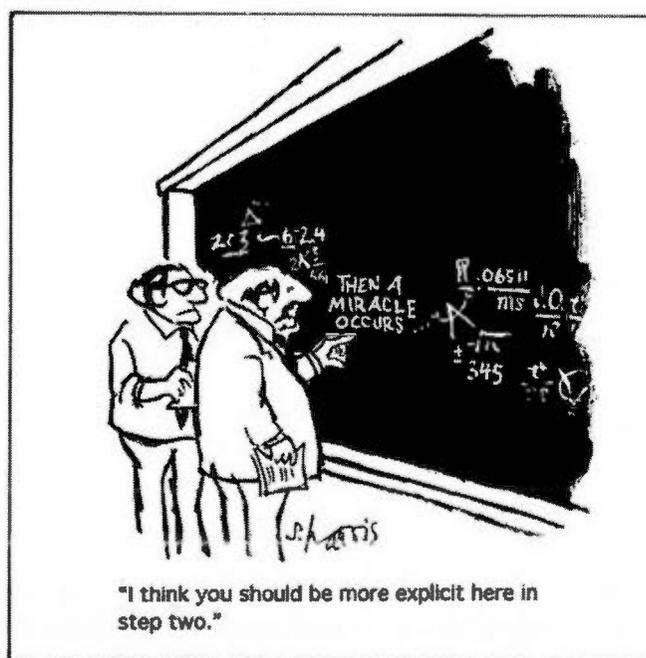


Fig.1

¹⁹ Ne serait-ce que pour nous préserver de la contamination par le spectre conceptuel du darwinisme social, je favorise le concept d'approche bioculturelle.

Si les fragiles théories que sont le darwinisme littéraire, l'évocritique ou l'approche bioculturelle évitent d'aborder frontalement la problématique de la création, c'est assurément pour éviter la faillite logique promise par ce domaine retors. L'aspect irraisonné ou irraisonnable de la création la relègue dans un territoire qu'une mouvance désireuse de faire école gagne à éviter. Elle est de ces folies dont les théoriciens ambitieux peuvent se passer sans mal. Mais si, comme l'écrivait Foucault, que tant de darwinistes littéraires ont rejeté, «De l'homme à l'homme vrai, le chemin passe par l'homme fou²⁰», cette folie, quant à moi, me semble bien sage, quitte à ce que je doive assumer le rôle d'un Candide.

Méthodologique dialogique, manière XXI^e siècle

Au-delà des corpus théoriques abordant la création littéraire de manière indirecte ou implicite, il existe des œuvres dont l'objet initial est d'aborder la création littéraire de manière explicite. Parmi ces tentatives de conceptualisation des processus de création littéraire, les premiers textes de Mikhaïl Bakhtine se distinguent non seulement par la qualité de l'épistémologie qu'ils proposent, mais également par la richesse des hybridations qu'ils permettent dans leur application pratique. Sur la question de la réflexion sur la création dite *verbale*, le texte *L'auteur et le héros*²¹ représente, selon ma

²⁰ Foucault, Michel, [1972] 1977. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, p. 544.

²¹ Bakhtine, Mikhaïl, [1924-1974] 1984. *Esthétique de la création verbale*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : Gallimard, p. 27 – 210.

lecture, la quintessence d'une spéculation théorique²² de la création littéraire. Le succès de la démarche du jeune Bakhtine d'alors ne tenait pas dans la recherche d'une explication de la création littéraire, mais dans l'élaboration d'une philosophie première dont l'examen de la *création verbale* devait servir de révélateur philosophique. Au-delà des précieux filons que propose cet ouvrage charnière de Bakhtine, ce qui doit retenir l'attention à cette étape précise, ce sont les pistes méthodologiques qui y sont avancées.

Comme le soulignait Bénédicte Vauthier dans un article²³ publié en 2003, *L'auteur et le héros*, ce texte sans véritable début ni conclusion²⁴, formerait la section médiane de deux autres textes traduits, publiés en trois livres. Ironiquement, les années de publication de ces trois ouvrages présentent les textes en ordre inversé. Ceux-ci, en ordre reconstitué se positionnent ainsi : *Pour une philosophie de l'acte* (traduit en 2003) fait figure d'introduction, *L'auteur et le héros* (traduit en 1984) forme la partie principale alors que la conclusion serait *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire* (traduit en 1978 et présenté comme première étude du livre *Esthétique et théorie du roman*)²⁵. Malgré cet éclatement, l'essence de la théorie de la création (et du proto-dialogisme) de Bakhtine tient principalement dans le texte actuellement connu comme étant *L'auteur et le héros*. Une fois intégrés dans l'ordre reconstitué par Vauthier, certains concepts fondamentaux de *L'auteur et le héros* gagnent en clarté et en précision.

²² Par opposition à une théorie de la création qui serait d'un ordre plus programmatique comme le *Manifeste du surréalisme* de 1924 ou d'une nature plus impressionniste comme *En lisant, en écrivant* de Julien Gracq ou *Écrire* de Marguerite Duras.

²³ Vauthier, Bénédicte, 2003. *À la recherche des interlocuteurs occidentaux de Bakhtine et de son Cercle*. Lausanne : Cahiers de l'ILSL, no.14, p. 229 – 245.

²⁴ « [...] (il s'agit d'un ouvrage d'esthétique théorique et de "philosophie morale", très abstrait mais détaillé, et dont le dernier chapitre n'a jamais été écrit, alors que le premier est perdu). » Todorov, Tzvetan, 1981. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle*, Paris : Seuil, p. 145.

²⁵ Bénédicte Vauthier, 2003, p. 233. Dans un article de 2008, Vauthier maintient cette perspective. Voir : Vauthier, Bénédicte, 2008. *Lire Medvedev pour mieux comprendre Bakhtine. Le rapport entre pensée et langage dans l'œuvre de jeunesse de Bakhtine*. Lausanne : Cahiers de l'ILSL, no.24, p. 80 – 81.

Pour l'heure, en résumant à l'extrême, *L'auteur et le héros* se fonde en partie sur des propositions issues de la philosophie néokantienne qui marqua la seconde moitié du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle. À défaut de retrouver la totalité des influences de Bakhtine, je retiens principalement les questions soulevées par Theodor Lipps et Edmund Husserl dans ses *Ideen I*. Bakhtine lie des éléments conceptuels de ces approches à des considérations sociologiques, moralistes et ironistes issues de problématiques propres à la création littéraire. Dans *L'auteur et le héros*, l'objectif de Bakhtine est d'établir la dynamique mutualiste des rapports entre l'auteur et le héros de sa création. Comme il l'indique : «[...] l'auteur crée mais ne voit pas sa création ailleurs que dans l'objet auquel il donne une forme, autrement dit, il ne voit que le produit en devenir de son acte créateur et non le processus psychologique intérieur qui préside à cet acte²⁶». Il s'agit du Bakhtine d'un quart d'heure avant le dialogisme, du jeune moraliste ouvert aux sciences qui propose une phénoménologie de la création pour mieux cerner le rapport à l'esprit tel qu'avancé par Bergson dans *Matière et mémoire*, tout en incluant cet esprit dans un espace-temps relationnel marqué par la récente relativité d'Albert Einstein. Non seulement *L'auteur et le héros* contient le germe du dialogisme qui allait marquer les théories littéraires du XX^e siècle, mais aussi, comme le suggère Michael Holquist, il permet d'envisager le dialogisme en tant qu'épistémologie²⁷ :

Stated at the highest level of (quite hair-raising) abstraction, what can only uneasily be called "Bakhtin's philosophy" is a pragmatically oriented theory of knowledge; more particularly, it is one of several modern epistemologies that seek to grasp human behavior through the use humans make of language.²⁸

²⁶ Mikhaïl Bakhtine, [1924-1974] 1984. p. 29.

²⁷ Au sens de théorie de la connaissance et non de philosophie des sciences.

²⁸ Holquist, Michael, [1990] 2002. *Dialogism*. New York : Routledge, p. 13.

C'est sur ce plan particulier que le potentiel d'hybridation et d'affrontement du dialogisme (avant sa fondation notionnelle) devient une méthode aussi féconde que dynamique.

Après avoir soulevé un bel enthousiasme auprès des théoriciens littéraires des années 1970 et 1980, Bakhtine semble avoir perdu au change historique, s'avérant capricieux, parfois contradictoire, voire insoluble ou simplement brouillon. Son incompatibilité avec les systématiques poststructurales et les enthousiasmes de la sémiotique peircéenne auront lentement eu raison de la mouvance sociologique bakhtinienne, dont les meilleurs apports aux théories littéraires demeurent, à ce jour, les concepts de polyphonie, de dialogisme, de carnivalesque, de chronotope, ainsi que son tout premier, l'exotopie, qui sera examiné plus en détail dans les derniers chapitres de cette thèse. On pourrait croire inutile de retourner vers ces filons qui semblent avoir tout donné. Mais au-delà de la frontière poreuse déterminée par la nature herméneutique des études littéraires, les théories de Bakhtine s'avèrent merveilleusement performantes lorsque vient le temps d'examiner un problème dont la résolution logique relève de l'impossible. Leur principal défaut, soit la reconnaissance du relativisme, permet de retourner la moindre question sur elle-même, ce qui ouvre dès lors un terrain d'exploration, une zone de dialogues possibles entre éléments dont la conciliation ou la compromission n'est pas souhaitable. À la manière des théories contemporaines de l'esprit et de la conscience, l'approche méthodologique dialogique est conçue pour examiner des formes dynamiques dont «l'incommencement» (pour reprendre le terme de Botho Strauss) et l'absence de fin forment les principales caractéristiques. Au sens conceptuel, l'épistémologie dialogique propose une méthodologie idéale pour les analyses hybrides de processus créatifs et ce, sur plus d'un plan :

1. **Le dialogisme sous-entend que l'existence du sujet s'effectue sur une base expérientielle.** Le réemploi de la notion d'expérience (très répandue dans la philosophie néokantienne et pragmatiste) permet d'envisager la phénoménologie tant d'un point de vue extérieur (extéroceptions) qu'intérieur (intéroceptions)²⁹. Ces concepts de neurobiologie permettent de préciser une nouvelle perspective relativiste incorporant des notions de constructivisme des rapports du sujet à lui-même en tant qu'être au monde. En elle-même, l'expérience perçue tient de l'événement phénoménologique.

2. **La cognition est considérée comme un espace-temps.** Cette spatialisation cognitive a été démontrée plusieurs fois par la neurologie et la neurobiologie. Ne serait-ce qu'avec le concept de présent remémoré³⁰, la perception/cognition ne se présente pas à la manière d'un phénomène causal linéaire, mais spatial (au sens où le corps est un espace biologique soumis aux contraintes d'espace-temps). Selon les figures créées par les auteurs s'étant penchés sur les problématiques de la création littéraire, la notion d'espace-temps est d'une grande récurrence. Les théories philosophiques sur la métaphore de Mark Johnson³¹ et de Zoltán Kövecses³² cheminent actuellement en ce sens.

3. **Le sens et sa création sont relatifs à tout un chacun.** Ce relativisme appliqué permet d'aborder la question du réel d'une manière plus dynamique, logeant l'esprit et ses produits au titre de réalités essentiellement construites.

²⁹ Concepts tirés de : Damasio, Antonio, 2010. *L'autre moi-même*. Paris: Odile Jacob, p. 67.

³⁰ Selon les observations du neurologue Gerald Edelman, il existe un délai mesurable en millisecondes entre l'application d'un stimulus et sa perception neurologique. Ce délai varie en fonction des nerfs sollicités (myélinisés ou non). Le présent perçu est donc en décalage avec le temps absolu du sujet et figure donc en tant que construction imaginaire de l'esprit. Edelman, Gerald M., 2000. *Biologie de la conscience*. Coll. «Poches». Paris : Odile Jacob, p. 19-28.

³¹ Johnson, Mark, 2007. *The Meaning of the Body*. Coll. «Philosophy», Chicago : Chicago University Press, 308 p.

³² Kövecses, Zoltán, 2010. *Metaphor*. New York : Oxford University Press, 396 p.

Le rapport à la mimésis se trouve ainsi lié à certaines propositions issues du constructivisme psychologique sur la notion de réalités, et ce, sans recours nécessaire à l'application d'une systémique.

4. **La notion d'être-événement est centrale dans le dialogisme.** La cognition étant espace-temps, l'être est considéré comme l'événement de son expérience. L'expérience étant privée, la relation dialogique existant grâce à *et avec* la perception d'une altérité s'avère *l'expérience d'un imaginaire de l'expérience de l'altérité*. Cet imaginaire de l'autre par notre esprit propre est la caractéristique principale du concept d'empathie, aujourd'hui central en théorie de l'esprit³³.
5. **L'émotion et la volonté (émotif-volitif) sont considérées comme des phénomènes sous-jacents à la conscience.** À la manière immanentiste de Spinoza qui situait les appétits avant les désirs, tout comme à la manière neurobiologique d'Antonio Damasio pour qui l'émotion (appétit) précède le sentiment de l'émotion (désir)³⁴, cette conception de l'émotion permet d'envisager l'*intentionnalité* à des niveaux cognitifs primaires lorsque vient le temps d'aborder les questions du sens et de sa création. La nature cognitive primaire de ces états ouvre sur le champ paléolinguistique sur des origines du sens³⁵ comme création de l'esprit.
6. **Un objet n'existe dans une réalité que s'il possède un sens quelconque.** Encore une fois, la pensée de Bakhtine correspond à l'idée d'un

³³ Decety, Jean, 2004. *L'empathie est-elle la simulation mentale de la subjectivité d'autrui?* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 53 – 88. et Petit, Jean-Luc, 2004. *Empathie et intersubjectivité* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 123 – 147.

³⁴ Damasio, Antonio, 2005. *Spinoza avait raison*. Coll. «Poches». Paris : Odile Jacob, 369 p.

³⁵ Hurford, James, 2007. *The Origins of Meaning*. New York : Oxford University Press, 388 p.

constructivisme psychologique³⁶ permettant d'envisager une réalité comme un récit construit, d'un esprit «projetant» le sens dans le réel ou recevant une réalité donnée³⁷.

7. **L'être humain ne coïncide jamais avec lui-même.** Malgré mon ajustement personnel donnant «l'être humain ne coïncide jamais avec l'idée qu'il a de lui-même», cette notion de non-coïncidence évoque le décalage entre l'expérience réelle du sujet et sa perception de la réalité de l'expérience. Ce seuil d'indéterminations est assurément celui que cherchent à illustrer les figures de la création littéraire. Par leur demi-échec, elles suggèrent qu'une vaste part de nous-mêmes nous échappe, et ce, malgré l'intention de percevoir un *tout* qui, par définition, demeure indicible.

La richesse épistémologique de la philosophie première de Bakhtine trouve aujourd'hui des échos puissants dans les recherches cognitives issues de la dense problématique corps/esprit (*mind-body problem*). L'idée n'est pas nécessairement de réactualiser les propositions de Bakhtine en les accouplant bêtement avec des théories contemporaines, mais plutôt d'employer des concepts de Bakhtine pour introduire de nouvelles avenues de recherches sur le processus qu'est l'esprit humain *par* l'analyse de l'acte de création littéraire.

³⁶ Helen Rothschild Ewald range Bakhtine parmi les externalistes lorsque placé en opposition aux socioconstructivistes. Elle évite toutefois de mentionner qu'il se situe en deçà des considérations internalistes / externalistes en proposant un relativisme qui incorpore diverses possibilités émises par ces positions distinctes. D'où le merveilleux problème de Bakhtine qui ne correspond à aucun camp des théories de l'esprit. Rothschild Ewald, Helen, 1993. *Waiting for Answerability: Bakhtin and Composition Studies* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 225 – 233.

³⁷ Boyd, Brian, 2009. Et Watzlawick, Paul, [1976] 1984.

Les figures aporétiques de la création littéraire

Malgré l'appareillage conceptuel d'apparence menaçante que propose un amalgame de sciences cognitives de seconde génération³⁸, de science évolutive et de phénoménologie (Paul-Émile Borduas n'évoquait-il pas la «cruelle lucidité de la science³⁹»), il est clair que le matériau fondamental sur lequel se fonde ma recherche demeure le langage. Plus précisément, je prêterai attention à ces fragments isolés que sont les figures de la création littéraire, constituant un imaginaire des théories de la création.

Ces figures, souvent identifiables par leur aspect aporétique parfois proche du *koan zen*, s'avèrent fort répandues dans les théories de la création littéraire. Pour employer un lexique néobakhtinien, les *événements d'actes de création* déterminent l'espace-temps de *l'expérience du seuil* que cherchent à illustrer ces figures. Sans nécessairement proposer de typologie exhaustive, on peut recouper ces figures en trois variables principales (et j'insiste sur la notion de variable) : figures de l'intuition, figures du sentiment et figures de l'empathie.

Dans un contexte bakhtinien et cognitif, ces typologies demeurent poreuses, puisque les éléments analysés figurent une *expérience de l'espace-temps* et que cette expérience, en elle-même, est constituée par un esprit se trouvant en relation avec ses propres processus. En termes simplifiés, ces catégories sont variables parce que leur valeur principale est une dominante n'excluant jamais entièrement les deux autres. Par exemple, dans les pages d'*Écrire*, lorsque Marguerite Duras relate que «C'est très

³⁸ Les sciences cognitives de première génération étaient caractérisées par la dominance des théories computationnalistes, des théories des modules cognitifs, de la grammaire générative, etc. La seconde génération est marquée par la dominance de l'incarnation de l'esprit, des théories issues des neurones miroirs, des théories simulationnistes et des recherches neurosociales.

³⁹ Borduas, Paul-Émile, [1948] 1990. *Refus global et autres écrits*. Coll. «Typo». Montréal : L'Hexagone, p. 68.

enthousiasmant les erreurs réussies, magnifiques, et même les autres, celles faciles comme relevant de l'enfance, c'est souvent merveilleux.⁴⁰», elle présente une figure aporétique de l'intuition sous la forme d'une *erreur réussie*. Comme il est impossible d'envisager logiquement qu'une erreur puisse se muer en réussite autrement qu'avec le passage d'un certain temps, l'espace-temps expérientiel est infiniment plus vaste qu'il n'y paraît dans l'énoncé. Cet espace-temps ne saurait être marqué par une action prédominante de la conscience. Il y a donc oubli⁴¹, sédimentation, attente, redécouverte. L'erreur préserve sa signifiante erratique jusqu'à sa résolution *merveilleuse*, c'est-à-dire prodigieuse, magique. Cette magie de l'esprit, cette résolution indicible menant à un renversement de la valeur attribuée à l'erreur se caractérise par ce que la neurobiologie appelle aujourd'hui le sentiment (*feeling*). Ce sentiment, qui n'est pas sans rappeler les propositions de Peirce, reste un attribut de l'intuition de Duras. Le sentiment intuitif n'a pas à être détaillé pour être cohérent : il est signifiante avant le signifié, une cognition antérieure au langage qui se manifeste dans l'expérience d'un espace-temps.

Un autre intéressant exemple de porosité des variables consiste à qualifier cette fascinante figure aporétique de René Lapiere : «Notre seule possibilité, c'est qu'il y en ait plusieurs, l'art nous rappelle sans cesse ce fait, nous n'existons pas dans l'unique⁴²». Non sans similitude avec le *koan*, cette figure offre une vue sur l'imaginaire du multiple comme facteur unique. Lapiere suggère que notre esprit ne peut exister qu'en relation avec l'esprit des autres et/ou leurs artéfacts que sont les œuvres. Bien que Lapiere s'avère un auteur ouvertement influencé par la pensée de Bakhtine, l'amplitude de cette figure sur les possibilités outrepassé les limites conceptuelles de sa théorie source. Il y a bien l'espace, mais le temps n'y joue aucune variable déterminante. Cet espace est celui

⁴⁰ Duras, Marguerite, [1995] 2008. *Écrire*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, p. 35.

⁴¹ Bertrand Gervais parlerait d'oubli positif. Gervais, Bertrand, 2008. *La ligne brisée – Logiques de l'imaginaire, tome 2*. Coll. «Erres Essais». Montréal : Le Quartanier, p. 55 – 61.

⁴² Lapiere, René, 2002. *Figures de l'abandon*. Coll. «Essais». Montréal : Les Herbes rouges, p. 88.

d'une cognition atemporelle qui, à son tour, renverse l'unique sur lui-même pour en faire une possibilité du multiple («Notre seule possibilité, c'est qu'il y en ait plusieurs [...]»). Cette figure ne génère pas d'images en tant que telles. Elle réalise plutôt l'effet inverse, créant un vacuum délestant l'espace de ses contraintes. Elle est une figure du vide nécessaire à une libre prise de l'espace. Elle élucide une étape fondamentale du processus de création : l'imaginaire du vide comme unique espace d'apparition des possibles, mais aussi l'imaginaire de ce qui n'est pas une image⁴³.

Bien que l'objectif soit ici de préciser la nature de ma méthodologie de manière plus théorique que pratique, l'usage d'exemples de sa mise en œuvre révèle plus efficacement le théâtre des opérations. Puisque elles demeurent des notions concomitantes, chacune étant aussi précise que vague, l'intuition et le sentiment n'acquerront de réelle valeur que dans l'exercice d'analyse. À cette étape, si j'évite de définir de manière purement théorique la valeur attribuée aux concepts de sentiment ou d'intuition comme entendus par les philosophes et les scientifiques, c'est que j'estime que ces concepts s'enrichiront davantage par la traversée dialogique des figures plutôt que par l'imposition brutale de définitions préformatées, sans mentionner qu'une telle application aurait pour effet de réduire la pertinence du fait littéraire. J'en conviens, il y a une charmante ironie à suggérer qu'un texte sur le processus de création ne puisse valider ses concepts fondamentaux autrement qu'en procédant de lui-même. Dans une telle situation, je ne peux m'empêcher de relever les propos de Tzvetan Todorov, dans sa lecture interprétative de Bakhtine : «Rejeter l'ironie, c'est faire le choix délibéré de la "bêtise", se borner soi-même, rétrécir son horizon⁴⁴». Pour ma part, je demande plus simplement : une recherche aporétique peut-elle déboucher ailleurs que sur l'ironie?

⁴³ Le philosophe naturaliste Daniel Dennett mentionnait à ce sujet que la relation entre imagination et image n'est pas conséquente. Pour ce faire, il évoquait l'idée d'un imaginaire musical. À ceci, j'ajouterais un imaginaire musical pour un sujet n'étant pas atteint de synesthésie. Dennett, Daniel C., 1991. *Consciousness Explained*. New York : Back bay books, p. 60.

⁴⁴ Todorov, Tzvetan, 1984. *Préface* in Bakhtine, Mikhaïl, [1920-1924] 1984. *Esthétique de la création verbale*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : Gallimard, p. 13.

Outre ces considérations plus comiques que tragiques, une troisième variable, la figure de l'empathie, se présente comme la plaque tournante permettant de lier la méthodologie bakhtinienne aux théories contemporaines de l'esprit ainsi qu'à une logique bioculturelle. Dans ses premiers textes, Bakhtine mentionne à quelques reprises les travaux de Theodor Lipps⁴⁵, philosophe esthétique allemand ayant produit ses principaux textes à l'aube du XX^e siècle. Bénéficiant du nouvel engouement pour les théories de l'empathie apparu avec la découverte des neurones miroirs⁴⁶ par Giacomo Rizzolatti et son équipe, les principaux textes de Lipps sur l'empathie sont accessibles en traduction française depuis 2009.

Ce qu'on doit souligner avant d'aborder sommairement ces textes de première importance, c'est qu'à l'époque néokantienne de Lipps, le rapport sensible au monde était régulièrement appréhendé par l'esthétisme. La phénoménologie, bien que présente depuis Augustin d'Hippone, Thomas d'Aquin, Spinoza, Vico, Kant et Hegel, n'a pris son réel envol qu'avec les travaux d'Husserl, sous l'influence des propositions de Franz Brentano sur l'intentionnalité⁴⁷ ainsi que sous l'influence des travaux de Lipps⁴⁸, qui jouissait d'une grande popularité en son temps. Le rapport sensible au monde étant ainsi

⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, [1924-1974] 1984. p. 33, 78, 80, 82, 88, 94.

⁴⁶ Vittorio Gallese, l'un des chercheurs ayant participé à la découverte de neurones miroirs, propose cette définition : « This mechanism, given the present state of knowledge, maps the sensory representation of the action, emotion or sensation of another onto the perceiver's own motor, visceromotor or somatosensory representation of that action, emotion or sensation. This mapping enables one to perceive the action, emotion or sensation of another as if she were performing that action or experiencing that emotion or sensation herself ». Gallese, Vittorio et Corrado Sinigaglia, 2011. *What is so special about embodied simulation?*. Trends in Cognitive Sciences, vol. 15, p. 512 – 519.

⁴⁷ Le concept d'intentionnalité est issu de réinterprétations des philosophies médiévales, dont celle de Thomas d'Aquin par Brentano. Parmi les étudiants participant aux séminaires de Brentano, figuraient, entre autres, Carl Stumpf, Edmund Husserl et Sigmund Freud.

⁴⁸ Cet apport est particulièrement visible dans les *Méditations cartésiennes* de Husserl, plus particulièrement dans la cinquième méditation et l'importance qui est donnée à l'*empathe* (empathie) dans le rapport intersubjectif. Mais c'est dans la *Krisis* qu'il évoque clairement que « [...] la subjectivité n'est ce qu'elle est : un ego constitutivement fonctionnant, que dans l'intersubjectivité. » Husserl, Edmund, [1936] 1976. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, p. 196.

appréhendé, cette *esthétique* figure comme préoccupation charnière du rapport au monde dans les premiers travaux de Bakhtine. Chez Lipps, le rapport esthétique procède en fonction de l'*eingefühlung*, terme créé par le philosophe Robert Vischer en 1873 pour signifier une *projection* de soi dans la nature⁴⁹. Une traduction littérale d'*eingefühlung* serait d'éprouver un sentiment (*fühlen*) faisant pénétrer dans (*ein*) la compréhension même du phénomène auquel il se rapporte⁵⁰ et, comme le souligne Maurice Élie, le terme «exprime l'idée d'une "entrée", d'un "transfert" dans le psychisme d'autrui⁵¹». Pour Vischer, qui influença Lipps de manière importante, l'*eingefühlung* est préalable à la représentation⁵². Chez Lipps, qui préserve cet aspect crucial, l'*eingefühlung* est marqué par l'inclusion de la volonté (l'émotif-volitif chez Bakhtine) dans l'acte d'empathie, permettant de diriger l'expérience empathique, d'en contrôler la direction d'attention et de lui attribuer ainsi une valeur. Cette expérience intérieure contrôlée chez Lipps porte le nom d'*imitation esthétique*, concept analogique qui lui permet de souligner une distinction entre *moi réel* et *moi idéal* et qui retint l'attention de Freud :

[...] dans l'imitation esthétique, le moi est idéal. Cette expression est ambiguë. Ce moi «idéel» est lui aussi réel. Mais il n'est pas le moi pratique. Il est le moi qui contemple, qui s'attarde dans la contemplation de l'objet et s'y perd. Il s'agit donc d'un moi idéal, non en soi ou en raison de sa nature, mais eu égard à son activité. Il s'agit d'un moi qui n'entretient pas de relations réelles avec quelque chose, mais qui s'ouvre à une relation idéale de contemplation de l'objet imité.⁵³

⁴⁹ Élie, Maurice, 2009. *Préface* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 11.

⁵⁰ Adaptation de la proposition de Jacques English dans : English, Jacques, 2004. *Le vocabulaire de Husserl*. Paris : Ellipse, p. 36.

⁵¹ Élie, Maurice, 2009. *Les fondements des théories de l'empathie* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 18.

⁵² Vischer, Robert, [1873] 2009. Sur le sens optique de la forme, Contribution à l'Esthétique ; Lipps, Theodore, [1903] 2009. Empathie, imitation interne et sensations organiques in Élie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 95.

⁵³ Lipps, Theodor, [1903] 2009. *Empathie, imitation interne et sensations organiques* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 112.

Cette distinction entre *moi idéal* et *moi réel* n'est pas sans rappeler la non-coïncidence du sujet avec lui-même, concept essentiel au dialogisme de Bakhtine. Ainsi, malgré la relative brièveté du discours bakhtinien sur l'empathie, ce mode de relation à l'autre (l'autre étant multiple : discours, objet, individu) demeure primordial dans la constitution de l'épistémologie dialogique.

À l'heure actuelle, les recherches paléolinguistiques situent le raffinement des propriétés de simulation des neurones miroirs au cœur d'un segment crucial de l'évolution : l'apparition d'une théorie de l'esprit (une théorie de l'esprit étant la capacité d'inférer la présence d'un esprit à une forme d'altérité). Les recherches sur les origines du sens et du langage tendent à démontrer que les compétences empathiques auraient été parmi les premiers critères cognitifs ayant permis l'évolution des organisations sociales⁵⁴. L'important ici consiste à saisir la nature des rapports entre concepts d'empathie et de dialogisme : la possibilité d'une relation dialogique se fonde sur une inférence commune. Par exemple, la femelle australopithèque infère que le mâle qui observe son postérieur a l'esprit orienté vers la reproduction. Elle peut deviner son désir et comprendre son urgence. Dans cette situation la femelle peut identifier un pattern logique lui permettant

⁵⁴ La section «Philosophie de l'esprit / Philosophie du langage» de la bibliographie révèle un bon nombre d'ouvrages abordant les multiples aspects de cette question. Parmi les principaux :

Bickerton, Derek, 1990. *Language and Species*. Chicago : University of Chicago Press, 297 p.

Carruther, Peter et Peter K. Smith (dir. publ.), 1998. *Theories of Theories of Mind*. New York : Cambridge University Press, 390 p.

Donald, Merlin, 2002. *A Mind So Rare : The Evolution of Human Consciousness*. New York : W.W. Norton & Company, 416 p.

Hurford, James, 2007. *The Origins of Meaning*. New York : Oxford University Press, 388 p.

Jackendoff, Ray, 2002. *Foundations of Language: Brain, Meaning, Grammar, Evolution*. New York : Oxford University Press, 477 p.

Machery, Edouard, 2009. *Doing without Concepts*. New York : Oxford University Press, 296 p.

Noë, Alva, 2009. *Out of Our Heads*. Coll. «Science». New York : Hill and Wang, 214 p.

Pinker, Steven, 2007. *The Language Instinct, How the Mind Creates Language*. Coll. : «Modern Classics». New York : HarperPerennial, 516 p.

de garder le mâle à l'écart, de l'inviter à se joindre à elle ou de feindre l'indifférence. Le pattern du mâle est d'identifier ou d'anticiper la réaction de la femelle. Il doit, en quelque sorte, penser comme une femelle, qui elle, au même moment, pense comme un mâle. La possibilité d'une relation d'empathie dialogique entre ces deux mammifères se fonde d'abord sur la reconnaissance mutuelle du sens (en tant que pattern) chez l'un comme chez l'autre.

Plus près de nous, maintenant. Le discours d'un auteur (un texte) est reconnu d'emblée comme étant un pattern, un objet signifiant. Le rapport au *pattern* de cette œuvre passe éventuellement par un acte de lecture où le lecteur «entre» dans le texte pour y reconstruire le sens. Toutefois, cette reconstruction s'opère «à distance» de l'esprit du lecteur, rendant possible la cohabitation de voix multiples avec les siennes. Cette relation interne à des patterns externes présente une forme d'empathie où l'un recrée et simule le discours de l'autre pour s'y retrouver, s'y situer en tant que *soi* dans le texte d'un *autre*. Du côté de la création, la production d'un texte n'échappe pas à cette contrainte : la non-coïncidence de la *voix* du texte avec celle de l'auteur fait en sorte que la création d'un discours devient un acte dialogique entre les patterns du texte et ceux de l'auteur. Et lorsque l'intention de l'auteur chemine vers une faillite du langage – lorsqu'il s'aventure, par exemple, vers le caractère indicible du réel en tentant de représenter son expérience de l'acte de création – l'auteur fait face à un événement aporétique évocable uniquement par la création d'une figure, d'un usage interprétatif-évocatif du langage dont la concrétisation demeure potentielle et relative.

L'empathie n'étant plus tout à fait de l'ordre de l'indicible (l'évolution de sa nature conceptuelle connaît une croissance vertigineuse depuis une dizaine d'années), elle demeure toutefois un phénomène de sentiment et d'intuition. Par l'empathie, bon nombre d'auteurs explorent consciemment le seuil d'actes intuitifs, tentant d'identifier des modes de résonance, et ce, malgré la promesse d'une formidable faillite logique. Parmi les figures de la création littéraire, celle de l'empathie est identifiée non pas en tant

que figure ouvertement aporétique, mais en tant que point d'accès au dialogue entre l'objet de création et son auteur, qui lui, heureusement, mène à l'aporie.

***Koan* et apories, figurer l'expérience au-delà du seuil logique**

L'imaginaire est la cible mouvante des théories de la création. Abordé sous un angle ou sous un autre, l'acte de création littéraire peut se voir résumé comme «un acte de l'imaginaire». Cette définition qui ne précise absolument rien démontre le piège de ne s'intéresser qu'à *l'acte* en tant que tel. Cet acte, à la manière d'un concept flottant dans un éther idéal, ne donne qu'un accès à *l'idée* de lui-même. L'analyse d'un *acte de création* semble donc condamnée à tourner en rond dans un cercle de très petite taille. Pas de quoi écrire un livre, il semblerait. Toutefois, si le sujet d'analyse incorpore la notion d'expérience, le territoire de subjectivité et de complexité s'accroît de manière exponentielle. *L'expérience de l'acte de création* est autrement plus vaste que l'acte en lui-même, puisqu'elle comprend divers niveaux de perception de l'acte. Les variables liées aux tensions entre les intentions et les réalisations, les perceptions intuitives relatives à la cohérence d'un ensemble, les illuminations soudaines que l'auteur tente de représenter par le langage forment en partie l'événement qu'est l'expérience. L'expérience de l'acte présente un contenu d'une amplitude et d'une richesse capable de générer des milliers de figures de la création. Et si l'objectif d'une théorie est de figurer cette expérience ineffable de l'acte de création, il y a fort à parier que la figure

aporétique, en tant que prédicat⁵⁵ piégé, entraîne son lecteur dans un état semblable à celui qui est figuré.

En Occident, un vaste pan de la pratique philosophique toujours tributaire de son origine platonicienne aura tôt fait de ranger les propositions logiques aux difficultés insurmontables et gênantes dans la catégorie des apories. Cette affirmation n'invente rien, l'étymon grec d'aporie étant *aporêtikos*, signifiant «embarrassant». Dans l'acharnement philosophique occidental à rechercher la lumière ou l'éclaircissement, les apories ont perdu au change historique, souvent reléguées au rang de curiosités dignes d'un *freak show* de la raison lumineuse, trop souvent binaire. Par contre, dans l'univers bouddhiste, la suspension logique a parfois été appréhendée comme outil d'enseignement de premier ordre dans certaines écoles. Le *koan* japonais et le *kung-an*⁵⁶ chinois ont particulièrement attiré l'attention ces dernières années par leurs effets cognitifs. Des *koans* classiques tels que «Le bambou existe au-dessus et en dessous de son nœud» ou «Lorsqu'il n'y a plus rien à faire, que faites-vous?» ont le mérite de n'offrir aucune réponse ni autre satisfaction logique que la suggestion d'un seuil, d'un interstice où la logique s'éteint pour ouvrir sur l'éventualité d'une compréhension alogique.

Si une définition du *koan* doit être produite, celle de Steven Heine et Dale S. Wright offre une piste de départ intéressante : «The koan was conceived as both the tool by which enlightenment is brought about and an expression of the enlightened mind itself⁵⁷». À cet éclaircissement initial, ils ajoutent : «[...] koans as religious symbols are purposefully elusive and enigmatic, often defying logical analysis by creating a linguistic

⁵⁵ Le terme prédicat est employé au sens que l'on entend en logique, c'est-à-dire une expression liée à une ou plusieurs variables susceptible de devenir une proposition vraie ou fausse en fonction des valeurs que ces variables recevront.

⁵⁶ La traduction littérale de *kung-an* signifie «cas public». Selon les historiens du bouddhisme, l'origine du *koan* serait chinoise. Heine, Steven, Dale S. Wright, 2000. *Introduction : Koan Tradition – Self-Narrative and Contemporary Perspectives* in Heine, Steven, Dale S. Wright (dir. publ.). *The Koan Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Cambridge : Oxford University Press, p. 3.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

double bind or culminating in absurdity or non sequitur⁵⁸». Cette culmination dans l'absurdité ou le *non sequitur*⁵⁹ a pour effet de présenter les failles de la logique et du désir de sens qui lui sont sous-jacents. Cette idée d'ébrécher l'édifice hégémonique de la logique dans l'esprit humain pour présenter un «ailleurs de l'esprit» est au menu de certains enseignements bouddhistes depuis plus de huit siècles. Selon les termes du maître Rinzai Zen Asahina Sogen, le *koan* s'attaque également au problème de perception du réel et des réalités :

Koans are expressions in words or actions of the enlightened state of mind of people who have gained awakening through the intimate practice of Zen. Some of those words or actions are just spontaneous expressions arising from the enlightened state of mind, with no intention of showing anything to other people, but others are formulated with just such a purpose in mind. In either case, the words and actions express the enlightened state completely. But people who are not awakened yet cannot understand them, whereas awakened people react immediately—"Oh, I see"—and have no problem with them. Although they are simple words or actions, one of the special characteristics of koans is their function as a standard to distinguish between enlightened and unenlightened people. That special characteristic always causes unenlightened people to feel that koans are something extraordinary, and to think that they belong to some realm where commonsense understanding is impossible. As a result, people are led to question why there are such words and actions, and to wonder whether the way of life and looking at the universe that they reflect is really true. It is in the nature of human beings to feel compelled to find an appropriate explanation whenever they encounter any new and strange phenomena. [...] In Zen it is said, "At the root of great awakening is great doubt." The more profound the unease or dissatisfaction that one feels about the realities of one's life, the greater and more thoroughgoing one's interest in a koan will be. That is so because it is precisely at the point when one's intellectual investigations of reality intensify and have clearly reached an impasse that the enlightened state of mind becomes the only thing one values, one's only aspiration. Thus, koans are not simply words or actions that express the mental state of enlightened people. They are things that inspire the minds of unenlightened people, draw them into the abyss of doubt and intellectual

⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁹ En logique formelle, un argument est un *non sequitur* si la conclusion ne suit pas les prémisses.

investigation, and lead them to practices that help reach across to the realm of enlightenment.⁶⁰

Cette recherche de l'illumination au-delà de la logique et de ses dualismes a pour but de confondre la pensée langagière, de figer l'esprit dans un espace du doute pour provoquer ce que les textes zen appellent Satori (illumination), un phénomène hors d'atteinte dans un contexte logique⁶¹. L'«embarras» logique qu'est le *koan* menant à l'état suprême du zen démontre la grande distance conceptuelle avec les philosophies dualistes où les moments d'illuminations équivalent à l'*eurêka* déductif d'Archimède⁶².

Toutefois, s'il était possible de revenir à l'exact moment où Archimède déduisit par observation que le volume d'eau déplacé dans son bain équivalait au volume de la partie immergée de son corps, je crois que nous verrions un homme nu dans une baignoire, les yeux bien ronds comme s'ils marquaient une surprise. L'homme condenserait une idée complexe en un mot (*eurêka!*) avant de s'empresse à représenter le produit de sa pensée (et idéalement, sortir de la baignoire pour y parvenir). Avant la découverte d'Archimède, les raisons des modifications d'un volume d'eau après la plongée d'un corps massif faisaient figure de question logique embarrassante. L'incapacité d'expliquer la vérité de ce phénomène avait pour effet de laisser cette élucidation physique dans la sphère du réel. Le phénomène existait, sans pour autant détenir une existence dans la réalité des connaissances d'alors. L'*eurêka* d'Archimède marquait le passage d'un élément du réel indicible vers un potentiel de réalité représentative. De cet angle, il représente l'inverse du Satori, qui cherche à extraire le sujet de sa réalité logique pour le plonger dans l'indicible de l'illumination. Mais à la

⁶⁰ Asahina Sogen cité par Foulk, T. Griffith, 2000. *The Form and Function of Koan Literature : A historical Overview* in Heine, Steven, Dale S. Wright (dir. publ.), 2000. *The Koan Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Cambridge : Oxford University Press, p. 38.

⁶¹ Foulk, T. Griffith, 2000. p. 15.

⁶² Il ne s'agit pas de réduire le *koan* à une application strictement prélogique au sens large – les études sur le sujet démontrent la grande richesse de ces récits. Dans le cadre de cette thèse, le *koan* illustre essentiellement un état cognitif particulier.

manière de l'illuminé étant incapable de témoigner de son état par un langage représentatif, même si Archimède aura été en mesure d'offrir le résultat représentatif rationnel de son *eurêka*, il n'a pas été apte à témoigner de l'expérience complète de l'*eurêka*. Et dans le schéma dualiste, la pertinence du résultat raisonné importe nettement plus que son embarrassant processus de résolution intuitif.

Si le *koan* offre une piste pour préciser la notion de figures aporétiques de la création littéraire, c'est parce que l'objet du *koan* est précisément une notion d'expérience cognitive qui dépasse la sphère représentationnelle de la cognition (c'est-à-dire les langages écrits et parlés, la gestuelle, les expressions faciales, etc.). Il permet d'envisager l'embarras logique comme étant fécond et nécessaire pour figurer l'expérience du doute de l'acte de création. Même si cette comparaison pourrait relever d'un sacrilège, la tradition du *koan* représente un excellent exemple de figuration d'un état indicible par l'illustration de phénomènes défiant la logique, puisque le monde de la création doit parfois savoir se priver de carcans logiques. Comme le proposait très justement la poète Claire Lejeune dans les pages de *L'atelier* : «[...] n'est-il plus nostalgique ou utopique d'imaginer un monde où l'absurde, cessant d'être matière à fatalité, serait matière au verbe, matière à faire de la lumière partageable par tous⁶³».

⁶³ Lejeune, Claire, 1992. *L'atelier*. Coll. « Typo ». Montréal, l'Hexagone, p. 82.

Derniers échauffements

Juste avant de lancer les analyses pour enfin faire parler les textes par leurs figures, je tiens à préciser un détail qui me semble crucial. Je suis un écrivain chercheur influencé par Bakhtine. Devant cette phrase courte, on pourrait penser que je suis un relativiste. Malgré cette affirmation d'apparence choquante, je n'affirmerai jamais que «tout est relatif». Non, tout n'est pas relatif. Les avions volent en fonction de principes physiques qui, même s'ils peuvent laisser place à des variables, ne sont pas «relatifs» au sens où un relativisme absolu l'entendrait. Le fait qu'un avion vole ou s'écrase peut s'expliquer. Par contre, notre incapacité à prédire l'accident, elle, tient d'un relativisme.

N'étant ni philosophe ni scientifique, je ne ressens aucune obligation de rejoindre un cadre de pensée plutôt qu'un autre. Les absolus logiques témoignent selon moi d'une stérilité inquiétante ou d'une paresse taxonomique. Une stérilité, car la classification des idées corrompt le processus d'interprétation des propositions; une paresse, car nombre de travaux auront été ignorés parce que figurant sous un libellé qui réduisait leur contenu réel. Un philosophe externaliste saurait-il apprécier un ouvrage constructiviste sans prendre position avant la lecture de la première phrase? (Cette question est réversible.) Agissant à la manière d'un paratexte nuisible aux ouvrages de savoir, ces classifications (ou chapelles) méritent ironiquement d'être relativisées. Dans cette thèse, je croise et entremêle des références apparemment irréconciliables, non pas dans l'objectif d'alimenter le nombre croissant de connaissances sur la connaissance, mais dans le but d'orienter un regard critique sur des actes ineffables qui échappent au discours critique. Je ne cherche pas de cohérence spectaculaire dans l'assemblage des idées, mais une cohésion œcuménique capable de développer des propositions qui sauront éveiller l'intérêt de ceux et celles qui s'interrogent sur les problématiques de la création littéraire.

Que les propositions soient de nature philosophique, scientifique ou purement subjective, toute idée qui saura me permettre d'élucider la problématique de création aura droit de cité.

Pour élaborer cette thèse ouvrant un programme de recherche, certains choix de natures méthodologiques ont été réalisés. Le plus visible d'entre eux concerne l'absence de certaines œuvres du corpus d'étude, particulièrement celles touchant à deux domaines qui ont déjà abordé la problématique de la création, à savoir la poïétique et la psychanalyse.

Pour la première école, tant chez René Passeron, Jean-Louis Lemoigne et Pierre Gosselin, la poïétique trouve sa source moderne dans les textes de Paul Valéry et ses propositions préconstructivistes au sujet de ce qu'il serait convenable d'appeler, en condensé, un portrait de l'artiste en Narcisse de sa propre création. Au plan méthodologique, le problème de la poïétique provient du fait qu'elle ne se fonde pas a priori sur l'herméneutique, mais sur une phénoménologie du sujet. Dans son incarnation actuelle, cette phénoménologie du sujet s'intègre dans un schéma systémique qui permet de formater le discours individuel dans le cadre des contraintes institutionnelles. En d'autres termes, elle permet à l'universel d'intégrer le discours du particulier pour laisser le particulier y défendre sa subjectivité. Si cette thèse était centrée explicitement sur ma propre démarche, cette approche serait probablement efficace. Mais étant principalement de nature théorique, ma recherche procède à l'inverse de la poïétique en s'ancrant dans l'analyse de figures issues de pensées individuelles pour ensuite les relier à des considérations propres à l'universel. Aussi, par leur nature systémique, les textes relatifs à la poïétique évitent-ils les situations aporétiques, démontrant, selon moi, leurs limites dans l'éclaircissement de l'irrationnel et de l'indicible.

Du côté de la psychanalyse, il m'est difficile de ne pas justifier l'absence d'un texte tel que *Les cinq phases du travail créateur* de Didier Anzieu dans mon corpus d'étude. Ici encore, il s'agit d'un choix méthodologique.

Au plan notionnel, l'analyse critique détaillée du texte d'Anzieu demanderait une plongée en profondeur dans les concepts de la psychanalyse. Sur un plan rhétorique, cette inclusion isolée d'un texte de psychanalyse aurait pratiquement pour effet de produire une thèse dans la thèse sans présenter autre résultat qu'un constat du quasi-solipsisme conceptuel de la psychanalyse. Au niveau méthodologique, dans leur grande robustesse structurale, *Les cinq phases* d'Anzieu ne laissent poindre qu'une rumeur d'aporie et celle-ci loge dans la racine même de la pratique psychanalytique. Cette aporie remonte aux interprétations par Freud et par Husserl des enseignements de Franz Brentano sur le concept d'intentionnalité, un concept fort problématique, peu importe le domaine de recherche. Puisqu'il est désormais clair que je favorise les interprétations philosophiques et scientifiques de l'intentionnalité, la psychanalyse doit être mise de côté dans cette thèse, puisque sa méthodologie est parallèle à celle qui alimente mon hypothèse.

Peut-être est-ce à l'honneur de la complexité atteinte par la psychanalyse postlacanienne, mais un chercheur qui souhaiterait aborder la création par ce prisme en toute probité devrait s'y consacrer exclusivement. Pour l'instant, mes intérêts sont ailleurs.

PREMIÈRE PARTIE :
DANS LA FABRIQUE DU SENS LITTÉRAIRE

Understanding the human need for system and story helps to explain, first, why science and technology have been so attractive to our species, and second why they are not enough.

Ellen Dissanayake, *Art and Intimacy*

La posture du religieux

J'ouvre un livre et décode les symboles étalés en lignes droites. Je garde la tête inclinée, penchée sur une proposition, sur un univers possible, sur la trace d'une parole, d'un discours. En aucun moment je ne questionne le sens de ces actes. Après tout, je sais lire depuis l'enfance et tout texte, même dans sa plus grande capacité d'aller vers l'absurde, finit par tomber sous une certaine logique, un certain sens, ne serait-ce que celui des lettres assemblées pour former des mots, voire des sons, même de simples bruits. Mais de quel(s) sens s'agit-il? Le sens du texte, d'une phrase? Est-ce celui que je crée en lisant? Une simple perception de cohérence, une projection de cohésion, un ordonnancement? Et si le sens incluait l'ensemble de ces variables et déclinaisons conceptuelles, serait-il plus valable, plus acceptable en tant que concept? Et encore ici, acceptable selon quelles normes, quel mode d'évaluation, quelle épistémologie? Décidément, cette thèse commence à peine et on ne trouve déjà plus la sortie. Justement : il n'y en a aucune.

Je pourrais continuer ces questions pendant des pages et le sens de ces lignes resterait intact. Mais puisque l'existence tacite du sens ne suffit pas, votre intérêt de lecture s'épuiserait de mot en mot. Dans une vue de l'esprit absolue, si la moindre problématique de création interroge potentiellement la notion de sens, le désir d'affirmer, de révéler ou d'évoquer demeure plus fort. Au-delà du *sens*, l'intérêt commun se porte

sur la signification ou encore la *signifiante*⁶⁴. Sens, signification et signifiante sont ici les éléments d'une même idée où la notion de *pattern* demeure sous-jacente, car s'il est envisageable de produire du sens sans signification ni signifiante, il est impensable d'atteindre un sens sans recourir aux patterns.

Avant d'avancer plus loin dans la spéculation sur la question du sens qui traversera cette première section, il faut poser la première question dissimulée derrière cette étude sur les figures des théories de la création littéraire : si l'acte de création littéraire est un acte de création de sens, comment peut-on examiner l'espace-temps de cet acte? En d'autres termes, comment explorer l'*événement de l'acte* où le sens est créé et surtout, peut-on réellement y arriver?

Dans ce que les utilisateurs/créateurs d'un certain sens commun⁶⁵ appellent étrangement «la vraie vie», le problème de la création littéraire n'est généralement pas un problème. Il est une simple activité parmi d'autres. Madame X écrit un roman. Monsieur Y écrit des poèmes. Rien d'extraordinaire à tirer de ces actes. L'un comme l'autre proposent des incarnations d'humains au travail. Mais faire état de la nature expérientielle de ces cas particuliers s'avère méthodologiquement infernal. Il est déjà extrêmement complexe d'identifier l'ensemble des opérations biologiques nécessaires à la simple ouverture d'une porte, comment peut-on espérer faire état de l'expérience d'un acte de création littéraire? Et si, par une candeur ou un optimisme inouïs, on juge l'opération possible, comment sera déterminé le moment où la raison abdiquera pour

⁶⁴ Le concept de signifiante tel que vu par Paul Ricœur sera examiné en détail vers la fin de cette section.

⁶⁵ À quelques reprises, je ferai référence à cette notion de sens commun. Même si plusieurs définitions peuvent décrire ce «gros bon sens», je me réfère surtout à celle de Vico : «Le sens commun est un jugement sans réflexion qui est généralement porté et senti par toute une classe, par tout un peuple, par toute une nation, ou par le genre humain tout entier». Giambattista Vico, [1725] 2006. p. 70.

laisser fatalement place au mystère nécessaire à la notion de créativité? Joyeux problème où même le sens, commun ou non, finit par nous faire un pied de nez.

Puisqu'une démarche d'élucidation complète du mystère de la création littéraire s'avère aussi impossible qu'indésirable, même le plus méthodique et transparent des chercheurs ne saurait échapper à ce sort. L'écrivain, l'artiste, le scientifique ou le philosophe qui tâtonne en ce domaine doit d'abord reconnaître qu'à un (ou plusieurs) moment, dans toute démarche d'écriture, il se produit *quelque chose*. Ce *quelque chose*, plusieurs l'interrogent en fonction d'une manière, d'un angle, d'un parti pris, sinon d'une méthodologie détaillée : autoanalyse, introspection, comparaison, témoignage, récit, analyse, systémique, etc. Peu importe le biais employé par le chercheur, quand vient le temps de définir ce *quelque chose*, les possibilités de postures envisageables diminuent très rapidement. Entre la soumission aveugle au mystère et l'insulte logique de ne pas pouvoir dépasser ce mystère, le choix reste maigre. Ces postures, je les assimile à deux figures anciennes : celle du religieux et celle de l'artisan.

En bon travailleur, l'artisan cherchera à identifier des points communs entre sa démarche et celle d'un autre. Il fouillera les connaissances disponibles dans le but d'améliorer, ne serait-ce qu'un tantinet, son rapport à la pratique (car il est reconnu qu'un artisan plus efficace ou plus habile est un *meilleur* artisan). Avec un peu de chance, l'artisan trouvera le moyen d'apporter un infime élément de solution à une part d'un vaste problème. Dans la réussite il forcera une légère rectification de la question, dans l'échec il indiquera l'une des voies à éviter. Du côté de l'artisan procédant par essais / erreurs, aucune perte réelle n'est perceptible, certes, mais les gains sont maigres. À l'opposé, le religieux ne cherche pas à générer une connaissance particulière destinée à être partagée : il désire être le porteur, le représentant, le défenseur et le symbole d'une problématique impossible à résoudre. Il est l'icône d'une vie orientée par et pour une mystique. Sa seule présence est suffisante pour faire état de preuve : il coïncide avec le mystère qu'il incarne. Le religieux rassure, procure une vision signifiante du monde et de

l'aliénation quotidienne. Il plane au-dessus des tracés de surface, préoccupé par des considérations éternelles dont il n'est ni le maître ni l'esclave, mais le véhicule.

Malgré l'étrange évolution que représentent les modernismes (avec ou sans préfixe), il est fascinant de constater combien le travail du créateur (artiste ou écrivain) demeure *naturellement* associé à cette figure religieuse. Il faut admettre que certaines similitudes contribuent au maintien de cette perception dominante. L'artiste et l'écrivain défendent les voies mystiques de la créativité, du langage, de l'imagination et de la sensibilité; des concepts presque insaisissables par l'hégémonie scientifique actuelle. Par leur engagement envers la création, les écrivains agissent parfois comme remparts contre la pragmatique dominante, ils contestent parfois les pouvoirs en place, ils évoluent dans l'imaginaire d'une marge d'où la société serait vue, croit-on, d'une *autre manière*. Cette perception généralisée ne date pas d'hier. De l'artiste qui parle aux Muses jusqu'aux poètes qui se font prophètes pour propager une parole divine, la toute-puissance du mystère de la création marque l'imaginaire, tant celui du sens commun que celui des théories de la création. Mais s'il séduit toujours, c'est aussi parce que le mystère excite notre désir de le percer.

Valère Novarina, le mystère et le problème cartésien

Parmi les nombreuses apories marquant les théories de la création, celle de l'écrivain qui explore son rapport à la création sans chercher à s'approcher du mystère marque une tendance lourde, comme si, en menaçant l'intégrité de ce mystère, l'écrivain

mettait sa propre créativité en danger. Non sans rappeler celle de l'enfant qui fouine dans les coins obscurs pour mieux se fermer les yeux et se boucher les oreilles lorsqu'il approche d'une trouvaille qui risque de bouleverser le sens de son univers, cette posture est généralement peu intéressante ou tristement banale. Au plus, l'écrivain fait main basse sur les contrôles d'une mystique dont il est l'unique usager, faisant souvent bifurquer sa recherche sur la création vers une défense de sa démarche, voire de son métier ou de son droit à la différence en tant qu'individu. Mais parfois, certains écrivains osent repousser la logique de ce système mystique contre lui-même jusqu'à créer d'étonnants chocs logiques. Et l'un des maîtres actuels dans ce genre reste Valère Novarina.

Il existe au moins deux variables de l'écrivain Novarina. Celui du théâtre, réputé complexe, emporté et tortueux, puis celui des essais, des textes vifs qui électrocutent le lecteur en croisant ses synapses par de brillantes collisions signifiantes. Parmi ces essais, les emblématiques *Devant la parole* et *Le débat avec l'espace* représentent des classiques contemporains au chapitre des théories de la création. Dans ces deux textes, Novarina dévoile une posture à la fois contestataire et conformiste. Contestataire car «Les mots cherchent la pensée qui les défait⁶⁶», et conformiste *de facto* car il se contente d'une pensée respectant un schéma dualiste où «Notre chair physique c'est la terre, mais notre chair spirituelle c'est la parole [...]»⁶⁷. Cette posture à deux versants est relativement normale, Novarina ne propose pas une épistémologie nouvelle, il préserve *naturellement* la structure animiste encore si répandue qu'elle fait toujours office de sens commun. Gardant intacte la dualité corps/esprit, Novarina arrive à questionner la parole sans nécessairement se contraindre à détailler ses liens directs avec la «caisse de résonance» qu'est le corps. Comme je l'évoquais en citant Blanchot au cours de l'introduction, cette dualité implicite, ce conformisme au sens commun, forme la certitude à partir de laquelle le doute de Novarina devient possible. Il est la base nécessaire pour fonder sa posture

⁶⁶ Novarina, Valère, [1999] 2010. *Devant la parole*. Paris : P.O.L., p. 26.

⁶⁷ *Ibid.* p. 16.

contestataire. Mais la mystique langagière admise de l'auteur dépasse le simple survol passif, elle est un projet déterminé, presque un programme :

À l'image mécanique et instrumentale du langage que nous propose le grand système marchand qui vient étendre son filet sur notre Occident désorienté, à la religion des choses, à l'hypnose de l'objet, à l'idolâtrie, à ce temps qui semble s'être condamné lui-même à n'être plus que le temps circulaire d'une vente à perpétuité, à ce temps où le *matérialisme dialectique*, effondré, livre passage au *matérialisme absolu* – j'oppose notre descente en langage muet dans la nuit de la matière de notre corps par les mots et l'expérience singulière que fait chaque parlant, chaque parleur d'ici, d'un voyage dans la parole; j'oppose le savoir que nous avons, qu'il y a, tout au fond de nous, non quelque chose dont nous serions propriétaire (notre *parcelle individuelle*, notre *identité*, la *prison du moi*), mais une ouverture intérieure, un passage parlé.⁶⁸

Dans cette introduction à *Devant la parole*, Novarina joue malicieusement sur la double signification possible de la notion de matérialisme. En premier, il évoque une de ses variables philosophiques (le matérialisme dialectique comme posture épistémologique marxiste), pour aussitôt faire s'écrouler la signification vers la variable populaire du terme, signifiant essentiellement *consumérisme*. Par ce brouillage terminologique que j'ose croire volontaire, Novarina démontre qu'il préfère renvoyer à un imaginaire populaire négativement prédéterminé d'un *matérialisme* confondant politique, économie et philosophie dans un même rapport utilitaire à la matière. Plutôt que d'offrir une définition précise du concept de *matérialisme*, il ouvre sur l'interprétation d'un sens commun du matérialisme. Ce sens commun étant général et incomplet, il laisse au lecteur le soin de combler les vides conceptuels. À cette variable populiste du matérialisme, Novarina oppose une descente dans cette «nuit de la matière de notre corps⁶⁹». Cette nuit, cet élément obscur, n'est pas le corps matériel tel qu'exploré par la science contemporaine, dont le langage technique offre trop peu d'espace poétique pour Novarina. Il est le corps inexpliqué, qualifié et valorisé par ses

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ *Idem.*

zones d'indéterminations. Si son ton enfiévré rappelle pratiquement celui d'un manifeste, c'est peut-être parce que Novarina suggère qu'il n'est pas question de s'enfoncer dans la précision des concepts, mais d'énoncer des évidences⁷⁰. *Devant la parole* semble ainsi positionné comme une défense passionnée du droit au mystère, en opposition à des systèmes «matérialistes» d'élucidation pragmatiques riches en méthode et pauvres en intuition. Après tout, n'est-ce pas *normal* d'entendre un écrivain défendre son droit aux mystères de l'intuition?

Pourtant, ce n'est pas si simple. Loin de se contenter d'un banal confort dans la marge contestatrice, Novarina cherche à ancrer le mystère dans le corps. Comme un Descartes sur le point d'identifier la glande pinéale comme le siège de l'âme, Novarina cherche la rumeur qui attacherait l'esprit immatériel au corps. Et cette rumeur, selon lui, ne peut être que le langage, mais pas n'importe lequel, le langage qui est parole :

Nous portons le monde dans notre bouche en parlant. Il y a, par le langage, une scène où il apparaît que la matière n'a plus aucun poids. Qu'elle est vaincue. Il y a un théâtre hors lieu où par la parole la matière de la mort est brisée et ouverte. [...] Chaque mot, le plus petit des mots, n'importe lequel, est le levier de tout.⁷¹

Au grand dam de Novarina, si la défense d'un rapport au mystère reste une position parfaitement défendable, elle ne s'avère pas très apaisante sur un plan logique. Si dans *Devant la parole* il peste contre un matérialisme où «La matière *est* parce que le langage s'en est retiré [et qu'en] elle-même, la matière n'est rien⁷²», dans *Le débat avec l'espace* Novarina présente la matière sous un autre jour :

Il faut aller dans la matière, se noyer et la comprendre par-dedans. Les vraies pensées naissent en touchant. Il y a du spirituel dans les mains. Enfouie dans la matière, la pensée vient nous délivrer. L'esprit n'est pas le contraire du corps mais quelque chose qui sort de lui, volatil : il y a

⁷⁰ L'étymologie latine du terme *manifeste* provient de *manifestus*, signifiant évident.

⁷¹ Novarina, Valère, [1999] 2010. p. 28.

⁷² *Ibid.*, p. 32.

un lien invisible, un passage non vu entre les choses. J'aime prendre les pensées dans les mains. Je suis un écrivain pratiquant.⁷³

Ici, Novarina passe d'un schéma de la matière-problème à la possibilité d'une matière-langage où l'expérience de la parole devient «une fondamentale expérience du corps et un voyage dans la matière. [où la] syntaxe va dans l'anatomie»⁷⁴. Au fil des précisions que Novarina propose, cette matière se positionne au centre de sa problématique à la manière d'un formidable double contraire. La matière est l'existant et l'impossible. Elle est le problème qui est la solution. Au demeurant, Novarina ne quitte pas le giron dualiste, mais il s'y débat avec une grande conviction. Le corps demeure un objet traversé par un élément spirituel, mais ne saurait idéalement être restreint à sa réduction mécanique :

J'essaye de lutter, de me battre, avec beaucoup d'autres, contre l'image mécanique de l'homme qui toujours en nous se reconstitue. Contre ce monde binaire qu'on nous impose : de surface, sans profondeur, réduit aux images plates... *Plates à mourir*, diraient les Québécois... Se battre contre l'idée d'une vie sans traversées, contre une pensée sans fugues, sans perspective et sans respiration.⁷⁵

La contradiction entre la proposition d'une «descente en langage muet dans la nuit de la matière de notre corps⁷⁶» et d'une lutte contre l'image mécanique de l'homme révèle un imaginaire spéculatif souffrant de l'étanchéité d'un système philosophique. Dans ce monde binaire «qu'on nous impose⁷⁷», j'aurais d'abord tendance à demander qui est ce *on* sinon le reflet de l'auteur lui-même, coïncé par la sûreté d'un système qu'il sait critiquer. Sans le mystère infranchissable proposé par le système dualiste, la lutte par laquelle Novarina espère prétendre à *mieux* (et à quel *mieux*, devrais-je ajouter) perdrait

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 87 – 88.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

de son aspect rêveur et utopique. Dans la catégorie des aporétiques de qualité, le mystère qu'anime et défend Novarina est porteur de sa propre limite, et c'est ironiquement cette limite que l'auteur souhaiterait traverser.

Pour cesser de subir la présence de ce fameux *on* qui imposerait le binarisme, Novarina n'aurait, par exemple, qu'à étendre son système critique aux propositions d'un *on* d'une autre nature. Après tout, d'autres philosophes proposent des solutions probantes au dualisme. En fouinant, par exemple, du côté de Spinoza, Novarina n'aurait aucun mal à s'affranchir d'une conception mécaniste du corps. À elle seule, la proposition XXIII de la seconde partie de l'*Éthique* bouleverserait grandement sa lutte : «L'Esprit ne se connaît lui-même, si ce n'est qu'en tant qu'il perçoit les idées des affections du Corps».⁷⁸

Loin de moi l'idée de faire la leçon à Valère Novarina. L'objectif de cette démonstration n'est pas de suggérer que Novarina fait fausse route dans sa démarche. Non, l'importance de cette démonstration tient à ce qu'elle révèle un élément capital dans l'approche d'une théorie de la création par l'écrivain : la spéculation d'un auteur à propos de son rapport à l'expérience de l'acte de création n'a pas à être cohérente au plan logique ou philosophique. Une démarche n'est pas nécessairement conçue pour proposer une épistémologie, une ontologie ou une quelconque vérité. Pour emprunter un terme qui ferait sourire Novarina, une démarche de création n'est pas exportable, ni reproductible, ni entièrement communicable. Elle est en soi un mystère. Qui plus est, bien qu'elle tienne de la tentative d'élucidation, une théorie de la création n'est fonctionnelle que si elle s'avère *féconde* pour son auteur. Le rôle de l'écrivain n'étant pas de régler le sort d'un concept ni d'en créer des nouveaux (comme le prétendait Deleuze, ce rôle incombe aux philosophes⁷⁹), l'auteur se positionne en usager des propositions existantes, soit en

⁷⁸ Spinoza, Baruch, [1677] 2010. *Éthique*. Coll. «Points Essais». Paris : Seuil, p. 151. (Éthique II, prop. XXIII).

⁷⁹ Deleuze, Gilles, 1987. *Qu'est-ce qu'un acte de création*. Captation vidéo de conférence. De 5:05 à 6:01. <http://vimeo.com/20708813>

rapport dialectique, soit en relation dialogique. S'il engage sa réflexion en rapport au mystère de la parole, c'est que Novarina ne souhaite pas élucider, mais qu'il cherche à l'exploiter dans le territoire qu'il fait sien. Dans sa logique «[...]chaque mot désigne l'inconnu⁸⁰». Et l'inconnu est précisément ce qu'il doit dire : «Ce que tu ne sais pas, dis-le. Ce que tu ne possèdes pas, donne-le. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire⁸¹». Outre sa valeur aporétique, une telle figure (qui n'est pas sans rappeler la forme d'une devise religieuse⁸²) indique que Novarina se positionne en aval du langage dans son expérience de l'acte de création. Il laisse la parole construire le sens qu'il en extrait en fonction de ses intentions. L'origine du sens demeure inconnue, mais reste ancrée dans un corps résonnant, un corps véhicule du langage qui survient, puisque :

Penser n'est pas avoir des idées, jouir d'un sentiment, posséder une opinion, penser, c'est *attendre* en pensée, avoir corps et esprit en accueil. La pensée ne saisit pas, ne possède rien; elle veille, elle attend.⁸³

En gardant le mystère intact et en lieu sûr, Novarina situe sa théorie de la création en périphérie de l'incompréhensible. Ce faisant, il s'inscrit dans la tradition des poètes à l'écoute de la parole des Muses, du *réel comme impossible*. Si la question du sens et de son apparition surgit, Novarina se positionne à l'endroit où la production du sens ne lui incombe pas directement. Puisque le sens ne provient pas du langage, mais de son action qui est la parole, le sens existe dans *l'événement* de l'acte de parole⁸⁴. Et dans cette réalité

⁸⁰ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 29.

⁸¹ *Idem*. En ce sens, Novarina s'oppose complètement à la conclusion du *Tractatus logico-philosophique* de Wittgenstein qui souligne «Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence». Wittgenstein, Ludwig, [1922] 2001. *Tractatus logico-philosophicus*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, p. 112.

⁸² À titre d'exemple, le «*Contemplare et contemplata aliis tradere*» (Contempler et transmettre aux autres les choses contemplées) de l'*Ordo Prædicatorum* (Ordre des prêcheurs) se situe dans un ordre de transmission du donné mystique où le parleur n'est qu'un véhicule.

⁸³ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 25.

⁸⁴ «On ne demandera pas quel est le sens d'un événement : l'événement, c'est le sens lui-même. L'événement appartient essentiellement au langage, il est dans un rapport essentiel au langage; mais le langage est ce qui se dit des choses. » «Ce sont les événements qui rendent le langage possible. Mais

de Novarina où nous ne sommes pas «[...] des bêtes qui [ont] quelque chose à dire mais des animaux traversés par la joie de parler⁸⁵», l'événement qu'est le sens se présente à la manière d'un plaisir plutôt que d'une fonction. Ce plaisir, Novarina l'identifie par le verbe en tant qu'articulation centrale de cette joie physiologique de parler :

Ici, on a affaire aux fondements de la nomination, de la respiration, du réel. Là où agit le verbe. Ce qui donne son énergie à notre langue et à toutes les langues, c'est le *verbe* : il met le sens en mouvement et vient délivrer la pensée. Séparateur, il met le mouvement, l'émotion. [...] Le verbe est la clé du drame. C'est en lui que la pensée est nouée et se résout.⁸⁶

C'est probablement avec ces termes que Novarina se rapproche le plus de remporter un round dans son combat contre l'image mécanique de l'homme. Peut-être n'est-ce qu'un hasard, mais il y parvient en avoisinant d'une proposition de Gilles Deleuze concernant le verbe dans *Logique du sens* :

Le verbe n'est pas une image d'action extérieure, mais un processus de réaction intérieur au langage. C'est pourquoi, dans son idée la plus générale, il enveloppe la temporalité interne de la langue. [...] Le verbe a deux pôles : le présent, qui marque son rapport avec un état de choses désignable en fonction d'un temps physique de succession; l'infinitif, qui marque son rapport avec le sens ou l'événement en fonction du temps interne qu'il enveloppe.⁸⁷

En proposant implicitement une adéquation entre les notions de sens et d'événement («[...] le *verbe* : il met le sens en mouvement et vient délivrer la pensée. Séparateur, il met le mouvement, l'émotion⁸⁸»), Novarina engage la corporéité à la

rendre possible ne signifie pas faire commencer. On commence toujours dans l'ordre de la parole, mais non pas dans celui du langage [...]. Deleuze, Gilles, [1969] 2009. *Logique du sens*. Coll. «Critique». Paris : Minuit, p. 34 et p. 212.

⁸⁵ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 31.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷ Gilles Deleuze, [1969] 2009. p. 215.

⁸⁸ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 70.

manière d'une variable importante dans l'équation de la parole, sans toutefois délaissier le schéma dualiste qui domine et autorise sa réflexion. Le sens naît dans la parole, mais la parole garde toujours des origines mystérieuses.

Malgré sa somme paradoxale la rendant insaisissable, la question de l'origine du sens demeure une problématique de choix pour examiner l'expérience de l'acte de création. Comme le suggérait Deleuze, si le sens est un événement *dans* le langage⁸⁹, la création littéraire, elle, est un événement *de* langage. Bien qu'elle n'explique rien sur la nature du sens à saisir dans «un état surgissant de la langue⁹⁰», la posture de Novarina a le mérite d'être claire à ce chapitre : l'apparition du sens coïncide avec celle de la parole puisque «[...] la parole est un fluide; elle passe entre nous comme une onde et se transforme de nous avoir traversés⁹¹». De cet angle, Novarina n'est pas sans rappeler une proposition fondamentale dans l'épistémologie dialogique de Bakhtine, voulant que

[...] pour moi-même, mon mot est un acte, et cet acte ne vit que dans l'événement seul et unique qu'est mon existence ; et si nul acte ne peut assurer l'achèvement de ma propre vie c'est parce qu'il relie ma vie à l'infinitude ouverte de l'événement existentiel.⁹²

De cet angle bakhtinien, pour Novarina la parole est l'objet de relation avec lequel l'auteur interagit. La parole agit en tant que manifestation corporelle du langage surgissant qu'il souhaite, un peu à la manière d'un homme de foi, «[...] recevoir, non pas transmettre, communiquer, exprimer⁹³». Et c'est devant cet *objet* que la question de l'origine du sens se matérialise dans toute son amplitude : le sens provient-il de la parole ou est-ce son usager qui y reconnaît une logique?

⁸⁹ «Le sens est toujours un effet produit dans les séries par l'instance qui les parcourt. Gilles Deleuze, 1969. p. 99.

⁹⁰ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 59.

⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

⁹² Mikhaïl Bakhtine, [1924-1974] 1984. p. 150.

⁹³ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 63.

Devant la parole et dans le sens

Que serait la parole sans l'homme? Que serait l'homme sans la parole? Dans ces deux facettes d'un même problème, mieux vaut examiner ces questions de manière sémantique plutôt qu'en fonction de leur portée ontologique. En d'autres termes, restons sur terre.

La question «que serait la parole sans l'homme» trouve une réponse relativement simple. Sans l'homme, la parole ne serait que des cris, des aboiements, des grognements, des cliquetis ou, au mieux, des élaborations complexes et raffinées d'ultrasons en milieu aquatique.

La variable: «que serait l'homme sans la parole» présente un aspect plus retors. *Homo sapiens* n'aurait pu évoluer physiologiquement pour devenir tel qu'il est aujourd'hui si la parole ne s'était pas imposée comme impératif évolutif (pourquoi un larynx si bas dans la gorge, pourquoi un néocortex si volumineux, etc.). D'un point de vue évolutionniste, la question «que serait l'homme sans la parole» représente une spéculation du non-sens⁹⁴, puisque l'homme contemporain a évolué (en partie) selon son usage de la parole. L'unique réaction probante à cette question serait d'en poser minimalement deux autres : de quel homme sans parole parlerions-nous et surtout, comment en parlerions-nous? Complexe et plutôt abscons. Et très peu utile pour s'orienter à l'intérieur d'idées déjà mystérieuses.

L'application du principe de simplicité⁹⁵ étant de mise, la question «que serait la parole sans l'homme» se présente ici comme l'unique point de départ souhaitable. Dans

⁹⁴ Ici, je m'en remets un fois de plus à Deleuze : «Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens». Deleuze, Gilles, [1969] 2009. p. 89.

⁹⁵ Aussi connu sous le nom du rasoir d'Ockham.

un schéma évolutif où les hominidés auraient créé la parole et où cette capacité de parler aurait contribué à créer l'homme, une proposition de Novarina ne manque pas de surprendre par sa résonance avec cette vision pourtant marginale en littérature (particulièrement au temps de la rédaction de *Devant la parole*) :

Notre parole est un trou dans le monde et notre bouche comme un appel d'air qui creuse un vide – et un renversement dans la création. Les cris de bêtes désignent, le mot humain nie. [...] La parole n'est pas un commentaire, une ombre du réel, le monnayage du monde en mots, mais quelque chose venu dans le monde comme pour nous en arracher.⁹⁶

La clairvoyance de Novarina sur cette intuition logique le place en accord avec de nombreux linguistes sur les conséquences de l'apparition de la parole dans l'évolution humaine⁹⁷. Positionné en aval de ces spéculations d'écrivain, Deleuze, de son côté, proposait cette piste dans *Logique du sens* :

Ce qui rend le langage possible, c'est ce qui sépare les sons des corps et les organise en propositions, le rend libre pour la fonction expressive. C'est toujours une bouche qui parle; mais le son a cessé d'être le bruit d'un corps qui mange, pure oralité, pour devenir la manifestation d'un sujet qui s'exprime.⁹⁸

Outre cette impression de lire deux incarnations d'une même idée⁹⁹, il y a la double intuition, tant philosophique que poétique, que la parole s'extirpe de la sonorité brute pour exprimer *quelque chose*. Ce *quelque chose*, dans le cas de Novarina, s'avère être une participation au réel puisque «Chaque mot divise un morceau du réel dans ta

⁹⁶ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 17.

⁹⁷ Entre autres chez James Hurford, qui s'attarde plus spécifiquement sur les conséquences des actes de communication entre primates, et chez Micheal Tomasello, qui se penche sur la gestuelle comme précurseur des modes de communication. Hurford, James R, 2007. *The Origins of Meaning*. New York : Oxford University Press, p. 243 – 328, et Tomasello, Michael, 2008. *Origins of Human Communication*. Cambridge : MIT Press, p. 319 – 345.

⁹⁸ Gilles Deleuze, [1969] 2009. p. 212.

⁹⁹ Il ne serait pas farfelu d'envisager que Novarina ait été influencé par la pensée de Deleuze, mais là n'est pas mon objet.

bouche¹⁰⁰». Toujours selon Novarina, ces *mots* nous *traversent* et permettent d'explorer l'espace de leur traversée. Également, «Le sens [...] passe par eux, émane d'eux par ondulations et par rayonnements contradictoires. Les mots émettent l'espace. Il y a une physique surnaturelle de la parole¹⁰¹». En plus de ce recours au *surnaturel* pour décrire la physique de la parole – une autre manière de préserver l'intégrité d'une mystique à propos d'un phénomène ineffable –, Novarina propose implicitement que l'expérience de l'acte de création littéraire soit une expérience de l'événement du sens tel que l'entendait Bakhtine («la vision artistique n'organise pas seulement l'espace et le temps, elle organise aussi le sens; la forme n'est pas seulement forme de l'*espace* et du *temps*, elle est aussi forme du *sens*¹⁰²»). Novarina poursuit et précise ceci :

Je procède par prolifération, écartement, parenthèses, apparition d'une chose sous l'autre, insert, lapsus perpétuel, relectures qui rebondissent. Chaque mot ouvre sur une scène et s'écartèle en espace.¹⁰³

Également, il est important de noter que cette expérience d'une *physique surnaturelle* s'effectue *par* le langage, non pas *dans* le langage :

Devant le langage, les sensations sont de l'ordre du toucher : quelque chose parle, là, derrière l'oreille. On ressent la matérialité de tout. Les mots sont comme des cailloux, les fragments d'un minerai qu'il faut casser pour libérer leur respiration. Tout un livre peut provenir d'un mot brisé.¹⁰⁴

Outre l'aspect de simulation empathique inhérent à l'anthropomorphisation (les mots respirent, parlent, vivent) et outre le recours à une métaphore spatiale pour situer cette

¹⁰⁰ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 18.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 22.

¹⁰² Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 146.

¹⁰³ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 58.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

relation dialogique («devant le langage¹⁰⁵»), pour l'instant il faut retenir que le rapport au langage chez Novarina est de l'ordre du *sensible*, de l'*expérientiel*.

Mais de cette *expérience de l'événement du sens* dont fait état Novarina, que pouvons-nous dire exactement? Quelle est sa pertinence et comment l'aborder pour la rendre signifiante dans un contexte de création littéraire? Dans une optique bioculturelle, si l'expérience du sens a représenté un gain dans l'évolution humaine, son origine doit être des plus reculées. S'il est admissible d'examiner l'acte de création comme étant une *expérience de l'événement du sens*, il me semble pertinent de fouiller la nature du sens en tant que phénomène constitutif de l'esprit humain, ne serait-ce que pour entrevoir les idées qu'une liaison entre le culturel et le biologique saurait produire.

Langage, pattern et sens : l'œuf est la poule

Dans les pages de *On the Origins of Stories*, le théoricien littéraire Brian Boyd propose une recherche, comme son titre l'indique, portant sur l'origine des récits. Engagé dans une démarche *évocritique* (le terme est de Boyd lui-même), il procède à une brillante synthèse des théories naturalistes contemporaines afin de trianguler le concept de récit. En écho à la démarche bioculturelle d'Ellen Dissanayake¹⁰⁶ ayant initialement démontré la possibilité d'une approche évolutionniste des arts, Boyd ne s'attaque pas

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Dissanayake, Ellen, [1992] 1995. *Homo Aestheticus Where Arts Come From and Why*. Seattle : University of Washington Press, 297 p.

frontalement à la notion de sens, un concept traditionnellement réservé à la philosophie analytique, généralement marquée de manière indélébile par la notion frégréenne¹⁰⁷. Pour arriver à ses fins, Boyd fait remonter sa recherche jusqu'avant la potentielle apparition du sens afin de focaliser sur les phénomènes qui en auraient permis l'émergence. Selon Boyd, parmi le règne animal, l'humain est caractérisé par son appétit pour les patterns. Dans une perspective spinoziste, favoriser le terme *appétit* plutôt que celui «d'avidité pour les patterns¹⁰⁸» du physicien Edward Purcell me semble digne d'attention. Remontons de nouveau à Spinoza :

Cet effort, quand on le rapporte à l'Esprit seul, s'appelle Volonté; mais quand on le rapporte à la fois à l'Esprit et au Corps, on le nomme Appétit, lequel n'est, partant, rien d'autre que l'essence même de l'homme, de la nature de qui suivent nécessairement les actes qui servent à sa conservation; et par suite l'homme est déterminé à les faire. Ensuite, entre l'appétit et le désir il n'y a aucune différence sinon que le désir se rapporte généralement aux hommes en tant qu'ils sont conscients de leur appétit, et c'est pourquoi on peut le définir ainsi : *le Désir est l'appétit avec la conscience de l'appétit*. Il ressort donc avec évidence de tout cela que, quand nous nous efforçons à une chose, quand nous la voulons, ou aspirons à elle, nous la désirons, ce n'est jamais parce que nous jugeons qu'elle est bonne; mais au contraire, si nous jugeons qu'une chose est bonne, c'est parce que nous nous y efforçons, la voulons, aspirons à elle et la désirons.¹⁰⁹

Loin de moi l'idée de forcer cet heureux mariage conceptuel entre appétit et patterns, mais la compatibilité logique entre *appétits des patterns* et *désir de sens* bénéficie de cette liaison. Ainsi abordée, la reconnaissance des patterns n'a rien d'un phénomène volontaire : elle se produit d'une manière implicite à l'esprit conscient¹¹⁰,

¹⁰⁷ En résumant à l'extrême, la notion frégréenne de sens (*sinn*) identifie le sens en tant que lien entre l'univers du langage et l'univers extralinguistique. Frege, Gottlob, [1892] 1994. *Sens et dénotation in Écrits logiques et philosophiques*. Coll. «Points». Paris : Seuil, p. 102 – 126.

¹⁰⁸ Cité dans Brian Boyd, 2009. p. 89.

¹⁰⁹ Baruch Spinoza, [1677] 2010. p. 231. (Éthique III, prop. IX, scolie)

¹¹⁰ Plutôt que d'emprunter le concept d'inconscient marqué par sa définition psychanalytique, je me réfère à la proposition du linguiste Jean-François Le Ny, voulant que l'esprit ne soit pas tranché entre conscience et inconscience, mais plutôt traversé par ces variables où la notion de seuil propose

tout comme le désir de *produire du sens* (*to make sense*). Déterminer si ces patterns sont *captés* ou *projetés* n'a pour l'instant qu'un impact marginal sur cette logique¹¹¹. Pour le moment, l'importance de cette proposition consiste à inféoder l'événement qu'est le sens à l'expérience sensible d'un pattern.

Comme Boyd le souligne, la reconnaissance des patterns n'a rien d'extraordinaire. À la rigueur, sans aucune forme de cognition reconnue, les plantes sont capables de déterminer leur période de pollinisation ou de suivre la trajectoire du soleil. À un niveau plus élevé, des mammifères tels que les chiens peuvent reconnaître des patterns précis et les associer à une émotion simple comme la peur, le plaisir, etc. Le caractère quasi universel de reconnaissance de patterns dans le domaine du vivant tend à faire croire qu'il serait l'une de ses caractéristiques fondamentales. La capacité de produire du sens, qui n'est pas une exclusivité humaine, vient toutefois ajouter un élément crucial dans cet *appétit des patterns* qui nous caractérise. Cet appétit nous pousse non seulement à reconnaître les patterns existants, mais à en chercher sans relâche ainsi qu'à en produire de nombreux autres. Le paléontologue Stephen Jay Gould notait précisément sur le sujet que «No other habit of thought lies so deeply within the soul of a small creature trying to make sense of a complex world not constructed for it¹¹²». Ce à quoi Brian Boyd ajoute :

Only humans have the curiosity to seek out pattern in the open-ended way that once led our ancestors to see constellations in the skies, then to infer first the revolution of the Earth from the motion of the stars and planets, then the expansion of the universe, then possibilities beyond our patch of our multiverse.¹¹³

une tierce possibilité. Le Ny, Jean-François, 2005. *Comment l'esprit produit du sens*. Paris : Odile Jacob, p. 68.

¹¹¹ Hors des contraintes distinguant les postures internalistes et externalistes, je favorise une posture hybride, dialogique, acceptant les apports de ces deux approches.

¹¹² Gould, Stephen Jay. 1985. *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*. New York : Norton, p. 199.

¹¹³ Brian Boyd, 2009. p. 89.

La capacité de reconnaissance des patterns est ancrée si haut dans l'arborescence de notre évolution qu'il ne s'agit pas de se demander quelle influence elle aurait sur notre vision du monde, mais de savoir si une seule part de notre esprit sait y échapper. De l'expérience des patterns à l'événement du sens, un univers d'imprécisions fait toutefois obstacle au fil de nos idées. Identifier le moment historique où la question du sens est apparue à l'esprit humain reste un sujet vivement débattu. Toutefois, dans ce débat, il existe une piste de preuve difficile à ignorer : les bifaces.



Fig. 2 Exemple de biface acheuléen daté de 1,2 million d'années, trouvé en Afrique de l'Est.

Les bifaces figurent parmi les outils les plus anciens de l'humanité. Du moins, c'est ce qu'on croyait jusqu'à ce qu'Ellen Dissanayake propose que certains de ces outils

ne détenaient pas que des fonctions strictement utilitaires. Soulignant que plusieurs bifaces taillés par *homo erectus* avaient été fabriqués à partir de poudingue¹¹⁴ plutôt que de silex, une roche plus abondante et plus simple à tailler, Dissanayake suggérait que la matière de taille avait été choisie en fonction de critères tels que la rareté et les coloris¹¹⁵. De son côté, le neuropsychologue Michael Gazzaniga ajoutait en 2008 que des bifaces taillés par *homo sapiens*, datant de deux cent cinquante mille ans, incorporaient des fossiles centrés de manière symétrique (Dissanayake notait ce fait, mais les travaux de Gazzaniga identifient la recherche de symétrie comme une caractéristique explicite de la recherche-crédation de patterns chez l'humain). Qui plus est, l'examen au microscope électronique de ces bifaces a démontré que certains d'entre eux n'avaient jamais été utilisés, leurs arêtes tranchantes étant «parfaites»¹¹⁶. Encore plus récemment dans l'évolution de l'argument du biface, le philosophe esthétique évolutionniste Denis Dutton, dans une conférence TED de 2010, soulignait que certains bifaces datant d'environ un million quatre cent mille ans révèlent une absence de signes d'usure, que certains d'entre eux étaient trop massifs pour être manipulés convenablement. Comme Dissanayake et Gazzaniga, Dutton souligne que ces bifaces présentent, même à nos propres yeux cyniques, des qualités esthétiques indéniables telles que la symétrie et la rareté du matériau. Dans la proposition de Dutton, malgré notre haut niveau de perfectionnement technique, nous, *homo sapiens* du XXI^e siècle, estimons *naturellement* que ces bifaces sont harmonieux, voire même *beaux*. La théorie qu'il en tire est relativement simple : ces bifaces inutilisés et/ou trop volumineux représentent l'une des premières formes d'art. Celle-ci servait à démontrer les capacités de leurs créateurs (ce que les naturalistes nomment des *signaux d'aptitudes* – dans ce cas particulier, une démonstration d'intelligence, de maîtrise de la motricité fine, de capacité de planification,

¹¹⁴ Roche sédimentaire composée d'anciens débris arrondis.

¹¹⁵ Dissanayake, Ellen, [1988] 2002. *What is Art For?*. Seattle : University of Washington Press, p. 53 – 55.

¹¹⁶ Gazzaniga, Michael S., 2008. *Human The Science Behind What Makes Us Unique*. New York : HarperCollins e-books, p. 215.

d'accès à des ressources particulières), révélant aux yeux des autres qu'avec une telle maestria, ceux-ci étaient dignes d'attention et plus prompts à séduire¹¹⁷.

Si on accepte les propositions de Dissanayake, de Gazzaniga et de Dutton, l'apparition du biface en tant qu'objet d'art suggère que la capacité de discernement esthétique remonte plusieurs branches de notre généalogie évolutive. Comme le suggère Dutton, la beauté n'est pas dans les yeux de celui qui regarde, elle apparaît dans l'appréciation d'une chose *bien faite* et malgré les années d'évolution, ce sentiment esthétique reste aujourd'hui inchangé, qu'il soit ressenti devant une roche bien taillée, les peintures rupestres des grottes de Chauvet ou devant une performance à Carnegie Hall¹¹⁸.

Pour revenir à l'épineuse question du sens, méthodologiquement parlant, cette approche suggère que la créativité des hominidés d'il y a un million quatre cent mille ans peut servir comme révélateur de l'existence d'*événements de sens* générés par la *création intentionnelle* de patterns et ce, avant l'apparition du langage¹¹⁹. En d'autres termes, malgré son incapacité à communiquer physiologiquement autrement que par cris et par gestes, *homo erectus* (ou *homo Ergaster* – ces deux espèces s'étant côtoyées pendant plusieurs millénaires) était non seulement en mesure de déterminer un sens à partir de la perception de patterns, mais il était capable de créer des patterns susceptibles de générer plusieurs variables de sens. Bien entendu, tout ceci n'est qu'une manière bioculturelle de suggérer que le désir du sens et de son contrôle intentionnel ne date pas d'hier.

¹¹⁷ Dutton, Denis, 2010. *A Darwinian Theory of Beauty*. Vidéo d'une conférence. 9:35 min TED : http://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty.html

¹¹⁸ *Ibid.*, 14:25.

¹¹⁹ La période correspondant aux bifaces «artistiques» précéderait de cinquante mille à cent mille ans l'apparition des capacités vocales et cognitives rendant l'usage d'un langage possible. Ce point est toutefois sujet à de nombreux débats quant à l'existence d'un protolangage (Bickerton) ou d'un langage des signes préalable (Tomasello). Bickerton, Derek, 1990. *Language and Species*. Chicago : University of Chicago Press, 297 p., et Michael Tomasello, 2008.

Mais que faire de la parole dans cette histoire? Cette parole que Novarina place devant et à travers lui, celle que les paléontologues ne sauraient mettre dans la bouche des hominidés tailleurs de bifaces? Que faire de la parole et des conditions qui précédaient son apparition? Doit-on penser à l'animal inventant l'idée par la voix, par la résonance de l'air dans la chair? Celle qu'«On travaille à deux, avec son animal – avec la lumière incompréhensible des mots. Avec leur matérialité. [Où c'est] musculaire et pulsif. On est comme le cheval et le cavalier. L'artiste est un centaure¹²⁰». Cette parole dont les patterns induisent le sens et qui n'est jamais plus qu'une traversée des patterns perçus doit-elle uniquement être abordée comme une matière *donnée*? Après tout, lorsqu'il s'est constitué, il y a fort à parier que le langage n'est pas apparu de manière brutale, qu'il s'est glissé progressivement parmi les hominidés, peu importe qu'il soit question de protolangage ou de communication gestuelle. Le motif qui présidait à la création du langage n'est peut-être pas si différent de celui qui avait poussé à la création de bifaces trop volumineux. Du cri au babil et du babil à la convention des premiers *mots*, le désir du sens a guidé la démarche de création intentionnelle. Le cri primal était signifiant, ne serait-ce que pour avertir d'une présence, d'une douleur, d'un effroi. Mais sa signifiante ne pouvait se manifester qu'avec la contribution d'une altérité, d'une autre paire d'oreilles qui le capte et le détermine comme étant signifiant¹²¹ et le reconnaît de manière intersubjective.

Ce rapport au cri primal, les parents d'un nouveau-né peuvent eux-mêmes en faire l'expérience. Selon notre compréhension d'*homo sapiens*, les cris intenses d'un nourrisson âgé de deux semaines ne peuvent signifier que trois variables : la faim, l'inconfort, la douleur. Bien sûr, cette lecture est une inférence. Il est fort possible qu'un nourrisson crie pour d'autres raisons, la peur ou la curiosité d'explorer sa voix, par exemple. Mais dans le rôle parental, il est plus simple de régler une situation de faim,

¹²⁰ Valère Novarina, [1999] 2009. p. 77.

¹²¹ Un constat simple qui ne fait que valider l'un des fondements de l'épistémologie bakhtinienne : «L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre». Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 59.

d'inconfort ou de douleur. Le sens attribué à l'expérience perceptive du cri demeure fondé sur la logique que nous décidons de lui donner. Malgré sa gestuelle très imprécise et ses capacités vocales immatures, la plupart du temps le nourrisson cherche à communiquer. L'amélioration de ses capacités à le faire nécessite un rapport à l'autre. Malgré la pauvreté de ses aptitudes communicationnelles, le nourrisson ajuste par la suite ses cris et ses gestes en fonction de la réponse qu'il obtient. Il apprend d'abord à produire des patterns susceptibles d'être interprétés de manière satisfaisante. De semaine en semaine, le nourrisson apprend à préciser ses patterns et comprend qu'avec le cri X il aura le résultat X et avec le geste Y, le résultat Y. Mais sans l'apport d'une réponse, sa tentative de produire un pattern ne saurait développer un sens. Entre l'appétit des patterns et le désir du sens, une relation dialogique semble initialement nécessaire¹²². Le nourrisson d'*homo sapiens* n'est certes pas l'équivalent d'*homo erectus*, mais par sa nature physiologiquement et neurologiquement incomplète, il demeure un bel étalon de mesure pour identifier la nécessité des patterns préalables à l'apparition d'un sens.

Dans une perspective bioculturelle, le langage et son organisation sont nés du désir de sens. Les patterns que la langue a engendrés ont contribué à générer d'autres niveaux de sens possibles, et d'autres patterns, et d'autres sens, etc. Dans le cas du langage, il n'y a pas lieu de savoir qui de l'œuf ou de la poule est apparu en premier, puisque l'œuf est la poule. Le langage est pattern et sens. Il est l'expérience d'un pattern et, dans ses nécessités d'espace-temps pour exister, il est un événement du sens.

Là où la posture de Novarina correspond à ce schéma, c'est dans cette énergie qu'il investit pour donner corps au langage par la parole, comme s'il cherchait à retrouver ce contact initial du cri qui devient pattern pour fabriquer le sens. «L'état surgissant»¹²³ qu'il recherche est probablement cet instant zéro du langage où la pensée n'était pas encore marquée par les mots, où elle n'existait qu'en termes d'émotions, de sentiments;

¹²² Il est à noter que la notion de dialogisme doit être prise au sens épistémologique.

¹²³ Valère Novarina, [1999] 2010. p.59.

d'appétits et de désirs. Comme si, en revenant à la résonance des patterns, il tentait de reprendre son droit de créer le sens.

S'il m'était possible de conclure avec cette lecture de Novarina, ce serait en esquissant le portrait de l'écrivain qui aborde le langage comme une matière à créer, une interface entre les possibilités du réel et les contraintes des réalités. Chez lui, l'objet n'est pas de générer de nouveaux mots, mais de s'approprier leur rythme, leur musique, leur pattern afin d'espérer produire le sens d'une manière nouvelle ou simplement autre. En se plaçant *devant* la parole, Novarina l'envisage comme un objet extérieur qui le traverse, comme si le bloc de marbre devait pénétrer le corps pour devenir sculpture. Malgré la mystique qu'il préserve volontairement, Novarina suggère que la création étant une création de sens, elle doit passer par le contrôle primal des patterns qui lui permettent de prétendre à la signifiante. Résumée à la plus fondamentale de ses incarnations qu'est la parole, la langue doit servir à ne pas être servile, doit être dressée pour rester indomptable. L'aporie de la démarche de Novarina n'est pas nécessairement celle d'un retour au primitivisme pour se réapproprier l'accès au sens, mais elle évoque une recherche du possible d'avant la raison du possible. Un désir de fabriquer le sens hors de la raison. Un appétit d'une liberté d'avant les contraintes de l'idée de liberté, mais dans la conscience de ses enjeux.

DADA, TZARA ET LES COMMUNAUTÉS D'INCERTITUDES

Un coup d'œil par-dessus l'épaule avant d'avancer

Jusqu'ici je dessine avec des crayons pâles. Je n'applique aucune couleur. Je laisse des guides qui permettront de brosser un tableau que j'espère plus complet ou, comme le dirait Dutton, *bien fait*. Néanmoins, je crois qu'une brève consolidation des concepts avancés jusqu'ici serait utile. Le meilleur moyen d'employer une méthode, c'est parfois de la normaliser.

Un état des lieux conceptuel ressemble pour l'instant à ceci :

- l'appétit des patterns précède le désir du sens;
- les patterns sont une expérience cognitive (à noter que la cognition telle qu'abordée ici n'est pas l'affaire de la raison cartésienne);
- le sens tient de l'événement;
- l'expérience du sens est l'expérience d'un événement (elle est l'expérience d'une durée dans l'espace-temps).

Cet accent mis sur les notions d'expérience et d'événement permet en quelque sorte de situer la problématique du sens en tant qu'acte de création. Chez Bakhtine, l'acte de création fait figure d'événement alors que la perception de cet acte de création s'avère être une expérience. L'expérience de cet acte est d'abord l'expérience d'un pattern, de ce

que Bakhtine nomme *la forme* : «[...] la forme n'est pas seulement la forme de l'*espace* et du *temps*, elle est aussi la forme du *sens*¹²⁴». Le pattern qui est «la forme du sens» produit l'*événement du sens*. Ce sens, quant à lui, Bakhtine lui attribuait ultimement une fonction relationnelle :

Le sens n'existe que pour un autre sens, avec lequel il existe conjointement. Le sens n'existe pas seul (solitaire). De ce fait il ne saurait y avoir un sens premier ou dernier, car le sens se situe toujours entre les sens, maillon dans la chaîne du sens qui, seule, est susceptible, dans son tout, d'être une réalité.¹²⁵

À partir de ces quelques éléments conceptuels, il est possible d'entrevoir un peu mieux comment la problématique de la création littéraire peut être abordée non pas comme système, mais en tant que processus causal aléatoire. Si j'emploie le mot *aléatoire*, c'est qu'avec la question du pattern et du sens, il est impensable d'identifier l'un sans subir l'autre. Et c'est là toute la splendeur d'un processus causal qui n'est pas successif, mais spatial, ancré dans ce que Bakhtine nommait, très influencé par les théories d'Einstein, un espace-temps. Il est clair que l'opposition entre la perspective successive systémique et la conception d'une causalité spatiale-temporelle ouvre sur un territoire d'indéterminations sans fin. D'ailleurs, comment identifier un commencement ou une fin dans un processus de création? Comment situer clairement les jalons ou les étapes marquant l'évolution de ce processus? Ce problème spatial-temporel fait partie des mécanismes de la bombe relativiste qui a fini par éclater au visage de plusieurs défenseurs de Bakhtine.

¹²⁴ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 146.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 366.

Le bruit dans la gorge des grands chats en métal vide¹²⁶

Bien avant Novarina, bien avant Deleuze et quelques années avant Bakhtine, il y a eu dada. Dada et plus spécifiquement Tristan Tzara qui écrivait dès 1920 que «La pensée se fait dans la bouche¹²⁷». Bien sûr, sous la caution dadaïste, Tzara a écrit bien des choses et leurs contraires, parfois dans une même phrase. Pour comprendre une fraction des propositions du jeune Tzara, il faut repasser dada en revue, ne serait-ce que de manière schématique. Pour contrer le mythe qui entoure parfois l'apparition de dada, il faut comprendre que ce «mouvement»¹²⁸ n'est pas né de manière spontanée. Dada est né en réaction au futurisme, au cubisme ainsi qu'en opposition à pratiquement toute forme de courant ou de mode artistique. Dada a commencé à naître dans les conversations entre Marcel Duchamp, Georges Ribemont-Dessaignes, Raymond Duchamp-Villon et Francis Picabia au temps des réunions du groupe de Puteaux, en 1909¹²⁹. Il a aussi connu sa gestation dans les pages de la revue roumaine *Simbolul* ou publiaient Marcel Janco et un certain S. Samyro, pseudonyme de Samuel Rosenstock, qui prit peu après le nom de

¹²⁶ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Vingt-cinq poèmes Vingt-cinq et un poèmes* in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 64.

¹²⁷ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 226.

¹²⁸ Il est délicat d'évoquer la notion de mouvement artistique pour dada, puisque les dadaïstes eux-mêmes rejetaient ce concept. Au contraire des surréalistes qui se sont constitués en mouvement dès le premier jour, dada est resté protéiforme, beaucoup plus près d'un état d'esprit que d'une organisation systématique.

¹²⁹ Ribemont-Dessaignes : «Ces réunions où il ne se passait rien et où il se passait tout». Marchand, Jean José, 1971. *Dada, épisode 1 Naissance de l'esprit dada 1913*. Archives du XX^e siècle, 1:05. Il serait aussi possible de reculer jusqu'aux *Arts incohérents*, un mouvement ayant marqué Paris de 1882 à 1889 qui se moquait de l'art alors en vogue, entre autres par des interventions sur des reproductions d'œuvres classiques et par la production de monochromes fictifs aux titres tels que «Manipulation de l'ocre par des cocus ictériques» ou «La nuit de nocé du charbonnier (Grande composition tragico-comique)». La postérité du rire des Incohérents se perçoit dans l'avènement dadaïste, qui adopta son nihilisme amusé (particulièrement avec les ready-made de Duchamp) autant qu'il se détecte auprès des peintres plasticiens, dont la conclusion aura été la production de tableau monochrome signalant austèrement «la fin» de la peinture. Riout, Denys, 2003. *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes : Jacqueline Chambon, p. 313 – 396.

Tristan Tzara¹³⁰. Selon la légende, le terme *dada* aurait été trouvé dans un dictionnaire, en 1916, à Zurich, pour nommer un état d'esprit déjà présent, perceptible parmi une certaine jeunesse créatrice traversant une époque en perte de repères, en perte de sens. En d'autres termes, dada était la table rase. Mieux encore, dada rasait la table et la maison qui l'entourait. Du moins, c'est ce que Tristan Tzara et ses acolytes de la première heure aimaient prétendre.

Je crois nécessaire de souligner que je n'irai pas dans les zones où se sont positionnés les très nombreux commentateurs, examinateurs, critiques et analystes du dadaïsme. Ces nombreux théoriciens littéraires et historiens de l'art s'y sont aventurés avec plus de brio et de précision que je n'oserais en rêver. Mais voilà, je n'appartiens à aucune de ces mouvances théoriques de manière directe. Pire encore, je ne m'intéresse ici qu'aux *Sept manifestes Dada* et à quelques *Lampisteries* de Tzara. Mon analyse retorse n'a aucune visée sociohistorique (domaine pourtant fort intéressant et riche en fabrication de sens). Je n'évoquerai donc pas le climat spécifique des années 1916 – 1920, période coïncée entre l'aboutissement de la Première Guerre mondiale et le début d'une décennie que certains ont eu l'audace ou le malheur d'appeler les années folles. Je ne parlerai pas plus des liens, pourtant cruciaux, entre Marcel Duchamp et Francis Picabia ni de la commotion qu'avaient causée leurs œuvres à l'*Armory Show* de New York en 1913¹³¹. Je n'aborderai qu'en surface le cas d'Hugo Ball, fondateur du Cabaret Voltaire, ceux des Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann et Walter Serner, ce dernier étant l'auteur de l'obscur *Dernier relâchement : manifeste Dada*, texte anarcho-dadaïste où Tzara aurait, dit-on, puisé ses meilleures idées. Éviter d'approfondir ces histoires est bien triste car elles sont fascinantes, mais dans ce contexte, je n'aurais rien de nouveau à leur apporter. Parce qu'il ne s'agit pas d'un essai sur dada, je me réfugierai dans l'idée que dada a été

¹³⁰ Hockensmith, Amanda L., 2005. *Tristan Tzara* in Le Bon, Laurent (dir. publ.). *DADA*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 950.

¹³¹ Duchamp y avait présenté son désormais célèbre *Nu descendant un escalier* qui marquait ni plus ni moins sa conclusion en peinture.

ce que les dadaïstes en faisaient. Et puisqu'ils en faisaient à leur tête, aussi bien conclure que chaque dadaïste était dada et qu'ainsi, dada était tout et n'était rien. Pour les besoins de ce chapitre, l'attention sera portée sur un aspect restreint de dada : la programmation de création aporétique que Tzara proposait en n'en proposant aucune.

Apologie de l'idiot

Peut-être est-ce moi qui suis incapable de nier l'apport nécessaire de l'anarchisme dans la constitution d'une pensée créatrice, mais je crois que tout écrivain devrait lire, ne serait-ce qu'une fois, les manifestes dada de Tristan Tzara, quitte à les jeter au feu sitôt l'exercice terminé. Si le biface ornemental marque l'arrivée d'une pensée esthétique chez les préhumains, avec ses manifestes dada, Tzara nous lance ce biface au visage en riant.

Les historiens de l'art sont presque unanimes sur la rupture marquée par dada et ses plus célèbres représentants : la puissance de la disruption causée par l'esprit dadaïste a généré des plaies qui ne se sont jamais cicatrisées. Bien au-delà de leur époque de conception, certaines œuvres provoquent encore presque le scandale¹³². Dans ce continuum d'appréciations historiques, il y a l'art et la pensée de l'art avant dada et après dada. Et si une constante se dégage du côté de Duchamp tout comme de celui de Tzara,

¹³² À l'occasion du Turner Prize 2004, récompense offerte par le musée Tate Britain, cinq cents experts en histoire de l'art ont été mandatés pour identifier l'œuvre la plus déterminante du XX^e siècle. Le fameux urinoir signé R. Mutt 1917 de Duchamp l'emporta avec 64% des voix. Aussitôt la nouvelle parue, les commentaires sur le site de la BBC attaquèrent l'œuvre sans ménagement, comme si l'esprit de scandale qui l'avait entourée depuis sa première exposition au Salon des Indépendants de New York en 1917 ne s'était jamais atténué. Denis Dutton, 2009. p. 193 – 194.

elle marque la surabondance de relativisme, de cynisme, de nihilisme, voire d'anarchisme dans la pratique créatrice.

A priori, dada tenait du phénomène plus que du mouvement, du moins de la manière dont un mouvement pourrait être décrit. Des premières manifestations au Cabaret Voltaire à Zurich en 1916 jusqu'à la représentation théâtrale du *Cœur à gaz*, lors de *La soirée du Cœur à barbe* du 6 juillet 1923 au théâtre Michel à Paris¹³³, les événements dadaïstes avaient développé un génie du scandale. Les coups d'éclat répétés avaient pour effet de rendre patentes les propositions dadaïstes tout en maximisant leur diffusion dans la presse, toujours friande de sensationnalisme. L'application presque systématique de ce mode de fonctionnement par Tzara, entre autres, plaçait les dadaïstes devant un paradoxe flagrant, puisque dada, rejetant tout, honnissait la possibilité même des systèmes. Mais à la rigueur, pour dada, c'était parfaitement normal.

Il est difficile de cerner logiquement dada par une proposition qui dépasse les généralités émanant du nihilisme postnietzschéen accentué par l'absurdité de la Première Guerre mondiale. La notion d'*état esprit*, elle-même employée par Tzara vers la fin de sa vie¹³⁴, reste la meilleure manière de qualifier le phénomène : un état spécifique, une disposition particulière qui, comme le soulignait le dadaïste de la première heure Richard Huelsenbeck, présentait «une quête, mais sans programme précis¹³⁵».

¹³³ Lors de cette soirée, André Breton fit irruption sur la scène et frappa Pierre de Massot à l'aide de sa canne, lui cassant le bras. Tzara fit expulser Breton, Desnos et Péret par la police. Plus tard, Éluard attaqua Tzara sur scène après l'avoir sommé de s'expliquer sur l'expulsion des ses trois comparses. Breton, Desnos et Péret attendirent la fin de la représentation et recommencèrent la bagarre devant le théâtre, marquant indéniablement l'éclatement de dada. Ernoult, Nathalie, 2005. *Cœur à barbe* in Le Bon, Laurent (dir. publ.). *DADA*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 268.

¹³⁴ Interview télévisuelle donnée par Tristan Tzara disponible à cette adresse <http://www.youtube.com/watch?v=2kJv8H9I9QA> (malheureusement, aucune information n'est actuellement disponible pour dater cette interview).

¹³⁵ Interview de Richard Huelsenbeck dans Marchand, Jean José, 1971. *Dada, épisode 3 Dada à Berlin 1917*. Archives du XX^e siècle, 47:30.

Si l'état d'esprit qu'était dada a fait du chemin à travers l'Occident (et à plus d'une époque : la résurgence néodadaïste autour des Yves Klein et John Cage dans les années 1950 témoigne de la vivacité de cet état d'esprit particulier), c'est probablement parce que dada présente un rapport aux possibles qui enflamme facilement certains esprits. Si «Dada place avant l'action et au-dessus de tout : *Le Doute*¹³⁶», c'est surtout pour frapper sans prévenir, pour tordre le sens admissible avant même qu'il n'émerge, aller vers l'anti-art, l'anti-sens qui néanmoins finit par devenir un art signifiant. L'œuvre de destruction dadaïste a pour effet de remettre l'esprit de créativité à zéro, de redonner au créateur un état d'idiot¹³⁷ originel à partir duquel il peut espérer créer *selon lui* et non selon une fonction culturelle donnée. Dans cet esprit où «Tout ce qu'on regarde est faux¹³⁸» parce que «DADA n'est pas une doctrine à mettre en pratique; Dada – c'est pour mentir : une affaire qui marche bien¹³⁹», les possibilités dadaïstes sont de l'ordre d'un infini qui s'interroge sans arrêt sur son origine et sa fin. Il s'agit, bien sûr, d'une posture logiquement invivable, rhétoriquement indéfendable et parfaitement reconnue par Tzara : «L'anti-dadaïsme est une maladie : la self cleptomane, / L'état normal de l'homme est DADA. / Mais les vrais dadas sont contre DADA¹⁴⁰». Peut-être est-ce là le génie de dada (ou sa folie), puisqu'aux créateurs apparus après dada, il est demandé de présenter une démarche particulière, issue d'un imaginaire subjectif repensant ses propres règles pour y définir une pratique particularisée. Un imaginaire *libre* qui doit considérer historiquement dada comme une contingence déterminante. D'un paradoxe à l'autre, cette notion bien actuelle d'unicité des démarches reste inféodée à des systèmes que dada, par la plume de

¹³⁶ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer in Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 227.

¹³⁷ Idiot au sens primaire, mais aussi relatif à l'*idiotès* selon Clément Rosset, voulant que l'idiot soit sans double. Rosset, Clément, [1976] 2007. *Le réel, traité de l'idiotie*. Coll : «Reprise». Paris: Les éditions de minuit, p. 9 – 80.

¹³⁸ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Manifeste de 1918 in Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 208.

¹³⁹ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer in Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 233.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 227.

Tzara, reniait farouchement, sans pouvoir s'en libérer complètement. Chercher une logique à cet état semble vain; pourtant, il en existe bel et bien une : il s'agit d'un problème de sens.

Dans le territoire alogique de dada, aborder la question du sens équivaut à tremper la main dans le magma pour savoir s'il est bon pour la baignade. Pourtant, le sens se trouve au cœur des obsessions dadaïstes, puisqu'en déclarant la fausseté de tout, Tzara et ses acolytes cherchaient de nouvelles façons de mentir.

Pour introduire quelque peu l'axe qui guidera la prochaine partie de cette thèse, je dirais que les dadaïstes n'avaient que faire des réalités existantes (académisme artistique et littéraire, traditions formelles ou thématiques, etc.). Ils cherchaient le contact du réel pour y trouver de nouvelles réalités¹⁴¹. Être à nouveau idiot devant le réel pour s'y *sentir* libre, à défaut d'*être* libre réellement.

¹⁴¹ Interview de Richard Huelsenbeck dans Marchand, Jean José, 1971. *Dada, épisode 3 Dada à Berlin 1917*. Archives du XX^e siècle, 16:01.

La recherche du pattern libre

Bien avant la supposée invention des poèmes phonétiques en langage *zaoum* de Raoul Hausmann au Club dada de Berlin, il y avait eu Richard Huelsenbeck et plus particulièrement Hugo Ball qui avaient déclamé des poèmes «nègres» sur les planches du Cabaret Voltaire. Ces poèmes étaient essentiellement composés d'onomatopées répétitives, cadencées essentiellement par le rythme du performeur.



Fig. 3 Collectif planche «Karawane»
 Poème nègre d'Hugo Ball

À l'instar de ses acolytes, Tzara n'osa pas sacrifier directement son rapport aux signifiants, mais prit la tangente des performances de poésie simultanées et polyglottes, organisées par la «Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire», dont l'essentiel consistait à produire une cacophonie de poèmes différents lus ou chantés en même temps¹⁴².

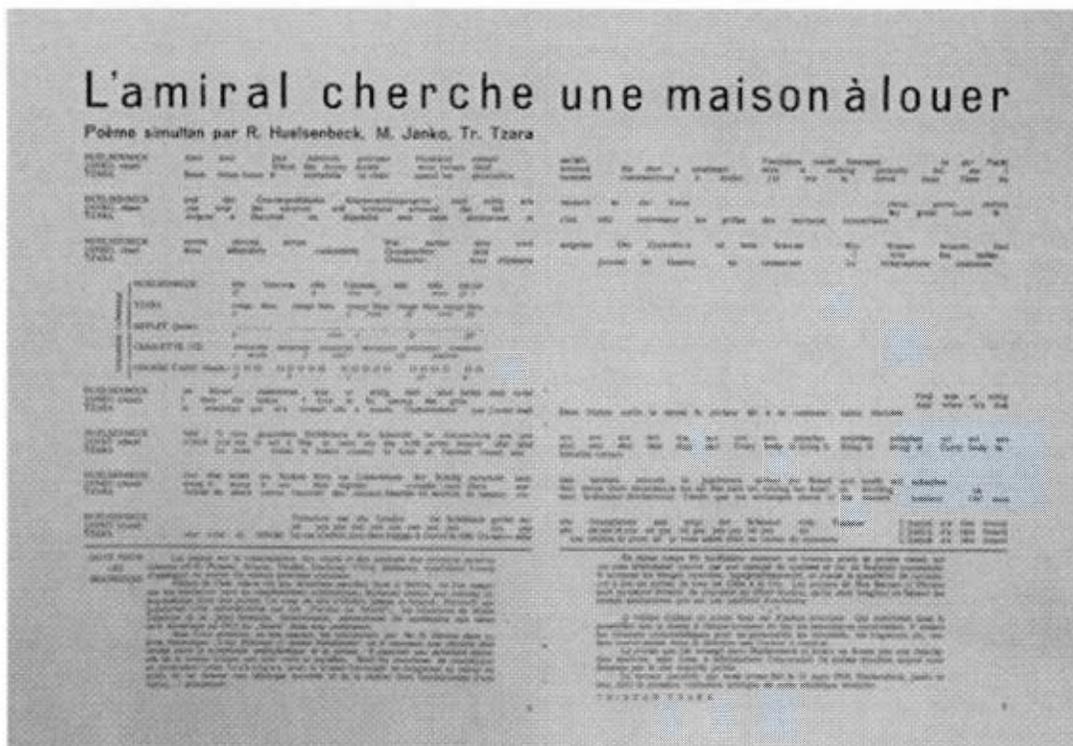


Fig. 4. *L'amiral cherche une maison à louer*

Mais au-delà de ces œuvres formellement proches des explorations des plasticiens dadaïstes, c'est par ses manifestes que Tzara présente la vision programmatique sous-jacente à ces expérimentations éclatées.

Au plan des figures aporétiques, dada selon Tzara représente un aboutissement quasi insurpassable. En lui-même, dada est la contradiction qui se contredit, il est tout

¹⁴² Le plus célèbre de ces poèmes simultanés reste *L'amiral cherche une maison à louer*, lu alors par Tzara, Huelsenbeck et Marcel Janco. Tzara, Tristan, [1918] 1996. *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 353.

sans rien être, il n'est pas mouvement, mais état d'esprit, prédisposition privée, intime et anarchiste, mais qui doit être partagée, exposée, hurlée. D'une certaine façon, dada a été conçu à la manière d'une figure devant s'attaquer à tout et ne rien offrir en retour, une figure de la révolte pour la révolte, de la destruction pour la destruction. Le sens *admis* (le terme retenu par les dadaïstes était *bourgeois*) de l'art avait été leur première cible. La notion d'admission dudit sens a toutefois rapidement volé en éclats au profit d'une attaque du sens en lui-même. Dada s'attaquait à une base logique de la raison, cherchant à rompre avec la monotonie des certitudes pour engager la pensée vers l'expérience du doute total.

Mais en dépit de la toute-puissance nihiliste et anarchiste du moteur dada, un élément échappa cruellement aux dadaïstes : le pattern. Plus ironique encore, en cassant le sens avec les poèmes nègres et la poésie simultanée, les dadaïstes de Zurich cherchaient une refonte du sens par un retour au strict pattern. Cette stratégie subversive est déterminante à plusieurs égards. D'un côté, elle valide notre incapacité à nous affranchir de cet appétit des patterns et, d'autre part, elle démontre que l'unique moyen ayant réussi à créer une rupture avec les traditions littéraires et picturales fut de passer par la *création de nouveaux patterns*. En contrôlant l'émergence de ces nouveaux patterns, les dadaïstes avaient l'occasion de rattacher l'art et la poésie à de nouvelles interprétations possibles, plus près des idéaux révolutionnaires qui les animaient alors, même si ces derniers ne menaient proprement à *rien*¹⁴³. En changeant la réelle matrice de création, les dadaïstes ouvraient vers la possibilité de nouvelles réalités.

L'illustration programmatique par excellence de ce *modus operandi* d'une recherche de pattern brut fut cristallisée par Tzara dans les pages de *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* :

Pour faire un poème dadaïste
Prenez un journal.

¹⁴³ Si je pouvais me permettre d'ajouter une voix hors champ, elle dirait : «Mais quel rien!»

Prenez des ciseaux.
 Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous
 comptez donner à votre poème.
 Découpez l'article.
 Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et
 mettez-les dans un sac.
 Agitez doucement.
 Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
 Copiez consciencieusement
 dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
 Le poème vous ressemblera.
 Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité
 charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.¹⁴⁴

Ce texte, qui fit scandale à sa lecture sur scène (une fois de plus) n'est pas la démonstration d'une banale recette. La preuve étant que Tzara lui-même n'a employé cette méthode que pour produire un seul poème, celui ayant illustré cette idée. Cette proposition était une figure de l'esprit dada : elle se voulait libératrice, une exposition de possibilités relativistes. Tzara suggérait que la poésie peut se produire dans un exercice aléatoire contrôlé et que cet exercice peut détenir de véritables qualités littéraires (il est intéressant de noter que Tzara demandait de choisir intentionnellement un article de journal en fonction de sa longueur – le choix de la langue semble implicite). L'esprit dada de Tzara se situe précisément dans ce type de contradiction : l'objet d'une libération des possibles n'est pas de restreindre ceux-ci à une méthode, mais de relativiser la gravité et le sérieux enfermant l'acte créateur dans une fonction esthétique donnée. À la suite de cette recette de poésie, Tzara souligne qu'«Il y a des gens qui expliquent parce qu'il y en a d'autres qui apprennent. / Supprimez-les il ne reste que dada¹⁴⁵» annulant aussitôt l'effet de sa leçon, tout en la renforçant. Si les textes dada de Tzara proposent un si grand nombre de figures aporétiques pour qualifier dada (et non la création en tant qu'acte, je précise), c'est probablement parce que la figure dadaïste idéale de Tzara correspond à

¹⁴⁴ Tristan Tzara, [1916 - 1924] 1996. p. 228 – 229.

¹⁴⁵ *Idem.*

celle de l'idiot, voire de l'imbécile. L'une des répliques de Tzara à André Breton lors de la *Mise en accusation et jugement de Maurice Barrès pour crime contre la sûreté de l'esprit* révèle cette posture particulière :

[Breton] Q. - Le témoin tient-il à passer pour un parfait imbécile ou cherche-t-il à se faire interner?

[Tzara] R. - Oui, je tiens à me faire passer pour un parfait imbécile, mais je ne cherche pas à m'échapper de l'asile dans lequel je passe ma vie¹⁴⁶.

Cet imbécile se place en posture de découvertes perpétuelles, mais reste un imbécile ayant proclamé la prédominance du «dégout dadaïste¹⁴⁷» comme catalyseur de son rapport au monde. Cet imbécile intéressé qui prône l'abolition de la mémoire, de l'archéologie, des prophètes et du futur où «chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles sont des moyens pour le combat [...]»¹⁴⁸ propose néanmoins l'avènement d'une suite des choses. Tout comme ce fut le cas trente ans plus tard au Québec dans les pages du *Refus global* de Paul-Émile Borduas, l'acte de refus ou de dégoût trahit une paradoxale espérance, une foi envers la créativité qu'aucune avant-garde n'aura jamais remise en question. Dépouiller la création du sens qui lui est historiquement accordé est non seulement au menu dadaïste, mais il est l'acte fondateur des avant-gardes qui ont marqué le XX^e siècle. Et même si dada correspond à la plus vive cassure du continuum historique de l'art, il reste que Tristan Tzara n'a jamais cru bon de remettre en cause la nécessité de créer. Mieux encore, il en a fait parfois la défense de manière ontologique : «On crée un organisme

¹⁴⁶ Soupault, Philippe (dir. publ.), 1921. *L'affaire Barrès* in *Littérature*, no. 20. Paris. Contenu disponible en ligne : http://melusine.univ-paris3.fr/Litterature/%20litt_19-20.htm#Litt20

¹⁴⁷ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Manifeste de 1918* in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 212.

¹⁴⁸ *Idem*.

quand les éléments sont prêts à la vie. La poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail¹⁴⁹» et parfois, il se commettait de manière plus organique :

Le poème n'est plus sujet, rythme, rime, sonorité : action formelle. Projetés sur le quotidien, ils peuvent être des moyens dont l'emploi n'est pas réglementé ni enregistré, auxquels je donne la même importance qu'au crocodile, au minéral ardent, à l'herbe. Œil, eau, balance, soleil, kilomètre et tout ce que je puis concevoir ensemble et qui représente une valeur susceptible de devenir humaine : *la sensibilité*. Les éléments s'aiment si étroitement serrés, enlacés véritablement, comme les hémisphères du cerveau et les compartiments des transatlantiques. Le rythme des intonations qu'on entend; il y a un rythme qu'on voit et qu'on n'entend pas : rayon d'un groupement inférieur vers une constellation de l'ordre. Rythme fut jusqu'à présent les battements d'un cœur desséché : grelots en bois putride et ouaté. Je ne veux pas encercler d'un exclusivisme rigide ce qu'on nomme principe là où il ne s'agit que de liberté. Mais le poète sera sévère envers son œuvre, pour trouver la vraie nécessité; de cet ascétisme fleurira, essentiel et pur, l'ordre.¹⁵⁰

D'entendre ainsi résonner les mots *ordre* et *vraie nécessité* dans un texte dadaïste peut sembler fort étrange. Pourtant, ces notions idéalistes émanaient déjà du soleil noir anarcho-nihiliste que se voulait le *Manifeste de 1918* où se trouvaient plusieurs autres allusions à un idéal à atteindre par la création. L'aporie de faire table rase de tout en faisant l'apologie d'une «Œuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur [...]»¹⁵¹ propose indéniablement un individualisme triomphant sous des couverts de nihilisme.

Ces contradictions jouissantes me ramènent vers une conséquence de l'évolution de la pensée. S'il est possible d'envisager que certains concepts puissent être incarnés sans perte par l'esprit humain, il en existe qui demeurent de pures vues de l'esprit. S'il est envisageable de coïncider avec des concepts de bases comme l'euphorie ou l'envie, il est

¹⁴⁹ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Note sur la poésie nègre* in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 249.

¹⁵⁰ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Note sur la poésie* in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 252 – 253.

¹⁵¹ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Manifeste de 1918* in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 207.

impossible d'incarner des notions issues d'agrégats de concepts fondamentaux. Comment être parfaitement catholique? Comment être parfaitement scientifique? Et dans le cas de Tzara, comment peut-on être nihiliste¹⁵²? Il est probable que le nihilisme représente la quintessence du concept philosophique impossible à incarner. L'unique geste qui semble conséquent avec le nihilisme serait de se suicider sans rien affirmer ni même sourciller. Mais encore, cela pourrait trahir une foi en la mort comme une libération. Par définition, le nihilisme est aporétique. La véritable question évolutionniste reste de savoir comment et pourquoi ce nihilisme aura produit autant d'œuvres marquantes?

Douter de tout, activité de groupe

Aborder la notion de sens en omettant celle de la communauté occasionnerait un faux pas intellectuel. Non pas qu'elle soit obligatoire (elle pourrait être abordée de manière implicite), mais dans un examen bioculturel de la notion de sens, cette question demande une analyse débordant le spectre sociologique ou sociolinguistique pour se rattacher à un fondement évolutif plus direct : si le sens est implicite à la cohésion sociale, le mutualisme¹⁵³ marquant les regroupements doit être instigateur de patterns capables de produire ce sens. Dans un esprit mature, il semblerait admissible que l'individu humain (ou préhumain) n'ait pas besoin d'un contact avec l'autre pour définir un sens à partir d'un pattern. L'être doté d'un cerveau achevé au plan de la croissance se considère comme en mesure d'identifier ou de projeter le sens sans assistance. Cette

¹⁵² À son tour, Cioran verra son œuvre à la fois souffrir et bénéficier de cette aporie.

¹⁵³ La notion de mutualisme est employée par Ellen Dissanayake pour faire état de liens entre membres d'un clan ou d'une structure relationnelle. Dissanayake, Ellen, 2000. *Art and Intimacy How the Arts Began*. Seattle : University of Washington Press, p. 20.

affirmation serait biologiquement adéquate si l'être humain connaissait une gestation en éprouvette et naissait avec un cerveau ainsi qu'avec un ensemble musculo-squelettique entièrement formé. En d'autres termes, pour éviter le mutualisme, l'humain devrait prendre sa première respiration d'air libre avec la physionomie d'un enfant de quatre ans¹⁵⁴. Souligner les soins constants que demande un nourrisson n'a rien d'une affirmation étonnante. Suggérer que la nature des rapports entre sa mère et lui contribuera grandement à définir les détails de sa maturation neurologique semble également aller de soi. Que ce soit par les échanges rythmiques du babil enfantin avec les mots de la mère ou qu'il s'agisse de gestuelles déterminées à former des codes pour l'obtention d'un objet ou de nourriture, l'esprit apprend d'abord à associer les patterns à un sens par relation mutuelle. Souvent absente des théories du sens, trop souvent colorée par les définitions linguistiques qui lui sont généralement associées, cette évidence évolutive propose que Bakhtine voyait juste dans sa philosophie première :

L'organisme se borne à vivre et, *du dedans*, n'a pas besoin d'une raison d'être. C'est *du dehors* seulement qu'une raison d'être peut lui être accordée comme une grâce. Je ne saurais être l'auteur de ma propre valeur pas plus que je ne saurais me prendre par les cheveux et me hisser moi-même. La vie biologique de l'organisme ne devient une valeur qu'à travers la sympathie et la compassion que lui témoigne un autre (la mère), en vertu de quoi cette vie est transposée dans un contexte nouveau des valeurs.¹⁵⁵

Auprès des dadaïstes, ces observations suggèrent que les Ball, Huelsenbeck, Tzara et compagnie ont collectivement mis le doigt sur un phénomène déterminant en régressant vers des formes prélangagières, vers des patterns où le sens ne pouvait apparaître que

¹⁵⁴ Afin de régler le problème du rétrécissement des hanches que demande la station verticale, la solution évolutive fut de faire naître les enfants humains de manière prématurée (comparés aux rejetons des autres mammifères). À cet égard, au strict plan cérébral, le cerveau d'un enfant triple de volume lors de ses quatre premières années de vie. Mithen, Steven, 1996. *The Prehistory Of The Mind*. Londres : Thames and Hudson Ltd., p. 31 – 64.

¹⁵⁵ Il est important de noter que la notion de valeur demande implicitement celle du sens et celle de l'autre. Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 72.

dans le mutualisme. De cet angle, le primitivisme normalement associé à dada (et anthropologiquement réfutable¹⁵⁶) tiendrait plus d'un *régressionnisme*, d'une recherche inspirée du retour aux phases initiales de création des patterns pour contrôler les conditions d'émergence du sens. Mais pour réussir, ce *régressionnisme* ne pouvait être l'œuvre d'un seul individu.

Même si les dadaïstes de la première heure comme Tzara insistaient sur le fait que dada n'était pas un mouvement, leur regroupement formait néanmoins une communauté fondée sur des certitudes partagées. Leurs recherches de «nouvelles réalités» étaient le projet d'un groupe qui souhaitait se distinguer par le respect total de la liberté créatrice de ses membres :

[...] je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon [...]. Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie.¹⁵⁷

Au-delà de la contradiction d'un *nous* définissant les acteurs de cet état d'esprit qui ne serait *rien*, le regroupement dada propose un sentiment d'appartenance mutuel fondé sur une certitude (la méfiance) pour mieux former une communauté d'incertitudes¹⁵⁸. Très rapidement après sa formation, dada s'est défini concrètement par ses rituels, par des modalités de fonctionnement réduisant *de facto* les possibilités de cette liberté totale si ardemment désirée. Les manifestations dada étaient scéniques,

¹⁵⁶ La notion de *primitivisme* pour qualifier dada date d'une époque où les principales puissances européennes exploitaient plusieurs colonies africaines, peuplées de tribus dites sauvages ou primitives. L'appellation «poèmes nègres» figure clairement cette perspective. L'idée d'éviter cette terminologie ne participe pas à une tentative de révisionnisme inspiré de la rectitude politique. Il m'apparaît essentiel de souligner que le *primitivisme* des peuplades africaines n'avait de primitif que leur appréciation comparatiste avec les sociétés occidentales, telles que perçues par les Occidentaux.

¹⁵⁷ Il est à noter que les théories évoquées sont relatives aux académismes et autres courants artistiques de l'époque. Tristan Tzara [1916 - 1924] 1996. p. 205.

¹⁵⁸ Encore ici, le retour à l'idée de Blanchot qu'une certitude soit nécessaire pour permettre l'exercice du doute trouve une application concrète. Maurice Blanchot, 1980. p. 23.

cherchaient à provoquer, à témoigner d'un sentiment de révolte, d'anarchisme, de relativisme appliqué, de régression, etc. Ces incarnations sur scène donnèrent ensuite lieu à des revues où les textes des écrivains et les illustrations des plasticiens se trouvaient consignés et diffusés. Ces modes de fonctionnement firent partie des rituels dada, voire du *modus operandi* dadaïste. Ils furent repris dans chacun des regroupements : Berlin, New York, Paris, ceux-ci reproduisant un système, «une affaire qui marche bien»¹⁵⁹. Les dadaïstes étaient libres, certes, mais dans un certain cadre qu'ils n'osaient pas remettre en question¹⁶⁰. Cette contradiction équivaut à ce que propose cette figure aporétique mise en évidence dans le *Manifeste de 1918* : «DADA NE SIGNIFIE RIEN¹⁶¹» Ne rien signifier étant, malgré tout, la signification d'un concept (à savoir le rien), le programme de méfiance, le *nous* communautaire et la certitude partagée de ne reconnaître aucune théorie présentent un *rien* plutôt chargé.

Cette aporie ouvre sur une précision importante de l'esprit dada en tant que théorie de la création. L'approche proposée suggère qu'un créateur *libre* n'a pas à rechercher la cohérence dans sa réflexion, il n'a qu'à créer selon sa propre volonté (lire selon ses sentiments, son intuition, son imagination), sans chercher d'autre approbation que celle des créateurs en accord sur les principes de liberté qu'il a fait siens. En ce sens, dada n'avait rien de révolutionnaire. Il était l'action d'une somme d'individus œuvrant à la réalisation d'un objectif éthique commun. L'équivalent moderniste d'un clan formé pour une chasse au mammoth ou la prise d'un point d'eau à une bande rivale : des groupes, des formations claniques partageant des patterns devenus codes communs ainsi que des rituels de fonctionnement destinés à préciser leurs actions concertées. Le mutualisme évoqué par Dissanayake est précisément ce qui caractérise cette démarche.

¹⁵⁹ Tristan Tzara [1916 - 1924] 1996. p. 233.

¹⁶⁰ Même chez Walter Serner, qui dans *Dernier relâchement* propose un manifeste des plus anarchiste en regard des courants artistiques antérieurs, la notion de création et de sa diffusion libre n'est jamais remise en question. Serner, Walter. *Last Loosening in Green*, Malcom, 1995. *Blago Bung Blago Bung Bosso fataka! The First Texts of German Dada*. Londres : Atlas Press, 153 – 160.

¹⁶¹ Tristan Tzara [1916 - 1924] 1996. p. 204.

Que l'objectif soit d'abattre une proie imposante, de prendre un territoire ou de se réapproprier la notion de sens en création artistique et littéraire, l'unique manière d'arriver à un résultat est d'œuvrer collectivement, puisqu'une communauté, même dans l'erreur, peut se convaincre de la justesse et de la véridicité du sens qu'elle produit.

Une simple réflexion en ingénierie inversée suffit à valider cette information qui n'a pourtant rien d'étonnant : dada n'aurait jamais pu être le produit d'un seul esprit. Un homme qui doute seul n'est qu'un être pensif et/ou troublé. Un regroupement qui doute sur un sujet commun, de son côté, produit le sens qui est l'une des bases de l'humanité clanique : une culture.

En proposant cette modalité de communauté aux libertés créatrices individuelles protégées, l'état d'esprit qu'était dada a très certainement contribué à définir l'esprit d'un siècle où la notion de liberté individuelle n'aura jamais autant été mise de l'avant, jusqu'à se voir protégé par des textes de loi et des chartes. Il est clair que l'esprit dada n'est qu'un élément parmi plusieurs ayant mené à ces évolutions culturelles, sociales et légales, mais concernant le rapport à l'acte de création, dada marque indéniablement une *anno domini* de la reconceptualisation permettant d'aborder de manière critique les mystères de la création. Parmi les nombreuses avant-gardes ayant marqué le XX^e siècle, dada demeure le point de référence, l'étalon de mesure. Comme dada ne signifiait rien, tout ce qui fut signifiant à sa suite ne pouvait nier l'apport de ce rien. Quelque chose du trou noir massif autour duquel graviterait notre galaxie. Quelque chose des patterns que nous identifions sans arrêt, sans savoir pourquoi, mais avec enthousiasme.

Le bond surréaliste : la règle, la contrainte et la recherche de l'intuition

Je me pencherai un peu moins longuement sur le surréalisme, un mouvement que j'admire autant que je le déteste. Admiration pour les poésies que ses exigences firent naître, détestation du dogmatisme papal de son initiateur, André Breton. Cette tension entre sentiments contraires représente toutefois l'exacte problématique que je souhaite préciser : là où dada ouvrait les possibilités vers un espoir d'infini, le surréalisme canalisait cet esprit de libération anarchique vers une pratique restreinte et régulée. Malgré les liens directs entre dada et le surréalisme, on ne saurait faire aussi différent en matière de communauté. Si les certitudes de dada s'ancraient dans la méfiance, le doute et le désir ardent de *liberté* (la notion de *libération* m'apparaît néanmoins comme étant plus juste), le mouvement de Breton s'est imposé par l'application d'un réseau de contraintes *libérantes*. Le fait indéniable qu'une comparaison entre les œuvres littéraires surréalistes et dadaïstes fasse irrémédiablement pencher la balance vers le mouvement de Breton a de quoi laisser songeur au chapitre des théories de la création. Au mutualisme ouvert et anarchique de dada, Breton opposait un mutualisme intéressé, réduit à certaines méthodes d'accès à une notion idéalisée de l'imagination. Pour reprendre la comparaison entre dada et la régression vers l'apparition du langage chez l'enfant, les surréalistes s'engageaient dans une voie plus proche de l'enfant d'âge préscolaire, celle où

apparaissent des règles souvent médiatisées par un langage déjà donné¹⁶². Le nourrisson dada ayant réinventé les patterns aura finalement appris à parler clairement sous la tutelle de Breton. Avec le surréalisme, il s'est doté des règles et des contraintes nécessaires à l'expression d'une pensée, d'une vision. Il n'était plus question d'interpréter ou de questionner les patterns : le surréalisme était un territoire d'exploitation du sens.

Sur la question du langage, Breton s'avance (ou se compromet) plus que Tzara ne l'a fait dans le cadre dadaïste. Il évoque que «Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste¹⁶³». De ce langage donné «on n' "apprend" pas, [on] ne fait jamais que "réapprendre"¹⁶⁴». Agissant ainsi, Breton introduit formellement le surréalisme dans un rapport herméneutique. *L'enfant* surréaliste cherche à apprendre par son rapport au langage en tant que matière signifiante qu'il doit interpréter non pas pour se l'approprier, mais pour la détourner. Il joue sur le sens préalable et ses potentiels sans chercher à remettre en question l'origine de ce sens. Un enfant déjà plus sage que dada.

Une affaire qui marche mieux

En soi, les patterns de formation du surréalisme sont calqués sur le modèle dadaïste : avec l'identification claire d'éléments d'opposition (tout particulièrement avec le réalisme, citant Dostoïevski en contre-exemple – rien de moins), avec l'évocation d'un

¹⁶² Breton lui-même avance la comparaison : «L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance». Breton, André, [1924] 1985. *Manifestes du surréalisme*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, p. 52.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

idéal à atteindre et animé par une rhétorique de cabaret¹⁶⁵, Breton lance le projet en acceptant la formule de cette «affaire qui marche bien¹⁶⁶». Là où il rompt brutalement avec dada dans les pages du premier *Manifeste du surréalisme*, c'est dans la définition qu'il donne au surréalisme. Loin de laisser planer un flou comme dans le cas de l'identité dada, Breton propose littéralement une nouvelle entrée au dictionnaire :

Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Encycl. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.¹⁶⁷

Parce qu'elle n'est rien, «l'affaire qui marche bien» se transforme soudainement en mouvement affirmé, une communauté non pas liée par le projet de doutes à préciser *dans* l'acte de création, mais d'une certitude à valider *par* l'acte de création.

Malgré l'aisance pantouflarde que m'offre le recul historique, je demeure étonné que les membres de la première heure du mouvement surréaliste n'aient pas pressenti les conséquences de ce virage brutal passant de l'anarchisme au dogmatisme. La future attitude papale et dictatoriale de Breton était pourtant inscrite de manière explicite dans l'acte de naissance du mouvement. En évoquant les noms d'auteurs ayant fait acte de «surréalisme absolu» et les conditions dans lesquelles certains auteurs ou artistes (passés ou contemporains) s'avéraient surréalistes, Breton établissait sa communauté par le

¹⁶⁵ Tant chez Tzara que chez Breton, les déclarations à l'emporte-pièce dignes des maîtres de piste du *Greatest Show on Earth* de P.T. Barnum se trouvent dans les manifestes. Ils sont les premiers, les plus grands, les plus ceci, assurément jamais de simples passants dans le cours de l'histoire.

¹⁶⁶ Tristan Tzara [1916 - 1924] 1996. p. 233.

¹⁶⁷ La suite de cette définition indique les noms de ceux ayant fait acte de surréalisme absolu. André Breton, [1924] 1985. p. 36.

jugement des actes et leur qualification par le biais de son libre arbitre¹⁶⁸. Mais voilà, si dada marchait bien en tant qu'affaire, le surréalisme promettait de marcher mieux. D'où cet intérêt enthousiaste pour le projet de Breton dans le jeune Paris créatif de 1924. D'un état d'esprit anarchique possédant autant de projets que d'acteurs, l'avant-garde passait à un état de recherche unique, dévoué. Une vérité avait été identifiée et son atteinte devenait un nouvel objet de quête esthétique et morale (peu importe ce que prétendait Breton à ce sujet).

Si le dada de Tzara tenait de l'aporie dans ses affirmations, le surréalisme de Breton relevait du paradoxe. Il était la nouvelle doxa créative destinée à vaincre la doxa existante, une liberté par la contrainte opposée aux contraintes des genres adverses. Ces balises imposées par l'exercice surréaliste eurent l'effet de miroirs canalisant l'éclat de lumière dadaïste. D'un halo vif et diffus, l'approche de la création s'est trouvée concentrée en une direction précise qui avait alors le mérite d'ouvrir un chemin inexploré. Le pattern foisonnant devenait sens direct.

L'ironie de l'histoire voudra que l'un des plus grands textes surréalistes ait été écrit de la main de Tristan Tzara, qui s'était rallié tardivement au mouvement après l'inévitable dissolution de dada. Il y a une leçon fort intéressante à tirer de ce constat. Puisque *L'homme approximatif* de Tzara représente non seulement l'un des textes majeurs du surréalisme, mais également l'un des plus aboutis pour son auteur, la possibilité de considérer le bienfait de la contrainte de sens sur la manipulation des patterns mérite d'être examinée avec plus d'attention.

Dada ne proposait aucun système. Rendant tout possible ou admissible, il éliminait la possibilité de juger à partir d'un étalon signifiant (sans le sens, aucun

¹⁶⁸ La majorité des condamnations dadaïstes étaient dirigées contre des mouvements et des écoles plutôt que des individus. Le cas le plus flagrant de condamnation prit la forme d'un faux procès : la *Mise en accusation et jugement de Maurice Barrès pour crime contre la sûreté de l'esprit*, dont le juge était personnifié par André Breton.

jugement n'est possible). Dada détruisait pour faire place à la suite des choses. Dans une logique évolutive, cette suite ne pouvait qu'être un retour au sens en fonction de ses patterns classiques, soit la doxa, le dogme et l'autorité esthétique¹⁶⁹. Dans un relativisme absolu où rien ne vaut rien et où tout vaut tout, le dialogue reste un phénomène intérieur, proche du solipsisme foisonnant, puisque sans limites. Dans une programmation restreinte voulant «la résolution de ces deux états [...] que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité* [...]»¹⁷⁰, cherchant à remplacer la doxa «qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable [...]» et où «Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments¹⁷¹», un cadre de travail est donné aux créateurs pour situer leurs recherches et leurs pratiques dans un rapport dialogique extérieur. En s'opposant si farouchement au réalisme, le surréalisme entretenait un dialogue particulièrement fécond avec cette esthétique¹⁷².

Ce continuum surréaliste, très inspiré de l'*unbewusst* freudien, avance pour «pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il [sera] à ne plus tenir compte des réalités sommaires¹⁷³». Ce faisant, le surréalisme programme une épistémologie *clé en main* où le rapport au monde se voit défini par des certitudes nettes, des balises fermes et précises. Le «nouveau mode d'expression pur¹⁷⁴» exploité en 1919 par Breton et Soupault dans l'écriture du livre *Les champs magnétiques* permet de prétendre à une nouvelle vérité en littérature, associant l'écriture automatique à «une écriture de la pensée»¹⁷⁵, mais de la pensée libre, celle d'avant les considérations esthétiques ou

¹⁶⁹ Le sens étant, en quelque sorte, une forme de programme cognitif obligé, un processus de relation au monde et au soi dans le monde est impossible à occulter.

¹⁷⁰ André Breton, [1924] 1985. p. 24.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷² Quelques décennies plus tard, les structuralistes et poststructuralistes entretiendront ce même rapport d'opposition avec le réalisme. Aux dernières nouvelles, surréalisme et structuralisme (avec ou sans post) semblent des projets achevés, alors que le réalisme, lui, court toujours.

¹⁷³ André Breton, [1924] 1985. p. 20.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

morales. Une telle analyse de l'écriture automatique – un mode de création parfaitement dadaïste en soi – a pour effet d'extirper l'esprit dada de l'exercice. En coïncidant avec «la pensée» telle que la considère Breton, l'écriture automatique n'interroge plus la notion de pattern, pour s'adresser uniquement au sens. La preuve la plus éloquente de cette soumission au sens inhérent à l'usage du langage demeure le respect quasi parfait de la syntaxe française dans l'exercice d'écriture qu'étaient *Les champs magnétiques*. Une pensée libre serait-elle ainsi structurée? Une pensée libre serait-elle lisible? Une pensée libre serait-elle verbale? Ces questions, Breton préfère alors les occulter. Mais d'un point de vue pratique, une littérature d'onomatopées, de syncopes vocales et de bruitisme n'offre à ses interprètes que les états d'un sens à venir. Une indétermination dont l'esprit humain, habitué au mutualisme signifiant, n'a culturellement rien à faire, sinon que très peu. Le problème est similaire avec l'œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp :

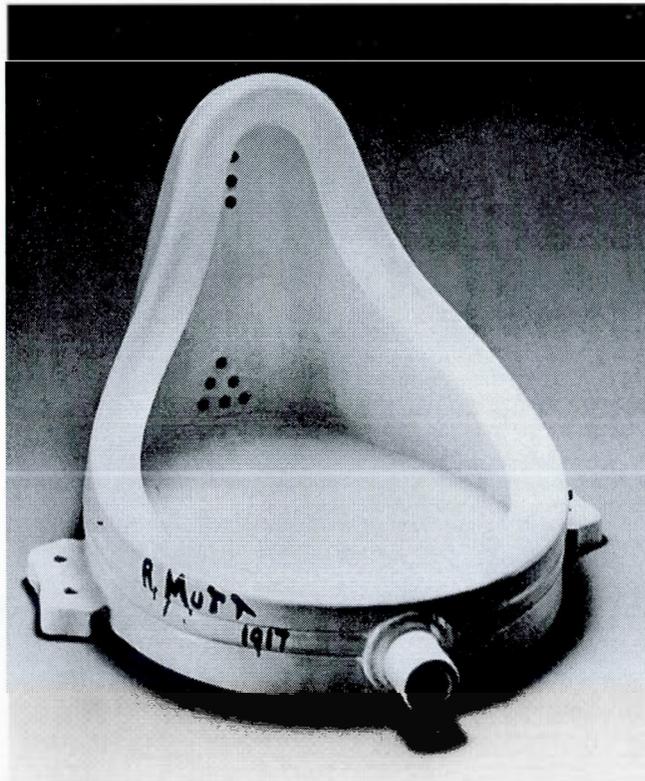


Fig. 5. *Fontaine*, Marcel Duchamp, 1917.

Si l'interprète (lecteur ou spectateur) ne détient pas les notions conceptuelles sous-jacentes à l'œuvre-pattern pour l'aborder, l'accès au sens demeure dans le domaine de l'aléatoire. Les poèmes d'Hugo Ball ou les ready-made de Duchamp voient aisément leur statut d'*œuvre* contesté par une vaste partie de la population n'ayant aucune idée de l'histoire littéraire ou de l'histoire de l'art du XX^e siècle (et même parmi les cercles restreints des initiés, certaines personnes contestent toujours la légitimité de ces œuvres). Avec l'idée d'un pattern laissé sans indice, l'admission mutuelle (donc intersubjective) d'un sens devient une problématique nécessitant le dialogue menant à une dialectique. Et malgré la vertu du débat sur les notions de sens dans certains milieux de recherche spécialisés, les contingences évolutives n'ont pas formé l'esprit humain pour qu'il avance confortablement vers un sens indéterminé. Bioculturellement parlant, comme le soulignait Dissanayake, le sens émane d'un mutualisme¹⁷⁶, d'un échange relationnel qu'on peut aisément associer au dialogisme dans ses fondements les plus élémentaires.

Après l'effervescence volatile de dada, le surréalisme apportait cette sécurité du sens, celle du langage aux structures préétablies, ce langage permettant des jeux d'associations de significations paradoxales capables de faire surgir des images¹⁷⁷. Le fait que Tristan Tzara ait lui-même bénéficié des contraintes surréalistes démontre la viabilité pratique de cette forme de restriction du sens possible dans un contexte de création¹⁷⁸.

Bien sûr, comme dans le cas de chaque avant-garde, une fois arrivé à terme, le projet surréaliste fut un échec. L'écriture automatique étant l'équivalent du poème découpé et pigé dans un chapeau de Tzara, il ne fallait pas y voir une solution systémique

¹⁷⁶ Ellen Dissanayake, 1992. p. 3 – 98.

¹⁷⁷ André Breton, [1924] 1985. p. 48 – 52.

¹⁷⁸ Un autre aspect non négligeable est la différence de lieux de diffusions premiers des textes dadaïstes et surréalistes, les premiers étant d'abord pensés pour la scène, les seconds pour le livre. Cela dit, comme le faisait remarquer très justement Hubert Juin, «*L'homme approximatif* s'organise à la façon d'un chant, véritablement, par le retour de groupes verbaux qui sont comme autant de refrains amorcés. [...] C'est un texte qui n'a du texte que la semblance». Juin, Hubert. *Préface* in Tzara, Tristan [1931] 1996. *L'homme approximatif*. Coll. «Poésie». Paris : Gallimard, p. 13.

aux problèmes de la création. Néanmoins, de ce programme de création littéraire, je retiens un élément de première importance : lorsque Breton évoquait l'idée d'écrire la pensée, je reste curieux de savoir quelles pensées le texte devait saisir. Il faut l'avouer, au sens cognitif, la pensée est bien vaste, infiniment plus que le langage qui n'est jamais plus qu'une de ses fonctions. Pour avancer dans cette réflexion, je dois tomber ici dans une zone de suppositions. Mais puisque le développement d'une hypothèse sans spéculation ne dépasse pas le simple constat, j'avancerai que dans le contexte du surréalisme, la *pensée écrite* ne tenait pas tant de l'inconscient freudien que de l'intuition. Il faut bien se mouiller un peu.

Écrire l'intuition, première démarche vers l'indicible

Lancer ainsi la notion d'intuition ne se fait pas à la légère. Encore faut-il savoir ce que j'entends par cette notion volatile. L'intuition est à la fois très simple à comprendre et impossible à définir. Au plan logique, elle mène invariablement à une aporie. Par exemple, si je demandais à quelqu'un ce qu'est l'intuition, sa compréhension du phénomène viendrait de manière... intuitive. Ce qui ne nous avance à rien et qui, à la fois, révèle tout. En commençant de manière délicate, je dirai que l'intuition est une faculté de comprendre sans pouvoir expliquer les raisons ou la logique de cette compréhension. En précisant un peu plus, j'ajouterai qu'il s'agit parfois de deviner ou d'anticiper une chaîne d'événements, de penser à une vitesse qui dépasse la voie

lexicale¹⁷⁹, d'agir, comme l'écrivait Novarina, avec une «pensée qui n'utilise pas les mots¹⁸⁰». Pour rester dans une logique philosophique conséquente, la définition qu'en donnait Spinoza me semble présenter adéquatement la problématique :

[...] il appert clairement que nous percevons nombre de choses, et que nous formons des notions universelles I° À partir des singuliers qui se représentent à nous par l'entremise des sens de manière mutilée, confuse et sans ordre pour l'intellect [...]: et c'est pourquoi j'ai coutume d'appeler de telles perceptions connaissance par expérience vague; II° À partir des signes, par ex. de ce que, ayant entendu ou lu certains mots, nous nous souvenons de choses, et en formons certaines idées semblables à celles par l'entremise desquelles nous imaginons les choses [...]. L'une et l'autre manière de contempler les choses, je l'appellerai dans la suite connaissance du premier genre, opinion, ou imagination; III° Enfin, de ce que nous avons des notions communes, et des idées adéquates des propriétés des choses [...]; et cette manière-ci, je l'appellerai raison et connaissance du deuxième genre. Outre ces deux genres de connaissance, il y en a, comme je le montrerai dans la suite, encore un troisième, que nous appellerons science intuitive. Et ce genre de connaître procède de l'idée adéquate de l'essence formelle de certains attributs de Dieu vers la connaissance adéquate de l'essence des choses.¹⁸¹

Il est important de noter que chez Spinoza, le concept de dieu équivaut à celui de nature¹⁸², suggérant un monisme immanentiste des plus intéressants dans un contexte bioculturel (donc matérialiste). L'intuition spinoziste est présentée à la manière d'une connaissance adéquate de la nature et possède comme caractéristique fondamentale son immédiateté. Bakhtine, de son côté, situait l'intuition au cœur de son approche

¹⁷⁹ Dans la quatrième partie, je distinguerai les notions de pensée phonétique, lexicale et intuitive. Cette adaptation provient des analyses neurolinguistiques de Stanislas Dehaene, proposant qu'à la lecture, deux voies sont distinguables, la voie phonétique (lecture à voix haute) et la voie lexicale (lecture rapide silencieuse). Dehaene, Stanislas, 2008. *Les neurones de la lecture*. Paris : Odile Jacob, p. 52 – 56.

¹⁸⁰ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 30.

¹⁸¹ Baruch Spinoza, [1677] 2010. p. 175 et 177 (Éthique II, prop. XLI, scolie II).

¹⁸² «[...] la Nature n'agit pas en vue d'une fin; car cet Étant éternel et infini que nous appelons Dieu, autrement dit la Nature, agit avec la même nécessité par laquelle il existe. [...] Donc c'est une seule et même raison qui fait que Dieu, autrement dit la Nature, agit, et qui fait qu'il existe». *Ibid.* p. 353 (Éthique IV, préface).

dialogique : «L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre¹⁸³», cet autre pouvant être autant un individu qu'un discours produit par un individu.

Ainsi abordée, l'intuition caractérise non seulement un rapport à la nature, mais un rapport à soi par le rapport à l'autre (le soi et l'autre étant, bien sûr, une part intégrante de cette nature). Ici, ma pensée pourra sembler tordue, mais si Breton évoque la pureté, c'est que le mode d'expression surréaliste provient d'une pensée qui nie l'apport de la conscience (au sens freudien). Breton cherche une pensée proche du rêve, une pensée sans filtre qui projette son contenu réel dans la réalité du texte. Mais la saisie de cette pensée *pure* n'est possible qu'en fonction d'une intentionnalité précise. Celle-ci conditionne l'intuition, elle la dirige vers des formes langagières significantes à *découvrir* plutôt que vers des formes préétablies. Conditionnée ou non, l'intuition demeure «la connaissance adéquate de l'essence des choses¹⁸⁴» permettant théoriquement la *pureté* que cherchait Breton. Mais puisqu'elle est l'intuition d'une recherche de sens déterminé – cette fameuse *pureté* –, elle est une intuition intentionnellement engagée avec un discours langagier. Ce discours tient lieu d'*objet*, d'altérité logique, avec laquelle l'auteur entretient une relation signifiante¹⁸⁵. Par ce filtre relationnel sous-jacent à la production du sens, l'écriture de cette intuition perd en *pureté* ce qu'elle gagnera en sens. Toutefois, elle avance l'idée d'une écriture de possibilités réelles devenant, par la formation du texte, des réalités significantes inédites¹⁸⁶.

¹⁸³ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 59.

¹⁸⁴ Baruch Spinoza, [1677] 2010. p. 177.

¹⁸⁵ Il sera question plus tard de ce point précis en regard de la théorie de l'esprit et de la création du sentiment d'empathie, où l'auteur entretient avec le texte, en tant qu'objet possédant une logique propre, une relation dialogique.

¹⁸⁶ Cette réflexion anticipe quelque peu les développements à suivre dans les prochaines sections, où les notions de réel, de réalités et d'empathie seront précisées.

Intuition ou instinct?

Avant de poursuivre, je crois nécessaire de distinguer l'intuition de l'instinct, deux concepts souvent confondus dans un mélimélo d'imprécisions, et non sans raison (même si la cause n'est pas aussi désespérée qu'il y paraît).

Revenant à l'idée que l'humain est marqué par un *appétit des patterns* qui engendre un *désir de sens*, je dirai simplement que cet appétit tient de l'instinct alors que le désir, lui, vient de l'intuition. Nous avons *l'instinct du pattern* et *l'intuition du sens*. Pour emprunter un terme à la biologie, disons que l'instinct relève de fonctions homéostatiques¹⁸⁷. Mais de l'instinct à l'intuition, comme avec la grande majorité des phénomènes corporels, il n'existe pas de frontière nette autrement qu'un seuil où on glisse de l'affection à l'affect¹⁸⁸. Dans cette logique spinoziste additionnée à l'épistémologie de Bakhtine, *l'instinct marque l'expérience de l'affection* et l'intuition *perçoit cette expérience* pour en faire un affect¹⁸⁹. L'intuition présente ainsi une riche complexité cognitive situant la pensée dans un contexte où le langage et ses contraintes n'ont pas nécessairement d'incidence immédiate (particulièrement dans le cas où l'objet provoquant l'affection n'est pas un produit langagier). D'une certaine manière, l'instinct

¹⁸⁷ Fonctions *automatiques* du corps, telles que ressentir une excitation sexuelle à l'inhalation de phéromones, avoir faim en voyant tourner un poulet dans une rôtissoire, sursauter à la perception d'un événement brutal et disruptif comme une détonation ou un coup de tonnerre, pleurer lorsqu'on ressent une grande tristesse, etc.

¹⁸⁸ Ici, ma posture est clairement spinoziste : «Car l'affect est l'idée d'une affection du corps [...]». Baruch Spinoza, [1677] 2010. p. 507 (Éthique V, prop. IV).

¹⁸⁹ Il s'agit ici d'une simplification phénoménologique qui a le mérite d'éviter le problème de distinction entre affection physique et affection résultant de l'imagination. Andrieu, Bernard, 2010. *Le monde corporel*. Lausanne : L'Âge d'Homme, p. 54.

propose une somme de patterns physiologiques que l'esprit perçoit intuitivement de manière intéroceptive¹⁹⁰.

Dans la recherche du *merveilleux* par la voie surréaliste, Breton proposait une exploration de la pensée inédite de l'humain. Il cherchait les manifestations du sens sous-jacent à la conscience telle que décrite dans l'œuvre de Sigmund Freud. Ce programme de recherche de liberté dans l'atteinte utopique de l'*unbewusst* se heurtait toutefois à un important paradoxe méthodologique : si le monde merveilleux de l'esprit devait se révéler par le langage, Breton supputait que la pensée pouvait être entièrement *représentée* par le langage poétique et les images qu'il sait produire.

Il est clair aujourd'hui que les ambitions de Breton tombaient dans la démesure; néanmoins, le projet des surréalistes proposait d'écrire l'inédit, d'y donner forme et donc d'y attribuer un nouveau sens. Dans la pratique de l'écriture surréaliste, deux figures rhétoriques furent rapidement employées pour illustrer ce merveilleux inédit. Comparaisons et métaphores devaient métamorphoser la réalité pour y faire surgir la surréalité recherchée. Plus spécifiquement, les métaphores (terme adapté du grec *μεταφορά* signifiant *transport*) allaient transporter le sens et l'esprit vers des possibilités nouvelles. Mais ce faisant, ce sens potentiel, ce *désir de sens* était également une intuition du sens, c'est-à-dire que si on inférait de manière intentionnelle, il était suggéré qu'un sens existait *déjà* dans la surréalité. En souhaitant fouiller l'*unbewusst*, les surréalistes ont exploré une intuition du langage pour y découvrir que le sens s'y trouvait systématiquement et qu'il y était préalable, puisque l'*unbewusst*, en tant que concept, prédéterminait un sens spécifique quant à sa fonction et donc, quant à ses possibles. Avec le recul, on peut considérer que l'*unbewusst* n'aura été qu'un pont conceptuel pour désassujettir une écriture sensée d'une raison bien impure.

¹⁹⁰ À ce sujet, le neurobiologiste Antonio Damasio propose une phénoménologie intéroceptive très rapprochée des propositions de Spinoza. Ces propositions déterminantes dans les recherches contemporaines sur les liens entre l'ensemble cérébral et le corps seront observées plus en détail dans les sections suivantes. Damasio, Antonio, 2010. p. 81 – 190.

Leçons d'avant-gardes

Dada et le surréalisme n'auront pas été les seules avant-gardes ayant marqué le XX^e siècle, mais au chapitre des relations particulières entretenues avec les problématiques du pattern et du sens, aucune n'aura été plus à fond dans ses expérimentations. Les figures aporétiques et les paradoxes sont nombreux parmi les textes et artéfacts de ces mouvements. Parce que leurs intentions étaient utopiques, ils en tiraient une capacité créatrice exceptionnelle, malgré la promesse inévitable d'un échec. En ce sens, dada et le surréalisme forment d'eux-mêmes des figures aporétiques. Valère Novarina, comme un bon nombre d'auteurs, est tributaire de ces avant-gardes particulières qui ont paramétré le cadre de créativité potentielle pour de nombreuses années. N'étant pas des théories de la création au sens propre, les manifestes de ces avant-gardes ont affirmé des méthodes sans nuances ni retenue, figurant parmi ce que je considère comme des théories programmatiques de la création. Cet imaginaire du programme spéculatif ne date d'ailleurs pas d'hier, chaque courant ou école littéraire a proposé une formule, sinon une méthode de créer *de la bonne manière*.

Cette obsession de *la bonne manière* doit retenir l'attention. Elle est la signification qu'on souhaite donner à une pratique du sens, la valeur apposée sur des perceptions de patterns précis. Sa problématique est équivalente à celle de la *beauté* qui hante la philosophie depuis sa première énonciation. Sur ce point, la proposition de Denis Dutton semble apporter un certain réconfort, à savoir que nous identifions la beauté dans cette perception d'une chose bien faite¹⁹¹.

Là où dada marque une rupture d'une force inégalée, c'est dans la permutation de ce qui conditionne notre capacité à déterminer ce qui est *bien fait*. Auparavant, la

¹⁹¹ Denis Dutton, 2010. 14:25.

capacité de représentation ou de suggestion mimétique d'un tableau pouvait témoigner de la maîtrise de son créateur. La véridicité philosophique ou morale d'un roman était un critère viable pour déterminer sa valeur littéraire. Avec dada, le sens se perd au profit du pattern. Et le sens ressurgissant après cette *tabula rasa* se voit irrémédiablement modifié. Après dada, ce qui est *bien fait* s'oppose à une somme de traditions culturelles dans l'espoir de transcender ou de métamorphoser les possibilités de la création. L'étalon de mesure de la beauté qui était resté le même depuis des centaines, voire des milliers d'années, allait désormais fonctionner contre nature¹⁹². Après dada, un portrait de Rembrandt pouvait encore être *bien fait*, mais il devait en être de même avec les *Compositions* de Mondrian en regard de la perspective historique en peinture. La photographie d'un paysage de montagnes par Ansel Adams pouvait être *bien fait* tout comme *Fontaine* de Duchamp pouvait inspirer le même sentiment en prenant en compte la manière d'envisager le rapport formel à l'œuvre ou à sa non-confection (ou l'humour nihiliste qui la caractérisait). Si certains théoriciens suggèrent que dada fut précurseur du postmodernisme¹⁹³, j'aurais tendance à affirmer que dada marque l'arrivée d'une postculture dans l'histoire humaine. Comme le suggère Dutton, si la culture résulte d'adaptations aux contingences de la sélection sexuelle pour permettre aux humains d'évoluer plus rapidement qu'avec la lenteur génétique de la sélection naturelle¹⁹⁴, la relativisation totale des signaux d'aptitudes transmis par une œuvre dadaïste aura eu pour effet de rompre la logique de sens commun du *beau*, du *bien fait*. Ce faisant, ces signaux provoquaient une incertitude si vaste qu'ils suggéraient un nihilisme triomphant. Mais ce nihilisme exprimé par la création était foncièrement paradoxal et contre-productif dans une logique évolutive. Pourtant, malgré cette étiquette nihiliste, le surréalisme et

¹⁹² Pas complètement, il va de soi. Bon nombres d'artistes et d'écrivains n'ont jamais incorporé les propositions dadaïstes, préférant faire la sourde oreille et, par le fait même, s'assurer de parler le langage naturel de la beauté. Il existe toujours un très vaste public pour les créations traditionnelles.

¹⁹³ Sheppard, Richard, 1999. *Modernism – Dada – Postmodernism*. Evanston : Northwest University Press, p. 351 – 370.

¹⁹⁴ Denis Dutton, 2009. p. 85 – 102.

particulièrement dada ont bel et bien provoqué une évolution culturelle¹⁹⁵. La postculture qu'ils proposaient se fondait sur la mise en valeur de la totale indétermination des signaux lancés. En ce sens, dada et le surréalisme ont provoqué une fascinante mutation culturelle : celle du relativisme imposant la forme dialogique comme unique recours aux élucidations de leurs propositions. Un retour tapageur des poètes dans la cité platonicienne qui seraient venus célébrer, sans prévenir, les mémoires d'Épicure et de Diogène de Sinope.

¹⁹⁵ Particulièrement celle annoncée par Mallarmé dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

QUELQUES ÉCOLES CONTEMPORAINES DE L'ÉCRITURE

À des lieux des approches avant-gardistes ayant marqué le début du XX^e siècle, il existe aujourd'hui de nombreuses écoles de *creative writing* ainsi que d'autres, plus rares, offrant des programmes de *création littéraire*. Ce phénomène relativement récent (les premières écoles datent de la fin des années 1950) marque un moment déterminant dans l'imaginaire programmatique de la création de textes. Ainsi, la création de textes postculturels devenait désormais une matière éligible à l'enseignement méthodologiquement paramétré par les contraintes universitaires. D'une institution à l'autre, ces programmes d'enseignement offrent diverses déclinaisons et variables afin de séduire une clientèle étudiante sans cesse croissante, souvent plus désireuse d'approfondir son sens de la création que la connaissance que celle-ci demande.



Fig. 6. Chappatte, 2002.

Résumer la diversité des méthodes et des approches pédagogiques de ces écoles ou débattre de leur bien-fondé dans un contexte universitaire me semble peu pertinent dans le cadre de cette thèse. Par contre, l'analyse des discours traversant cette idée «d'enseigner» la création de textes dans un contexte universitaire me semble plus heureuse. Mais encore, on doit distinguer les variables éthiques entre enseignement de la *création littéraire* et de *creative writing*. Afin de simplifier le discours, lorsque j'évoquerai l'ensemble de cette pratique d'enseignement, j'emploierai le terme *création de textes littéraires*.

Apprendre à écrire par soi-même est une activité de groupe

De nombreux acteurs du milieu littéraire (tant du côté des théoriciens que des écrivains) estiment qu'enseigner la création de textes littéraires est une impossibilité. Dans leur optique, l'écrivain doit se former *par lui-même*, dans un territoire subjectif, à l'abri des nécessités et des contraintes occasionnées par le milieu universitaire. L'argument des tenants de cette posture s'exemplifie à travers l'histoire à des milliers de reprises : ni Cervantès, ni Rabelais, ni Balzac, ni Proust, ni Joyce, ni Céline, ni Beckett n'ont suivi de cours de *création littéraire* ou de *creative writing* et ils ont créé des œuvres majeures. Qui plus est, ces écrivains n'ont pas été contraints à théoriser leur pratique autrement qu'en la pratiquant (suivant un principe tacite voulant que l'œuvre renferme implicitement une philosophie de l'acte). Avec le recul et une dose de bon sens, force est d'admettre que ces grands auteurs ne se sont pas générés de manière spontanée. À un moment ou un à un autre, une voix extérieure, celle d'un maître, d'un éditeur, d'un ami, voire d'un rival, est venue préciser un doute, couper un élan, participer à la formation d'une pensée qui cheminait vers l'unicité. À plusieurs reprises, ces intervenants ont lu,

pris position, commenté, refusé, adoré, détesté en fonction d'un ensemble de facteurs subjectifs, parfois conscients, parfois intuitifs. S'il est simple d'évoquer le mutualisme de dada parce que la communauté dadaïste existait réellement, il me semblerait malheureux de conclure hâtivement que les écrivains solitaires n'ont pas bénéficié d'un mutualisme dialogique d'une autre nature, mais tout aussi probant.

À titre d'exemple, Ernest Hemingway n'a suivi aucun atelier de création littéraire pour parvenir à préciser le style qui fonda son œuvre. Puisque cette possibilité n'existait pas dans les années 1920, cette affirmation reste indiscutable. Hemingway, Faulkner, Salinger et de nombreux écrivains seraient des autodidactes. Mais comme le soulignait l'écrivain et professeur de *creative writing* John Gardner, malgré le fait qu'Hemingway affirmait que la meilleure manière de préciser son style était de partir à l'aventure et d'écrire, il était d'abord «parti à l'aventure» vers Paris, plus spécifiquement en direction de Sherwood Anderson et de Gertrude Stein pour y trouver une forme de mentorat¹⁹⁶. Dans la plus pure des spéculations, si la possibilité de suivre des ateliers d'écriture avait existé dans la jeunesse d'Hemingway, rien n'indique que ce dernier n'aurait pas saisi l'occasion de soumettre son travail à l'épreuve de l'autre afin d'accélérer la maturation de sa démarche. Qui sait si d'autres grands écrivains n'auraient pas fait de même si la possibilité leur avait été offerte? Bien sûr, il ne s'agit là que de spéculations.

De l'autre côté, parmi les premiers écrivains à avoir directement bénéficié de programmes de *creative writing*, il y a le grand nouvelliste étatsunien Raymond Carver. Quelques années avant sa mort, Carver confiait qu'avant d'avoir assisté à des ateliers de *creative writing*, vers la fin des années 1950, il n'était qu'un jeune homme désireux de s'instruire, animé d'un vif désir d'écrire sans trop savoir comment s'y prendre¹⁹⁷. Non seulement le contact avec un mentor professoral lui permit de préciser son rapport à

¹⁹⁶ Gardner, John, 1984. *The Art of Fiction*. New York : Knopf, p. 9.

¹⁹⁷ Carver, Raymond, *Foreword* in Gardner, John, 1983. *On Becoming a Novelist*. New York : Harper & Row, p. xii.

l'écriture par le biais d'exercices formels et de réécritures dirigées, mais en plus, Carver affirmait avoir appris une manière de travailler qui, dans son cas personnel, fut hautement salubre. Sans crier au miracle de la formation de jeunes auteurs dans un contexte universitaire, en écho à John Gardner, Carver suggère ceci :

Taking classes in creative writing, like taking classes in pottery or medicine, won't in itself make anyone a great writer, potter, or doctor—it may not even make the person *good* at any of these things. But Gardner was convinced that it wouldn't hurt your chances, either.¹⁹⁸

Quelle différence existe-t-il entre Carver allant vers Gardner et Hemingway cheminant vers Anderson et Stein? Bien sûr, ni Anderson ni Stein n'étaient contraints d'accepter de conseiller le jeune Hemingway, alors que Gardner devait enseigner à une cohorte d'étudiants qui lui étaient imposés. Hemingway a dû se rendre à Paris pour bénéficier de ce mentorat exceptionnel. Carver, lui, n'a fréquenté que l'université de la petite ville californienne qu'il habitait. Mais malgré le lustre romantique entourant le parcours outremer d'Hemingway et l'aspect quasi fataliste de celui de Carver, la nature des échanges entre maîtres et apprentis fut de même nature sur un plan cognitif. Le mutualisme, la création du sens par la relation à l'autre, l'épreuve de la critique extérieure comme vecteur de dynamisation d'une démarche; ces éléments fondamentaux caractérisent ces échanges, que nous nous retrouvions à Paris en 1923 ou dans une classe de la California State University à Chico en 1958.

Au-delà de ce nivellement cognitif fort relativiste, je le reconnais, je crois que la mise en valeur du mutualisme et son dialogisme sont d'une première importance quand vient le temps d'aborder la question de la formation d'un auteur, que ce dernier s'affirme autodidacte ou non. D'un côté comme de l'autre, la première règle de base qu'un écrivain putatif reconnaît et accepte demeure fort simple : pour écrire, il faut d'abord lire, lire et relire. Mais pourquoi cette loi universelle? Pourquoi l'esprit humain, tout vorace et

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. xviii.

désireux qu'il soit de patterns et d'événements de sens, ne serait-il pas en mesure de construire des propositions complètes de lui-même, de manière spontanée, sans appui culturel? Cette question d'apparence simpliste représente l'un des problèmes fondamentaux de l'acte de création et de la *créativité* qu'elle demande : si créer est à la portée de tous, être culturellement créatif par l'acte de création s'avère complexe. Si Hemingway a su préciser le style qui a tant marqué la littérature étatsunienne du XX^e siècle et si Carver est devenu l'un des maîtres incontestés de la nouvelle, c'est parce que ces écrivains ont d'abord identifié un aspect inexploré dans le corpus littéraire. Et pour parvenir à déterminer cet aspect crucial, il leur aura fallu prendre conscience du contexte dans lequel ils faisaient acte de création. Et ce contexte, lui, n'est donné à personne dans son entièreté. Il s'agit d'identifier un espace inédit pour constituer l'espace de sa propre pratique, espace à partir duquel l'écrivain peut contempler *la* littérature et chercher à la compléter à partir de son point de vue subjectif spécifique¹⁹⁹. Par simple question de méthode, un discours isolé ne pourrait parvenir à cette fin, à moins d'une formidable coïncidence relevant d'un parfait hasard. Mais encore, comment un discours isolé aurait-il pu adopter une forme littéraire?

¹⁹⁹ De manière bakhtinienne, je pourrais écrire que l'unicité de la perspective de l'écrivain émane de sa perspective exotopique de *la littérature* en tant que sujet. La notion d'exotopie sera examinée avec plus de détails dans la dernière partie de cette thèse.

L'approche de la création littéraire

Le concept de création littéraire est un heureux problème. *Création* suggère l'apparition d'un élément. Parce que cet élément n'a pas à être inédit, le fait de créer quelque chose n'implique pas nécessairement la notion de créativité (par exemple, une machine peut *créer* des centaines de pièces identiques en dix minutes). Le qualificatif *littéraire*, quant à lui, est plutôt tortueux, puisqu'il correspond à la notion dynamique de pratiques du texte dont la qualité, la pertinence, la valeur et la probité sont sans cesse remises en cause. Le sommet littéraire d'une époque devient rapidement le repoussoir de la suivante, faisant en sorte que l'objet *littéraire* d'aujourd'hui ne l'était pas nécessairement la veille (ex. le concept de paralittérature mettant de côté les littératures de genre semble aujourd'hui destiné à l'oubli ou à une catégorie plus restreinte; même la bande dessinée est actuellement un objet d'études *littéraires*). Dans un tel contexte de variabilité, la notion de *littéraire* donne à celle de *création* une valeur implicite plus complexe : non seulement la *création* coïncide avec l'apparition d'un élément, mais pour qu'il soit *littéraire*, cet élément doit répondre à diverses contraintes. La première d'entre elles serait une contrainte marquant le besoin d'innovation (même infime), témoignant d'une recherche du *jamais lu*, de l'apparition d'une manière, d'un style, d'une vision spécifique *nouvelle*²⁰⁰. Le texte, en tant que résultat, doit être un objet de création qui marquera une évolution (infime ou importante) du concept de littérature. Dans l'occurrence d'une recherche en *création littéraire*, arriver avec une réelle innovation sans avoir rien lu au préalable tiendrait du miracle ou d'une étrange logique du chaos. La *création littéraire* implique donc une connaissance du littéraire. Rien d'étonnant, j'en conviens. Il faut parfois se rendre aux évidences pour suggérer un peu plus.

²⁰⁰ Le sens de *nouveauté* est ici d'un relativisme extrême.

Si en introduction j'évoquais que toute tentative de théorisation de la littérature cherche implicitement à expliquer une part de son moment d'émergence, je crois raisonnable d'affirmer que tout objet de *création littéraire* proprement dite comporte à son tour une certaine théorie de la création. L'auteur (ou l'étudiant) précise une intention en fonction de *sa* lecture, *sa* vision, de *la* littérature. Celle-ci n'a pas à être innovante, ni originale, ni exhaustive, pas plus qu'elle n'a à être juste, véridique ou probante. Cette vision gagne parfois à déborder de la sphère littéraire tout en la gardant comme pôle d'attraction, alors qu'en d'autres cas, elle se centre presque uniquement sur le savoir littéraire. Cette vision de la littérature n'est pas une *théorie* au sens propre. Elle est une *spéculation*, un point de vue subjectif, une posture permettant une avancée par le doute dans l'acte de création, puisqu'elle oblige la mise à l'épreuve d'une idée spécifique. Cette vision peut aller du plus simple constat tel que : «les adolescentes aiment lire des histoires d'amour où l'homme est beau et marginal» jusqu'à «par l'assignification, l'œuvre témoignera formellement de l'absence d'issues relativement au sort qui guette l'humain en tant qu'espèce». Cette spéculation préalable est précisément le liant communautaire caractérisant les avant-gardes. Pour revenir à Blanchot, cette spéculation est cette certitude qui permet l'exercice du doute par l'acte de création. Pour emprunter un concept plus philosophique, cette spéculation entre dans la composition de *l'intention* de l'auteur, un élément que la critique postmoderniste raya du menu théorique sans pour autant régler la densité de sa problématique.

Dans l'enseignement de la *création littéraire*, la production d'une œuvre probante ou la maîtrise d'une forme n'est pas l'objet valorisé en priorité : l'étudiant doit développer sa spéculation subjective, définir la ou les certitudes dans lesquelles il saura ancrer son approche de l'écriture, prendre conscience de son rapport à la pensée du texte pour éventuellement inclure son rapport à la forme dans cet exercice de réflexion. En somme, l'objectif est d'arriver à la compréhension d'une intention qui permet la découverte *par* le travail créateur. Comme le suggérait René Lapierre :

[...] l'essence même du travail d'atelier; c'est-à-dire le point autour duquel la question de la création (et du style lui-même) cesse d'être une course aux métaphores ou l'expression d'un lyrisme personnel pour devenir un travail de détachement de soi. Un travail, si l'on veut bien, par lequel l'auteur se dégage de la certitude de déjà savoir quelque chose pour entrer tout entier dans une activité de connaissance nouvelle, dans une tension esthétique en dehors de laquelle le langage, le matériau, se réduirait de nouveau à un simple contenu. Une tension sans laquelle l'écriture deviendrait quelque chose de banal et de désespérant [...]²⁰¹

Dans cette proposition subjective, la forme devient le lieu de *l'événement de sens*, l'espace d'exploration de la créativité, le régime sous-jacent à la création de l'œuvre qui ne cherche pas nécessairement *l'œuvre* autant que *l'expérience* de son apparition. Elle connote parfaitement l'idée d'une vision préalable, d'une spéculation sur l'acte de création comme production de sens par l'exploration de ses patterns et par un dialogue avec les possibles que la spéculation permet. Sans intention déterminée (et donc comprise), identifier la «connaissance nouvelle» deviendrait un exercice complexe, voire improbable, car pour identifier cette connaissance, il faut savoir vers quel objet l'attention se dirige²⁰².

²⁰¹ Lapierre, René [1988] 1994. *L'exigence de la forme* in Carpentier, André, Paul Chamberland, Louise Dupré, René Lapierre. *Dans l'écriture*. Coll. «Travaux de l'atelier». Montréal : XYZ, p. 13.

²⁰² Searle évoquait le concept de direction d'ajustement pour préciser le rapport de croyance entre l'intentionnalité et l'objet perçu de manière représentationnelle. Searle, John R., 1985. *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Coll. «Propositions». Paris : Minuit, p. 73.

Le concept de *creative writing*

Si l'enseignement de la création littéraire s'attarde aux questions d'approches pour éviter les a priori techniques relatifs au style et à la forme, l'enseignement du *creative writing* ne favorise pratiquement que ces facettes. À l'opposé du flou conceptuel et méthodologique caractérisant l'enseignement de la création littéraire, l'enseignement du style et de la forme compositionnelle s'ancre dans une tradition vieille de plus de vingt-cinq siècles. Les écoles de *creative writing* forment, en quelque sorte, des incarnations contemporaines des écoles de rhétorique et d'art oratoire de l'Antiquité. Un peu comme au temps des enseignements privés dispensés par les sophistes présocratiques tant décriés par Platon, les professeurs de *creative writing* centrent leur enseignement sur la forme, le rythme, l'art de la formule, la maîtrise de la prosodie, de la mise en intrigue et des éléments propres à la construction narrative avec l'objectif de produire des textes littéraires *convaincants* ou *efficaces*. À partir de ces éléments aussi variés que multiples, les professeurs de *creative writing* forment des systèmes subjectifs, généralement issus de leurs pratiques littéraires personnelles, afin d'enseigner *leur mode* de créativité, leur version du *comment écrire avec efficacité*. Cette recherche pragmatique de l'efficience littéraire pourrait jurer à l'oreille francophone, plus habituée d'aborder le travail de création comme le fruit d'une recherche individuelle longuement mûrie. Si cette volonté d'efficacité jure, c'est aussi parce qu'elle ne rime pas nécessairement avec pertinence littéraire ou valeur critique, mais surtout avec l'idée d'un succès éditorial (lire : vendre des livres). La volonté de puissance sous-jacente à ce discours économique heurte certainement la validité de cette vision en tant qu'ambition artistique. Mais jusqu'à quel point cette apparente abomination libéraliste brutalise-t-elle la créativité réelle?

En soi, il n'y a rien de choquant à ce qu'une logique de création se tourne sciemment vers la recherche d'une forme de succès. Qu'il soit étatsunien, allemand ou français, le monde de l'édition reste fondé sur un modèle entrepreneurial où la recherche de rentabilité représente généralement le principal impératif. À d'autres époques, plusieurs auteurs et artistes ont été «contraints au succès» pour avoir l'occasion de pratiquer leur art²⁰³. Qu'une culture universitaire se soit développée afin de répondre à cette demande d'une industrie (à savoir, avoir en main des textes efficaces et des auteurs aptes à comprendre les rouages formels du texte) correspond à un mode de fonctionnement relativement standard en d'autres sphères d'études supérieures (ingénierie, médecine, économie). Si une telle pratique d'enseignement est normalisée aux États-Unis²⁰⁴, pays où un auteur parvient à vivre de ses droits d'auteur même en produisant une œuvre se voulant marginale, préconiser l'enseignement de telles méthodes formelles dans un espace culturel peinant à supporter économiquement ses écrivains semble offrir peu d'intérêt. À ce titre, le Québec, où la grande majorité des auteurs peuvent à peine se hisser au-dessus du seuil de la pauvreté²⁰⁵, cette recherche d'efficacité semblerait vaine. La mise en valeur officielle de démarches particularisées et de réflexions fondées sur un rapport à la *création littéraire* découle assurément de cette situation particulière²⁰⁶. Toutefois, même si l'approche de *création littéraire* semble présenter une plus grande probité intellectuelle que l'aspect productiviste du *creative*

²⁰³ Il n'y a qu'à penser à l'Atelier Rodin, véritable entreprise de production de sculptures, aux multiples apprentis de Rembrandt et de Leonard de Vinci qui abattaient la plus grande part de leur ouvrage. Sans lectorat, Balzac aurait offert une version nettement plus ténue de *La comédie humaine*; sans le succès public extraordinaire du texte *Le Corbeau*, le travail d'Edgar Allan Poe n'aurait jamais traversé l'Atlantique pour fasciner Baudelaire. Cette liste pourrait continuer presque indéfiniment.

²⁰⁴ Actuellement sujette à débat au Québec, la récente conversion des universités aux pragmatiques quantitatives économiques est un mode de fonctionnement ancré depuis plusieurs décennies aux États-Unis.

²⁰⁵ En 2008, seulement 13% des écrivains québécois tiraient des revenus annuels de plus 20 000\$ de leur création littéraire. Provençal, Marie-Hélène (dir. publ.), 2011. *Les écrivains québécois*. Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec, p. 18.

²⁰⁶ Le Conseil des arts et des lettres du Québec, principal organisme subventionnaire de projets de création littéraire individuels valorise particulièrement une approche où l'écrivain doit faire évoluer sa démarche par la réalisation d'une œuvre. Voir : <http://www.calq.gouv.qc.ca/artistes/litterature.htm>

writing, je crois nécessaire de mettre de côté les a priori culturels afin de mieux comprendre le phénomène.

À première vue, si le paradoxe d'une école de *création littéraire* propose que le résultat final du processus soit secondaire à la réussite du parcours, la logique qui préside au *creative writing* relèverait de l'aporie pure : lorsque les techniques d'écriture du professeur sont employées pour orienter les démarches étudiantes, celles-ci se trouvent rapidement inféodées à ces méthodes et ne peuvent que présenter une créativité restreinte ou contextuelle, plus proche du pastiche ou de l'œuvre sous influence (ou sous contre-influence). Mais encore faut-il comprendre quelles sont les priorités mises de l'avant par l'une ou l'autre de ces approches pour analyser les enjeux qu'elles cherchent à préciser.

Parmi les nombreux ouvrages abordant les questions du *creative writing*, trois ont retenu mon attention à partir de bases fort simples : ces trois livres font toujours école. Les premiers, *The Art of Fiction* et *On Becoming a Novelist* de John Gardner, s'attardent au *creative writing* et à ses problématiques littéraires; le troisième, *Story* de Robert McKee, dresse un programme de création scénaristique fondé sur une analyse systématique des canons de Hollywood. Bien que ces ouvrages divergent quant à leurs visées – Gardner cherche la transmission d'un savoir-faire technique alors que McKee présente des paramètres, des catégories et des taxonomies en tant que contextes de réalisation –, l'arrière-plan philosophique de ces approches relève d'une même posture : le pragmatisme et, curieusement, la défense d'un certain idéal de liberté à l'intérieur de contraintes données. Dans l'enseignement du *creative writing*, si le mystère reste une part du problème de la création, il est ignoré ou simplement pris comme un élément normal, allant de soi. L'argument typique du *creative writing* serait que n'importe qui souhaiterait

écrire et que la possibilité d'y parvenir avec succès tient certes à un *talent*²⁰⁷, mais surtout à une maîtrise technique que seuls le travail et l'instruction sauraient révéler.

Là où la *création littéraire* avance l'idée d'un espace du doute antérieur à la création, le *creative writing* propose de laisser les doutes à la pensée intime de l'auteur pour favoriser une étude pratique des patterns littéraires. La pensée n'y est pas autant l'objet d'une critique que l'est sa mise en forme. En ce sens, Robert McKee se fait des plus explicites :

The finest writers are not only visionary, they create classics. Each genre involves crucial human values: love/hate, peace/war, justice/injustice, achievement/failure, good/evil, and the like. Each of these values is an ageless theme that has inspired great writing since the dawn of story. From year to year these values must be reworked to keep them alive and meaningful for the contemporary audience.²⁰⁸

Ces patterns, tant sous la forme de thèmes que d'ordre d'événements séquentiels, composent l'ensemble du savoir-faire narratif, un savoir-faire, comme McKee le suggère, qui remonte à la nuit des temps, puisque tous les récits (*stories*) existeraient déjà sous une forme ou une autre. Ce postulat révèle un aspect fondamental du *creative writing* : dans un contexte où chaque pattern de récit aurait été exploré, défini et développé en fonction d'un paradigme culturel et de contraintes médiatiques (le langage employé : texte, image, cinéma, animation, etc.), pourquoi focaliser sur l'invention de nouvelles (et impossibles) particularisations du discours plutôt que d'œuvrer à l'évolution des technicités de ce discours? À défaut de réinventer la roue, certains cherchent des moyens de la faire tourner au rythme de leur époque.

²⁰⁷ La notion de talent, selon Gardner, sert essentiellement à identifier ceux possédant des prédispositions naturelles à l'écriture (capacités d'observation, de synthèse, de transgression, tempérament solitaire, etc.). Gardner, John, 1983. *On Becoming a Novelist*. New York : Harper & Row, p. 34.

²⁰⁸ McKee, Robert, 1997. *Story*. New York : Harper Collins, p. 97.

L'esprit postmoderniste et poststructuraliste qui marque cette posture n'est pas sans rappeler les grandes lignes de la théorie sur l'intertextualité de Julia Kristeva, qui alimenta grandement les auteurs réunis autour du projet «Tel Quel», où il ne s'agissait plus d'écrire, mais de recomposer. Sans aller aussi explicitement sur ce terrain, le pragmatisme tapi derrière le *creative writing* suggère que l'auteur ne saurait se positionner en tant qu'inventeur du sens des récits, mais s'établit en tant que maître des patterns qu'il emploie pour présenter leurs organisations. Et sur un strict plan pédagogique, cette maîtrise formelle du pattern à l'origine de l'événement qu'est le sens s'avère plus simple à révéler au moyen de critères d'évaluation statiques, voire objectifs.

Puisque la nature du rapport au texte se voit canalisée par son plus petit dénominateur commun (la composition, le rythme, le sens, la maîtrise narrative), débattre du comment ou du pourquoi d'une approche en *creative writing* revient à commenter la position des mains du potier au moment où elles forment la glaise. Le commentaire demeure possible, mais reste superficiel, puisqu'il ne s'attarde pas directement à ce qui précède l'apparition d'une forme. Les possibilités de commentaires en *creative writing* sont infiniment variées et, potentiellement, infiniment vaines. Même si, comme l'indique John Gardner, l'unique règle, c'est qu'il n'y en a aucune, sinon celle du sentiment (*feeling*) de l'auteur²⁰⁹, ce sentiment intuitif, ce *talent*, peut néanmoins être réduit par la preuve d'une maîtrise technique. Si on apprécie l'intuition d'un auteur par le résultat formel de son travail d'écriture, il y a aussi l'utopique suggestion que le résultat d'un travail peut coïncider avec l'intention qui lui était préalable. C'est ici que le *creative writing* entre dans une zone aporétique fort intéressante. Par l'analyse et la volonté de compréhension de la forme, l'approche pragmatique tente d'identifier les traces d'intuitions d'un travail de création. Elle tente d'élucider des parts indicibles qui font qu'un texte est *efficace*, bancal, irrécupérable ou en voie d'amélioration. Sans chercher à préciser la nature indicible de ces intuitions sur la forme, le *creative writing* s'en remet,

²⁰⁹ John Gardner, 1983. p. 3 – 7.

non sans conservatisme, à la maîtrise rhétorique pour incarner ces intuitions dans une réalité culturelle donnée. En termes simples, le *creative writing* réduit l'intuition en fonction des connaissances des procédés du langage.

Bien qu'on puisse remettre en question la probité des raisons menant aux problématiques propres au *creative writing*, le phénomène sous-jacent à ces interrogations demeure flagrant. Si les écrivains se forment en relation avec les textes qui les précèdent, c'est qu'ils y identifient intuitivement des segments, des méthodes particulières, des manières spécifiques d'énoncer, d'organiser les récits, de signifier et d'évoquer par l'objet qu'est le texte. Que cet exercice se fasse de manière solitaire, comme dans le cas d'un Jack London isolé, ou qu'il se fasse dans le cadre d'un atelier de *creative writing*, comme pour Jonathan Safran Foer, cette analyse préalable à la forme d'une intention littéraire révèle des expériences dialogiques indéniables. Le fait que le *creative writing* n'interroge que la forme résiduelle de ce dialogue intuitif révèle un type de *don't show, don't tell*, suggérant que l'intention de l'auteur n'est pas une matière à discussion, qu'elle tient de l'objet artistique libre, précieux et mystérieux, mais dont les méthodes de composition concrète (*the author's craft*) reste l'unique domaine ouvert à la contestation. Curieusement, il y a là un certain portrait des États-Unis. La pensée de la liberté n'étant pas un sujet à interrogation, on ne fait que discuter des moyens utilisés pour évoquer son usage.

Des postures contestées

Malgré la propagation rapide des programmes d'enseignement universitaire en création de textes littéraires, ce phénomène demeure récent et soulève encore une part de contestation. Que l'approche tienne du *creative writing* ou de la *création littéraire*, ces deux variables imparfaites que j'estime compatibles proposent explicitement de mettre à mal le caractère sacré de la création en tentant d'élucider des conditions de son émergence. Même si les arts plastiques sont enseignés depuis des siècles tant par leurs techniques que leurs contingences historiques, esthétiques ou éthiques, l'enseignement de la création de textes littéraires demeure un problème dense et quasi insoluble. Si les artistes des écoles d'art peignent, impriment, sculptent, photographient, tournent, performant et installent, leur médium de réalisation ne coïncide pratiquement jamais avec le médium d'analyse. La littérature, elle, se retrouve en situation inverse. Non seulement il y a coïncidence entre médium de création et d'analyse, mais l'acte d'analyse par l'écriture demeure un acte de création. Cette double valeur accordée à l'écriture pose plus de problèmes qu'elle n'en résout : si le texte de création est un événement de sens, pourquoi et comment l'analyse de cette création rendrait cet événement plus signifiant et surtout, pour qui le ferait-elle? Quelle écriture constituerait un véritable acte réflexif ouvert à la pensée critique : la création ou l'analyse? Aussi denses qu'ils paraissent, ces problèmes marquant la problématique de l'enseignement de la création de textes littéraires ne sont toutefois pas insolubles.

Le problème principal du *creative writing* et de la *création littéraire* dans leur contexte universitaire est le double objectif poursuivi par ces démarches. Chacune cherche à mener le sujet écrivant à une meilleure maîtrise de sa technique ou à une meilleure compréhension de son approche. Mais en soi, un texte de création ne suffit pas

à satisfaire les exigences institutionnelles. L'objet d'un parcours d'études en création de textes littéraires est donc dédoublé, marqué par deux déclinaisons aux aboutissements fort différents : la création d'un texte original et la démonstration d'une maîtrise de concepts fondamentaux²¹⁰. Il y a donc une double fonction inhérente à cette forme d'enseignement, 1 – la concrétisation d'une démarche ou d'un résultat particulier; 2 – l'évaluation qualitative d'un processus afin qu'il soit introduit dans un contexte présentant des exigences systémiques et quantitatives. Si certaines personnes voient d'un mauvais œil cette tentative d'accoupler le particulier aux systémiques, c'est qu'il existe un véritable risque méthodologique de tenter une évaluation de l'intuition : ou bien il se crée une situation d'enfermement dans la systémique, ou bien le relativisme triomphant oblitère les exigences universitaires. Si le *modus operandi* des universités ne semble pas conçu pour accueillir de telles études, je préfère percevoir l'apparition de programmes de *creative writing* et de *création littéraire* comme une ouverture à l'indétermination subjective, à l'arrivée d'un relativisme repositionnant les universités dans des contextes d'ateliers rassemblant des communautés d'esprits fondées non pas sur des intentions communes, mais sur des pratiques du doute comme objet de pensée. Mais en regard des jalons établis par les quelques disciplines institutionnelles ayant abordé la problématique de la création littéraire, l'essentiel du chemin reste à faire au sein des universités.

²¹⁰ En fonction des programmes et universités, l'évaluation de ces acquis passe soit par un cursus d'études ou par la production d'un texte d'analyse ou d'accompagnement, soit un mélange des deux.

*HERMÉNEUTIQUE LIMITE***Penser la pensée de la création**

Depuis près d'un siècle, des chercheurs issus d'autres domaines que la littérature tentent de manière ponctuelle d'aborder le problème de la création littéraire. Avec la brève – mais ô combien marquante – montée du structuralisme au mitan du XX^e siècle, quelques penseurs, en accord ou en réaction vis à vis cette approche, ont tenté d'expliquer la création littéraire par des systèmes, des schémas, des taxonomies. En psychanalyse, Didier Anzieu proposa une approche du travail créateur en cinq phases qui présentait l'acte de création littéraire avec un ensemble de concepts psychanalytiques lacaniens si portés sur l'autoréférentialité qu'il convenait de se demander quel problème Anzieu cherchait à éclairer par la nature du sujet et son traitement : la problématique de la création littéraire ou la validité des concepts psychanalytiques lors d'une mise à l'épreuve²¹¹. René Passeron, de son côté, cherchait par son interprétation de la *poïétique* à définir la création tout court (soit la créativité) par une approche heuristique croisant psychanalyse et phénoménologie du sujet. Sans nier le rôle de la sensibilité dans les conduites créatrices, la *poïétique*, en tant qu'approche philosophique-esthétique de la création, soulignait que seules les *conduites créatrices* étaient responsables, proposant

²¹¹ Qui plus est, les recherches actuelles en neurosciences tendent à invalider un à un les concepts fondamentaux de la psychanalyse : «Le concept de refoulement n'a pas à être invoqué pour expliquer l'existence de représentations inconscientes; [...] le destin des pulsions libidinales ne joue pas le rôle que lui prêtait Freud dans l'apparition de troubles psychiatriques. Ce qui est causalement pertinent dans leur apparition n'est pas le sens "latent" du symptôme, mais la manière dont le cerveau traite l'information perceptive, émotionnelle ou mémorielle et contrôle l'exécution des actions». Il en va de même pour le caractère «statique» des souvenirs *refoulés*, plusieurs fois invalidé par le dynamisme des fonctions neurales. Proust, Joëlle, 2005. *La psychanalyse au risque des neurosciences* in Meyer, Catherine (dir. publ.). *Le livre noir de la psychanalyse*. Paris : Arènes, p. 658.

dans l'ensemble que nul n'est complètement responsable de ses sentiments, mais que chacun se voit amené à prendre la responsabilité de ses œuvres. Aussi intéressante puisse-t-elle être, la théorie de Passeron demeure néanmoins périphérique à la création en tant qu'acte. De plus, cette autre variable d'un système d'élucidation de la création relève fatalement de la subjectivité du sujet créateur, un domaine où l'exercice d'une pensée critique extérieure demeure ardu, voire futile. Alors que les cinq phases de Didier Anzieu ne mènent qu'à des conclusions d'ordre psychanalytique, la poétique de Passeron mène invariablement vers une forme de solipsisme informé. Plutôt que d'offrir une destination ouverte, ces approches suggèrent le collapsus, la réduction de la création à une interprétation restreinte. Au-delà de ces deux démarches, Paul Ricœur tenta à son tour d'apposer une pierre à l'édifice quasi inexistant des connaissances sur la création littéraire. Philosophe confirmé, traducteur d'Husserl, figure déterminante de la phénoménologie herméneutique, Ricœur aborda la question dans la sécurité d'un élément à la fois unique et multiple : il se centra sur le langage. Un pari simple qui révéla beaucoup d'éléments tout en contraignant Ricœur à terminer son analyse sur une ouverture. Un réel progrès, en somme.

À des années-lumière de l'approche d'un Novarina, des attitudes provocatrices et programmatiques des avant-gardes ou de la réduction pragmatique du programme propre au *creative writing*, c'est dans les pages de l'imposant ouvrage qu'est *Temps et récit* que Paul Ricœur s'est penché sur deux problématiques de création narrative, à savoir l'écriture de l'histoire et celle de la fiction. Voulant départager méthodologiquement l'une et l'autre, Ricœur proposa une théorie dotée d'un rare raffinement conceptuel aboutissant néanmoins à une conclusion aporétique. Malgré l'extrême prudence de son approche, à terme Ricœur fut contraint de reconnaître que l'écriture de l'histoire, comme celle de la fiction, relève de l'intentionnalité et de l'imaginaire. Une conclusion ouverte aussi philosophiquement insatisfaisante que fascinante, il va sans dire. En explicitant chaque menu détail d'un système de création paramétré par l'analyse herméneutique

d'une somme importante de grands textes philosophiques, Ricœur précisa néanmoins une manière d'aborder la création en tant qu'acte. Faute de produire autre chose qu'un résultat aporétique, il présenta l'architectonique de la problématique comme nul autre, dressant quelque chose comme l'une des premières cartographies implicites du concept d'imaginaire.

Afin de bien aborder l'ouvrage qu'est *Temps et récit*, une brève introduction des éléments constitutifs de l'écriture de l'histoire me semble nécessaire. La densité de l'ouvrage de Ricœur nécessite un rehaussement de niveau méthodologique pour permettre une analyse probante dans sa brièveté. Le contraire m'apparaîtrait désobligeant. Toutefois, ce passage aride en zone de phénoménologie herméneutique débouche sur une notion quelque peu jouissive pour les littéraires : malgré la robustesse de son approche et l'autorité des savoirs sur lesquels elle s'appuie, la philosophie demeure incapable d'assimiler complètement la littérature, et encore moins ses problématiques de création. Ce constat suggère une question que je glisserai sans chercher à y répondre explicitement : si la philosophie ignore comment élucider la création autrement que par l'aporie, la philosophie saurait-elle élucider sa propre genèse?

La logique de la trace et de l'événement, l'histoire et ses voyages dans le temps présent

Puisque l'histoire naît d'un consensus social sur la nécessité qu'elle représente, en tant que connaissance interprétative d'un certain passé, l'histoire existait bien avant l'apparition de l'écriture. Malgré l'apparence d'ironie sémantique que présente l'énoncé suivant, les humains préhistoriques possédaient une histoire. Les sépultures et les peintures rupestres représentaient des valeurs données, des images schémas signifiantes

dans l'esprit des chasseurs-cueilleurs, des moyens de lier l'idée d'un soi à un territoire précis, de donner une signification à un espace déterminé. L'esthétique ornementale des corps – bijoux, peintures faciales, mutilations ciblées, coiffures, tatouages, scarifications – participait à l'identification de regroupements tribaux par consensus sur des marques identitaires²¹². Parce que l'homme tribal découvrit au fil de l'évolution que la mémoire individuelle ne suffisait pas à maintenir l'esprit du groupe, des consensus apparurent graduellement autour de symboles, d'objets, de gestes, de postures signifiantes comme mode de communication, certes, mais aussi comme icônes de signifiante²¹³. L'histoire schématique des humains préhistoriques était dès lors liée au concept de *trace* tel que l'entendait Marc Bloch²¹⁴.

Avec la naissance du concept de trace dans l'esprit humain sont apparues les problématiques liées à son interprétation. Devant les peintures rupestres de la grotte de Chauvet²¹⁵, l'homme contemporain se retrouve sans autre guide que ses méthodologies archéologiques et paléoanthropologiques pour livrer une interprétation éclairante sur ces années obscures de l'évolution humaine. À Chauvet, l'historien se retrouve devant un ensemble d'artéfacts déterminés scientifiquement comme étant des traces d'une période

²¹² Brian Boyd, 2009. p. 101 – 108.

²¹³ Tomasello, Michael, 2008. *Origins of Human Communication*. Cambridge : MIT Press, p. 319 – 345.

²¹⁴ «Pour premier caractère, la connaissance de tous les faits humains dans le passé, de la plupart d'entre eux dans le présent, a d'être, selon l'heureuse expression de François Simiand, une connaissance par traces. Qu'il s'agisse des ossements murés dans les remparts de la Syrie, d'un mot dont la forme ou l'emploi révèle une coutume, du récit écrit par le témoin d'une scène ancienne ou récente, qu'entendons-nous en effet par *documenta* sinon une "trace", c'est-à-dire la marque, perceptible aux sens, qu'a laissée un phénomène en lui-même impossible à saisir?» Bloch, Marc, 2005. *Apologie pour l'histoire*. Coll. «Les classiques des sciences sociales». Chicoutimi : UQAC livre numérique PDF, p. 34.

²¹⁵ Située en Ardèche (France), la grotte de Chauvet renferme de nombreuses peintures et gravures, dont les plus anciennes sont vieilles d'environ 32 000 ans, près du double des œuvres de Lascaux.

datée entre 32 000 et 24 000 ans BP²¹⁶. À partir de ces traces précédant l'invention de l'écriture, il doit élaborer une construction signifiante correspondant aux contraintes de sa pratique tout en restant sensible aux données manquantes. Devant ces données manquantes (qui étaient les auteurs de ces traces, pourquoi œuvraient-ils ainsi, quelle était la signification du lieu choisi, etc.), l'historien doit former un tissu narratif avec quelques fils épars. Peu importe la rigueur de sa méthodologie, suivant le principe qu'une absence de preuve ne peut être retenue comme une preuve en soi, l'historien devra *créer* des liens afin de produire une trame narrative historique cohérente. De son analyse de patterns, il induira un sens à partir duquel il développera sa vision historique, son récit spéculatif d'un espace-temps révolu.

L'interprétation des traces que sont les peintures et gravures de la grotte de Chauvet présente des problématiques cristallisées en icônes fixes. Il n'existe pas «d'événement Chauvet», cette notion pouvant difficilement être étirée sur près de huit millénaires. Pour l'essentiel les traces présentent des patterns intentionnels. L'événement, quant à lui, présente une problématique inversée lorsque mis en apposition avec le concept de trace. L'événement est déterminé par une durée relativement brève et par son caractère non reproductible. Encore ici, la trace demeure le point d'ancrage idéal pour une reconfiguration de l'événement, mais à la différence que l'événement suggère la présence d'un sens déterminé que l'historien a pour mandat de restituer. La récollection des traces *à propos* d'un événement permet de produire une somme de patterns à partir desquels, par croisements et triangulations, l'événement signifiant pourra être partiellement reconfiguré afin de former un récit historique. Dans le cas de Chauvet, l'événement n'est pas un enjeu majeur, puisque d'un point de vue contemporain, chaque trace correspond à un événement. D'un point de vue historique, cette correspondance est le propre de l'art.

²¹⁶ L'indication BP signifie *before present*. Elle est employée pour les datations au carbone 14. Le présent de référence utilisé pour cette norme calendaire est 1950, date correspondant aux premiers essais de datation de ce type.

Dans le cas d'un événement à durée réduite, la mémoire de l'événement peut faire figure de trace culturelle. Tel est le cas du siège d'Alésia, l'ultime bataille de la guerre des Gaules opposant les armées de Vercingétorix à celles de Jules César. Faute d'artéfacts disponibles ou de témoignages géographiques indubitables, les historiens contemporains ne sont toujours pas en mesure de déterminer la localisation exacte de cet affrontement décisif²¹⁷. Alésia existe dans le continuum historique essentiellement par un texte de Jules César dans l'ouvrage *La guerre des Gaules*. Une trace subsiste, mais faute d'être en mesure de la croiser avec d'autres, la véracité de celle-ci demeure incertaine. Le caractère problématique de la trace fournie par le texte de César quant au déroulement du siège d'Alésia tient également au fait qu'il est un témoignage, qui plus est un témoignage textuel, donc un objet de création. La trace textuelle qu'est l'ouvrage intitulé *La guerre des Gaules* est marquée de divers niveaux d'intention qui altèrent sa qualité nominale. Au contraire d'une peinture dans la grotte de Chauvet, qui peut être considérée comme trace/événement brut et donc être perçue comme pattern intentionnel véridique, le témoignage de Jules César, par sa nature plus complexe (éléments rhétoriques, narratifs, intentionnalité perceptive des faits rapportés, autocensure et mise en fiction à des fins politiques, etc.), soulève autant de questions qu'il apporte de réponses. Depuis plus de deux mille ans, Alésia flotte sans lieu exact dans le continuum historique des ancêtres de la nation française. De ces faits, il faut retenir que la trace unique n'est pas un matériau sur lequel l'histoire peut fonder un discours parfaitement véridique. Chaque trace humaine étant marquée par un a priori intentionnel présente souvent une réalité trop biaisée pour permettre l'établissement d'une histoire véridique du réel. L'histoire demande un cumul de patterns pour définir son sens. De leur côté, les fictions, selon les

²¹⁷ Le consensus actuel sur l'emplacement de l'ancienne oppida gauloise d'Alésia propose que la commune d'Alise-Sainte-Reine en Côte d'Or ait été le lieu de cette défaite. Bien qu'une somme de traces historiques valident ce fait, la preuve n'est pas encore complète. Dietler, Michael, 1998. *The Monumentalization of Celtic Oppida and the Politics of Collective Memory and Identity*. London : Taylor & Francis. *World Archeology*. Vol. 30, no. 1, p. 72 – 89.

exigences de leur auteur, n'ont parfois besoin que d'un détail, une fraction de trace, une rumeur, une idée. Elles sont le sens libre des contraintes de véridicités réelles.

L'appareil conceptuel de Paul Ricœur :
la représentance, la signifiante et la distinction des intentionnalités

Dans les pages de *Temps et récit*, Paul Ricœur dissèque méticuleusement les problématiques relatives aux écritures de l'histoire et de la fiction. D'une certaine manière, outre Bakhtine, Ricœur est l'un des rares penseurs ayant présenté une théorie explicite de la création narrative articulée à partir de concepts philosophiques. Si on se fie aux idées traversant l'œuvre du philosophe, il apparaît que si Ricœur a abordé le problème de l'écriture de la fiction, c'est d'abord pour mieux résoudre celui de l'écriture de l'histoire. Au terme de son analyse exhaustive issue des croisements d'une phénoménologie du temps et d'une herméneutique de textes d'histoire et de fiction, Ricœur loge ultimement l'écriture de l'histoire sous le concept de *représentance*, qu'il oppose au concept de représentation. Cette représentance agit à la manière d'un *voir comme* permettant de *se figurer que* le sujet traité par la démarche historique a été réel. À ce sujet, Ricœur avance que :

C'est par le truchement du «*comme*» de l'analogie que l'analyse de la représentance continue celle de la trace. [...] La trace, disions-nous, signifie sans faire apparaître. C'est en ce point que l'analyse de la représentance prend la relève; l'aporie de la trace comme «*valant pour*» le passé trouve dans le «*voir comme*» une issue partielle. [...] La relation de représentance ne fait qu'*explicitier* cette traversée du temps par la trace. Plus précisément, elle explicite la structure dialectique de la traversée qui convertit l'espace en médiation.²¹⁸

²¹⁸ Ricœur, Paul, [1985] 1991. *Temps et récit, tome 3*. Coll. «Points». Paris : Seuil, p. 282. Les italiques sont dans le texte original.

L'objet principal de la représentance, de ce *voir comme* à partir d'une configuration de la trace est de générer une signification, qui à son tour devient objet d'analyse, de critique, de disputation; une trace disposée dans le continuum historique.

D'un autre côté, Ricœur situe l'écriture de la fiction dans le cadre conceptuel de la signifiante, soit l'idée *d'aller vers un sens*. Cette écriture se fonde dans un imaginaire stimulé par les tensions dialectiques entre traditions (sédimentation) et innovations (fondée sur la sédimentation). Bien que l'écriture de l'histoire subisse un régime de tensions dialectiques similaires, Ricœur positionne l'écriture de la fiction uniquement sur un continuum de sens destiné à s'autogénérer. D'une manière quelque peu réductrice, il suggère que la signifiante génère une représentation permettant de *se figurer que* le sujet traité est irréel.

Toutefois, avant de parvenir à ces distinctions conceptuelles des aboutissements des actes d'écriture historique et fictionnelle, Ricœur propose une théorie commune de l'écriture des récits inspirée de son analyse des théories d'Aristote et d'Augustin d'Hippone : la triple mimésis.

La *triple mimésis* de Ricœur est une théorie de la création au sens strict du terme. Elle présente un système qui pourrait être résumé comme étant un mode créatif en trois temps qu'on pourrait banaliser par les concepts flous d'inspiration, d'écriture et de lecture. Bien sûr que Ricœur dépasse ces considérations simplistes. Avant d'entrer dans le résumé proposé du fonctionnement de cette théorie, une description minimale de ses concepts clés est nécessaire :

- La **mimésis I** propose une **préfiguration** de l'agir humain : sa sémantique, sa symbolique, sa temporalité. Sur cette précompréhension s'élève la *mise en intrigue* et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire. La mimésis I est un acte d'ancrage.

- La **mimésis II** caractérise la **configuration** de la *mise en intrigue*. Elle s'articule autour de deux pôles : la sédimentation (tradition) et l'innovation. La mimésis II est un acte configurant.
- La **mimésis III** décrit la **refiguration** ou l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur. Il s'agit d'un acte de lecture, d'un moment phénoménologique herméneutique.

La triple mimésis produit deux variables de résultats organisés conceptuellement de manière symétrique. D'abord, en histoire :

- La **représentance** génère une signification, c'est-à-dire qu'elle génère un sens.
- La **signification** porte sur le sens véhiculé, sur ce qui est signifié.

Dans le domaine de la fiction, les termes sont en quelque sorte inversés :

- La **signifiante** caractérise le fait de véhiculer un sens.
- La **représentation** est générée par la signifiante.

Mis en actes successifs, les processus de la triple mimésis représentent les trois temps de la création d'une représentance (pour l'histoire) ou d'une signifiante (pour la fiction). La *mimésis I* agit à la manière d'un acte d'ancrage et recoupe les diverses instances de préfiguration d'un récit. Cette première période de l'acte d'écriture est marquée par l'apport des intentionnalités : si le processus de *préfiguration* est animé par l'*intentionnalité* historique, l'ancrage sera dans l'esprit d'une mise en intrigue fondée sur l'interprétation d'artéfacts déterminés intentionnellement comme ayant une valeur historique. Ces traces formeront l'ancrage (*mimésis I*) pour la *configuration* de la représentance (*mimésis II*), qui sera sujette à interprétation dans l'acte de lecture. Cet acte de lecture est celui de la *signification* proposée par la *représentance* des traces (*mimésis III*).

Dans le cas d'une intentionnalité littéraire, le récit de fiction suivra un processus similaire, à la différence près que l'origine de la trace n'aura pas nécessairement à être déterminée. La trace pouvant être une émotion, une idée, un désir, l'ancrage de la fiction peut aussi bien prendre forme dans l'imaginaire que dans le réel (Ricœur oppose ces concepts). La *préfiguration* terminée (*mimésis I*), la *configuration* du récit de fiction (*mimésis II*) cheminera vers ce que Ricœur nomme une *représentation*, qui elle, en acte de refiguration (*mimésis III*), mène vers la *signifiante*.

De manière schématique, la triple mimésis propose ces distinctions entre l'écriture de l'histoire et celle de la fiction :

	Récit historique	Imaginaire	Récit de fiction
Mimésis I (préfiguration)	Intentionnalité historique Trace, interprétation Intention de faire voir comme	inductif/déductif ↔	Intentionnalité de la fiction Trace, concept, intuition, etc. Intention de faire voir que
Mimésis II (configuration)	Mise en intrigue Quasi-fiction Figurer l'avoir été Réinscrire le temps du récit dans le temps universel Ordonner les événements Reconstituer les chaînes causales Vers la fonction de représentance	intuition du sens création de figures ↔	Mise en intrigue Quasi-histoire Figurer l'intention de la fiction Inscrire le temps du récit dans le temps vécu Effet de réel (vérisimilitude) Constituer des chaînes causales Vers la fonction de signifiante
Mimésis III (refiguration)	Refiguration du temps historique Représentance = signification	interprétation ↔	Refiguration du temps de la fiction Signifiante = représentation

Fig. 7.

Au-delà de ce complexe appareillage conceptuel permettant de distinguer deux approches intentionnelles du récit, Ricœur évoque que l'imaginaire agit comme terrain commun à ces deux pratiques de créations narratives. Quant à la nature de cet imaginaire, il laisse le mystère entier sur son existence en tant que produit de l'esprit. À moins de

considérer l'imaginaire comme concept fantôme esquissé de manière implicite par Ricœur dans les pages de *Temps et récit*, il s'agit là d'une aporie des plus pertinentes.

Ceci établi, le principal problème identifiable dans la démarche de Ricœur concerne l'aspect réducteur des actes de configuration dans l'intentionnalité du récit de fiction. Dans sa construction méthodologique quasi systématique cherchant à cerner les étapes de configuration d'un processus créateur, Ricœur, plus soucieux d'interroger l'histoire que la fiction, fonde son appareil conceptuel dans le but de distinguer la *création de l'histoire* de la *création de la fiction*. À ce titre, il réussit dans la forme, mais non dans le fond. Avec le renversement de la triple mimésis vers l'écriture de la fiction, il se produit un aplanissement majeur des possibles liés à la création de fiction. Le classicisme du corpus littéraire employé pour développer *Temps et récit* joue certainement en faveur de cette réduction. Comme il en a été question dans le chapitre portant sur dada, il semble aller de soi que la littérature de fiction du XX^e siècle a longtemps éliminé la représentation au profit d'une signification autonome, voire, dans certaines occurrences, un souhait d'assignation (*Le festin nu* de William Burroughs en offre un bel exemple). Cette omission condamne quelque peu la théorie de la création que propose Ricœur à des applications plutôt restreintes.

La triple mimésis de Ricœur sied mieux aux exigences méthodologiques d'une écriture de l'histoire, mais seulement d'une manière macroscopique. Lorsqu'on s'attarde aux détails des processus que la triple mimésis met de l'avant, le caractère concaténé de cette structure ternaire génère plusieurs problèmes, puisque l'acte d'écriture n'est pas un acte *linéaire*, mais comme le suggérait Bakhtine, un événement dans l'espace-temps. Tant dans l'écriture de l'histoire que dans celle de la fiction, la préfiguration demeure liée à un arrière-plan intuitif (détermination intentionnelle des patterns des traces historiques ou des intentions imaginatives). La validité de l'ancrage est déterminée dans un mode relationnel par la valeur accordée au sens attribué à un pattern. Cet espace relationnel est lui-même marqué par plusieurs moments de *créativité*, au sens où l'auteur doit non

seulement créer le sens relatif aux patterns, mais interpréter et juger leur capacité à produire un sens compatible avec l'intention ayant déterminé le pattern. Par exemple, si on reprend l'argument du biface, l'archéologue peut interpréter l'absence d'usure aux arêtes et la dimension impraticable de l'objet en tant qu'outil comme le signe d'une fabrication artistique, ouvrant ainsi la porte à une théorie esthétique. Ce même archéologue peut également suggérer que ces bifaces étaient conçus pour être lancés (non pour tailler ou orner) et que leur absence d'usure suggère qu'ils n'ont simplement jamais été utilisés. D'un côté comme de l'autre, une subjectivité créative détermine le moment de préfiguration d'une mise en intrigue. Et pour être valide, ce choix doit être configuré et analysé avant de servir d'assise pour la configuration d'un récit.

La configuration, elle aussi, omet la dimension dynamique qu'elle sous-entend : dans l'exercice pratique, la configuration est le produit d'une dynamique expérientielle des actes d'écriture, des lectures et des analyses d'un dialogue entre intentions de création et logique du texte. Pour employer la terminologie de Ricœur, je dirais que la *configuration* n'est véritablement possible qu'avec l'adjonction d'une *refiguration*. Cette refiguration devient dès lors trace ou témoin intentionnel et participe à la préfiguration qui mènera à une *reconfiguration* qui porterait vers une autre refiguration, et ainsi de suite. Abordé de cette manière, le rapport entre *représentation* et configuration dans le cas d'une écriture de la fiction serait mieux incarné : la configuration d'un récit de fiction formerait la *représentation* d'une intentionnalité littéraire, sans plus. À ce sujet, comme je l'exposerai plus loin, Bakhtine offre des pistes théoriques certes plus chaotiques, mais nettement plus représentatives des problématiques sensibles de l'acte de création littéraire.

**Les problèmes de l'historien ne sont pas fictifs
et les problèmes de la fiction sont historiques (spirale théorique)**

Hors de l'éclairage conceptuel de Ricœur, il semblerait logique d'intégrer les textes d'historiens et les fictions historiques sous un régime narratologique similaire. Sur un plan architectonique, ces deux pratiques du récit présentent des variations interprétatives de traces directes ou indirectes, elles sont privées d'accès immédiat aux sources de leurs sujets, elles demandent une configuration imaginative et elles doivent, si l'objet de la démarche est de présenter *une histoire*, se soumettre aux contraintes de mise en intrigue du récit²¹⁹. Sous ces apparences de similitude fondamentale se dissimule la problématique d'un rapport au *passé réel*.

Le *passé réel* est aussi inaccessible qu'aporétique : témoigner du réel dans sa complexité et son caractère indicible est impossible tant au présent qu'au passé. Au sens phénoménologique, le passé ne peut qu'être éprouvé à la manière d'un *présent du passé*²²⁰. Or, ce présent du passé demeure l'analyse contemporaine d'un passé déterminé, balisé généralement par des repères subjectifs propres aux temps calendaires²²¹. L'espace défini par ces balises calendaires représente l'espace de mise en intrigue du sujet historique. Dès lors, l'historien ne fait plus face à un passé réel, mais plutôt à un rapport à une *réalité du passé* qu'il détermine intentionnellement.

²¹⁹ Selon Paul Veyne, la contrainte principale de l'historien est la mise en intrigue de sa tranche historique naturellement extraite du flux continu que représente l'histoire. Paul Ricœur, de son côté, favorise la notion de quasi-intrigue, à laquelle il adjoint celle de quasi-personnage.

²²⁰ Dans sa lecture de la phénoménologie du temps d'Augustin d'Hippone, Ricœur identifie trois présents : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Ricœur, Paul, [1983] 1991. *Temps et récit, tome I*. Coll. «Points». Paris : Seuil, p. 21 – 65.

²²¹ Temps calendaires au pluriel plutôt qu'au singulier, puisque, d'une ère à l'autre et d'une civilisation à l'autre, les marqueurs symboliques de temporalité calendaire ont connu de nombreuses variations.

Afin d'éclaircir cette proposition, une simple inversion suffit : du moment que l'historien propose qu'une trace est susceptible de produire une *signification historique*, il suggère intentionnellement que cette trace *réelle* est susceptible d'offrir une *réalité* nouvelle. L'induction du sens de la trace comme motif de recherche suggère que la trace est implicitement signifiante. Un peu comme André Breton qui cherchait l'écriture *pure* de la pensée en induisant qu'elle se situait dans l'*unbewusst*, en considérant un objet comme étant une trace, l'historien induit automatiquement un sens à un pattern.

Pour reprendre les concepts de Ricœur, dans sa démarche de préfiguration, l'historien se réfère à sa perception contemporaine d'une trace déterminée comme étant véridique. Cette action visant à définir un objet en tant que trace est un *acte intentionnel*. L'historien fonde ainsi sa recherche dans une sédimentation d'éléments donnés et déterminés (un cumul de traces qu'il détermine comme étant en mesure de produire une signification). Ce faisant, l'historien désire néanmoins l'innovation (en se fondant sur l'ensemble sédimenté des représentances et significations qui lui sont contemporaines)²²². L'historien configure son récit historique à partir des traces analysées ainsi qu'en relation avec les discours interprétatifs (les représentances existantes) de l'événement. La *réalité du passé* sur laquelle se penche l'historien n'est dès lors plus un espace-temps désincarné, il est un présent du passé, une *réalité* contemporaine.

Afin de mieux préciser l'idée de création d'une *réalité* par la démarche historique, il est nécessaire de préciser que le réel qui intéresse l'historien est un réel humain. Des humains caractérisés par l'émotivité, l'intentionnalité et l'intersubjectivité. Des humains dont les rapports intellectuels sont plus souvent marqués par leur caractère paradoxal que logique, néanmoins animés, eux aussi, par un appétit des patterns et un

²²²Bien que Paul Ricœur associe les relations entre tradition et innovation pour éclairer le travail de l'écrivain, il m'apparaît juste de retourner cette approche conceptuelle pour identifier le contexte de réalisation d'une préfiguration d'un discours historique.

désir de sens. Comme évoquée plus haut, l'histoire du réel humain est une *réalité* narrative qui offre un *sentiment du réel* historique.

De son côté, l'écrivain désirant produire une fiction historique s'intègre dans un régime de tensions d'apparence similaire, malgré ses liens à un flux de connaissances appartenant à un domaine étranger à la «science historique». Le véridique n'est pas nécessairement au menu de la création littéraire. Lui aussi inséré dans un rapport entre tradition et innovation, l'écrivain s'engage dans la perception contemporaine d'une conception subjective de sa pratique. Sur un strict plan esthétique²²³, sa posture est déterminée par un ensemble de constats (intuitifs ou non) liés au rapport qu'il entretient avec son analyse critique du phénomène littéraire de son époque (et ultimement, de l'épistémologie qu'il fait sienne). Cette analyse privée, ineffable, est certainement incomplète, mais elle se fonde sur un rapport de tensions entre la sédimentation formée par le «déjà écrit» et l'intention d'innover en fonction de ce corpus. En réduisant l'acte d'écriture vers un genre déterminé comme le roman historique, à titre d'exemple, le conformisme exigé par la pratique de ce genre réduit le spectre esthétique envisageable : peu importe les biais narratifs employés, les éléments de reconstitution historique devront loger à l'enseigne du *vraisemblable* plutôt que du *véridique*.

L'intentionnalité du récit de fiction diffère indéniablement de l'intentionnalité historique. Très rarement dira-t-on qu'un roman fait *autorité* sur un sujet déterminé, même si ce dernier procure un plus vif sentiment du réel historique qu'une œuvre d'historien. Au plus, un auteur sera considéré comme maître d'une forme ou d'un genre littéraire, comme on l'a dit de Marguerite Yourcenar, par exemple. À partir d'un corpus de romans historiques, la critique déterminera une ou deux œuvres phares, symbolisant la réussite du projet littéraire global. Cette variable entre *chef-d'œuvre* littéraire et *autorité référentielle* en histoire relève du fait que les œuvres littéraires ne s'insèrent pas dans un

²²³ Je résume le plan esthétique puisque l'approfondissement des dimensions sociale, philosophique, mystique et politique demanderait un espace de développement autrement plus vaste.

contexte où l'intentionnalité commande la création d'une signification, mais comme le soulignait justement Ricœur, d'une signifiante, même si parfois cette signifiante surpasse la signification par ses effets. À titre d'exemple, le roman *L'œuvre au noir*, ouvrage majeur de l'œuvre de Yourcenar, soulève une problématique des plus intéressantes. Focalisé sur la figure fictive de Zénon qui cumule les titres d'alchimiste, de médecin et de philosophe humaniste, le récit se déroule dans l'Europe du XVI^e siècle²²⁴. Zénon soulage les pestiférés, se retrouve dans les cours des rois, mène des recherches sur le corps humain et sur la place qu'occuperait l'humain dans l'univers. Curieux, presque insatiable, il erre en quête de nouvelles connaissances, parvenant à éviter les condamnations pour un temps. Se retrouvant finalement soupçonné d'hérésie, il prend sa ville natale de Bruges comme refuge. Victime d'une dénonciation pour impiété et pour hérésie, Zénon se retrouve condamné au bûcher et se suicide peu avant son exécution. En inventant ce personnage fictif – à qui de nombreux critiques attribuent les caractéristiques du savant italien Giordano Bruno – Yourcenar se permet de regrouper²²⁵ des enjeux historiquement signifiants pour la période historique que couvre son roman. Cette manœuvre de détournement permet à Yourcenar d'aborder son sujet avec une rigueur retorse : contrairement à son roman historique *Les mémoires d'Hadrien* qui, malgré sa formidable documentation, se présente comme une mise en fiction des mémoires d'un ancien empereur n'en ayant laissé aucune, elle génère une figure nouvelle inspirée d'un homme réel. Cet a priori voulant que Zénon n'ait pas existé comme tel démontrait clairement que *L'œuvre au noir* présentait un territoire fictif, peu importe la richesse de sa documentation. Le recours au personnage inventé permet à Yourcenar de lancer

²²⁴ Dans les notes accompagnant le roman, Yourcenar situe la naissance de son personnage en 1510. Yourcenar, Marguerite, 1968. *L'œuvre au noir*. Paris : Gallimard, p. 368.

²²⁵ «Sans qu'il s'agît de composer mécaniquement un personnage synthétique, ce qu'aucun romancier consciencieux n'accepte de faire, d'assez nombreux points de suture rattachent l'imaginaire philosophe à ces authentiques personnalités échelonnées le long de ce même siècle, et aussi à quelques autres ayant vécu dans les mêmes lieux, couru des aventures analogues, ou cherché à atteindre les mêmes buts. J'indique ici certains rapprochements, tantôt consciemment cherchés et ayant servi à l'imagination de mise en marche, tantôt au contraire notés après coup en guise de vérification». *Ibid.* p. 369.

l'interprétation de sa signifiante historique sur une autre voie : outre Bruno, quelles étaient les sources d'inspiration pour Zénon²²⁶? Ce faisant, le rapport au personnage fictif oriente différemment le regard sur le réel historique présenté. Autant il était clair que l'empereur Hadrien n'avait pas laissé de telles mémoires, autant Zénon est de ces êtres qui auraient pu exister. Et par la force des détails et des précisions historiques que Yourcenar insuffle au récit, Zénon devient réel dans le contexte qu'elle établit. En quelque sorte, Zénon présente un *sentiment du réel* historique pouvant aisément supplanter n'importe quel traité historique factuel sur l'Europe du XVI^e siècle. Avec sa charge d'affects et sa juste part d'éléments indicibles, *L'œuvre au noir* dresse un portrait véridique d'une réalité historique qui ne fut jamais réelle, mais qui à terme, si on se fie aux constats de Ricœur, ne relève finalement que d'une question d'imaginaire.

L'intention du sens et le besoin du récit

Paul Ricœur a estimé nécessaire d'aborder la problématique de l'écriture de l'histoire à trois reprises dans son œuvre (*Histoire et vérité*, 1955; *Temps et récit*, 1983-84-85; *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000). La conceptualisation des problématiques de mise en récit du passé est aujourd'hui considérée comme l'un des apports majeurs de Ricœur dans le continuum philosophique ainsi que dans celui des sciences sociales. Seulement, malgré l'exceptionnelle rigueur avec laquelle il s'est appliqué à distinguer les modes de création de sens que sont l'histoire et la fiction, un élément fondamental fait obstacle au déploiement de sa pensée hors d'elle-même. Pour Ricœur, grandement marqué par la tradition herméneutique ainsi que par le protestantisme, la pensée et le

²²⁶ Toujours dans ses notes, Yourcenar livre elle-même plusieurs détails à ce sujet.

langage se trouvent en état d'adéquation. Cet emprisonnement dans le langage comme unique outil de pensée garde les concepts de Ricœur dans un système raisonné, inféodé à une logique fermée, les rendant difficilement compatibles avec les propositions contemporaines issues des neurosciences auxquelles s'abreuve l'approche bioculturelle. Comme le soulignait David Price, chez Ricœur le langage peut implicitement faire état de toute forme d'expérience humaine puisque tout fait humain est, par essence, narratif. L'indicible est impossible chez Ricœur puisque ce dernier garde le réel à distance, se concentrant sur les réalités circonscrites par le langage²²⁷.

Avec l'apport des neurosciences, le monisme matérialiste que Ricœur dénonçait dans les pages de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* gagne de plus en plus d'adeptes, ce qui a pour effet d'amoinrir l'architectonique sous-jacente à sa fascinante et complexe analyse. Ricœur lui-même évoquerait probablement la constante volatilité des contingences scientifiques pour défendre ses convictions et il aurait probablement raison de le faire. L'histoire qu'il aimait tant lui donnerait raison. Néanmoins, à l'heure actuelle, l'œuvre souffre de la position rigide de son auteur.

Si un enjeu principal se dégage des écritures de l'histoire et de la fiction après l'analyse de Ricœur, c'est celui d'un rapport au sens que l'humain prête à ses notions du monde, à ses *réalités*. Dans un réel où le sens n'est pas donné, mais cognitivement créé, la pratique du récit prend la forme d'une nécessité évolutive de premier plan. Comme le suggérait Ricœur avec un enthousiasme prudent, les territoires de création reviennent toujours à un état commun capable de se décliner sous une multitude de formes : l'imaginaire. Mais en situant le point de concomitance des différents concepts d'écriture au sein d'un même imaginaire, Ricœur positionnait l'acte de création dans le produit d'un processus (l'imaginaire) plutôt que dans le processus lui-même (l'esprit incarné). Si nous souhaitons interroger le moteur de la créativité, c'est l'esprit qu'il faut détailler.

²²⁷ Price, David W., 1999. *History Made, History Imagined*. Chicago : University of Illinois Press, p. 26 – 27.

*L'INTUITION ET LE MARCHÉ DES APORIES***Êtes-vous Mac ou PC?**

Après cette traversée en territoire de phénoménologie herméneutique, j'offre une courte pause publicitaire. Au cours des années 2000, la campagne publicitaire *Get a Mac*, vantant les produits informatiques de la compagnie Apple, présentait deux interprétations des principales options en matière d'ordinateurs personnels. Personnifié par l'acteur Justin Long, Mac, le digne représentant de Apple vêtu de manière relaxe, visage mal rasé, cheveux ébouriffés, affichant un physique harmonieux, suggérait être un jeune homme simple, cool, sans problèmes ni angoisses. Son acolyte qui répondait au nom de PC, joué par l'humoriste John Hodgman, était un homme rondouillet à la coupe de cheveux terne et démodée, attifé d'un ensemble lunettes, cravate, complet. Ce dernier incarnait la caricature du système d'exploitation Windows de la compagnie Microsoft. PC était tendu, il semblait souvent envieux, éprouvait une panoplie de problèmes tout en ressemblant vaguement à un assistant comptable n'ayant jamais vu briller d'autres lumières que les néons d'un bureau.



Fig. 8. PC (Hodgman) à gauche et Mac (Long) à droite.

L'objectif de cette campagne publicitaire télévisuelle étalée sur une durée de trois ans était fort simple : confirmer le fait que les produits d'Apple étaient appréciés par des consommateurs supposément créatifs, anticonformistes, voire cools. Un public cible pour qui le fonctionnement de son ordinateur n'importait pas autant que la simplicité de ses commandes. Apple était déjà alors une compagnie informatique réputée pour ses interfaces dites *intuitives*, soit des environnements où l'utilisateur pouvait trouver une solution (sans trop d'efforts) aux problèmes potentiels. Dans cette manœuvre publicitaire, PC (Windows) était présenté comme étant truffé de problèmes, présentant un ensemble contre-intuitif, complexe, purement rébarbatif. Au-delà de ces efforts de consolidation d'une marque par le message publicitaire, la campagne *Get a Mac* démontre un aspect intéressant du sens commun relativement à l'intuition : l'intuitif *sait* parce qu'il sait; il *comprend* sans analyse et agit de manière juste car son intuition ne saurait lui mentir. De l'autre côté, le non-intuitif doit compenser. N'étant jamais certain de savoir, il doit établir des méthodes complexes pour prouver qu'il sait véritablement. Il est plus lent, moins séduisant et semble plus doué pour créer des problèmes que pour en résoudre. Dans le sens commun, l'intuitif, c'est l'artiste, le poète, celui qui sait; l'autre, c'est le comptable, le scientifique, celui qui cumule, dénombre et doute.

L'ironie de cette campagne demeure le fait que les systèmes d'exploitation proposés par Apple ou Microsoft ne peuvent exister sans les mêmes assemblages de composantes informatiques. Le programme qu'exécute un ordinateur demeure un programme, que son interface soit qualifiée d'intuitive ou non ne change pas *comment* fonctionne physiquement l'ordinateur, mais bien comment l'utilisateur agit avec lui. Le sens commun suggère que l'intuition est préférable pour certaines tâches qualitatives (monter un film, composer de la musique, retoucher des photographies, etc.), alors que le recours à une méthode rigoureuse est préférable pour des activités de nature quantitatives (les statistiques, la modélisation, dessiner des plans, etc.). Mais culturellement parlant, l'intuition

reste plus séduisante que son contraire parce que l'humain, cognitivement animé par son désir de sens et une certaine paresse, préfère les certitudes intuitives aux doutes méthodiques.

L'intuition sous-entend la minimisation de certains efforts d'élucidation permettant de concentrer la capacité d'action sur les phénomènes intuitivement élucidés. En termes plus simples, si un utilisateur d'ordinateur n'a pas à focaliser sur le fonctionnement de son outil, il peut se consacrer entièrement à l'usage de cet outil. L'intuition du fonctionnement de l'outil permet de l'utiliser comme tel, non comme objet problématique. L'ouvrier ne se demande pas comment fonctionne son marteau avant de taper un clou : il tape. Si le clou est gros, un marteau plus lourd et massif fera un meilleur travail qu'un petit. Bien qu'il existe une somme non négligeable de calculs de physique élémentaire expliquant ces faits dans les détails, l'ouvrier *comprend* ces phénomènes sans avoir à les détailler. Et c'est bien heureux. Dans le cas contraire, la construction d'une maison deviendrait un projet pharaonique. Dans le cas des théories de la création littéraire, qu'on emploie une méthode exhaustive comme Ricœur ou qu'on lance des bouquets d'apories intuitives comme Tzara, on se trouve avec deux approches contraires aboutissant, malgré tout, au même constat : l'impénétrable imaginaire créateur. Mais là où Ricœur prend mille deux cents pages pour y arriver, Tzara le fait en quelques lignes. Lequel a raison? Les deux et aucun à la fois.

La valorisation populaire (et populiste) de l'intuition au détriment de la méthode émane probablement d'une réaction générale au niveau inouï de développements techniques qu'atteint la connaissance humaine contemporaine. Dans un cadre où les réalités construites font très souvent office de réel parce qu'elles dépassent la capacité d'entendement d'un seul esprit, l'intuition prend les allures d'un refuge pour l'individu encore friand de liberté et de mystère, même si cette liberté flirte avec une forme d'ignorance. D'une manière, l'aspect mystérieux de l'intuition sert d'obstacle logique à l'élucidation scientifique de l'humain. Elle forme l'équivalent d'une frontière virtuelle marquée d'une pancarte : «La logique s'arrête ici». Cette ignorance volontaire rapproche

les nombreux défenseurs de l'intuition d'une certaine figure de l'idiot qui était si chère aux dadaïstes. Mais cet *idiot intuitif* présente une double signification dont les deux versants, malgré leurs aspects antinomiques, s'alimentent mutuellement : la définition d'usage courant voulant que l'idiot soit sot ou naïf reste présente, mais on peut y adjoindre la définition étymologique d'un *idiotès*, un être sans double, donc unique²²⁸. Dans son rapport à l'intuition, l'humain ne peut actuellement qu'être cet idiot à double voie, à la fois sot et unique. Sot dans son incapacité à détailler les détails fins du fonctionnement de son esprit, unique dans sa capacité ineffable à être cet esprit.

Ni Mac ni PC ne sont en mesure de retourner la machine contre elle-même, ils ne peuvent que proposer des variables d'utilisation à partir d'un travail produit par des composantes similaires. D'une même manière, ni l'intuitif ni le méthodique ne sauraient cerner la problématique de la création littéraire, parce que celle-ci s'élucide par une démarche qui est elle-même une création. Qui plus est, chaque démarche individuelle de création littéraire est relativement commune dans le résultat (production d'un texte) et particulière dans ses processus (création des particularités du texte). Qu'un auteur s'attarde ou non à la question de l'intuition revient à la comparaison de l'ouvrier et de son marteau : l'écrivain sait qu'il sait sans pouvoir l'expliquer. Il préfère utiliser ce savoir-faire pour créer plutôt que pour élucider la nature de ce savoir-faire. Et lorsqu'il ose, il demeure au seuil de l'indicible, capable d'identifier l'intuition, ses intentions, son expérience, les patterns, le sens, mais sans être en mesure d'expliquer directement ce qui anime, traverse et lie ces éléments. Au seuil de l'indicible, l'écrivain contemple le réel de la création littéraire. Mais le réel de l'écrivain alors, quel est-il?

²²⁸ Rosset, Clément, [1976] 2007. *Le réel, traité de l'idiotie*. Coll. : «Reprise». Paris: Les éditions de minuit, p. 42.

DEUXIÈME PARTIE :
LE PROBLÈME DU RÉEL EN CRÉATION LITTÉRAIRE

Touchant au réel, le roman dit la vérité. Mais la vérité ne dit rien d'autre que le réel en tant que le roman y accède.

Philippe Forest, *Le roman, le réel*

C'est très étrange, car ce monde sans mots, c'est *notre* monde, à chaque instance c'est ce réel-là, hors les mots, qui nous frappe de plein fouet.

Marc Petit, *Éloge de la fiction*

J'aurais volontiers exclu le mot *réel* (Real), dont l'hérédité est très chargée, si j'avais trouvé un terme convenable à lui substituer.

Edmund Husserl, *Idées directrices
pour une phénoménologie*

Let's just imitate the real
until we find a better one

The Notwist, *Good Lies*

QUEL RÉEL, AU FAIT?

Peu d'hommes ont une imagination amie de la vérité réelle; on aime mieux errer dans des pays et dans des situations étranges, dont on ne peut se faire aucune idée nette, et qui donnent à notre imagination un développement très bizarre. D'autres, au contraire, se cramponnent de toutes leurs forces au réel tout nu, et, comme ils manquent absolument de poésie, ils montrent des exigences de vérité excessives.

Johann Wolfgang von Goethe,
*Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*²²⁹

Faire de la notion de réel un concept fonctionnel n'est pas une simple tâche. Dans l'occurrence utopique où l'humain détiendrait une connaissance complète et absolue de l'univers (où des univers, si nous suivons les théories de Stephen Hawking), le réel tiendrait d'un simple et banal *ce qui est*. Dans cette immensité d'un *ce qui est*, le réel serait non seulement complet, mais advenant une connaissance totale de sa nature, il coïnciderait parfaitement avec la notion de réalité, rendant caduque l'existence de ces deux concepts. Bien qu'elles se retrouvent souvent confondues au plan notionnel, étymologiquement parlant *réalité* (*lat. realitas* «caractère réel») se retrouve subordonnée à *réel* (*lat. realis* «relatif aux choses»). Si la réalité correspond au «caractère de ce qui est relatif aux choses», ce *caractère* demeure le produit d'une interprétation intentionnelle du réel. Si le réel *est*, la réalité est une création de l'esprit.

²²⁹ Goethe, Johann Wolfgang von, [1833] 1863. *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann Tome 1*. Paris : Charpentier Libraire-Éditeur, p. 226.

Étant *relatif aux choses*, le réel se détermine par un rapport relevant d'une capacité de perception et d'interprétation incapable de saisir la totalité de la chose²³⁰. Ce rapport au réel tend à démontrer que le concept de réalité se présente comme une dynamique issue de notre relation au réel. Par exemple, lorsque Pierre et Marie Curie découvrirent le radium en broyant quelques tonnes de pechblende, ils ne firent pas apparaître le radium dans le réel, mais dans une réalité donnée.

Parce qu'il suggère une globalité dépassant la notion de ce qui nous est global, le *réel*, tel que je l'entends, appartient à la famille de concepts aporétiques à la manière de la créativité ou de l'intuition. Ceux-ci sont impossibles à réduire en un système ou une approche réductrice, puisqu'ils cesseraient de signifier ce qu'ils dénotent. Ils sont des concepts à résolution impossible.

Sur le plan strictement culturel, le réel pose un problème sémantique majeur dans son usage de sens commun. Si vous arrêtez un quidam pour lui demander quelle est la différence entre le réel et la réalité, vous aurez probablement droit à cette question en guise de réaction : pourquoi distinguer deux mots qui disent la même chose? Même le philosophe Clément Rosset, grand interrogateur contemporain de la problématique du réel, utilise ces deux notions de manière imprécise, leur donnant parfois une valeur équivalente : «Ce refus du réel peut revêtir des formes naturellement très variées. La réalité peut être refusée radicalement [...]»²³¹, et parfois dichotomique :

Nous disons : toute réalité est nécessairement quelconque, à la fois déterminée et fortuite, donc insignifiante. Nous disons aussi : lorsqu'on attribue une signification au réel on lui prête une valeur imaginaire, valeur ajoutée à la perception de la réalité, laquelle peut toujours s'interpréter en termes de simple hasard.²³²

²³⁰ L'étymon latin de chose est *causa*, signifiant *motif* ou *raison*. Même en intégrant cette donnée, la notion de rapport à ce motif ou à cette raison demeure insaisissable dans sa totalité.

²³¹ Rosset, Clément, 2008. *L'école du réel*. Paris : Les éditions de minuit, p. 11.

²³² Rosset, Clément, [1976] 2007. p. 39.

Au-delà du flou contradictoire autour des notions de réel et de réalités dans l'œuvre philosophique de Rosset, la logique associant naturellement réel et réalité conforte le sens commun. Le potentiel d'incertitude d'un univers ne coïncidant pas avec l'idée que nous en avons étant plus anxiogène qu'un *réel* équivalant aux *réalités* que nous en tirons, la coïncidence réel-réalité jouit d'une meilleure réputation. Les mythologies et les fictions religieuses, toujours aussi populaires, présentent des visions claires d'un réel déterminé, sensé, ayant tout d'une séduisante logique complète. Ceci relève d'un fait sociohistorique connu : les certitudes détiennent une plus grande valeur sur le marché populaire des idées. Cela dit, pour un partisan de l'approche bioculturelle, la perspective de mettre à mal l'un des fondements notionnels des grands systèmes de croyance religieuse a de quoi faire saliver.

Afin d'aborder cette question du réel sans trop insulter la galerie, il faut d'abord reconnaître que *réel* et *réalités* ne sont pas des notions distinctes, mais des concepts mutuellement gigognes. Ne serait-ce qu'au sens conceptuel, le réel est une réalité. Et qu'elles soient culturelles ou physiques, à échelles variables, statiques ou dynamiques, les réalités sont forcément réelles.

Avant de s'amuser à départager conceptuellement le réel et les réalités, il faut reconnaître quels avantages cette distinction apporte dans le cadre d'une approche de la création en littérature. Malgré ma visée d'ouvrir certains concepts subjectifs à l'exercice d'une pensée critique, ma démarche ne prétend aucunement accéder à une quelconque vérité ontologique, scientifique ou épistémologique. L'unique intention de cette thèse est de préciser le rapport théorique à l'imaginaire relatif à l'acte de création littéraire. Je ne souhaite pas nécessairement dire *vrai* (au sens platonicien) autant que provoquer des ouvertures, préciser des accès à l'acte de création dans ses possibilités particularisées. S'il se dégage de ce texte un lointain parfum d'ontologie, ce problème ne sera pas autant le mien que celui de mes interprètes. Un peu comme dada, en tant qu'écrivain chercheur, je désire essentiellement «une affaire qui marche bien». Il ne faut pas y voir cependant

une tentative de déresponsabilisation méthodologique. Si l'objet de cette thèse était de préciser la nature du rapport au réel en tant qu'affirmation philosophique, l'argumentaire aurait été ancré dans cette problématique dès les premières pages. À défaut de prétendre à une quelconque vérité philosophique (lire : une apparence de système de sens si satisfaisant ou véridique qu'il provoque l'arrêt momentané d'un doute), je cherche à préciser des patterns parmi les sens possibles afin d'en dégager des pistes, sinon des accès. Le sort du réel et de ses diverses incarnations conceptuelles ne sera pas réglé en ces pages.

Revenons à ce trottoir et à cette personne interrogée sur la différence entre réel et réalité. Si notre quidam ne voit qu'une similitude entre ces deux concepts, ce n'est pas pour mal faire, c'est surtout parce que le réel n'est pas aussi visible qu'on aurait tendance à le croire.

Ici, je dois préciser un contexte : comment un individu n'ayant eu que des contacts avec un monde humain ou hautement humanisé peut-il percevoir un réel qui ne serait pas constitué ou altéré par le travail d'un ou de plusieurs esprits? Ce contact avec la *nature* originelle étant hautement récessif depuis l'apparition de la sédentarité, l'humain évolue majoritairement dans une *seconde nature*²³³. Ces campagnes divisées en champs, marquées de chemins et de routes ne sont pas la même *nature*²³⁴ qui a vu évoluer les grands singes jusqu'à *homo sapiens*. Les agglomérations urbaines où s'entasse aujourd'hui plus de la moitié de la population humaine forment le monde avec lequel notre rapport au *réel* s'établit quotidiennement. Ce *réel* demeure le fruit d'inventions, de

²³³ L'usage de ce concept réfère à l'interprétation qu'en fait John McDowell à partir de sa lecture de Gadamer : «la nature comprend la seconde nature. C'est en partie par l'apprentissage des capacités conceptuelles dont les relations relèvent de l'espace logique des raisons que les êtres humains font l'acquisition d'une seconde nature». McDowell, John, 2007. *L'esprit et le monde*. Paris : Vrin, p. 28.

²³⁴ Si j'utilise la caution de l'italique pour la notion de nature, c'est bien parce que, dans l'idée que la nature ne soit plus la même, il y a la perspective implicite suggérant que l'homme ne soit pas un produit de la nature et que ses actions sont ainsi *non naturelles*. Encore ici, il s'agit d'une posture cruciale au plan philosophique que je ne saurais aborder sans faire dévier le sujet de cette thèse.

véritables *designs intelligents*, de constructions : s'il n'est pas strictement une œuvre humaine, il en porte les traces, ne serait-ce que dans la pollution lumineuse voilant les étoiles lointaines. Dans cette seconde nature, le réel n'est que rarement plus qu'une somme de réalités, de rapports générés par l'homme, pour l'homme. Mais comme indiqué dans la partie précédente, cette seconde nature propose des réalités si vastes et si complexes qu'elles nous échappent. À la manière d'un réel inaccessible, les réalités humaines ont, elles aussi, quelque chose du réel, à la fois présentes et indicibles, aussi répandues qu'impénétrables. Dans de pareilles circonstances, si l'homme de la rue peine à s'y retrouver, personne ne peut lui en vouloir.

Proposition 1 : Le réel, c'est l'infini (question d'imagination)

Très souvent, le réel est défini par ce qu'il n'est pas. Règle générale, on l'oppose à l'imaginaire afin de distinguer ce qui est *relatif aux choses* (réel) et ce qui est présent sans l'être (imaginaire). Cette distinction gardait sa pertinence dans un contexte où l'esprit humain demeurait un phénomène animiste immatériel dominant la matière corporelle. Cet esprit animiste était non *relatif aux choses*, mais relatif aux insondables mystères abondamment théorisés par les fictions religieuses et par les philosophes manœuvrant selon leurs paramètres. Dans un contexte bioculturel évacuant l'admissibilité d'une dualité corps/esprit pour ne laisser qu'un corps doté d'un esprit incarné, le processus qu'est l'esprit humain devient, par définition, *relatif aux choses* biologiques. Dans cette logique, le rapport d'opposition entre réel et imaginaire ne tient plus. Même si le produit de l'imaginaire n'est pas *le réel*, l'imaginaire, en tant que phénomène, *est réel*, tout comme l'imagination qui le génère.

Bien qu'incontournable à notre époque marquée par les neurosciences, cette notion d'imagination comme fonction cognitive réelle trouve des échos très intéressants chez Spinoza. Ce dernier attribuait à l'imagination des fonctions importantes dans le processus qu'est l'esprit.

Car si l'Esprit, pendant qu'il imagine avoir en sa présence des choses non existantes, en même temps savait qu'en vérité ces choses n'existent pas, il est sûr qu'il attribuerait cette puissance d'imaginer à une vertu et non à un vice de sa nature; surtout si cette faculté d'imaginer dépendait de sa seule nature, c'est-à-dire si cette faculté qu'a l'Esprit d'imaginer était libre.²³⁵

Chez Spinoza, cette *imagination libre* est considérée comme une vertu à condition qu'il y ait conscience d'une absence réelle dans la réalité imaginée. Et comme le souligne le philosophe Jean Piwnica dans son interprétation de Spinoza : «c'est l'effort de l'esprit qui entraîne le sens des images en même temps qu'il est entraîné par elles. Ce qui est en présence est toujours corrélatif à un interprète qui en assume le sens²³⁶». Ce dialogue implicite entre la conscience du réel et les réalités de l'imagination précise un imaginaire qui permet à l'esprit d'exprimer *l'essence* de la nature. Toutefois, Spinoza distinguait deux natures marquant la vie humaine (dans la lecture de cet extrait, il est capital de retenir que le concept spinoziste de Dieu équivaut à celui de nature²³⁷) :

[...] par Nature naturante, il nous faut entendre ce qui est en soi et se conçoit par soi, autrement dit tels attributs de la substance qui expriment une essence éternelle et infinie, c.-à-d. Dieu en tant qu'on le considère comme cause libre. Et par [Nature] naturée, j'entends tout ce qui suit de la nécessité de la nature de Dieu, autrement dit de chacun des attributs de Dieu, c'est-à-dire toutes les manières des attributs de Dieu, en tant

²³⁵ Baruch Spinoza, [1677] 2010. p. 143 (Éthique II, prop XVII, scolie).

²³⁶ Piwnica, Jean, 2010. *L'homme imaginaire Essai sur l'imagination*. Paris : L'Harmattan, p. 34.

²³⁷ «[...] la Nature n'agit pas en vue d'une fin; car cet Étant éternel et infini que nous appelons Dieu, autrement dit la Nature, agit avec la même nécessité par laquelle il existe. [...] Donc c'est une seule et même raison qui fait que Dieu, autrement dit la Nature, agit, et qui fait qu'il existe». Baruch Spinoza, [1677] 2010. p. 353 (Éthique IV, préface).

qu'on les considère comme des choses qui sont en Dieu et qui sans Dieu ne peuvent ni être ni se concevoir.²³⁸

Cette *Nature naturante* de Spinoza se présente comme la source des apparences qui *expriment* la «cause libre» d'une essence «éternelle et infinie». Parce que *l'expression* d'une essence est avant tout l'image de cette essence, son infinité n'est que l'apparence d'un caractère et non son caractère propre. *L'expression de cette essence* est ainsi relative à un imaginaire qui, lui-même, dépasse la capacité de compréhension (entendement) sans pouvoir représenter la totalité des «attributs de la substance²³⁹».

Dans un langage simplifié qui n'a pas à craindre les effets d'une excommunication (et qui perd assurément au change philosophique), la Nature naturante de Spinoza possède les caractéristiques d'une réalité construite. Une réalité exprimant l'essence des choses sans pouvoir être entièrement relative aux choses réelles qui elles, demeurent infiniment insaisissables. La Nature naturée, de son côté, est cet infini dont le soi ne peut qu'exprimer l'essence. Spinoza y incorpore également cet élément de grande importance : «L'intellect en acte, qu'il soit fini ou infini, ainsi que la volonté, le désir, l'amour, etc., doivent être rapportés à la Nature naturée, et non à la naturante²⁴⁰». Avec cette précision, Spinoza situe l'acte cognitif dans l'ordre naturé, c'est-à-dire dans un contexte d'ensemble infini comprenant l'équivalence Dieu/Nature et non dans le contexte d'expression de son essence. L'acte cognitif tient chez Spinoza d'un ensemble de facteurs situés en sous-œuvre, en arrière-plan de l'imaginaire. Les fonctions cognitives, telles que l'imagination, tiennent de la nature en tant qu'infini, une nature si vaste et insaisissable

²³⁸ *Ibid.*, p. 69 (Éthique I, prop. XXIX, scolie).

²³⁹ «[...] dans le Corps humain se forment tellement d'images à la fois, par ex. d'hommes, qu'elles dépassent la force d'imaginer, pas tout à fait bien sûr, mais assez cependant pour que l'Esprit humain ne puisse imaginer les petites différences entre le singulier (à savoir la couleur, la grandeur, etc., de chacun) ni leur nombre déterminé, et n'imagine distinctement que ce en quoi tous, en tant qu'ils affectent le corps, conviennent;[...]» *Ibid.*, p. 175 (Éthique II, prop. XL, scolie I).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 71 (Éthique II, prop. XXXI).

que je n'hésite aucunement à l'associer à la notion contemporaine du réel tel que l'entend

Piwnica :

Dès lors le réel est l'expression d'un phénomène par lequel le sujet vient au monde et le monde vient au sujet, phénomène rendu possible par l'action de l'imaginaire, c'est-à-dire sa capacité de fantasmatisation et de constitution d'un monde propre. Il en résulte que la distinction entre l'imaginaire et le réel de même que la distinction du réel et de l'a-réel est une notion que pose l'imaginaire lui-même. Cela signifie que chaque sujet institue ce qu'est la réalité pour lui, autrement dit le réel humain est un «mixte de possible et d'impossible» et présuppose le *faire* et le représenter. Au sens d'une imagination créatrice originaire, le possible et le réel se confondent dans un même acte, celui du *faire* instituant. La réalité n'est pas quelque chose d'unique et d'homogène; elle est immensément diversifiée, renfermant autant de systèmes et de modèles qu'il y a d'organismes différents. Chaque organisme est pour ainsi dire une monade; il a un univers propre parce qu'il a une expérience propre et ce serait faire preuve d'un dogmatisme naïf que d'affirmer l'existence d'une réalité absolue des choses, identique pour tout être vivant.²⁴¹

Le réel de la Nature naturée et les réalités de la Nature naturante de Spinoza proposent cette distinction fonctionnelle entre deux variables suggérant *les réalités de l'imaginaire et le réel de l'imagination*. L'imaginaire étant par définition le produit d'une somme d'actes, il demeure restreint, contenu dans certaines limites alors que sa fonction créatrice qu'est l'imagination, en tant que phénomène réel, tient d'un infini, se présentant ainsi comme insaisissable dans sa totalité.

²⁴¹ Jean Piwnica, 2010. p. 26.

Proposition 2 : Le réel, c'est l'impossible (mais l'impossible de quoi?)

Plus près de notre époque, la principale variable conceptuelle de la notion de réel récoltant toujours des partisans et son lot d'interprètes est apparue dans les séminaires du psychanalyste Jacques Lacan. Sans chercher à faire l'historique détaillé de l'évolution de ce concept psychanalytique inclus dans la célèbre triade lacanienne *réel, symbolique, imaginaire*, je propose plutôt un bref survol de la genèse du concept de réel comme impossible.

Pour affiner son concept de réel, dans le séminaire sur l'identité (1961-1962), Lacan s'inspira initialement de Kant et de ses propositions sur la notion du *rien* dans *Critique de la raison pure*. Lorsqu'il avançait ses quatre divisions du concept du *rien*, Kant évoquait en première partie le *Ens rationis, leerer Begriff ohne Gegenstand* (concept vide sans objet). Au préalable, Kant précisait ces éléments :

Aux concepts de tout, de plusieurs et de un, est opposé celui qui supprime tout, c'est-à-dire *aucun*, et ainsi l'objet d'un concept auquel ne correspond aucune intuition qu'on puisse indiquer est rien, c'est-à-dire que c'est un concept sans objet, comme les *noumena* qui ne peuvent être rangés dans les possibilités, bien qu'on ne doive pas pour cela les tenir pour impossibles (*ens rationis*), ou bien comme certaines énergies nouvelles, que l'on conçoit bien il est vrai sans contradiction, mais aussi sans exemple tiré de l'expérience, et qui par conséquent ne peuvent être rangées parmi les possibilités.²⁴²

Pour situer sa proposition, Lacan critique initialement la dimension du *possible* sans parvenir à trouver une figure de substitution satisfaisante à ce qu'il estime être une contradiction ironique dans la pensée kantienne. Ce faisant, animé par son intention psychanalytique, Lacan ancre la proposition de Kant dans sa théorie du sujet :

Kant, sans doute, ne manque pas d'ironiser sur l'usage purement formel de la formule qui semble aller de soi : tout réel est possible. Qui dira le

²⁴² Kant, Immanuel, [1781] 1976. *Critique de la raison pure*. Paris : GF, p. 299.

contraire? Forcément! Et il fait le pas plus loin en nous faisant remarquer que donc quelque réel est possible, mais que ça peut vouloir dire aussi que quelque possible n'est pas réel, qu'il y a du possible qui n'est pas réel. Non moins sans doute l'abus philosophique qui peut en être fait est ici par Kant dénoncé. Ce qui nous importe c'est de nous apercevoir que le possible dont il s'agit, ce n'est que le possible du sujet. Seul le sujet peut être ce réel négativé d'un possible qui n'est pas réel.²⁴³

Plus loin, dans ce même séminaire, Lacan y va d'un collapsus encore plus marqué en basculant vers le langage pour avancer l'idée d'une recherche non pas encore de l'impossible mais du *pas possible* :

Loin qu'on puisse dire comme un axiome, et c'est là l'erreur stupéfiante de toute la déduction abstraite du transcendantal, loin qu'on puisse dire que tout réel est possible, ce n'est qu'à partir du *pas possible* que le réel prend place. Ce que le sujet cherche, c'est ce réel en tant que justement *pas possible*, c'est l'exception, et ce réel existe bien sûr. Ce que l'on peut dire, c'est qu'il n'y a justement que du *pas possible* à l'origine de toute énonciation. Mais ceci se voit de ce que c'est de l'énoncé du *rien* qu'elle part.²⁴⁴

Au contraire de Kant et de ses considérations métaphysiques transcendantales, Lacan cherchait à incarner les concepts dans le cadre d'une approche qui se voulait initialement thérapeutique. Malgré le fait que la perspective lacanienne ait atteint des niveaux philosophiques à plusieurs reprises, l'intentionnalité préalable à sa mouvance aura eu pour effet de restreindre ses propositions dans une science qui n'est pas tout à fait une science et dans une philosophie qui n'a pas désiré être philosophie²⁴⁵. Au plan

²⁴³ Lacan, Jacques, 1961-1962. *L'identification Séminaire 1961-1962*. Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses membres, p. 157.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 173.

²⁴⁵ La critique formulée par Mikkel Borch-Jacobsen se veut encore plus cinglante : «Si Lacan a fasciné et recruté tant d'intellectuels français, c'est parce qu'il leur a servi, sous le label "psychanalyse", des idées venues de leur propre *Zeitgeist* (esprit du temps) philosophique. Étonnant tour de passe-passe, dont beaucoup ne sont pas encore revenus. Lacan, parce qu'il était lui-même un intellectuel perpétuellement à l'affût de ce qui se faisait de nouveau, a très tôt compris que la psychanalyse n'avait aucune chance de "prendre" en France si on ne lui faisait pas subir un ravalement philosophique intégral, susceptible d'attirer une clientèle formée aux "trois H" (Hegel, Husserl, Heidegger) et allergique à toute forme de biologisme, de positivisme ou de "scientisme". Borch-Jacobsen, Mikkel,

méthodologique, Lacan cheminait vers le langage bien avant d'arriver à sa critique du *rien* kantien pour aboutir à son concept de réel. Ce langage de Lacan était celui appréhendé par le *sinn* de Gottlob Frege²⁴⁶, mais surtout par les structures binaires de Ferdinand de Saussure :

[le langage] est la paradoxale manifestation de cette négativité, en ce qu'il abolit et « tue » la chose (le « Réel ») dont il parle, y compris le sujet parlant lui-même. Plus le sujet essaie de se dire dans sa vérité, plus il se rate, se manque et s'absente, et plus il manifeste que la vérité est ce ratage même.²⁴⁷

Ainsi, Lacan énonce dans le séminaire du 10 mai 1967 sur la *Logique du fantasme* que :

L'Autre, c'est le réservoir de matériel pour l'acte. Le matériel s'accumule, très probablement du fait que l'acte est impossible. Quand je dis ça, je ne dis pas qu'il n'existe pas, ça ne suffit pas pour le dire, puisque l'impossible c'est le *Réel*, simplement. Le *Réel* pur. La définition du possible exigeant toujours une première symbolisation. Si vous excluez cette symbolisation, elle vous apparaîtra plus naturelle, cette formule : l'impossible c'est le *Réel*.²⁴⁸

Lacan fait désormais état d'un impossible langagier, d'une incapacité d'atteindre, ni par le symbolique ni par l'imaginaire, la *vérité* du sujet. En ce sens, le réel lacanien ne détient aucune portée ontologique, mais une portée opératoire en tant que concept intégré dans une logique langagière d'un rapport au sujet. En ce sens, les précisions de la professeure Cristina Alvares tendent à relativiser la portée véritable du réel lacanien en tant qu'impossible:

2005. *Lacan ventriloque* in Meyer, Catherine (dir. publ.). *Le livre noir de la psychanalyse*. Paris : Arènes, p. 265.

²⁴⁶ Gottlob Frege, [1923] 1994. p. 102 – 126.

²⁴⁷ Jacques Lacan, 1961-1962. p. 266.

²⁴⁸ Lacan, Jacques, 1966-1967. *Logique du fantasme Séminaire XIV 1966-1967*. Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses membres, p. 255.

Cet impossible n'est pas d'ordre métaphysique ou mystique. Il ne s'agit pas, quand on parle du réel lacanien, de quelque chose d'indicible ou d'ineffable, mais d'une notion qui résulte de la constatation du fait que le seul langage ne suffit pas à rendre compte de la complexité de la vie des sujets parlants, de leurs activités et de leurs œuvres ou produits, y compris la parole. Il y a quelque chose qui échappe au langage et ce quelque chose qui est hétérogène à la structure et la désarticule, relève du corps, de la libido, de la pulsion.²⁴⁹

À des lieux du réel ontologique que je prête à Spinoza, le réel de Lacan est inféodé à une pensée marquée par la recherche de fonctionnalité plutôt que par l'acceptation de l'indétermination. Si le réel spinoziste est infini en tant qu'affirmation infinie²⁵⁰, celui de Lacan reste l'impossibilité d'un sujet à coïncider avec la notion psychanalytique de lui-même²⁵¹.

De l'infini à l'impossible langagier, la notion de réel n'apporte toujours que très peu d'eau au moulin de la création littéraire. Malgré mon désaccord avec la proposition de Lacan, il demeure que l'idée du réel comme impossible marque toujours un grand nombre de démarches créatives de manière déterminante. Ignorer son apport dans les imaginaires créateurs relèverait d'une mauvaise foi complète (je suis retors, mais pas à ce point). Mais quitte à s'amuser un peu pour mettre les choses en perspective, je dirais que le réel lacanien fait surtout office de réalité dans un contexte précis : celui où le réel gagne à rester un problème qui échappe au sujet. Car si le sujet pouvait accéder de lui-même à un détail de sa *vérité*, à quoi donc serviraient les psychanalystes?

²⁴⁹ Alvares, Cristina, 2001. Photographie et réel in *The Symptom Theory, Poetry, Fiction and Contemporary Art*, no 1, <http://www.lacan.com/alvares.htm>

²⁵⁰ Misrahi, Robert, 2005. *Notes et commentaires* in Spinoza, Baruch. *Éthique*. Tel Aviv : L'Éclat, p. 337.

²⁵¹ Sur ce point, la logique de Bakhtine reste une référence difficile à déloger au plan épistémologique.

L'impossible comme charnière

Dans son essai intitulé *Le roman, le réel*, l'écrivain et professeur Philippe Forest propose d'accoupler l'approche du réel de Lacan à une proposition de Georges Bataille. De manière schématique et formellement amusante, cette liaison dangereuse s'incarne ainsi :

Le réel, c'est l'impossible. (Lacan)

L'impossible, c'est la littérature. (Bataille)²⁵²

Cette splendide combinaison aporétique ne résout rien, mais elle détient la vertu d'associer l'impossible à une charnière, à un point de bascule du réel à la littérature et, par renversement, de la littérature au réel. À la manière d'une logique autonome, la brillante association intertextuelle de Forest a pour effet implicite de suggérer que le réel n'est pas seulement qu'un thème ou un sujet d'écriture, mais qu'il est avant tout une expérience.

L'approche de Philippe Forest croisant théories littéraires et posture de création se fonde principalement sur des interprétations d'œuvres canoniques de la littérature française du XX^e siècle. Ce faisant, elle extrait le concept de réel de sa portée ontologique potentielle pour l'orienter sur des considérations strictement littéraires. Mais le réel littéraire de Forest n'est plus un concept aussi impossible que Lacan le voulait. Ce réel loge dans l'expérience immédiate plutôt que de se situer dans la perception de l'expérience passée, devenue un substrat mnésique et dissimulé, voire – pour respecter

²⁵² Forest, Philippe, 2007. *Le roman, le réel*. Nantes : Cécile Defaut, p. 41.

les concepts psychanalytiques – des éléments refoulés. Selon Forest, cette expérience intérieure de l'impossible est précisément ce qui forme la littérature. Comme il l'indique, elle est d'abord une expérience de l'indéfinissable :

Pourtant l'indéfinissable n'est pas ce qui conduit au silence, ce qui condamne à l'aphasie, mais bien ce qui oblige au travail incessant, infatigable de la pensée : ne pas se résoudre au sens (tel que le construit la philosophie), ne pas se résoudre davantage au non-sens (tel que l'exalte la poésie), mais conduire le sens jusqu'au revers, jusqu'au rebord du non-sens, en ce lieu limite et frontière qu'il faut nommer le réel, c'est-à-dire l'«impossible».²⁵³

Étrangement, cet indéfinissable qui ne mène pas au silence s'ancre sans difficulté dans la notion spinoziste d'infini : parce que son impossibilité tient à la fois du seuil et de l'expérience du seuil, il est l'expérience d'imagination qui engendre l'*événement de sens* qu'est l'imaginaire de l'impossible. Le territoire expérientiel de cet imaginaire de l'impossible possède la vastitude d'une imagination qui, à défaut d'être véritablement infinie, ne saurait être perçue autrement²⁵⁴. Au plan phénoménologique, l'impossible de Forest est très certainement *possible* en tant qu'expérience intérieure, mais étant ineffable, cette expérience se heurte au mur d'une incommunicabilité. Au sens cognitif, cet impossible se traduit par *faire l'expérience de nos propres processus mentaux*, aborder notre esprit par la théorie de l'esprit que nous avons ou, en d'autres termes, aborder le *réel* de l'esprit par les *réalités* qui nous y donnent accès. L'*indéfinissable* de Forest suggère un réel qui résiste au langage. En ce sens, il rejoint presque la proposition que l'écrivain Marc Petit avançait dans l'essai *Éloge de la fiction* :

[...] le réel, dis-je, a pour qualité essentielle de *n'être pas dit*, parce qu'il précède toute espèce de discours qu'on peut tenir sur lui. Par exemple, l'amour, la douleur physique, le deuil, l'horreur de la guerre, le contact d'une écorce ou d'une pierre, le goût d'un vin – rien de tout

²⁵³ *Ibid.*, p. 41 – 42.

²⁵⁴ En ce sens, et ce n'est là que mon interprétation, l'infini spinoziste est plus près du vertige de l'imagination que du divin.

cela, et encore moins la réunion de ces choses et de beaucoup d'autres en une espèce de..., appelons cela un monde, la vie ou le réel, peu importe – n'est dicible, entendons par là épuisable par le langage; ni même, si l'on y songe, nommable, car aucun mot ne saurait dire ou seulement désigner du doigt sa propre absence, faire sentir à quoi ressemblait le monde avant les mots.²⁵⁵

Ce réel, cet impossible qui selon Marc Petit n'est *pas dicible*, Philippe Forest le range méthodologiquement dans la catégorie des thèmes littéraires. À défaut de pouvoir témoigner de l'expérience intérieure du réel, Forest associe le réel à une thématique identifiable *dans* le texte. Cette réduction fort discutable au plan philosophique, néanmoins fonctionnelle dans un cadre littéraire, permet à Forest d'aborder le réel comme un élément constitutif des textes en tant que sous-texte. Dans l'optique de Forest, le réel en tant que thème relève d'un reste, d'un «*cela* dont l'opération du savoir ne vient pas à bout²⁵⁶». Ce réel-thème, ce *cela*, possède les caractéristiques d'une *figure implicite* traversant les textes, se logeant comme un résidu de sens, comme un pattern *in absentia* nécessitant une herméneutique de l'absence à partir de *quelque chose* «qui persiste, hétérogène par rapport à l'ordre du discours, ne se laissant pas dissoudre à l'intérieur de lui [...]»²⁵⁷. Cette figure implicite du réel est très certainement aporétique, puisqu'elle ne figure *rien* et que c'est précisément ce rien qui est signifiant. Mais en soi, cette figure n'est pas un *impossible*. Elle présente des caractéristiques qui relèvent de l'impossible, mais en tant que figure, elle est tout à fait possible. Dans l'univers de Philippe Forest, sur le tableau indicateur, on pourrait lire : Kant 1, Lacan 0.

²⁵⁵ Petit, Marc, 1999. *Éloge de la fiction*. Paris : Fayard, p. 15.

²⁵⁶ Philippe Forest, 2007. p. 47.

²⁵⁷ *Idem*.

Réel et réalités

L'hypothèse de départ de Philippe Forest dans *Le roman, le réel* est aussi simple dans son énonciation qu'elle devient complexe dans sa signification. Si «la possibilité romanesque dépend [...] de la capacité du texte à répondre à l'appel inouï du réel²⁵⁸», il faut comprendre non seulement quel est ce réel, mais quelle est la source de cet appel. Avant d'avancer ses rapports à l'impossible, Forest appose son réel à la notion de réalité, qu'il associe à une construction imaginaire :

Ainsi, ce que l'on nous donne pour «réalité» et que d'abord nous acceptons comme telle, n'est jamais que fiction. On touche là à un curieux et complexe nœud de paradoxes par rapport auquel tout, pourtant, se déduit logiquement. Le roman, tel que je m'attache à le comprendre, est ce qui construit la fiction de cette fiction qu'est la «réalité» et qui, l'annulant par ce dédoublement, nous permet de toucher ce point de «réel» où il se renouvelle et par où il nous communique le sens vrai de notre vie.²⁵⁹

Selon Forest, la réalité faisant le propre d'un *réalisme littéraire* tiendrait d'une fonction mimétique, réfléchissant²⁶⁰ non pas le réel, mais les produits cognitifs que sont ses réalités «acceptées comme telles». Ces réalités étant potentiellement élucidables parce que construites, se distinguent du réel qui lui, échappe à l'analyse complète et glisse entre les mailles du filet, devenant ainsi «impossible». Avant de détailler cette réflexion sur le mimétisme inhérent à la pratique de la création littéraire (j'aborderai cette question dans la troisième section), je crois qu'un examen approfondi du couple réel/réalités s'avère nécessaire.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁰ «Un roman : c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin». Citation de César Vichard de Saint-Réal par Stendhal à l'ouverture du chapitre XIII du premier livre du roman *Le rouge et le noir*.

Si les dadaïstes cherchaient de nouvelles *réalités* dans le *réel* et que Valère Novarina voit les mots diviser des morceaux du *réel* dans la bouche, c'est probablement parce que la notion de réel suggère un mystère qui surclasse l'imaginaire même du mystère. Chez Bakhtine, dans le contexte où «l'être humain ne coïncide pas avec lui-même²⁶¹», le seuil de non-coïncidence entre l'être et le soi fait état des distinctions entre *l'être réel* et la *réalité d'un soi* :

[...] le coefficient nécessaire à une perception et à une représentation de ma propre expressivité extérieure est égal à celui dont s'indexe la conscience que j'ai de ne pas être entier. Si la représentation que j'ai d'autrui correspond à la vision totale que j'en ai effectivement, la représentation que j'ai de moi-même est une construction de l'esprit et ne correspond à aucune perception effective.²⁶²

Parce qu'il distingue l'être de sa conscience d'être (avec une approche apparentée à celle de Spinoza), Bakhtine identifie deux plans de possibilités dont l'un se trouve invariablement soumis à l'autre. Parce que «L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre²⁶³», l'être demeure *réel* alors que sa *réalité* cherche en l'autre le rapport dialogique permettant de cheminer vers l'ajustement entre la réalité du soi et le réel de l'être. Même chez Lacan, vu de manière peut-être quelque peu simplifiée, le phénomène de réel comme *état idéal à atteindre* représente un vecteur fondamental. En revenant à Spinoza, on s'aperçoit que le couple appétit/désir se prête également à cette association distinguant réel et réalité; l'appétit étant réel et indicible *en tant que tel*, les désirs deviennent les réalités interprétatives de ce réel non dicible. Étant des interprétations, les désirs ne sont pas l'appétit *en tant que tel*, mais des variables intelligibles, des incarnations intentionnelles. Il en va de même avec les correspondances entre instinct et intuition, affection et affect, imagination et imaginaire. Dans la logique géométrique spinoziste, les éléments relèvent d'une nature

²⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 136 – 137.

²⁶² *Ibid.*, p. 56 – 57.

²⁶³ *Ibid.*, p. 59.

naturée pour s'incarner conceptuellement, lorsque possible, dans la nature naturante. Un simple schéma logerait ainsi ces distinctions, non pas pour départager ces deux variables de manière causale ou linéaire, mais bien pour distinguer leur rapport à l'esprit²⁶⁴ :

RÉEL (nature naturée)	RÉALITÉS (nature naturante)
Appétit	Désir
Instinct	Intuition
Affection	Affect
Émotion	Sentiment
Imagination	Imaginaire

Dans un contexte de création littéraire, cette distinction entre réel et réalités que Philippe Forest n'hésite pas à proposer semble ouvrir le champ des possibles, non pas vers une meilleure compréhension de l'acte de création littéraire, mais sur la notion de réel en tant qu'objet d'exploration. Si «Le récit n'est pas représentation du "réel" mais s'il trace avec des mots les frontières d'un emplacement où celui-ci vient se loger²⁶⁵», le «cela dont l'opération du savoir ne vient pas à bout²⁶⁶» du réel de Forest n'oppose pas l'imaginaire au réel : il le pose comme étant sa «condition, non pas suffisante mais nécessaire²⁶⁷». Une jolie boucle.

²⁶⁴ Cette notion d'esprit se veut cognitive, c'est-à-dire comprenant la somme des processus permettant à l'humain d'être ce qu'il est. Il ne faut pas confondre ces notions avec la conscience freudienne ou d'autres fragmentations conceptuelles.

²⁶⁵ Philippe Forest, 2007. p. 47.

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

Or, c'est ici que l'affaire se corse et que le problème du réel redevient nettement plus fascinant que rhétorique. Lorsque Forest indique que «Le réel n'existe pas en dehors des images qui en sont la forme sensible²⁶⁸» il suggère que «le roman fait saillir la pointe du réel dans le tissu falsificateur de la réalité²⁶⁹». En ces termes, il est clair que Forest avance une posture esthétique. Mais à voir comment Bakhtine parvient à une épistémologie aussi complexe que détaillée par le «simple» rapport esthétique, lier une considération esthétique à un ludisme déluré ou à un caprice artistique serait commettre une erreur navrante. Forest cherche à donner au réel une place déterminante et centrale dans la littérature parce que celui-ci ouvre à *ce qui est, ce qui fut et ce qui pourrait être*. Le fameux *cela du réel* est précisément l'impossible qu'il cherche à faire surgir. Peut-être est-ce moi qui suis aveugle ou, au contraire, capable de voyance, mais il me semble que la notion d'impossible ne saisit pas adéquatement la richesse de la problématique, n'en déplaise à Lacan et à ses nombreux supporters. Forest avance que :

Un roman montre le «cela du réel» non pas s'il produit une contrefaçon vraisemblable de la «réalité» – conforme à nos attentes de lecteur formé aux stéréotypes de la fiction – mais s'il se transforme en cet espace épiphanique hétérogène où le jeu des images et des représentations s'interrompt pour accueillir cette révélation vide d'où naît le sens.²⁷⁰

Il propose donc que le roman serve de territoire de révélation au *sens* en démontrant le *cela du réel*. Comme je l'exposais en première partie, l'événement du sens ne saurait se priver de la perception instinctive de patterns. Dans le cas du roman, il s'agit de patterns intentionnels, engendrés spécifiquement pour produire non pas ce que Roland Barthes appelait un *effet de réel* correspondant à un signifié précis²⁷¹, mais plutôt pour offrir un *sentiment du réel*, puisque le réel y est perceptible par la «révélation d'un vide²⁷²». Plutôt

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

²⁷¹ Par exemple, le fameux baromètre dans *Un cœur simple* de Flaubert, cité par Barthes pour avancer sa théorie. Barthes, Roland, 1968. *L'effet de réel*. Paris : Seuil. *Communications*, no. 11. p. 84.

²⁷² *Idem.*

que de se trouver dûment représenté pour faire *effet*, le réel se situe dans les patterns sous-jacents à l'événement de sens. Il est une suite d'omissions, de perceptions intuitives rapprochées de ce que Searle identifiait comme un acte de langage indirect²⁷³, mais comprenant une *part manquante* issue de la pratique même de la création littéraire. Selon Forest, toujours en périphérie de Georges Bataille, «L'expérience intérieure, telle que la pratique et la définit l'auteur, est explicitement expérience du "cela"²⁷⁴». Le *sentiment du réel*²⁷⁵ qui se manifeste dans le roman ne tient pas tant du texte que de la *part manquante* qui lui incombe, n'en déplaise à Derrida et à ses supporteurs toujours attachés au principe voulant qu'«il n'y a pas de hors-texte²⁷⁶».

Et si le problème du langage n'était plus un obstacle?

Dans *Le roman, le réel*, Philippe Forest cherche à ouvrir la pratique de la littérature au plus grand nombre de possibles en la braquant vers ses impossibilités, à la manière d'un formidable défi. Sa posture sur la littérature est d'une impeccable lucidité :

Contre l'éternel idéalisme critique – pour lequel, qu'il se proclame symboliste ou bien structuraliste, la littérature ne parle jamais que d'elle-même, pure parole tournée vers le mystère d'une intériorité poétique où s'épuise sa signification – Joyce rappelle que le roman – parce qu'il est le réalisme même – n'a qu'un objet qui s'appelle la vie.²⁷⁷

²⁷³ Searle, John R., 1982. *Sens et expression*. Coll. «Le sens commun». Paris : Minuit, p. 71 – 100.

²⁷⁴ Philippe Forest, 2007. p. 72.

²⁷⁵ Je reviendrai plus en détail sur cette notion au fil de la thèse.

²⁷⁶ Derrida, Jacques, 1967. *De la grammatologie*. Coll. «Critique». Paris : Minuit, p. 227.

²⁷⁷ Philippe Forest, 2007. p. 82

Passer par le roman pour accéder au réel qui lui-même serait la source d'inspiration des romans provoque un double renversement qui tend à fermer les rapports en une structure translucide, néanmoins étanche. Dans la théorie symétrique de Forest, le mystère est réel, ses rumeurs perçues tissent les réalités, et l'interprétation des vides de ces rumeurs suggère un accès à la vérité du réel. Aussi ce réel cesse-t-il d'être un problème pour devenir un idéal, donc par définition, un impossible. Toutefois, hors de la rigidité des rapports de causalité mutuelle qu'il préserve entre le roman et le réel, Forest omet de développer l'idée du réel perceptible dans les patterns du texte par l'identification intuitive d'un vide qu'il laisse aux mystères ou aux expériences de l'esprit²⁷⁸. Je crois que c'est sur ce point que le legs lacanien devient un poids dont la pensée de Forest aurait gagné à se départir. Dans une pensée structurale comme celle de Lacan, l'impossibilité logique de définir le réel fait effectivement du réel un impossible, parce qu'il se voit idéalisé. Mais comme l'avancé Forest, ce réel indéfinissable n'a pas à se résumer à un état figé. Étant expérientiel, il relève d'une dynamique « tournée vers le mystère d'une intériorité poétique²⁷⁹ ». Et bien qu'aucun témoignage sans perte de cette dynamique mystérieuse ne soit *possible*, l'impossibilité du réel est surtout l'impossibilité – bien lacanienne – d'un langage poétique à l'égard du réel. Pourtant, selon Forest, le réel existe. Et c'est là un sacré problème. Au-delà de cette aporie, parce que le réel existe hors de tout doute, parce que nous pouvons en faire l'expérience et parce que la faillite d'un langage n'est certainement pas un échec de l'esprit, je crois que la formule à retenir d'une lecture de Forest n'est pas « le réel, c'est l'impossible », mais plutôt *le réel, c'est l'indicible*.

Ce changement de paradigme pourrait sembler infime, voire cosmétique. À certains égards, il l'est probablement. Avec l'examen attentif de l'ouverture méthodologique qu'il provoque, sa pertinence opératoire devient plus difficile à ignorer.

²⁷⁸ En ce sens, cette démarche est comparable à celle ayant cherché à valider l'existence du boson de Higgs, seule particule élémentaire dont l'existence fut contrainte à la réalité théorique pendant près de cinquante ans, jusqu'à sa découverte en juillet 2012.

²⁷⁹ Philippe Forest, 2007. p. 82.

Au sens théorique, ce glissement notionnel propose l'ouverture d'une pensée critique sur l'écriture du réel en tant qu'indicible. J'en conviens, ma proposition avoisine celle de Marc Petit et s'insère dans la continuité des meilleures avancées de Philippe Forest. Mais il ne s'agit pas de déterminer qui nomme quoi ou qui revendique la paternité d'un concept, là n'est pas l'enjeu – nul ne peut revendiquer la fabrication du concept de réel. Dans le domaine des théories de la création littéraire où nous passons du mystère au sens, nous demeurons dans l'idée d'un réel n'ayant rien d'un impossible pour celui qui l'aborde a priori sans la médiation du langage. Ce réel immédiat et ineffable est celui qui, comme l'énonce René Lapierre, «se présente sur un fond d'ambiguïté de plus en plus parfait : de moins en moins concevable comme mensonge ou illusion, et de plus en plus énoncé comme *vérité ressentie*²⁸⁰». Ce réel expérientiel se présente comme un territoire indéterminé, indicible, mais très certainement possible. Et si la pensée critique ne peut parvenir à s'insérer universellement dans un rapport allant de soi à l'impossible, elle peut certainement se déployer dans le dialogue entre l'intention de dire et le problème de l'indicible. L'ironie magnifique dans ce rapport au réel nous regarde toutefois comme un chien bêtement satisfait d'avoir attrapé sa queue : pour aller vers le réel, encore nous faut-il des réalités capables de l'admettre comme possibilité.

²⁸⁰ Lapierre, René, 2011. *Renversements*. Coll. «Essais». Montréal : Les Herbes rouges, p. 151.

*DES RÉALITÉS COMME CONSTRUCTIONS ET DU RÉEL POSSIBLE***Dire n'est pas dire vrai**

Jusqu'à preuve d'un contraire que nous ne souhaitons pas, les écrivains n'ont pas à dire vrai, pas plus qu'ils n'ont à régler philosophiquement le sort du monde. Ce monde, par contre, ils peuvent l'élargir, le magnifier, le tordre et le modifier à leur guise. Dans ce registre à la fois vaste et complexe, nul ne viendra contredire le fait que la *réalité d'une œuvre littéraire* forme une construction intentionnelle qui, n'étant pas *le réel*, demeure un phénomène du réel. Cette *réalité* d'œuvre littéraire, bien qu'incluse dans des réalités plus grandes (une langue, une culture, un genre littéraire donné, etc.), fait partie du réel, mais d'un réel visible, existant, qui s'avère infiniment dicible. Ce pan du réel reste toutefois relatif, puisqu'étant objectivement vérifiable, il demeure subjectivement unique²⁸¹. Afin de s'orienter méthodologiquement dans cette situation où le réel se retrouve partout, à la fois possible et impossible, dicible et indicible, le psychologue constructiviste Paul Watzlawick proposait de distinguer deux niveaux de réalités.

Le premier a trait aux propriétés purement physiques, *objectivement* sensibles des *choses*, et est intimement lié à une perception sensorielle correcte au sens "commun" ou à une vérification objective et scientifique. Le second concerne l'attribution d'une signification et d'une valeur à ces choses, et il se fonde sur la communication.²⁸²

²⁸¹ En ce sens, Rosset avait raison d'affirmer que le réel est sans double.

²⁸² Watzlawick, Paul, [1976] 1984. *La réalité de la réalité*. Coll. : «Points Essais». Paris : Seuil, p. 137.

Dans cette perspective distinguant des réalités de premier ordre (vérifiables) et de second ordre (relatives), Watzlawick souligne que «Dans le domaine de la réalité de deuxième ordre, il est [...] absurde de discuter de ce qui est “réellement” réel²⁸³». La notion de *réel subjectif relatif* n'est donc pas admissible au sens de la psychologie constructiviste de Watzlawick, puisqu'elle fait état d'une réalité si vaste et complexe qu'elle usurperait le réel. Sur un plan pratique (cher aux approches psychologiques), le réel ne fait presque jamais partie de la vie quotidienne du sujet puisque la réalité de premier ordre lui est inaccessible. Le sujet doit donc faire avec les capacités de sa propre réalité communicationnelle et subjective pour s'y retrouver.

Dans cet ordre d'idées relativiste, l'individu qu'est l'écrivain pourrait se contenter d'affirmer qu'il engage son rapport au réel en fonction de l'idée qu'il se fait de son travail : s'il construit des réalités littéraires, il est admissible que l'esprit humain procède de la même manière, ce dernier produisant des liens de causes à effets créant le *vécu*, la mémoire et l'identité à la manière d'un soi narratif, et que ce schéma individuel forme la base du modèle de réalités sociales²⁸⁴. Règle générale, l'écrivain n'a pas à justifier sa posture de création pour qualifier son œuvre en tant qu'objet littéraire acceptable, ses textes faisant état des *réalités* de sa posture. La littérature telle qu'on l'entend ne demande pas à l'écrivain de voir juste autant que d'écrire selon les réalités qu'il se fait de la littérature. Par contre, pour l'écrivain retors ou insatisfait des conventions, dont la démarche se centre sur l'exploration de son rapport à l'écriture en tant que rapport au monde, il y a un risque épistémologique de se retrouver dans la réalité d'une logique en faillite sombrant dans le vide du réel.

²⁸³ *Ibid.*, p. 138.

²⁸⁴ Outre Philippe Forest qui affirmait sensiblement la même chose, Suzanne Jacob avançait dans la même direction : «Récit, fiction, convention de réalité, réalité : la réalité ne dépasse jamais la fiction parce que la fiction est la condition de la réalité». Jacob, Suzanne, 2005. *La bulle d'encre*. Coll. «Boréal Compact». Montréal : Boréal, p. 35.

Le réel étrange et la réalité naïve

Bien que présent à chaque étape du modernisme (avec ou sans préfixe), le problème du rapport à l'écriture comme rapport au monde figurait, entre autres, en tête du menu de recherche des théories de l'écriture au féminin. Dans ce cas particulier, non seulement il s'agissait de soulever la question d'une écriture comme problématique, mais l'objectif était de qualifier autrement cette écriture pour la rendre distincte des paradigmes jugés traditionnels et ancrés dans le paternalisme.

Parmi les nombreux textes liés aux théories de l'écriture au féminin, je retiens essentiellement ici les essais de l'écrivaine belge Claire Lejeune. Dans ces textes qu'elle-même qualifiait de *poétiques*, logeant clairement sous l'influence d'Husserl, Lejeune souhaitait rompre les distances entre sujet pensant et objet pensé et cherchait à mettre en lumière les aspects analogiques des relations intersubjectives²⁸⁵. Dans l'essai *Le livre de la sœur*, Lejeune évoquait que :

Si le féminin ne pense pas, il est capable de *se penser*. Objet se prenant pour objet de connaissance, le féminin réfléchi s'élève soi-même à la puissance de Sujet. Subjectivité autogénérée. Apte à se déplacer d'aval en amont et d'amont en aval de la mémoire.²⁸⁶

Ce glissement significatif, cette modification d'un des patterns signifiants de la langue qu'est le passage de la notion de féminin comme qualificatif à la fonction de sujet capable de *se penser* de manière intersubjective, marque la création d'une *réalité différente* au sens où l'entendait Watzlawick²⁸⁷. Dans un contexte régulé²⁸⁸ par la réalité

²⁸⁵ L'intersubjectivité chez Lejeune semble associable à sa définition la plus simplifiée, soit le processus d'activités mentales entre différents esprits.

²⁸⁶ Lejeune, Claire, 1992b. *Le livre de la sœur*. Montréal, l'Hexagone, p. 123.

²⁸⁷ «Le fait d'ordonner des séquences dans un sens ou dans un autre crée ce qu'on peut appeler sans exagération des réalités différentes». Paul Watzlawick, [1976] 1984. p. 68.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

du langage, l'apparition d'un amendement à l'une de ses règles arbitraires permet l'émergence d'une interprétation inédite, d'une réalité nouvelle dans le potentiel réel de la langue. Mais avant d'arriver à cette proposition déterminante dans une réalité dont elle s'est rendue maîtresse, Lejeune proposait initialement d'explorer le problème du réel. Dans *L'atelier*, elle exprimait son désir d'atteindre «la turbulente connaissance du réel²⁸⁹» avec l'écriture poétique. Toujours dans ce même essai, elle situait le problème du réel au centre de sa spirale idéale, mais surtout, elle identifiait la réalité à un état de fait avec lequel la rupture était non seulement possible, mais souhaitable. Si, chez Lejeune, il n'est «Pas facile de rompre avec la réalité pour devenir envers et contre tous, une incarnation du possible²⁹⁰», c'est parce que cette réalité riche de ses nombreuses représentations contamine ce qu'elle nomme la «pensée poétique», qui elle seule peut avoir accès au réel. Cet accès au réel que cherche Lejeune passe invariablement par une rupture avec la réalité, qui la garde à distance du possible, où «il n'y a de réel que de l'étrangeté»²⁹¹. Si Valère Novarina cherchait des morceaux du réel dans la bouche pour tenter de lui donner corps sans s'attaquer frontalement à l'origine philosophique de son problème, Claire Lejeune analyse le paradigme responsable de cette indésirable dualité :

La «science admirable» conçue par Descartes implique la politisation de l'exclusion dont la différence est frappée, celle-ci étant le lieu où puisse effectivement se produire l'interférence désastreuse entre identité et altérité; d'où puisse naître la parole impure de l'étrangeté. Ce qui fonde le rationalisme cartésien, c'est l'interdiction de cette voix incontrôlable, non maîtrisable qui naît à la croisée de je et de l'autre, la proscription de l'initiation à la consubstantialité du sujet et de l'objet; en d'autres termes, le rejet de l'expérience poétique.²⁹²

Contre les interdits de la pensée cartésienne, Lejeune cherche l'expérience analogue entre l'objet et l'esprit, la coïncidence d'une pensée avec son corps où le réel

²⁸⁹ Lejeune, Claire, 1992a. *L'atelier*. Coll. « Typo ». Montréal, L'Hexagone, p. 29.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 39.

²⁹² *Ibid.*, p. 41.

relève d'un possible à atteindre par le poétique. Toutefois, sa posture demeure contenue – elle aussi – par son incapacité à considérer le langage comme une fonction biologique parmi d'autres. En avançant que «S'il existe un champ unitaire de la conscience, ce ne peut être que le champ du verbe²⁹³», elle tend à restreindre le réel à des éléments potentiellement dicibles, puisque ce réel n'est atteignable qu'avec l'écriture poétique. Un peu comme Hubert Juin suggérait que la métaphore avait fait place à une métamorphose de l'image poétique dans *L'homme approximatif* de Tristan Tzara²⁹⁴, Lejeune avance que le poème peut devenir un espace de surgissement du réel. Cela pose toutefois un problème de définition du réel qui mérite un retour aux propositions pratiques de Watzlawick.

Si le réel de Lejeune relève conceptuellement du possible, c'est parce qu'il se situe dans la réalité du langage et que cette réalité peut faire place au surgissement de l'inédit. Selon la définition de Watzlawick, le réel de Lejeune relève d'une réalité de premier ordre, puisque cette réalité «ne dit rien de la *signification* ni de la *valeur* de son contenu²⁹⁵». Chez elle, la signification et la valeur demeurent potentielles. La vastitude de la réalité du langage forme la mystique dans laquelle Lejeune cherche à s'aventurer par l'écriture poétique. Cela dit, malgré cette réduction conceptuelle, dans l'espace-temps de l'expérience où le «réel» se manifeste au poète²⁹⁶ ce «réel» à venir tient de l'indicible (jusqu'à ce qu'il soit énoncé et passe du côté des réalités poétiques – réalité de second ordre). Même si le réel de Lejeune ne correspond pas exactement au réel de Forest, ces deux notions se rejoignent au plan méthodologique par leur similitude quant au phénomène d'inaccessibilité ainsi qu'à la problématique de l'émergence.

²⁹³ *Ibid.*, p. 74.

²⁹⁴ Juin, Hubert [1968]. *Préface* in Tzara, Tristan [1931] 1996. *L'homme approximatif*. Coll. «Poésie». Paris : Gallimard, p. 12.

²⁹⁵ Watzlawick utilise l'exemple d'un enfant et d'un adulte devant un feu rouge à une intersection. Bien que tous les deux peuvent voir ce feu et déterminer qu'il est rouge, sa signification n'est pas pour autant donnée dans ce niveau de réalité. Paul Watzlawick, [1976] 1984. p. 138.

²⁹⁶ Claire Lejeune, 1992a. p. 176.

Bien au fait du caractère paradoxal de sa démarche, Lejeune propose deux variables de figures aporétiques pour illustrer sa posture. D'abord, elle dit écrire «*pour joindre les deux bouts*, pour ne pas être lieu de rupture entre mes vérités contraires, l'une tout aussi irréductible que l'autre²⁹⁷». Plus loin, elle propose qu'il n'y ait «Pas de possible maturité pour qui ne vit pas sa naïveté jusqu'au bout²⁹⁸». Nulle forme figée n'est repérable dans ces figures du processus : Lejeune inscrivait sa posture dans la réalité d'un processus d'excavation des réalités du langage par, avec et pour le langage.

La réalité de premier ordre dans laquelle Lejeune situait son écriture représente, selon moi, un bel exemple de relativisme dialogique dans son incarnation processuelle. Lejeune ne cherchait aucun compromis entre les nécessités de sa pratique et les contingences philosophiques d'où celle-ci émanait. Tête baissée, elle interprétait à sa guise les textes qui lui convenaient dans le but de défendre une conception mystérieuse, voire mystique, d'un réel assimilé au langage. En présentant paradoxalement une défense très *raisonnée* de la nécessité de cet accès au réel mystique du langage par sa réalité *naïve* de poète, elle ouvrait sur l'idée fascinante du relativisme inhérent aux pratiques de création littéraire. Claire Lejeune ne disait pas vrai et n'éclairait philosophiquement rien de plus que sa propre lanterne. Mais ce faisant, elle précisait la densité de ce problème du réel puisque celui-ci, à défaut de savoir à quoi le lier, l'écrivain intéressé par son rapport au monde se doit de le qualifier, de se le rendre accessible, voire d'en faire un sujet – un thème, dirait Forest.

En avançant que le sujet «s'énonce ainsi : je deviens qui je suis dans la mesure où je me pense pensé, dans la mesure où je parviens à me jouer lucidement [...]»²⁹⁹, Claire Lejeune souligne l'utilité de considérer «la réalité» comme un objet de création aussi

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 35 – 36.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 133.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

malléable que dynamique. La question de savoir si Lejeune est consciente que son «réel» figure méthodologiquement au niveau d'un jeu lucide, bien qu'elle ne nécessite aucune réponse, ouvre néanmoins sur l'idée qu'une démarche littéraire heureuse est parfois une philosophie bancale.

L'inconnu est réel, le réel est inconnu, c'est un fait reconnu

Depuis quelques pages, j'analyse sans affirmer noir sur blanc en quoi la distinction entre réel et réalité contribuerait à mieux nous situer dans notre rapport au réel. Jusqu'ici, je semble seul à avancer cette perspective conceptuelle, ce qui est peu pour convaincre – bien que je ne cherche pas tant à convaincre qu'à ouvrir de nouvelles problématiques. Pour l'instant, à défaut de ramener ma parole à un pragmatisme crasse, je soulignerai que cette distinction entre réel et réalité est une question tactique inhérente à une posture de création souhaitant se fonder ontologiquement sans subir de contraintes liberticides. En soi, cela pourrait suffire.

Mais il faut comprendre également que l'écrivain qui questionne son rapport au monde est parfois plus proche du chercheur que du littéraire. La valeur (et probablement la pertinence) de sa recherche reste invariablement liée à celle de sa problématique. Et une problématique porteuse risque très souvent de n'offrir aucune promesse de résolution certaine. À terme, il est clair que (presque) toute démarche d'écrivain peut se voir résumée par la recherche d'un inconnu, que celui-ci se manifeste sous la forme d'une variable de l'imaginaire, d'une capacité d'imitation, d'un flou éthique, d'un vide juridique, d'une science impossible, d'un potentiel langagier, d'une mystique, et ainsi de suite. Pour faire une phrase courte, presque tautologique, la recherche de l'inconnu et de

l'inédit demeure un formidable moteur de création. Le littéraire qui rédige ses romans de gare cherche à correspondre à l'idée d'un genre. Son intention «d'écrire un roman de gare» répond à la notion d'une forme dont l'incarnation reste floue et aléatoire (autrement, tous les romans de gare seraient encore plus formellement similaires qu'ils ne le sont déjà). À l'opposé, des écrivains comme Philippe Forest ou Claire Lejeune, qui cherchent le réel en fonction de biais esthétiques et philosophiques, s'engagent eux aussi dans la voie du doute, mais à la différence que le produit de leurs doutes se détermine par la nature de son incarnation textuelle. Mais qu'elle soit de portée restreinte ou non, la recherche de l'écrivain révèle une recherche d'inconnu. Et si elle fait foi de constat quasi universel dans les démarches de création littéraire, c'est probablement parce que cette notion propose une ouverture, un possible, sinon la promesse d'un possible par l'usage du langage. Inconnu, indicible, impossible; la collection de préfixes négatifs rôde toujours dans les parages. Pourquoi ne pas faire évoluer la donne pour éviter la dépression?

L'indicible est un possible

Dans les pages d'*Éloge de la fiction*, un essai tout aussi tordu que jouissif de l'écrivain Marc Petit, les fonctions de la fiction sont mises à l'avant-plan sans pour autant que soit mis à l'écart le problème du réel. Dans sa défense de la fiction fondée grandement sur la volonté d'une destruction des arguments du manifeste *Contre l'imagination* de Christophe Donner (que Marc Petit évite systématiquement de nommer pour priver Donner du moindre accès à une postérité), Petit place le réel comme moteur de toute forme de fiction.

En un sens l'hostilité postbarthésienne aux mythes et aux symboles est un hommage indirect que les cornistes et autres nostalgiques du bon vieux temps de Mao, de Sartre, de Duras, de *Tel Quel* et du *Degré zéro de l'écriture* rendent à la Fiction. Car si loup et taureau il y a, de leur propre aveu, c'est bien que le réel, pour prendre forme à leurs yeux, a besoin d'apparaître masqué. Sans mufle, sans corne, ne serait-ce là que des métaphores, effet de langage, le réel n'est qu'un être de pensée, une entité, autrement dit, quelque chose d'inexistant, de purement conjectural. «Chose», en français, vient de «cause». *Ding, thing*, dans les langues germaniques, ont pour ancêtre un mot qui signifie assembler. C'est dire que, dès l'origine, le réel est matière à grandes envolées de manches. Il n'existe rien, pour nous, de réellement antérieur au fictionnement premier qui, dans un sens ou dans l'autre, du cerveau profond au cortex du stimulus sensoriel au lieu d'élaboration des perceptions, fait que là où nous sommes jusqu'à nouvel ordre, il y a quelque chose plutôt que rien : un spectacle permanent.³⁰⁰

Comme je le mentionnais précédemment, ce réel selon Petit «a pour qualité essentielle de *n'être pas dit*, parce qu'il précède toute espèce de discours³⁰¹». Il se situe au-delà des considérations de vérité ou de mensonge, tout comme le langage :

Les mots ne sont pas plus faux que le réel n'est vrai, ni meilleurs que lui, même si, en nous distinguant des autres êtres vivants, ils semblent vouloir nous élever au-dessus de la Nature. Ils ne mentent que s'ils prétendent être vrais, coller aux choses au lieu de se donner pour ce qu'ils sont : une fiction pure et simple, ou, plus exactement, composite et complexe, vocalisant à l'infini les rudes et imprononçables consonnes du réel.³⁰²

Cette version de la notion de réel présente soudainement des caractéristiques plus sympathiques à son explorateur. En comparaison avec l'impossible de Forest ou avec l'étrangeté de Lejeune, ce réel *qui est sans être représentable* prend quelque peu la forme d'une assise autorisant l'application du doute systématique, puisque le réel «apparaît [...] d'un coup, à l'instant même pour disparaître et ressurgir aussitôt, avant que l'orateur ne

³⁰⁰ Marc Petit, 1999. p. 102 – 103.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰² *Ibid.*, p. 17.

l'ait organisé en discours³⁰³». Chez Petit, le réel devient une notion omniprésente et inclusive qui échappe à toute définition. En incluant tout ce qui existe, tant dans l'imaginaire que dans les roches, les étoiles ou dans le langage : «Allégories de l'inreprésentable, de l'indescriptible, de l'innommable, devenues par l'effet de suggestion hallucinatoire de l'écriture dix fois plus visibles et pour ainsi dire plus réelles que ne furent jamais clochards ou casquettes réellement existant»³⁰⁴, Petit abandonne l'idée d'identifier le réel, le laissant comme un potentiel, comme un filon de tous les indicibles possibles à mettre en récit.

Cette idée simple du réel, John Searle l'évoque avec une clarté impeccable, à cela près qu'il n'utilise pas directement la notion de réel. Cet aspect n'est toutefois qu'un détail linguistique (le comble pour un philosophe du langage) : en langue anglaise, au plan conceptuel, *what is real is part of reality and reality is the world or the state of things as they actually exist*. Parce que la notion de *reality* semble chez lui curieusement plus proche de la notion de réel que je tente de mettre en lumière, plutôt que d'évoquer une philosophie du réel, Searle avance l'idée d'un Réalisme externe (*external Realism*)³⁰⁵. Il m'apparaît important de mentionner que du côté anglophone *the Real*, en tant que concept, fait essentiellement référence au réel lacanien. Sur le concept de Réalisme externe, Searle propose ceci :

[...] realism, as I am using the term, is not a theory of truth, it is not a theory of knowledge, and it is not a theory of language. If one insists on a pigeonhole, one could say that realism is an ontological theory: it says that there exists a reality totally independent of our representations.

[...]

³⁰³ *Ibid.*, p. 16.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁰⁵ Bien qu'une version française de ce texte soit disponible, il m'apparaît plus judicieux de citer le texte original afin d'en garder l'essence.

Realism is the view that there is a way that things are that is logically independent of all human representations. Realism does not say how things are but only that there is a way that they are.³⁰⁶

Un peu plus loin, Searle ajoute cet élément : «Realism does not say that the world had to turn out one way rather than another, but only that there is a way that it did turn out that is independent of our representation of it³⁰⁷». L'admission de ce concept de Réalisme externe (que je préfère nommer *le réel*) ouvre, lui aussi, sur le problème du relativisme, puisqu'il suggère une infinité potentielle de descriptions véridiques de faits objectifs. Par exemple le fait de peser 200 livres ou 90,71 kilogrammes est relatif à un même fait représenté selon deux réalités arbitraires³⁰⁸. Ce problème du relativisme qui fait des ravages en philosophie aurait plutôt tendance à s'avérer souhaitable en littérature – pourvu que l'acte de création littéraire s'engage éthiquement dans la reconnaissance de la multitude et l'admission de la fécondité de ses dialogues potentiels. Mais là où Marc Petit peut se contenter d'avancer une posture à l'égard du réel, posture à partir de laquelle il fonde quelque chose proche d'une ontologie esthétique, Searle, lui, se retrouve coincé avec une prise de position parfaitement aporétique :

[...] you can't prove rationality by argument because arguments already presuppose rationality. [...] The effort to establish external realism by some sort of "argument" would be [...] as if one tried to establish that representation represents. [...] External realism is thus not a thesis nor an hypothesis but the condition of having certain sorts of theses et hypotheses.³⁰⁹

Chez Searle, où la notion de condition demeure un vecteur d'une grande importance³¹⁰, il relève presque d'un tour de passe-passe rhétorique d'associer le concept

³⁰⁶ Searle, John R., 1995. *The Construction of Social Reality*. New York : Simon and Schuster, p. 155.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 156

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 165.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 178.

³¹⁰ Searle a développé la notion de condition de satisfaction dans sa théorie sur les actes de langage pour ensuite l'appliquer à l'échelle phénoménologique jusqu'à proposer une philosophie de l'esprit. Dans cette logique, le réel serait la condition permettant aux réalités d'exister.

de Réalisme externe (réel) à celui d'une condition. Cette logique simplifiée est admirablement fonctionnelle – *user-friendly*, pour employer un terme anglophone. De son côté, Marc Petit illustre ce point à sa manière : «L'art, en figurant le mal, le désactualise pour le rendre visible. Alors seulement le cœur peut s'indigner, l'esprit, comprendre, la main, s'armer pour agir contre lui. Grâce à la Fiction³¹¹». Le mal réel, indicible en lui-même, se retrouve figuré dans la réalité d'une fiction. Ce mal réel est ainsi la condition de l'existence des figures qu'il suscite.

Outre la notion de condition, qui demeure soumise à une dynamique de surgissement et d'interprétation, Searle figure ultimement le Réalisme externe avec un autre de ses concepts fétiches, soit celui de l'arrière-plan³¹². Avec un Réalisme externe agissant comme arrière-plan, le réel ne fait pas partie d'une contingence intentionnelle. Il échappe à toute possibilité de représentation. Du moment qu'il acquiert une valeur représentationnelle, il passe dans le domaine des réalités construites intentionnellement par l'esprit. Encore une fois, Petit illustre pratiquement le même propos :

Forme, non-forme.

Sens, non-sens.

Ces contraires ne s'excluent pas.

C'est sur fond de non-forme que la forme se dessine, comme le sens à partir du non-sens. Ni l'un ni l'autre n'existent dans l'absolu. À peine gagnés sur le tohu-bohu régnant, ils y replongent ou, du moins, sont menacés d'érosion. Doivent lutter, se radouber, se métamorphoser pour ne pas disparaître. Mais finissent toujours, à la longue, par sombrer, cédant la place à de nouvelles formes, à de nouveaux sens.³¹³

Le réel n'étant ni un idéal ni un impossible, mais existant en tant qu'arrière-plan aux réalités, demeure un indicible, comme l'évoquait pratiquement Petit, mais un

³¹¹ Marc Petit, 1999. p. 97.

³¹² Le concept d'arrière-plan a été essentiellement développé dans le cadre de sa théorie sur l'intentionnalité. Voir : Searle, John R, 1985. *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Coll. «Propositions». Paris : Minuit, p. 56 – 101 et 172 – 193.

³¹³ Marc Petit, 1999. p. 123.

indicible orienté vers la possibilité de sa figuration. En tant que notion aporétique, le réel reste un problème sans fin ni commencement, étant impossible à figer dans la symbolique ou dans l'imaginaire, puisqu'il agit comme *condition* du symbolique et de l'imaginaire. Parce qu'il est probablement l'aporie ontologique ultime, le réel ne saurait se manifester dans la réalité autrement que de manière figurée, par suggestions implicites, par l'évocation du *cela* dont faisait état Philippe Forest.

Mis à part le sentiment d'humilité qu'impose cette conception ontologique du réel en tant qu'arrière-plan, cette précision ne permet que d'identifier la potentielle source de l'inédit que cherchent tant les écrivains valorisant ce rapport au réel : un réel indicible dont la *connaissance vraie* est impossible, mais non pas son intelligibilité³¹⁴, un réel qui échappe à notre capacité de dire, mais auquel l'accès demeure toujours possible.

³¹⁴ John R. Searle, 1995. p. 195.

L'USAGE DU RÉEL

Il y a assurément de l'indicible. Il se montre,
c'est le mystique.

Ludwig Wittgenstein
Tractatus logico-philosophicus

Le vrai, le faux et la croyance

Si Searle se «contente» d'une définition aporétique du réel par son concept de Réalisme externe, c'est parce que celui-ci est animé par une volonté d'engager la pensée philosophique dans un rapport pragmatique. Pour lui, la philosophie doit contribuer à préciser notre rapport à un monde physique, un univers concret, pour ne pas dire, réel. Bien sûr, cette approche est loin de faire l'unanimité (phénomène heureusement improbable dans les sphères philosophiques). Néanmoins, elle témoigne d'une volonté d'incarner la pensée dans des considérations pratiques, un peu à la manière de Spinoza, qui suggérait au risque de sa vie que l'esprit émane du vivant, et non pas l'inverse. Searle n'œuvre pas dans le sens d'une ontologie à proprement parler, il propose une manière d'aborder les problématiques de l'esprit humain par les rares accès qui nous sont offerts.

D'une manière similaire, les écrivains qui adhèrent à une forme de réel ontologique (indicible, non représentationnel, logé en arrière-plan) ne participent pas à la consolidation d'une quelconque théorie philosophique. Ils participent au flux des œuvres littéraires, présentant des univers propositionnels, des créations intentionnelles composées d'amalgames langagiers capables de faire foi d'objets représentationnels dans l'esprit de leur lecteur. La réalité d'une œuvre littéraire n'est toutefois pas exempte de

réel. L'indicible, le non-représentationnel, l'arrière-plan demeurent présents en tout temps, non pas pour faire effet, comme je le soulignais, mais pour donner un *sentiment du réel*. Si du réel nous ne pouvons rien percevoir de manière pleinement consciente, l'accès au réel demeure possible par l'interprétation intuitive des affects qu'il provoque en nous.

Dans leurs méthodologies et leurs langage respectifs, Searle et Petit mentionnaient que le réel n'est pas affaire de vérité ni de mensonge. Ni vrai ni faux, le réel est, tout simplement, idiotement (au sens de Rosset, c'est-à-dire sans double). Ce réel possède certainement quelque chose d'un panthéisme ou d'un universalisme désacralisé, il est ce qui nous échappe et nous permet de croire en la possibilité de la véritable découverte. Pour le sujet athée, il représente une translation (au sens géométrique) d'un *tout* déterminé à un *tout* potentiel. La notion du tout reste présente et s'ouvre sur le possible, mais un possible dont les considérations humaines ne composent qu'une infime (voire ridicule) partie de l'équation. À la fois positivisme et négation de l'importance *réelle* du fait humain, cette posture, cet arrière-plan, permet à l'écrivain d'adopter une vision holistique de l'homme. Imagination, imaginaire, rêve, délire, lucidité, richesse, pauvreté, amour, cruauté; l'ensemble des caractéristiques des sujets humains fait état de ce réel. Le surréalisme, même dans ce qu'il a de plus surréel, demeure un phénomène du réel, de la même manière que le *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malevitch n'abolissait pas la figuration autant qu'il la réduisait.

Cela dit, une posture de création empruntant la perspective du réel ontologique comme arrière-plan des réalités demeure un phénomène de croyance. À défaut de savoir prouver l'existence de ce réel, l'écrivain qui s'engage dans l'exploration de celui-ci s'y aventure avec son lot de motifs et d'intentions. Puisqu'il ne peut se représenter le réel, le concept agit à titre de figure absente. Comme je l'évoquais en employant l'exemple de la potentialité quantique, le réel cesse d'être le réel du moment qu'on le perçoit. À défaut d'être en mesure d'explicitier la logique quantique derrière cette réalité (car il s'agit bel et bien d'une réalité), l'écrivain du réel ontologique procède en fonction d'une croyance en

ce réel potentiel, incapable d'y trouver du vrai ou du faux, incapable même de désigner son origine, sa source ou ses manifestations.

Le réel est un problème qui n'est pas un problème, il est pour l'écrivain une visée spécifique, peut-être parfois un calque de sa personne en regard de ses propres créations. Parce qu'après tout, si le réel est l'arrière-plan des réalités, l'écrivain se trouve à l'arrière-plan des réalités qu'il construit.

Cet usage du réel comme concept est sans conséquence sur le réel, mais non sur les réalités. C'est là le génie de l'affaire. En réduisant la portée totalisante que certaines réalités tendent à présenter, l'écrivain du réel ontologique garde une posture critique sur l'ensemble des réalités, puisque ces dernières sont subjectives. La certitude du réel engendre une perspective relativiste qui permet à l'écrivain de s'approprier la moindre réalité et de la tordre selon ses désirs. Si la littérature avait une fonction de vérité, ceci serait un désastre. Mais puisque la littérature possède cette grande vertu d'ouvrir notre rapport au réel en faisant sentir sa présence, ce relativisme me semble hautement nécessaire.

TROISIÈME PARTIE :
QU'EST-CE QUE LA MIMÉSIS IMITE?

L'art est un lieu où l'on a sans cesse l'obscur sentiment de la naïveté, mais il n'en est pas le refuge.

Botho Strauss, *L'incommencement*

Le sens est potentiellement infini, mais il ne s'actualise qu'au contact d'un autre sens.

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*

En ce sens, la formation de l'esprit humain ne se fait pas de façon «monologique», c'est-à-dire de façon indépendante, mais dans la rencontre avec l'autre.

Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*

*LE RÉEL ET LA MIMÉSIS***Le réalisme et le problème de la mimésis**

Jusqu'ici, plusieurs concepts ont été conviés, utilisés, mais pas forcément disséqués. Comme le suggérait Deleuze, la chirurgie conceptuelle est surtout une tâche philosophique, non pas littéraire. Mais pouvons-nous, en toute bonne foi, nous contenter de concepts en tant que simples opérateurs balisés par la philosophie? Certains avanceront qu'il n'est pas nécessaire de maîtriser la mécanique pour conduire une voiture. Cela est juste. Toutefois, il y a une marge importante entre utiliser un concept et comprendre les possibilités d'un concept. Et lorsque cette compréhension ouvre sur des possibilités littéraires, mieux vaut sortir le bistouri.

Depuis le début de cette thèse, j'avance et développe des concepts qui permettent d'opérer divers exercices de théorisation. Patterns, intuition, imagination, réel et réalité commencent à acquérir des valeurs spécifiques aux exigences de la création littéraire. Ils n'ont pas été pigés au hasard, ils appartiennent à une nébuleuse plus dense et hautement plus complexe que je dois désormais détailler. On pourrait me reprocher, à ce moment précis, d'aller à l'envers de mes intentions de ne pas inféoder la littérature aux concepts et ce serait là une demie-vérité. Vrai, puisque quand je fouillerai l'ADN de ces concepts, mes référents seront de nature philosophique ou scientifique; mais également faux, parce que ces précisions serviront à mieux explorer des problématiques littéraires encore peu fréquentées, et plus particulièrement à faire état de l'étonnante clairvoyance de Mikhaïl Bakhtine en ce qui a trait à sa phénoménologie de l'acte de création littéraire. Avec ces

affirmations à l'esprit, j'ancrerai néanmoins cette phase de chirurgie des noyaux conceptuels dans une considération orientée sur une problématique de création. Cette idée toute littéraire apparaît dans les pages de *Le roman, le réel*. Presque à la manière d'une boutade, Philippe Forest avance l'idée d'un réalisme comme posture esthétique :

Il y aurait pourtant lieu de penser l'histoire du réalisme comme «réalisme» et de revisiter dans cette perspective tout le siècle passé de la création : en littérature (tout particulièrement du côté d'Aragon mais aussi de Céline), au cinéma (du néoréalisme de Rossellini jusqu'à la nouvelle vague de Godard) et même dans les arts plastiques (avec le nouveau réalisme de Klein ou celui de Hains). Car chez tous ces artistes, c'est bien une certaine expérience de l'impossible qui détermine la nécessité d'une représentation réaliste consciente de ses propres apories et où la représentation de l'impossible s'assume comme représentation impossible.³¹⁵

Dans cet extrait, Forest semble tirer le tapis du réalisme vers son idée d'un réel impossible (un impossible qui serait la littérature). Puisqu'il lance cette idée vers la fin de son texte un peu comme on abandonne un chiot faiblard sur le bas-côté d'une route de campagne, Forest ne s'investit pas sérieusement dans sa proposition. Si ce concept parvient à survivre hors de l'essai qui l'a vu naître, ce sera sans l'aide de son auteur.

Mais s'il y avait plus à découvrir à propos du réalisme que Forest ne l'a laissé paraître? Parce qu'en évoquant l'idée d'une esthétique de l'impossible que j'interprète comme une *écriture de l'indicible*, une question deux fois millénaire surgit du sol avec une étonnante vigueur malgré son âge. Soulever la question du réel et de sa *suggestion représentationnelle*³¹⁶ pose le problème de la mimésis d'une bien jolie manière : si le réel relève de l'indicible, quel est l'objet de la mimésis de ce réel?

³¹⁵ Philippe Forest, 2007. p. 95 – 96.

³¹⁶ Je ne parle pas de représentation du réel, mais de suggestion, puisque le réel étant indicible, il ne saurait être dûment représenté.

Ici s'ouvre potentiellement une boîte de Pandore philosophique. Convier la mimésis en tant que concept ne suffit pas. Encore faut-il savoir de quelle mimésis il s'agit. Est-ce celle de Platon et du rapport à la vérité comme la réactualisait habilement Jean-Marie Schaeffer³¹⁷. Est-ce celle d'Aristote telle qu'interprétée par Ricœur dans *Temps et récit* ou dans l'incontournable ouvrage *Mimesis* d'Erich Auerbach? Sa définition doit-elle opérer en fonction d'une problématique de vérité ou de représentation? Le concept doit-il être repris à sa source comme le fait Kendall Walton dans *Mimesis as Make-Believe*, suggérant que l'imitation et le *faire semblant* participent à l'endogenèse de l'esprit chez l'enfant³¹⁸? Une exploration du côté de René Girard et de la mimésis du désir serait-elle salutaire³¹⁹? Doit-on tenter de lier l'ensemble de ces interprétations pour en tirer un concept opératoire global³²⁰? Probablement qu'une telle tâche présenterait une perspective des plus probantes, mais elle s'avérerait trop complexe pour tenir en un seul chapitre et servir un travail se voulant essentiellement littéraire.

Non seulement la question de la mimésis pose problème, mais il faut méthodologiquement y adjoindre un aspect phénoménologique. Parce que si un esprit

³¹⁷ Schaeffer, Jean-Marie, 1999. *Pourquoi la fiction?* Coll. «Poétique». Paris : Seuil, p. 21 – 132.

³¹⁸ Walton, Kendall L., 1993. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge : Harvard University Press, p. 9 – 105.

³¹⁹ Le cas de la mimésis du désir est particulièrement intéressant, puisque dans leurs nombreuses tentatives de validation philosophique, certains neuroscientifiques ont repris l'élément ontologique fondamental de la théorie de Girard, à savoir la primauté de la mimésis. Chez Vittorio Gallese, l'un des principaux chercheurs travaillant sur les neurones miroirs, la théorie de Girard est résumée de cette manière tout en étant dépouillée de sa dimension morale – chez Gallese, la mimésis est une fonction pré-consciente, dépourvue de sens du bien ou du mal. Toutefois, Gallese insiste sur le fait que cette notion de fonction préconsciente de la mimésis était présente chez d'autres philosophes, particulièrement chez Lipps (notion d'*imitation intérieure*). Pour plusieurs chercheurs, dont moi-même, la théorie de la mimésis de Girard, par son orientation morale sur la violence, gagne à être abordée avec circonspection dans un contexte méthodologique où la mimésis relèverait d'une fonction aperceptive. Gallese, Vittorio, 2011c. *The Two Sides of Mimesis: Mimetic Theory, Embodied Simulation and Social Identification* in Garrels, Scott R. (dir. publ.). *Mimesis and Science*. Chicago : Michigan State University Press, p. 87 – 108.

³²⁰ À cette liste incomplète pourrait s'ajouter les travaux d'Adam Smith, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Theodor Adorno et Michael Taussig.

imite ou représente par imitation, c'est qu'il perçoit initialement un objet³²¹. La nature neurobiologique du processus de cette perception ouvre, elle aussi, sur un abîme théorique et scientifique où sommeillent des milliers d'énoncés et de postulats créés depuis la constitution de la phénoménologie comme domaine philosophique. Forcément, un biais devra être choisi pour qu'on s'y retrouve et ce choix entraînera fatalement une réduction de la portée réelle de ces savoirs. Dans la résolution des problématiques liant mimésis et phénoménologie, l'approche bioculturelle tend à travailler en sous-œuvre de ces concepts, cherchant leur émergence en tant que *faits* pour mieux en comprendre leur évolution en tant que *fonctions*. Cette réduction pratique n'est pas nouvelle, un lecteur attentif pourra identifier ici l'un des patterns méthodologiques propres à la démarche bioculturelle : lorsque la question d'un concept ouvre sur un trop grand nombre de postulats potentiels, une stratégie de réappropriation de l'émergence de ce concept s'impose comme solution. Contrairement aux récriminations de Botho Strauss voulant que toute nouveauté s'extrait d'une grande part d'oubli³²², il n'est pas question d'ignorer ou de faire table rase des interprétations antérieures comme le fanfaronnaient certains darwinistes littéraires, mais plutôt de chercher la nature même du concept pour tenter de l'adjoindre aux phénomènes qu'il tentait d'expliquer originalement. Sans qu'on cherche à dénier les nombreux apports que la philosophie des deux derniers millénaires a pu apporter, cette démarche se veut une réappropriation des objets de pensée, non pas une destruction, mais un travail en sous-œuvre³²³.

Si la proposition d'une posture réaliste ne dépassait pas le stade d'une idée à développer dans l'essai de Philippe Forest, c'est probablement parce qu'elle ouvrait sur

³²¹ L'usage du terme *objet* se fait dans la tradition phénoménologique. Il ne réfère pas tant à un objet à proprement parler qu'à un phénomène perçu.

³²² «Pour acquérir du savoir neuf, l'esprit humain doit oublier qu'il savait déjà la même chose sous d'autres symboles. Là où la sagesse de la poésie se tait, l'intérêt de l'esprit pour sa technique s'autonomise». Strauss, Botho, 1996. *L'incommencement Réflexion sur la tache et la ligne*. Coll. «Arcades». Paris : Gallimard, p. 33.

³²³ En architecture, un travail en sous-œuvre concerne les fondations d'un édifice.

des exigences conceptuelles qui dépassaient grandement le domaine littéraire. Il n'est pas question ici de réduire la portée du littéraire, mais la variable admissible de ce que pourrait être un réalisme (c'est-à-dire une forme de réalisme) reste conceptuellement liée à l'idée d'une réalité subjective qui permet à l'esprit de rester «libre» à l'intérieur des balises qu'il détermine. En contrepartie et selon mon interprétation, un réalisme qui ne serait pas un réalisme se projetterait sciemment dans l'indicible : plutôt que d'œuvrer en spirale centripète vers la précision d'une subjectivité déterminée par le langage, un réalisme évoluerait en spirale centrifuge, toujours orientée vers une extériorité, un espace où le langage opère de manière classique, mais portant une attention particulière à la création de figures évocatrices, des espaces où le texte, par le sentiment d'incomplétude qu'il suggère, demeure en relation mimétique avec un *sentiment du réel* relevant de l'indicible. Un exemple esthétique de ce type de réalisme serait facile à repérer dans les nouvelles minimalistes de Raymond Carver, où constamment, il y a «une menace qui plane³²⁴», petite ou grande, et où «[...] une petite phrase d'aspect anodin [...] fera remonter un frisson le long de la colonne vertébrale du lecteur³²⁵». Ce type de *sentiment du réel* proposé par un tel réalisme poserait dès lors une problématique relevant de la mimésis en tant que fonction *ayant précédé l'apparition du langage* au cours de l'évolution. Comment sentons-nous à travers le langage ce que celui-ci ne peut qu'évoquer indirectement?

³²⁴ Carver, Raymond, 1991. *Les feux*. Coll. : «Points». Paris : Seuil, p. 35.

³²⁵ *Ibid.*, p. 32.

L'analogie et l'origine

Dans les pages de *L'atelier*, Claire Lejeune propose plusieurs réflexions sur la notion d'analogie lorsque vient le temps de situer phénoménologiquement sa posture poétique, qui n'a pourtant rien d'un réalisme comme l'entend Forest. Si dans son réalisme, Forest cherche un accès au réel pour représenter une réalité plus vraie, Lejeune recherche l'étrangeté du réel par un langage poétique qui échapperait à la raison. Au-delà de l'utopisme implicite d'un langage libre de toute forme de raison, Lejeune avance que :

La pensée ne peut rétablir la communication coupée entre la logique et l'analogique, entre «*technè*» et «*arkhè*» que parcourant à rebours toutes les circonvolutions du labyrinthe mental; voyage initiatique au cours duquel les ténèbres de l'absurde se changent en source de sens. La cause de notre dépendance, c'est la peur infantile d'explorer nos hauteurs et nos profondeurs, la peur de se perdre. La stabilité dynamique – la grande santé – nous advient de la correspondance des deux vertiges de la conscience.³²⁶

L'analogie que Lejeune recherche est un sentiment de correspondance, l'idée d'un vertige premier, celui d'une première conscience du rapport à l'objet. Cette reconnaissance de non-coïncidence entre l'*arkhè* (origine, fondement) et la *technè* (savoir-faire) propose l'idée que la logique, étant détachée de sa fonction première, soit désormais prise pour une fin en elle-même, provoquant un vertige logique opposé au vertige du réel. Ce réel étrange³²⁷ qu'évoque si souvent Lejeune est le réel de l'analogie comme l'entendait Lipps, suivi par Husserl : celui de l'imitation interne d'avant la pensée de l'imitation et forcément, d'avant le langage. Sans nommer explicitement le concept qu'elle attaque ici, Lejeune propose une version épurée de la mimésis qui mérite un approfondissement.

³²⁶ Claire Lejeune, 1992a. p. 104 – 105.

³²⁷ *Ibid.*, p. 39.

Sur le plan des mimésis simplifiées, celle avancée par le neuropsychologue Merlin Donald dès le début des années 1990 dans *Origins of the Modern Mind*³²⁸ m'apparaît très prometteuse. Tout en faisant état des racines anciennes et modernes des interprétations de la notion, Donald suggère l'idée d'une mimésis comme fonction antérieure (et nécessaire) à l'apparition d'un langage. Sans verser dans les théories contestées des potentiels protolangages³²⁹, Donald présente une succession de phases évolutives ayant marqué l'esprit humain, proposant un esprit indissociable du mutualisme et des relations que celui-ci engendre. Se fondant initialement sur une sélection d'expérimentations éthologiques chez les grands singes, Donald situe cognitivement la genèse de la culture humaine dans une phase qu'il nomme *épisode* :

In fact, the word that seems best to epitomize the cognitive culture of apes (and probably of many other mammals as well, although this is tangential to the argument) is the term episodic. Their lives are lived entirely in the present, as a series of concrete episodes, and the highest element in their system of memory representation seems to be at the level of event representation. Where humans have abstract symbolic Memory representations, apes are bound to the concrete situation or episode; and their social behavior reflects this situational limitation. Their culture might be therefore classified as an episodic culture.³³⁰

D'épisodique, cette culture de l'instant évolue vers une phase d'imitation mutuelle, phase que Donald nomme *mimésis*. La mimésis de Donald est une question essentiellement corporelle, elle n'est pas tant une notion qu'une aptitude physiologique :

Mimetic skill or mimesis rests on the ability to produce conscious, self-initiated, representational acts that are intentional but not linguistic. These mimetic acts are defined primarily in terms of their representational

³²⁸ Donald, Merlin, 1991. *Origins of the Modern Mind*. Cambridge : Harvard University Press, p. 124 – 360.

³²⁹ Le problème principal avec la théorie d'un protolangage est de nature méthodologique : comment et à quel moment déterminer qu'un protolangage devient langage en bonne et due forme constitue le principal point litigieux autour de ce concept. Les travaux de Derek Bickerton, de Michael Tomasselo, de Ray Jackendof et de James Hurford témoignent de ces dissensions.

³³⁰ Donald, Merlin, 1991. p. 149.

function. Therefore, reflexive, instinctual and routine locomotor acts are excluded from this definition, as are simple imitative acts and conditioned responses, whether classical or operant in origin. Also excluded, in the context of modern human society, are gestures that occur in a linguistic context or serve a linguistic function; these may sometimes have a mimetic origin, but their method of representation is too closely interleaved with language to be labeled as “purely” mimetic.³³¹

Cette aptitude, ce savoir-faire, ouvre la voie à l'apparition du rituel qui lui, mène au langage³³² ainsi qu'à la constitution d'une culture dite *mythique*. Dans son évolution, cette culture mythique mène ensuite à la culture *théorique*, terme que Merlin Donald emploie pour qualifier le dernier bond culturel significatif de l'humain à ce jour³³³.

Mais revenons à la mimésis en tant que phénomène physiologique. En 1991, il fallait un sérieux courage théorique pour récupérer un concept si ancien et le déposséder de ses fonctions relatives au langage. Il faut comprendre qu'en ce temps, le concept de neurones miroirs qui valida cette approche n'avait pas encore été officiellement avancé³³⁴. Néanmoins, Donald proposait l'idée d'une mimésis comme *simple* aptitude proprioceptive à mimer l'action, la mimique, le faciès d'autrui, démontrant une base relationnelle par l'analogie et le sentiment d'analogie. Illustrant, à titre d'exemple, qu'un nourrisson répondant par un sourire à celui de sa mère ne possède aucun autre moyen que ses aptitudes proprioceptives pour conclure au succès de son imitation, la mimésis ainsi décrite soulevait aussi un problème de représentation (à savoir si la proprioception est représentationnelle). À défaut de s'attaquer à cette problématique philosophique, Donald détermina tout de même que la mimésis était un marqueur sûr d'intentionnalité : pour qu'on puisse imiter, la

³³¹ *Ibid.*, p. 168.

³³² *Ibid.*, p. 171.

³³³ Cette même théorie est actualisée dans le second ouvrage de Merlin Donald. Donald, Merlin, 2002. *A Mind so Rare : The Evolution of Human Consciousness*. New York : W.W. Norton & Company, p. 252 – 300.

³³⁴ La première mention des neurones miroir date officiellement de 1992 par l'équipe de recherche de Giacomo Rizzolatti. Rizzolatti, Giacomo, G. Di Pellegrino, L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese, 1992. *Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study*. *Experimental Brain Research* 91, 176-180.

perception de l'objet imité doit être intentionnellement déterminée comme étant imitable : «Mime is intentional; its objective is the representation of an event. Intentional communication in modern humans is not restricted to language; it precedes language in ontogenesis³³⁵».

Dans l'occurrence d'une mimésis considérée d'abord comme une aptitude, le rapport mimétique au réel en tant qu'indicible devient une possibilité plus claire. À défaut d'apporter une solution holistique à un problème global, la suggestion de Donald aide à situer un ancrage, à identifier conceptuellement un instant où, pour reprendre l'idée de Lejeune, *technè* et *arkhè* correspondaient à un même vertige. Au plan plus pragmatique, la théorie de Merlin Donald avance que la compréhension d'autrui passe évolutivement par une expérimentation d'autrui, par son imitation et que le dialogue, pour devenir réalité, provient d'abord du sentiment d'analogie. Au plan théorique, nous sommes ici à quelques secondes du concept de neurones miroirs et d'un des domaines de recherche que leur découverte aura relancés : celui de l'empathie.

Avant de fouiller ce fascinant domaine de recherche, il est important d'envisager comment l'aptitude mimétique saurait mener à l'apparition d'un langage. Spécialisation oblige, les explications de Merlin Donald se veulent plus générales sur ce point délicat. Néanmoins, il propose des bases de travail fort intéressantes : se situant comme l'un des théoriciens les plus articulés de la première vague bioculturelle, Donald s'assure de remettre les marques évolutives en contexte, non pas en positionnant l'apparition du langage comme premier grand schisme entre l'homme et le règne animal, mais en démontrant le caractère progressif de cette rupture, proposant qu'elle origine de la formation des premières communautés cognitives³³⁶. Sur ce point, son deuxième essai (2002) présente plus clairement cette conséquence de la mimésis :

³³⁵ Merlin Donald, 1991. p. 171.

³³⁶ *Ibid.*, p. 261.

The achievement of early hominids revolved around a new kind of cognitive capacity, mimetic skill, which was an extension of conscious control into the domain of action. It enabled playacting, body language, precise imitation, and gesture. It also acted as a mode of cultural expression and solidified a group mentality, creating a cultural style that we can still recognize as typically human. Mimesis enabled early hominids to refine many skills, including cutting, throwing, manufacturing tools, and making intentional vocal sounds. Although not yet language, these sounds were nevertheless expressive. We call such vocal modulation prosody. They include deliberately raising and lowering the voice, and producing imitations of emotional sounds.³³⁷

De l'épisodique au mimétique, du mimétique au mythique et du mythique au théorique, Donald s'accroche à la théorie nobélisée du darwinisme neural³³⁸, avancée par le neurologue Gerald Edelman. Ce faisant, il reconnaît que le cerveau, dans sa configuration contemporaine, garde de nombreuses traces et encartages relatifs aux processus antérieurs à sa pleine constitution :

Thus modern culture contains within it a trace of each of our previous stages of cognitive evolution. It still rests on the same old primate brain capacity for episodic or event knowledge. But it has three additional, uniquely human layers: a mimetic layer, an oral-linguistic layer, and an external-symbolic layer. The minds of individuals reflect these three ways of representing reality.³³⁹

Dans cette perspective, Donald s'approche grandement des idées de Lejeune en faisant de la mimésis le point d'ancrage initial des cultures humaines. Donald souligne

³³⁷ Merlin Donald, 2002. p. 261.

³³⁸ «Darwinisme neural : terme appliqué à la TSNG pour souligner l'application au cerveau du sélectionnisme et du raisonnement en termes de population»; «Sélectionnisme : conception selon laquelle les systèmes biologiques opéreraient par sélection de populations de variantes sous diverses contraintes»; «TSNG : Théorie de la sélection des groupes de neurones, qui repose sur trois piliers : 1) la sélection développementale, 2) la sélection expérimentale, toutes deux opérant sur des répertoires de variantes neurales, et 3) la réentrée, processus clé assurant la corrélation spatio-temporelle et l'intégration consciente. C'est une théorie globale du cerveau qui explique la diversité et l'intégration du système nerveux central». Edelman, Gerald M., 2004. *Plus vaste que le ciel*. Paris : Odile Jacob, p. 183, 202, 206.

³³⁹ Merlin Donald, 2002. p. 262.

également que «It is also closest to emotion. Mimetic capacity has huge emotional ramifications because it involves both the conscious elaboration and the suppression of emotion³⁴⁰».

Du côté de Lejeune, le souhait d'accession à une *pensée poétique* présente précisément cette recherche de précarité opposée à une pensée logique férue de durée³⁴¹ : chercher l'émotion précaire et réelle plutôt que la réalité de sa suppression durable constitue le moteur de son travail de création. Si, pour Lejeune, «Créer, c'est s'éprendre de l'impossible, faire corps avec lui pour le rendre possible, puis travailler soi-même jusqu'à le réaliser³⁴²», la création équivaut à l'atteinte d'un état de correspondance mimétique idéalisé, un moment où le savoir-faire analogique permet au sujet de correspondre émotivement au réel. En ce sens, la pensée poétique de Lejeune et le réalisme de Forest proposent deux déclinaisons d'une même intention : le désir de coïncidence entre l'être au monde et sa conscience d'être au monde. «L'impossible» dont Lejeune s'éprend relève, tout comme chez Forest, d'une impossibilité du langage qui demeure une possibilité du corps. Cette non-coïncidence entre le corps et l'idée du corps ne relève pas conceptuellement de l'impossible, mais, comme je l'indiquais, de l'indicible.

Même si mon jupon dépasse depuis longtemps, les théories de Mikhaïl Bakhtine ne sont pas directement conviées dans ces analyses. Mon usage ponctuel (quoique récurrent) des théories de Bakhtine n'est pour l'instant qu'une manière d'éviter l'éparpillement. Plutôt que de détailler à la pièce les éléments pertinents des premiers textes de Bakhtine, je préfère pour l'instant dresser un portrait contemporain des approches bioculturelles, tout en les incarnant dans des considérations propres aux théories de la création. Les correspondances et les éclaircissements avec les propositions de Bakhtine n'en seront que plus clairs, le moment venu. Après tout, Bakhtine fondait

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 263.

³⁴¹ Claire Lejeune, 1992a, p. 25.

³⁴² *Ibid.*, p. 61.

principalement sa phénoménologie de l'acte de création littéraire dans un rapport esthétique et ultimement, dans le langage. Un domaine où les théories de Merlin Donald n'offrent qu'un cadre général.

Pour mieux explorer les conséquences évolutives de cette mimésis physiologique et pour mieux dessiner à l'intérieur du cadre offert par Donald, il faut se tourner vers Mark Johnson, principalement connu pour son travail sur les métaphores conceptuelles dans *Les métaphores de la vie quotidienne*, ouvrage rédigé en 1980 en collaboration avec le neurolinguiste George Lakoff – un livre qui récolta probablement autant de huées que d'applaudissements. Mais pour résoudre la problématique des rapports entre corporéité, sens et langage, les travaux récents de Mark Johnson proposent les bases cognitives d'une théorie incarnée (*embodied*) du sens et du langage qui mérite une attention particulière.

Un premier sentiment du réel

Si la mimésis de Merlin Donald se résume à une relation d'analogie avec l'objet imité, il en va tout autrement d'une mimésis interprétative telle qu'avancée par Auerbach (pour ne citer que celui-ci), qui elle, se retrouve en relation dialectique avec son objet. Si la mimésis de Donald se situe en amont du langage alors que celle d'Auerbach se positionne bien en aval, le pont théorique entre ces deux variables d'une même notion gagne à être réalisé, sinon, à tout le moins, esquissé.

Jusqu'à tout récemment, plus particulièrement dans l'aride domaine de la philosophie analytique, les théories du langage peinaient à sortir de leur propre giron. La problématique du sens telle que figée par les travaux de Frege permettait à la philosophie

de réaliser sa logique analytique sans mettre le pied hors des fonctionnements propres aux langages. Les sciences cognitives de première génération ont grandement souffert de cette opacité tendancielle qui positionnait le langage comme finalité plutôt qu'à la manière d'un outil, d'une création issue d'une communauté d'esprits. Pour mieux s'intéresser aux problématiques des origines du langage, il devenait impératif de libérer le sens, de l'extraire du contexte, ne serait-ce que pour le considérer en tant que condition d'émergence.

Dans la première partie, j'ai avancé que la perception d'un pattern préside à la création de toute forme de sens. L'expérience d'un pattern³⁴³ à l'origine de l'événement de sens marque une relation (j'oserai dire dialogique) entre la perception d'un phénomène et l'interprétation de cette perception. L'enjeu philosophique contemporain tend à dresser deux camps lorsque vient le temps de situer l'espace dans lequel se déroule cette relation. Toutefois, ce débat entre externalistes et internalistes tend à perdre de sa pertinence au sein de l'approche bioculturelle, puisque, comme l'énonce Mark Johnson, l'esprit n'est pas l'affaire d'un organe isolé : «The brain is not the mind. The brain is one key part of the entire pattern of embodied organism-environment interaction that is the proper locus of mind and meaning³⁴⁴».

La thèse de Johnson apparaît des plus stimulantes quand vient le temps d'examiner la problématique de création du sens et par rebond, la production d'un *sentiment du réel*. À partir d'analyses neurologiques orientées par un biais issu de la philosophie du langage, Johnson présente la création du sens comme le résultat d'un rapport au monde, certes, mais d'un rapport au monde médiatisé par le corps :

³⁴³ On doit distinguer expérience d'un pattern et expérience d'une forme (*gestalt*). Bien que forme et pattern possèdent des caractéristiques et des fonctions similaires, leurs expériences perceptuelles n'appartiennent pas au même niveau d'intentionnalité. Qui plus est, lorsqu'il s'agit d'une intéroception (perception du milieu corporel interne), l'expérience est celle d'un pattern et non d'une forme.

³⁴⁴ Johnson, Mark, 2007. *The Meaning of the Body*. Coll. «Philosophy», Chicago : Chicago University Press, p. 175.

[...] we learn to understand our world not with conceptual and propositional knowledge, but more fundamentally, via bodily interactions and feelings. [...] In other words, *body-based intersubjectivity* – our being with others via bodily expression, gesture, imitation, and interaction – is constitutive of our very identity from our earliest days, and it is the birthplace of meaning.³⁴⁵

Selon Johnson, le sentiment (*feeling*) que nous avons de notre corporéité est l'unique vecteur de création du sens. Tout comme Merlin Donald, Johnson propose que la base du sens soit impermanente, préconceptuelle et non propositionnelle³⁴⁶. Étant fortement influencé par les travaux de William James et de John Dewey, Johnson définit la notion de sentiment comme une expérience :

According to the view I am developing, meaning is grounded in bodily experience; it arise from our feeling of qualities, sensory patterns, movements, changes, and emotional contours. Meaning is not limited only to those bodily engagements, but it always starts with and leads back to them. Meaning depends on our experiencing and assessing the qualities of situations.³⁴⁷

Cette notion de sens ancrée dans l'expérience corporelle découle, comme le suggérait Dewey, d'une expérience *créée* par le sujet percevant³⁴⁸. Le pattern extérieurement perçu se présente ainsi à la manière d'une projection intentionnelle. Le sens ne réside donc pas dans le pattern à proprement parler, mais dans le fait qu'il soit *déterminé* comme étant un pattern. Ici, il est question de perceptions de base, de patterns projetés et identifiés comme étant signifiants. Nous semblons encore bien loin du langage. Et pourtant, nous y sommes presque. Si l'aptitude mimétique a permis de développer des signes communs

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁴⁶ Et ainsi, non représentationnelle. *Ibid.*, p. 34.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

³⁴⁸ «For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original Producer underwent. They are not the same in any literal sense. But with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole that is in form, although not in details, the same as the process of organization the creator or the work consciously experienced». Dewey, John, [1934] 1980. *Art as Experience*. New York : Perigee Books, p. 54.

par l'analogie (et la capacité de percevoir la réussite d'une imitation), l'humain a jeté les bases d'une communication dont le succès était initialement déterminé par des *capacités intéroceptives*. Sur ce point, Mark Johnson se rattache à William James :

Our own bodily position, attitude, condition, is one of the things of which some awareness, however inattentive, invariably accompanies the knowledge of whatever else we know. We think; and as we think we feel our bodily selves as the seat of the thinking. If the thinking be our thinking, it must be suffused through all its parts with that peculiar warmth and intimacy that make it come as ours.³⁴⁹

Le premier exemple utilisé par Johnson – toujours inspiré par James – consiste à souligner *le sentiment du mais*, terme auquel James associait la perception d'un état corporel spécifique (intéroception) équivalent à un changement de posture, de direction. Pour préciser cette idée, Johnson évoque l'exemple d'un processus d'écriture d'un texte :

Whenever your writing is going well, there is a certain direction, force, and momentum established by your first thoughts. The words pour out, as we say, and your thinking flow too, moving from one thought to the next in smooth transition. But then you get stuck for a moment. You are not sure what to say next, what comes next. Notice the arrested development of your thinking and accompanying bodily-mental tension. Things were going swimmingly, then you got stopped, and now you need to figure out how to carry on with a new train of thoughts that resolve the felt tension in the situation. Your problem is how to reestablish fluid thought that will run its course to some resolution of fulfillment (when you have "expressed your idea"). As you try out various ways to carry the thought forward, you start and stop, trying first one thought and then another, seeking to realize the felt tendencies of what you are thinking [...]³⁵⁰

Cet exemple de perception du flux de pensée de manière physiologique, Annie Dillard en fait état avec sa merveilleuse et profonde simplicité stylistique dans les pages de *En vivant, en écrivant*. Elle confie : «Ce que j'avais écrit la veille a besoin d'être

³⁴⁹ James, William, [1890] 1931. *Principles of Psychology, vol 1*. New York : Henry Holt and Company, p. 241- 242.

³⁵⁰ Mark Johnson, 2007. p. 95.

ralenti. J'insère des mots dans une phrase, je hasarde une nouvelle phrase. Je remarque aussitôt que j'écris [...]»³⁵¹. La perception de ce besoin de ralentissement du texte correspond ici à une expérience corporelle : en lui-même, le texte ne présente aucune vitesse. La prosodie qu'il renferme, sémiotiquement parlant, n'acquiert un sens qu'au moment phénoménologique de la lecture. Le pattern du texte suggère un rapport *simulé* : si je lisais ces phrases à haute voix, elles auraient, en effet, une vitesse spécifique. Le sentiment d'analogie entre l'état du texte et l'expérience sensible de son contenu se situe dans le fait de simuler intérieurement l'effet d'un ensemble de signes. Mais pour Dillard, ces phrases n'ont pas à être dites, elles sont *senties* comme étant trop rapides de manière intuitive. Une intuition qu'il est aujourd'hui possible de détailler.

La perception de cette vitesse prosodique est reliée à un phénomène aujourd'hui connu comme lecture en *voie phonologique*. Le neurolinguiste Stanislas Dehaene propose deux distinctions pour les lectures silencieuses : la voie lexicale, équivalant à la lecture rapide, et la voie phonologique, équivalant à «lire dans sa tête» au mot à mot³⁵². Dans une occurrence de lecture par voie phonologique, les cordes vocales produisent le même mouvement qu'en instance de parole³⁵³. C'est en percevant de manière intéroceptive le mouvement de ses propres cordes vocales que Dillard peut déterminer si la *vitesse* de son texte correspond au sujet qu'il évoque. La création du sens du texte, dans cette occurrence précise, se fait bel et bien dans le corps sur un mode du sentiment analogique.

³⁵¹ Dillard, Annie, [1989] 2008. *En vivant, en écrivant*. Coll. «Titre». Paris : Christian Bourgois, p. 58.

³⁵² Dehaene, Stanislas, 2008. *Les neurones de la lecture*. Paris : Odile Jacob, p. 52 – 59.

³⁵³ En date de mars 2013, se basant sur une recherche diffusée d'abord par la NASA en 2004, la compagnie Ambient travaille au projet Audeo, un capteur subvocal positionné sur la gorge, au niveau des cordes vocales, destiné à retransmettre un signal à une application de téléphonie capable de traduire le discours muet (une pensée en voie phonologique). Cette invention a remporté le titre d'invention de l'année en 2009 par la revue *Popular Science*.

<http://www.nasa.gov/centers/ames/news/releases/2004/subvocal/subvocal.html>
<http://www.popsci.com/scitech/article/2009-05/electronic-voice-box>

Les liens entre la mimésis de Donald et l'origine corporelle du sens chez Johnson tendent à ramener l'ensemble des notions de signification à des sommes intéroceptives dont la grande complexité échappe toujours aux connaissances actuelles. Le bébé *sent* qu'il sourit de la bonne manière. L'adjonction d'un *mais* produit un effet de déboîtement ou de réalignement d'un flux spécifique, comme un marcheur décide de s'arrêter brièvement pour changer de direction. Le pari théorique de Johnson n'est pas d'attribuer une fonction mimétique au langage – Aristote l'aura devancé là-dessus et Auerbach aura produit la plus brillante analyse moderniste du sujet. Il s'agit pour lui de définir ce que la mimésis imite en tant qu'aptitude d'un esprit incarné :

The key to this reconceiving of mind is to stop treating percepts, concepts, propositions, and thoughts as quasi-objects (mental entities or abstract structures) and to see them instead as patterns of experimental interactions.³⁵⁴

En somme, la nature externe et interne de ces interactions n'est pas aussi pertinente que *l'expérience* que l'interaction procure. Et c'est précisément l'aptitude que la mimésis comme mode de relation au sentiment analogique propose : une interaction avec soi-même en rapport à la perception d'un objet imitable.

À défaut d'offrir un lien direct entre mimésis et origines du langage, Johnson établit la possibilité de déterminer le sens sur des bases physiologiques et que la perception du sens ne tiendrait pas de la raison telle qu'entendue traditionnellement, mais plutôt de *sentiments (feelings)* non représentationnels, non conceptuels. Comme en fait foi sa recherche exhaustive sur les métaphores sur laquelle se fonde sa théorie, la fonction représentationnelle du langage se fait majoritairement en rapport à une corporéité centrale. En termes peircéens, le langage garde le corps comme *ground* pour orienter ses significations. Qu'il s'agisse de *tomber en désuétude*, *d'éclaircir une question*, *d'ouvrir un problème* ou de *tourner autour du pot*, les métaphores, selon Johnson, font état

³⁵⁴ Mark Johnson, 2007. p. 117.

d'actions ou de relations spatiales où l'image schéma³⁵⁵ d'une action du corps est déterminante dans le sentiment incarné du sens. Pour reprendre la gradation évolutive de Merlin Donald, Johnson suggère implicitement que l'évolution du sentiment d'analogie par la mimésis aura servi de base à la fondation du dialogue à l'ère du mythe, voire, à la dialectique à l'ère théorique. En termes simplifiés, avant de nous entendre de manière dialectique, nous nous sommes contredits par le dialogue et avant de croiser nos réalités subjectives, nous avons créé les récits de ces subjectivités.

Le *sentiment du réel* énoncé précédemment s'appuie sur ces propositions : en suggérant que le langage soit entièrement tributaire de l'aptitude mimétique, le langage apparaît en décalage avec le sentiment d'analogie. La «communication coupée entre la logique et l'analogique»³⁵⁶ évoquée par Lejeune marque une cassure que la création littéraire semble exploiter de manière quasi systématique (l'impossible qu'est la littérature, selon Forest citant Bataille). Présentant des propositions ouvrant sur des référents non langagiers, la littérature, tant en poésie qu'en fiction, utilise autant le langage que ses interstices, ses insuffisances et ses échecs pour évoquer un sens interprété en fonction d'une simulation incarnée, d'une expérience perceptive produite par le corps. Ce réalisme comme écriture d'un *sentiment du réel* livre des représentations relevant de l'indicible, des ouvertures sur l'expérience d'un réel simulé qu'on ne peut que sentir en nous-mêmes.

³⁵⁵ L'image schéma est une création conceptuelle de Johnson inspirée des schemata de Kant. L'objectif de ce concept est d'éliminer l'idée d'une représentation, d'une image, dans l'esprit et plus précisément dans l'imagination, en tant que fonction cognitive. D'une certaine manière, l'idée d'image schéma suggère que l'esprit retient essentiellement le *contour* d'une expérience spécifique. Voir Johnson, Mark, 1987. *The Body in the Mind The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago : The University of Chicago Press, p. 18 – 172.

³⁵⁶ Claire Lejeune, 1992a. p. 104.

La simulation et le faux problème du solipsisme

Tout n'est pas parfait sous ces cieux conceptuels. Ce qui pend au bout du nez des Searle, Johnson et Donald de ce monde, c'est la menace qui fit trembler l'ensemble des philosophes et théoriciens ayant joué sur le terrain phénoménologique, tout particulièrement Husserl : le problème du solipsisme. Dans le cas qui nous intéresse, si une perception est d'abord la perception de sa propre corporéité³⁵⁷ (intéroception), en quoi l'apport du monde extérieur est-il nécessaire, puisque le corps, de manière conceptuelle, fonctionnerait en circuit fermé? Sans vouloir m'enfoncer dans ces considérations purement philosophiques issues des diverses querelles logiques ayant eu cours lors du dernier siècle, je me contenterai de souligner que, jusqu'à la découverte des neurones miroirs, presque tout problème phénoménologique restait menacé par cette zone marécageuse.

Le problème du solipsisme se manifestait particulièrement lorsque la question de l'intentionnalité était soulevée, entre autres dans les propositions que Searle mettait de l'avant. Si une *expérience perceptive* est un *acte intentionnel*, le *contenu* de cette perception est donc *projeté* sur l'objet perçu³⁵⁸. Par exemple, devant la vue d'un territoire de forêts, de lacs et de montagnes, le percevant verra un *paysage*, puisqu'il projette intentionnellement cette conception du territoire (un *paysage* étant un concept³⁵⁹). La nature du jugement esthétique qui peut s'ensuivre, à savoir s'il s'agit d'un *beau paysage* ou non, n'est déjà plus une affaire externe comme le suggérait Kant, devient une question

³⁵⁷ Ne pas confondre avec le corps propre de Merleau-Ponty, que celui-ci distinguait du corps phénoménal. Cette distinction dualiste avait pour fonction, justement, d'éviter le piège du solipsisme.

³⁵⁸ Searle, John R., 1985. *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Coll. «Propositions». Paris : Minuit, p. 56 – 101.

³⁵⁹ À ce sujet, il est important de mentionner que, dans plusieurs cultures, le concept de paysage est inexistant. Voir : Berque, Augustin, 1995. *Les raisons du paysage*. Paris : Hazan, p. 34.

d'imagination³⁶⁰. La relation avec l'objet perçu n'est donc qu'une relation avec l'idée intentionnelle de l'objet. À première vue, dans la tradition kantienne, cette proposition semble tenir la route. Toutefois, lorsque l'objet devient un *sujet*, une altérité autonome capable elle aussi d'intentionnalité, le problème gagne en densité. À moins, bien sûr, d'introduire les possibilités du relativisme.

Étant fondée sur des perceptions de sujets dynamiques, la mimésis de Donald se présente comme l'ancrage des cultures. Les *objets perceptuels* imités n'y sont pas tant des *objets* que des *caractéristiques* de sujets, d'altérités reconnues comme étant biologiquement similaires. Sa mimésis ouvre ainsi sur les possibilités multiples du mutualisme. Dans cette même logique, les langages qui ont découlé de la mimésis au fil de l'évolution se sont, eux aussi, constitués dans des contextes où le mutualisme et l'intersubjectivité prévalaient. À ce titre, l'une des premières pistes scientifiques tissant des liens entre imitation et langage (plus précisément l'activation de l'aire de Broca en phase d'imitation gestuelle chez des nourrissons) est apparue en 2005 dans les recherches de l'un des chercheurs de l'équipe parmesane de Giacomo Rizzolatti³⁶¹, Marco Iacoboni :

The possibility remains that the effect we observed is language mediated, so that one has to name a finger movement in order to imitate it. However, this is quite unlikely if one looks at human development. In fact, infants can imitate much earlier than they can talk. If Broca's area has an essential role in imitation, then it must be concluded that this area is not exclusively dedicated to language processing. It also suggests an evolutionary continuity between action recognition, imitation, and language.³⁶²

³⁶⁰ «L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) dispose d'une grande puissance pour créer en quelque sorte une autre nature à partir de la matière que la nature réelle lui fournit». Kant, Immanuel, [1790] 1989. *Critique de la faculté de juger*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, p. 269 (§ 49).

³⁶¹ L'équipe de Rizzolatti est celle ayant découvert les neurones miroirs.

³⁶² Iacoboni, Marco, 2005. *Understanding Others: Imitation, Language, and Empathy* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science* Volume 1. Cambridge : MIT Press, p. 90 – 91.

Bien que les liens entre mimésis et langage restent à valider scientifiquement, il est clair que la recherche contemporaine favorise grandement cette approche. Dans un contexte d'évolution neurosociale (contexte où la nature des relations intersubjectives dicte certaines adaptations évolutives, telles que la finesse et le nombre des muscles faciaux chez l'humain), le principal objet du réel, c'est l'autre. Et dans ce contexte, la pertinence de la nature dialogique des échanges mutuels ne semble plus à prouver. Mais encore faut-il la qualifier, cette *nature dialogique*. Si le dialogue procède originalement selon une forme d'imitation intentionnelle axée sur un sentiment d'analogie, sa dynamique principale ne se situe pas uniquement entre deux sujets, mais surtout entre le percevant et l'idée qu'il se fait du sujet perçu.

Jusqu'à tout récemment, un débat (un autre) faisait rage autour de cette idée neuropsychologique définie par le concept de *théorie de l'esprit* (*theory of mind*). Sur le fond, les deux camps s'entendaient : une théorie de l'esprit correspond à la capacité d'un sujet à prêter intentionnellement un esprit à un sujet autre, qu'il estime comparable. Il ne s'agit pas ici de science complexe ni même de savoir supérieur. Plusieurs animaux sont en mesure de prêter un esprit et des intentions à d'autres espèces. Là n'est pas la complexité. Le débat neuropsychologique faisait rage sur la nature de cette théorie de l'esprit. Un premier camp, principalement computationnaliste et marqué par la tradition herméneutique, misait sur l'approche par la théorie (appelée *theory theory*). Ses défenseurs suggéraient qu'un «module» inné était intégré à l'esprit humain, proposant qu'une forme de «programme» présidait à notre rapport interprétatif des signes de l'autre³⁶³. Le second camp, farouchement opposé au premier, avançait plutôt l'idée que la théorie de l'esprit se constituait par cumuls d'expériences et de simulations mentales de l'état d'autrui (*simulation theory*). Dans cette occurrence, la découverte des neurones

³⁶³ La théorie des modules, une conception de l'esprit datant de cette première génération des sciences cognitives, a grandement subi les contrecoups de l'avènement du darwinisme neural (évolutions successives des aires cérébrales). La conception du cerveau évoluant et gardant ainsi des liens avec ses zones sources ne pouvait être compatible avec cette conception de l'esprit subdivisé en zones, en modules, telle que Jerry Fodor la proposait dans les années 1980.

miroirs trancha le débat de manière brutale en faveur du camp des simulationnistes, ouvrant toute grande la porte vers la redécouverte d'un concept qui avait été quelque peu oublié au courant du XX^e siècle : l'empathie comme caractéristique d'une simulation incarnée effective.

Brève récapitulation en forme d'état des lieux

Jusqu'ici, en cherchant le réel, j'ai identifié un certain imaginaire de l'indicible comme état potentiel du réel vis-à-vis du langage et de ses logiques. Un indicible relevant aussi des limites d'une fonction mimétique antérieure à l'apparition du langage (tant chez le nourrisson que chez nos lointains ancêtres). Si l'idée du réel s'est présentée sur le menu de recherche, c'est parce qu'il m'était nécessaire de distinguer ce qui relève d'une création de l'esprit de ce qui ne l'est pas. Sans trop faire de bruit, une certaine boucle a été réalisée : celle voulant que l'identification d'un pattern relève d'une *perception intentionnelle*. Dans ce registre phénoménologique, la question du sens ne nous a jamais quittés. Elle a traversé et conditionné ces analyses à plus d'un niveau et continuera de le faire : avec la perception, le sens tient lieu, non pas de résultats précis, mais de processus expérientiels. Jusqu'ici, les liens avec l'ouvrage à partir duquel je fonde une grande partie de mon approche épistémologique n'ont toujours pas été fouillés de manière convenable.

Afin de présenter une relecture bioculturelle des propositions de Bakhtine, il est nécessaire de préciser les concepts fondamentaux de cette approche. Parce que le Bakhtine de la première heure œuvrait à l'élaboration d'une phénoménologie de l'acte de création, j'ai préféré éclaircir mes concepts par un angle similaire, procédant par analyses herméneutiques de figures témoignant d'expériences phénoménologiques propres à l'acte

ou à l'idée de l'acte de création littéraire. Si ces figures ont l'apparence d'agir comme des leviers me permettant d'ouvrir le discours sur les théories de la création, c'est qu'elles jouent précisément ce rôle. Peu importe la nature taxonomique initialement prescrite, les variables de ces figures (intuition, sentiment, empathie) demeurent les manifestations d'un même phénomène lié essentiellement à la *théorie de l'esprit*.

Aussi fonctionnelle qu'elle soit, l'acceptation de la théorie du darwinisme neural de Gerald Edelman dans ce contexte d'analyse vient avec une conséquence probante : il n'est plus possible d'envisager l'esprit comme une computation ni comme une réseautique multisectorielle. En d'autres termes, il n'est plus possible de se contenter d'une vision modulaire du cerveau, pas plus qu'il n'est envisageable d'isoler les concepts servant à qualifier ses fonctions. En adjoignant au darwinisme neural les résultats des recherches neurobiologiques d'Antonio Damasio avançant que l'esprit, tout comme le souligne Mark Johnson, n'est pas strictement une affaire de cerveau, mais de corps et d'intéroception, non seulement notre relation au monde se voit dramatiquement modifiée, mais notre relation mystique à la perception d'un *soi* se retrouve ébranlée. L'aspect holistique de ce changement de paradigme a également pour heureux effet de remettre en question une caractéristique du postmodernisme misant sur une fragmentation des savoirs et de leurs concepts. Il n'est plus question de chercher la réduction logique d'un esprit, mais d'examiner les liens entre le cerveau et l'ensemble corporel pour introduire une verticalité, considérer le corps comme l'unique ancrage à partir duquel l'esprit devient possible. En ce sens, l'avenue de recherche bioculturelle, malgré sa complexité, ouvre sur un imaginaire abordant l'humain comme sujet global. Dans le cadre de cette thèse, il suffit d'admettre la pertinence d'une transition paradigmatique nécessaire au traitement des problématiques de création littéraire – faute de mieux. Passer des certitudes compartimentées et contenues dans la sédimentation herméneutique à des variables relativistes, plus ouvertes, admettant le caractère dynamique de concepts appartenant à

des organismes marqués par le mutualisme. Le pas à franchir n'est pas si grand s'il s'opère en fonction d'une logique de la découverte.

Au plan méthodologique, la prise de conscience d'une certaine faillite des approches réductionniste et fragmentaire m'apparaît comme un indice que d'autres voies de la connaissance sont accessibles. Une suite au réflexe postmoderniste se trouve peut-être tapie dans les nécessités conceptuelles de cette approche. Après tout, comment distinguer l'imagination et l'intuition dans le cadre d'une théorie de l'esprit? Comment concevoir l'intuition empathique sans sentiment et le sentiment empathique sans intuition? À mes yeux, une approche fragmentaire ou isolationniste de ces concepts ne pourrait qu'aboutir à des réductions ratées de leurs fonctions réelles. Ce reproche est précisément celui qui était adressé aux sciences cognitives de première génération. Réduire, mettre l'esprit en boîte, assimiler le cerveau à un supercalculateur; autant d'idées inadmissibles pour les êtres qui, certes, aiment penser, mais surtout, aiment jouir, rire, savourer, s'abandonner. Pour s'avérer éthiquement acceptables, les lignes tracées par une approche bioculturelle forment des seuils, des espaces d'échanges potentiels.

INTUITION ET EMPATHIE

Pour acquérir du savoir neuf, l'esprit humain doit oublier qu'il savait déjà la même chose sous d'autres symboles.

Botho Strauss, *L'incommencement*

Souçons d'incommencements

Très souvent, un dialogue à sens unique a lieu entre les écrivains et les philosophes ou les scientifiques. Par la fonction qu'il s'attribue, l'écrivain pille ou revisite des idées, les commente, les critique, les anime. Par divers mouvements d'adhésion, de répulsions, de désirs et de rejets, sa posture se révèle progressivement, non pas pour faire acte de connaissance au niveau objectif, mais surtout pour déterminer l'unicité, l'originalité d'une posture à la fois sensible à un certain esprit du moment et traversée par une nécessité semblant émaner d'un mystère authentique. Dans les pages de l'essai *L'incommencement Réflexion sur la tache et la ligne* (originellement publié en allemand en 1992), l'écrivain et dramaturge Botho Strauss confronte précisément ce désir du mystère à celui de la connaissance dans une série de questionnements sur l'état contemporain de la pensée. Cette double relation tendue où «[...] tout ce que doit affronter la pensée, c'est la rencontre avec elle-même dans la technique³⁶⁴» plonge l'auteur au cœur d'apories où le sens, capable d'apparitions protéiformes, devient l'objet d'un soupçon et ce, peu importe sa nature. Tapie derrière l'ensemble à la manière d'un

³⁶⁴ Botho Strauss, 1996. p. 106.

motif sous-jacent, la question implicite traversant cet essai demande quelle posture adopter pour éviter le cynisme résultant d'un relativisme quasi total. Ce faisant, Strauss s'interroge non seulement sur son rôle en tant que penseur, mais sur *l'acte de création* par lequel il parvient à se définir en tant que penseur.

Mis à part de menus éparpillements versant parfois dans l'opinion ponctuelle ou la chronique, dans les fragments composant *L'incommencement* Strauss se présente en interrogateur érudit, croisant philosophie esthétique et constats neuroscientifiques de première génération avec pertinence et justesse. Malgré un biais que les philosophes pourraient taxer de chaotique ou d'anarchiste, Strauss s'efforce de lancer quelques pieds de nez bien sentis, revendiquant une posture où la cohésion textuelle importe plus que la vérité ou le véridique; une authentique posture d'écrivain, en somme. De ces pieds de nez, le plus amusant fait foi d'une sophistique joliment tordue. En signalant sur un ton presque badin que «Prier le chaos est tout aussi impossible qu'augmenter l'infini³⁶⁵», Strauss situe sa réflexion en marge du sens *éclairant* que la philosophie ou la science souhaite s'attribuer. Il ne cherche pas tant à *comprendre* qu'à faire sentir la possibilité de la pensée comme acte. Cette posture critique se tourne toutefois vers un sujet atypique dans la proposition d'un présent de l'expérience qui constamment «s'éteint dans le maintenant³⁶⁶» :

Il est donc important de chercher de l'erratique en toute chose ou action, quelle qu'en soit l'apparence de causalité, de cohérence, de conséquence. Une tromperie fondamentale de notre monde d'expérience et de perception consiste en ce qu'il possède une tendance intrinsèque à produire toujours plus d'ordre, à créer d'emblée plus de logique et de continuité qu'il n'y en a en réalité.³⁶⁷

Ce chaos qu'il ne saurait prier, Strauss cherche à l'identifier à la manière d'un motif, non pas comme chaos créateur, mais comme un état acceptable du sens en tant

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 152.

³⁶⁷ *Idem.*

qu'idée relative, quelque chose d'un réel destiné à lui échapper sans relâche. Ce chaos est celui de la pensée en action, la pensée qui crée, puisque «La connaissance n'est pas liée aux objets, c'est un acte effectif, une création de tous les instants³⁶⁸». Pour Strauss, cette pensée «n'existe en quelque sorte que dans la fuite des pensées³⁶⁹», une fuite perceptible non pas avec une logique verbale, mais par un *sentiment* de la fuite.

Parmi les écrivains des années 1990, Strauss est l'un de ceux ayant lié le plus explicitement les problématiques de création littéraire (entre autres éléments) aux constats potentiellement réducteurs des sciences cognitives. Au contraire de chez une majorité d'auteurs du corpus ici à l'étude, les terminologies cognitives sont employées de manière frontale, directe, marquée par une volonté de les cerner, à défaut de les définir :

Les intuitions ne sont une joie que quand elles sont fugaces, quand leur scintillement dégringole les marches et qu'elles se suivent en nombre indéterminé, flot de reflets qui s'égrènent comme des perles. Inexplicable au fond qu'on ait pu si longtemps s'arrêter aux mêmes, à quelques-unes en particulier – comme si l'esprit était un fixatif ou un photographe et non l'eau même. La cascade. Jamais il ne devrait s'agir de connaissance acquise, mais toujours et seulement d'aiguiser le *feeling* de l'esprit, on doit même laisser l'intelligence s'épanouir à partir de sa racine animale : le flair. L'infatigable création de relations est un avatar de la nidification et de la constante amélioration de la caverne.³⁷⁰

Dans cette volonté de comprendre la nature des processus de l'esprit qui animent sa capacité créatrice, Strauss évoque ici que l'intuition et l'imagination sont deux variantes d'une même faculté apte à saisir cet éternel *maintenant* comme moment phénoménologique. Un moment que l'écriture recherche malgré elle :

[...] il aspirait au TEXTE avant l'écriture, au message avant le code, à la tache avant la ligne, il aspirait à une manière de comprendre aux dérapages imprévisibles, sur la vague de laquelle la conscience eût pu se

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

laisser emporter sans but et sans conclusion, sans figuration prématurée, vers des phrases au halo et à l'écho diffus, qui aussitôt s'abîmeraient l'une l'autre dans l'oubli.³⁷¹

Ce que Strauss qualifie de «lutte avec les modes de connaissance³⁷²» relève le passage complexe du paradigme philosophique au paradigme cognitif. Cette recherche de la connaissance à faire, Strauss l'admire autant qu'il la rejette, se posant à la fois comme croyant volontaire et critique sévère. Lorsqu'il évoque que «Le cerveau traite le monde extérieur en le créant³⁷³» et que «La poésie réagit par un désir d'analogie d'être autonome³⁷⁴», Strauss situe ouvertement sa posture dans le camp de la théorie de l'esprit simulationniste. Que Strauss ait favorisé cet angle en pleine connaissance de cause (ce qui semblerait le cas), démontre les tensions de cette relation mêlant enthousiasme et méfiance – en 1992, le modèle simulationniste n'était pas la théorie dominante.

Formulant ses critiques, Strauss, l'intellectuel, reconnaît la possibilité implicite du bioculturel comme mode philosophique capable d'ouvrir la voie d'une compréhension qui renouvellerait certaines perspectives laissées pour compte. Et c'est sur ce point que l'écrivain Strauss s'anime : cette possibilité de créer, même si la création du *maintenant* bouscule et élimine les précédentes :

Pour acquérir du savoir neuf, l'esprit humain doit oublier qu'il savait déjà la même chose sous d'autres symboles. Là où la sagesse de la poésie de tait, l'intérêt de l'esprit pour sa technique s'autonomise. Ils ne découvrent plus que cerveau, cerveau et encore cerveau. Dans ce monde. Dans ce noir aveuglant des choses. C'est pour lui-même que s'enflamme ce singulier animal dés-animalisé.³⁷⁵

³⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

³⁷² *Ibid.*, p. 23.

³⁷³ *Ibid.*, p. 68.

³⁷⁴ *Idem.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

L'ironie de la création ravalant ses racines pour engendrer de nouvelles branches traverse *L'incommencement* à la manière d'un bruit de fond persistant. Celui-ci oscille entre l'enthousiasme pour une science nouvelle et le chagrin d'entendre s'évanouir l'écho des voix qu'elle prétend remplacer. Dans les mots de Strauss, la pensée, comme le texte, se crée sans interruption, sans début ni fin, elle est un flux dont l'unique logique apparente demeure sa perpétuation :

Ce que nous appelons le commencement est déjà le résultat de longues sélections questionnant en avant et en arrière. Un crime ne peut pas s'élucider, il ne peut qu'être jugé. La création comme le crime sont certes des actes émergents, soudains, mais ils ne naissent ni du néant ni d'une cause unique.³⁷⁶

Cette absence de cause unique relative aux actes de création relève d'une sagesse quasi bakhtinienne, positionnant *l'autre* en amont et en aval des possibles de soi. Ce faisant, *L'incommencement* reflète également la notion processuelle de la mimésis de Merlin Donald et des propositions de Johnson et de Dutton sur l'origine du sens comme fonction antérieure à l'apparition d'un langage. Strauss loge l'acte de création et son acteur dans une continuité qui échappe au créateur, qui le fuit, qui le condamne à être perpétuellement dans l'erratique, dans la non-coïncidence. Bien avant le langage, comme dans le cas de Valère Novarina, il y a la parole, plus spécifiquement la voix qui, chez Strauss, est un marqueur empathique de premier plan :

La voix est indissolublement liée à la *mnémé*, la mémoire absorbante. Et quand je mémorise ainsi la voix d'autrui, que je le régénère en moi aussi nettement, je suis au bord de me remémorer – presque sans moi.³⁷⁷

Et cette voix *recréée* par une mémoire relève d'une fonction simulationniste où *l'autre* n'a de sens qu'en *soi*. Le langage qui lie les altérités se capte également par une posture simulationniste :

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

Dans le langage, la compréhension s'opère en supprimant toutes les résonances qui permettraient mille autres interprétations. Il est vain de chercher la racine du brouillard. Tout commencement est écho. L'originaire n'est qu'une supposition de contours, l'ombre domptée d'une éternelle diffusion.³⁷⁸

L'écho en question penche vers l'idée d'un dialogue constamment à saisir et à reprendre pour assurer l'évolution du mutualisme. Mais sur ce point, Strauss note la menace du solipsisme potentiellement tapie dans cette perspective :

En théorie, l'individu peut choisir son costume intérieur exactement comme il le fait de l'extérieur. En ce sens l'individu n'a même pas commencé, le choix sera la crise d'où il naîtra. Certes, le costume de l'empathie n'y joue aucun rôle – ni celui qui le porte. Celui-là, on peut le refondre et le rhabiller comme on veut : il n'en sortira jamais un autre.³⁷⁹

Sur ce point, Strauss se contente d'une définition théorique de l'empathie en tant que relation esthétique à l'autre (une définition proche de celle de Theodor Lipps). Mais il accorde une trop faible importance à l'empathie, qu'il instrumentalise comme une fonction consciente qu'il confond avec la sympathie. Dans la logique de Strauss, qui annonce pratiquement celle de Novarina, «L'art est un lieu où l'on a sans cesse l'obscur sentiment de la naïveté, mais il n'en est pas le refuge³⁸⁰». Ce sentiment de naïveté est celui qui autorise Strauss à penser sa pratique (et à penser sa pensée) en employant d'autres approches, souhaitant accéder à «d'autres imaginations³⁸¹». Seulement Strauss évite de relever la présence d'une vive aporie dans sa démarche. Si «L'être entier de celui qu'on appelle l'autre [...] on ne le trouve qu'en représentation³⁸² et que «Le cerveau traite le monde extérieur en le créant³⁸³», la représentation de cet autre, la simulation de

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 60.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² *Ibid.*, p. 112.

³⁸³ *Ibid.*, p. 68.

l'esprit de cet autre, ne peut être possible qu'avec le recours à l'empathie, mais à une empathie *neutre*, homéostatique, aperceptive. Mais la cohésion de la posture critique de Strauss à cet égard reste exemplaire : adoptant un double discours oscillant entre positivisme et inconfort, il se situe dans l'esprit d'un *maintenant* du malaise et de la fascination. Il demeure dans l'erratique tout en s'engageant dans «ce qui résiste». À terme, Strauss s'engage dans la voie du reflet d'un état d'esprit partagé faisant le propre de l'époque où naissait la *Decade of the brain*³⁸⁴. Il y a dans *L'incommencement* un étrange sentiment du seuil, mais d'un seuil perpétuel, sans début ni fin, comme une suspension dans le doute continu, pour le meilleur et pour le pire. En ce sens, reflétant ce malaise, Strauss correspondait à un état d'esprit encore répandu où la science pose des problèmes qui relevaient traditionnellement du travail des philosophes.

³⁸⁴ Projet lancé par le président George Herbert Walker Bush destiné à mettre l'accent sur les recherches neuroscientifiques de 1990 à 2000.

De quelle empathie parlons-nous?

Quand je veux savoir jusqu'à quel point quelqu'un est circonspect ou stupide, jusqu'à quel point il est bon ou méchant, ou quelles sont actuellement ses pensées je compose mon visage d'après le sien, aussi exactement que possible, et j'attends alors pour savoir quelles pensées ou quels sentiments naîtront dans mon esprit ou dans mon cœur, comme pour s'appareiller et correspondre avec ma physionomie.

Edgar Allan Poe, *La lettre volée*

En 1988, dans les pages de *What Is Art For?*, Ellen Dissanayake jetait les bases méthodologiques d'une discipline suggérant une interdisciplinarité dynamique, croisant esthétique, anthropologie, paléoanthropologie, philosophie, sciences de l'évolution et sciences cognitives. La thèse de ce premier ouvrage se voulait aussi simple que complexe : si l'art existait, il devait y avoir une justification évolutive rattachée à ce phénomène. En 1992, consolidant la position établie préalablement, elle publiait *Homo Aestheticus*, un ouvrage qui développait et précisait les apports de la communauté et de l'intersubjectivité dans le développement des cultures, ainsi que les impacts de ces évolutions culturelles sur l'espèce humaine. Dans cet ouvrage, Dissanayake appelait la reconsidération du concept d'empathie comme ouverture possible aux relations esthétiques intersubjectives. Cette proposition était alors plutôt étonnante. En quoi un concept de philosophie esthétique ayant été récupéré par Husserl pour éviter le piège du solipsisme pouvait-il apporter de nouveaux éléments aux questions d'évolution? Faute de

bases scientifiques claires (à l'époque, les neurones miroirs venaient à peine d'être mis au monde et leurs liens avec l'empathie n'allait être prouvés qu'une décennie et demie plus tard), Dissanayake prenait un pari théorique qui s'avérait historiquement risqué.

L'empathie que Dissanayake suggérait en 1992 se manifestait surtout comme une interrogation sur un concept difficile à cerner. Faute de la définir, Dissanayake soulevait essentiellement cette question : de quelle empathie parlons-nous et comment devrions-nous en parler? Ne bénéficiant d'aucun phénomène tendanciel qui lui permette d'avancer ses recherches, elle prit sagement soin de ne pas régler la question de l'empathie sans renier son importance potentielle. L'objectif de Dissanayake était alors de réintroduire ce concept au cœur des débats. Force est de constater aujourd'hui que, malgré l'explosion de littérature savante autour des questions de l'empathie depuis cette époque, la question qu'avancait Dissanayake n'a toujours pas de réponse univoque.

Tentons tout de même de dresser un certain état des lieux. De quelle empathie parlons-nous à l'heure actuelle?

Comme souligné dans le cadre de l'introduction, le concept d'*einfihlung* naquit en 1873 sous la main de Robert Vischer³⁸⁵ avant d'être repris une trentaine d'années plus tard par Theodor Lipps, qui l'étendit au domaine de l'intersubjectivité³⁸⁶. Les travaux de Lipps (un professeur de philosophie et psychologue fort réputé dans l'Allemagne du début du XX^e siècle) eurent une influence remarquable chez Husserl, Freud et, plus tard, Bakhtine. La première traduction du concept d'*einfihlung* revint au psychologue anglais Edward Titchener, en 1909, qui opta alors pour le terme *empathy*. Ce dernier ne traversa toutefois pas immédiatement la Manche. En langue française, le fait de ressentir

³⁸⁵ Vischer, Robert, [1873] 2009. *Sur le sens optique de la forme, Contribution à l'Esthétique* in Élie, Maurice (dir. publ.). *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 51 – 100.

³⁸⁶ Lipps, Theodor, [1903] 2009. *Empathie, imitation interne et sensations organiques* in Élie, Maurice (dir. publ.). *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 101 – 127. Et : Lipps, Theodor, [1906] 2009. *Empathie et plaisir esthétique* in Élie, Maurice (dir. publ.). *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 129 – 148. Voir : *infra*, p. 30 – 32.

l'intériorité d'autrui relevait déjà du concept de sympathie, tel que l'entendait Hume³⁸⁷ et plus particulièrement Adam Smith dans la *Théorie des sentiments moraux* :

Parce que nous n'avons pas une expérience immédiate de ce que les autres hommes sentent, nous ne pouvons former une idée de la manière dont ils sont affectés qu'en concevant ce que nous devrions nous-mêmes sentir dans la même situation. [...] Ce n'est que par l'imagination que nous pouvons former une conception de ce que sont ces sensations. Et cette faculté ne peut nous y aider d'aucune autre façon qu'en nous représentant ce que pourraient être nos propres sensations si nous étions à sa place. Ce sont les impressions de nos sens seulement, et non celles des siens, que nos imaginations copient. Par l'imagination nous nous plaçons dans sa situation, nous nous concevons comme endurant les mêmes tourments, nous entrons pour ainsi dire à l'intérieur de son corps et devenons, dans une certaine mesure, la même personne. Et par là nous formons quelques idées de ses sensations et même nous sentons quelque chose qui, quoique plus faible en degré, n'est pas entièrement différent d'elles. Ses souffrances, quand elles sont ainsi ramenées en nous, quand nous les avons ainsi adoptées et faites nôtres, commencent enfin à nous affecter; alors nous tremblons et frissonnons à la pensée de ce qu'il sent. Car, tout comme sentir une douleur ou une détresse quelconque excite les plus excessifs des chagrins, de même concevoir ou imaginer que nous en sommes affligés excite quelques degrés de la même émotion, en proportion de la vivacité ou de la faiblesse de cette conception.³⁸⁸

Le choix de Titchener aurait néanmoins dû éveiller un doute chez les Français, puisque si la sympathie envers autrui équivalait relativement à l'idée d'empathie, la portée esthétique du concept d'*einfihlung* ne pouvait correspondre adéquatement au modèle d'Adam Smith. Encore aujourd'hui, si le concept de sympathie est toujours considéré comme étant équivalent à celui d'empathie auprès d'une grande majorité de locuteurs francophones, c'est en partie parce que son apparition dans la langue française est très récente. Par exemple, lors de la traduction des *Ideen I* d'Husserl (1950), Paul

³⁸⁷ «L'esprit passe aisément de l'idée de nous-mêmes à celle de tout autre objet qui lui est relié». Hume, David, [1739] 2006. *Traité de la nature humaine Tome 2 : Des passions*. Coll. : «Les classiques des sciences sociales». Chicoutimi : UQAC, p. 76.

³⁸⁸ Smith, Adam, [1759] 1999. *Traité des sentiments moraux*. Coll. «Léviathan». Paris : PUF. p. 24 – 25.

Ricœur, probablement non informé des travaux de Titchener, opta pour le terme *intropathie* quand vint le temps de franciser *emfühlung*. Il fallut attendre les années 1960 pour que le terme *empathie* s'impose progressivement dans la francophonie, particulièrement sous l'impulsion de la psychanalyse cherchant à préciser les problématiques des relations entre les concepts d'*emfühlung* et de transfert / contre-transfert.

Mais ceci est de l'histoire ancienne. Depuis une dizaine d'années, le concept d'empathie connaît une importante montée dans les sphères neuroscientifiques, occasionnant par moments des dérapages enthousiastes chez certains analystes ainsi qu'une importante récupération dans le discours populaire suscitant d'autres dérives³⁸⁹. Toutefois, l'utilité de distinguer l'empathie de la sympathie ne soulève plus aucun doute au plan conceptuel. La gradation générale proposée préalablement dans cette thèse pour distinguer les rapports entre réel et réalité, affections et affects, etc., s'avère utile : s'il y a sympathie, il y a empathie, mais ce n'est pas parce qu'il y a empathie que la sympathie se voit conviée. Comme le souligne le neurobiologiste Jean Decety, chef de file des recherches en neurosciences sociales :

Here, I distinguish between empathy (the ability to appreciate the emotions and feelings of others with a minimal distinction between self and other) and sympathy (feelings of concern about the welfare of others). While empathy and sympathy are often conflated, the two can be dissociated, and although sympathy may stem from the apprehension about another's emotional state, it does not have to be congruent with the affective state of the other. Unfortunately, most work in affective neuroscience ignores, or at best overlooks, the complexity of the empathy construct and equates sensorimotor resonance with empathy and sympathy.³⁹⁰

³⁸⁹ L'exemple le plus éloquent serait le livre moraliste *The Empathic Civilization* de l'économiste Jeremy Rifkin proposant une perspective du comportement humain qui tend à oublier que l'empathie ne constitue pas une fin, mais qu'elle représente un de ses facteurs de développement.

³⁹⁰ Decety, Jean, 2010c. *To What Extent is the Experience of Empathy Mediated by Shared Neural Circuits?* Boston : Emotion Review vol. 2, no. 3, p. 204.

Une reprise de ce tableau présenté au mitan de la deuxième partie pourrait d'ailleurs bénéficier d'une légère mise à jour :

RÉEL (nature naturée)	RÉALITÉS (nature naturante)
Appétit	Désir
Instinct	Intuition
Affection	Affect
Émotion	Sentiment
Empathie	Sympathie
Imagination	Imaginaire

Il est toutefois nécessaire de spécifier que tout comme un *instinct* ne génère pas nécessairement une *intuition* (ex. : sursauter en entendant une détonation), l'empathie ne génère pas nécessairement de la sympathie. Mais encore faut-il parvenir à circonscrire minimalement le concept d'empathie.

Toujours au chapitre des définitions potentielles, en 2004 Decety proposait cette perspective : « [...] l'empathie est une simulation mentale de la subjectivité d'autrui qui nécessite le partage de représentations et d'affects ainsi que la capacité d'adopter la perspective d'autrui [...]»³⁹¹. Dans des travaux plus récents, le chercheur Simon Baron-

³⁹¹ Decety, Jean, 2004. *L'empathie est-elle la simulation mentale de la subjectivité d'autrui?* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 87.

Cohen, spécialiste des problèmes de l'autisme, considère la capacité d'empathie comme étant une aptitude particulière variant d'un individu à l'autre. La définition qu'il en propose revêt un aspect aussi pragmatique que pratique :

Empathy occurs when we suspend our single-minded focus of attention and instead adopt a double-minded focus of attention. [...] Empathy is our ability to identify what someone else is thinking or feeling and to respond to their thoughts and feelings with an appropriate emotion.³⁹²

Ces précisions avancées par Baron-Cohen laissent sous-entendre qu'un esprit capable d'empathie (capable de simuler et d'identifier l'émotion d'autrui) soit le propre d'un cerveau complexe, doté d'une faculté d'imagination hautement développée. En apparence, on semble s'éloigner de la proposition relativement épurée d'*imitation esthétique* de Lipps, qui suggérait que la perception d'une forme suffisait à déclencher un rapport empathique. Mais cette distance n'est qu'illusoire, puisque Lipps, reprenant le concept d'aperception de Leibniz, appelait «activité aperceptive l'activité du regard intérieur ou le point de vue de l'œil intérieur³⁹³». Cette *imitation esthétique a-perçue* par l'œil intérieur, Lipps la détaillait initialement en rapport au mimétisme :

Dans le mouvement non mimétique, elle est l'activité de mon moi réel, c'est-à-dire de ma personnalité tout entière, avec sa manière d'être, avec ses sensations, ses représentations, ses pensées, ses sentiments, avec surtout le mouvement ou la cause interne d'où résulte le mouvement.

Au contraire, dans l'imitation esthétique le moi est *idéel*. Cette expression est ambiguë. Ce moi «idéel» est lui aussi réel. Mais il n'est pas le moi *pratique*. Il est le moi qui contemple, qui s'attarde dans la contemplation de l'objet et s'y perd. Il s'agit donc d'un moi idéal, non en soi ou en raison de sa nature, mais eu égard à son *activité*. Il s'agit d'un moi qui n'entretient pas de relations réelles avec quelque chose, mais qui s'ouvre à une relation idéale de contemplation de l'objet imité.³⁹⁴

³⁹² Baron-Cohen, Simon, 2011. *The Science of Evil : On Empathy and the Origin of Cruelty*. New York : Basic Books, p. 15 – 16.

³⁹³ Theodor Lipps, [1906] 2009, p. 134.

³⁹⁴ Theodor Lipps, [1903] 2009, p. 112

Le *double-minded focus of attention* de Cohen semble constitué des variations aperceptives d'un moi réel et d'un moi idéal comme l'entendait Lipps. Là où la portée philosophique du concept d'*emfühlung* chez Lipps permet d'étendre l'aptitude empathique à une sphère débordant la stricte perception d'autrui, l'usage du concept par Baron-Cohen, motivé par des visées cliniques, tend à restreindre ses applications esthétiques, même s'il préserve la notion que la lecture d'un esprit autre (*mind reading*) fondée sur une théorie de l'esprit (*theory of mind* ou *ToM*) procède par une simulation interne des perceptions d'autrui.

Vingt ans après la publication d'*Homo Aestheticus*, l'empathie se positionne actuellement comme l'un des domaines de pointe dans les recherches en sciences cognitives de seconde génération. Revisitant très justement les propos de Lipps, Marco Iacoboni, l'un des principaux chercheurs sur les neurones miroirs et le problème de l'empathie, résume ainsi la problématique :

When we watch the acrobat on the wire, Lipps says, we feel ourselves inside the acrobat. His phenomenological description of watching the acrobat is eerily predictive of the pattern of activity displayed by mirror neurons that fire both when we grasp and when we see someone else grasping, as if we were inside that person.

Empathy plays a fundamental role in our social lives. It allows us to share emotions, experiences, needs, and goals. Not surprisingly, there is much empirical evidence suggesting a strong link between mirror neurons (or some general forms of neural mirroring) and empathy.³⁹⁵

Bien entendu, les discours actuels sur l'empathie présentent des divergences que ce bref exposé ne saurait explorer sans faire dérailler cette thèse. Mais en comparaison avec l'époque où Dissanayake proposait de remettre l'empathie en avant-plan, il est aujourd'hui impossible d'ignorer l'apport crucial de ce concept contribuant à la

³⁹⁵ Iacoboni, Marco, 2009b. *Mirroring People*. New York : Picador, p. 109.

constitution méthodologique de l'approche bioculturelle. Qui plus est, en reliant l'aptitude empathique à l'aptitude mimétique dans un contexte évolutif à la manière de Merlin Donald, on se rapproche de la perspective lippséenne de l'*einfihlung* ayant influencé la première phénoménologie de l'acte de création littéraire avancée par Bakhtine, mais aussi, on se retrouve à proximité d'une réponse à la question qui lança cette section, à savoir : qu'est-ce que la mimésis imite?

Écrire comme on veille un mourant

Dans le livre *En vivant, en écrivant*, Annie Dillard offre une piste de réponse fort intrigante sur l'objet de la mimésis. En soulignant que «*L'écrivain étudie la littérature, pas le monde*³⁹⁶», Dillard suggérait que l'acte de création ne se situe pas dans la perception d'un phénomène extérieur global, mais principalement dans l'interprétation d'un phénomène donné. Une variante de l'approche de Dillard pourrait avancer que l'écrivain étudie des faits issus d'imaginaires et non les faits en général. Il est bon ici de se remémorer la conclusion que Paul Ricœur tirait au terme de *Temps et récit* : que le regard herméneutique porte sur la signification de la fiction ou la représentance historique, le processus de création du texte se voit médiatisé par un imaginaire. Cette conclusion aussi ouverte qu'élégante demeure néanmoins insatisfaisante au sens opératoire. Si un imaginaire dicte l'écriture à partir d'un ancrage déterminé de manière intentionnelle, le niveau

³⁹⁶ Dillard, Annie, [1989] 2008. *En vivant, en écrivant*. Coll. «Titre». Paris : Christian Bourgois, p. 76.

d'intentionnalité donnant une valeur à cet imaginaire demeure un phénomène *conscient* relevant davantage du *choix* que d'une forme d'intentionnalité au sens phénoménologique. Contrairement à ce que Ricœur avançait, la notion d'intentionnalité, telle que la philosophie l'a développée depuis une centaine d'années, n'est peut-être pas assez précise pour faire état des problématiques *réelles* de l'acte de création littéraire. En quelque sorte, l'aporie qui résulte de la démarche de Ricœur conforte la posture visant à préserver conceptuellement un mystère dans l'acte de création en situant ce dernier dans un imaginaire.

Dans cette situation d'équivalence différenciée des notions d'imaginaire dans la création, force est de constater que, dans le registre de phénoménologie herméneutique de Ricœur, le processus d'écriture se résume à diverses incarnations d'un imaginaire intentionnel. Toutefois, Ricœur n'entrait pas de plain-pied dans la zone dangereuse voulant que l'imaginaire ne représente pas une fin, mais qu'il ne constitue qu'un élément spécifique d'un processus plus vaste. Tapie implicitement derrière l'aporie de sa conclusion, il y a la suggestion que le sujet d'une mimésis soit l'imaginaire perçu par lui-même ou encore, une conscience perçue par elle-même.

Chez Dillard, cette perspective sur l'imaginaire de la prosodie révèle principalement la forme d'un éclaircissement postural : l'auteure écrit toujours en ayant un lecteur à l'esprit, puisque l'auteure est la première lectrice du texte présenté et, qui plus est, lit au fur et à mesure que le texte se présente dans l'acte :

L'écriture n'est que l'écriture, la littérature n'est que... Elle séduit seulement les sens les plus subtils – la vision de l'imagination, l'ouïe de l'imagination – ainsi que le sens moral et l'intellect. Cette écriture que tu crées, qui t'excite tellement, qui te berce et te transporte tant, comme si tu dansais près de l'orchestre, est à peine audible pour autrui.³⁹⁷

En écrivant pour «l'imagination», Dillard se donne matière à penser, un fil d'idées à paramétrer par le langage qui doit évoquer par le sens explicite, mais aussi

³⁹⁷ *Ibid.* p. 26.

suggérer par l'implicite, par ses inflexions, ses omissions volontaires, son rythme, son souffle; en un mot, sa poétique. Pour Dillard, cette poétique est l'objet qui lui permet la négociation entre son intention de création³⁹⁸ et le texte créé, où le mystère se manifeste. Parce que, selon Dillard, le mystère n'existe pas tant dans l'écriture que dans la lecture :

Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir d'une beauté mise à nu, d'une vie plus dense et d'un coup de sonde dans son mystère le plus profond? L'écrivain peut-il isoler et rendre plus vivace tout ce qui dans l'expérience engage plus profondément notre intellect et notre cœur? L'écrivain peut-il renouveler notre espoir de formes littéraires? Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir que l'écrivain rendra nos journées plus vastes et plus intenses, qu'il nous illuminera, nous inspirera sagesse et courage, nous offrira la possibilité d'une plénitude de sens, et qu'il présentera à nos esprits les mystères les plus profonds, pour nous faire sentir de nouveau leur majesté et leur pouvoir?³⁹⁹

Beaucoup plus qu'elle ne *pense* le texte, Dillard *sent* l'écriture autant qu'elle se *sent* écrire. À travers l'acte d'écriture, c'est la perception d'un objet à la signifiante transcendante qu'elle recherche. L'auteure écrivant pour elle-même ne souhaite pas tant écrire, elle souhaite se lire, s'accompagner d'un discours complet et autonome, celui du livre auquel elle travaille, un livre qu'elle espère et attend avec impatience, puisqu'elle ne l'a pas encore lu.

Si un élément surprend à la lecture d'*En vivant, en écrivant* d'Annie Dillard, ce sont les quelques lignes où son auteure admet détester écrire⁴⁰⁰. Cette affirmation étonne lorsque l'on découvre combien l'acte de création est analysé, détaillé et illustré par Dillard. Tant d'efforts dédiés à la compréhension d'un acte détesté ne sont-ils pas des apories additionnelles dans un texte déjà riche en paradoxes? En apparence, cela semble le cas. Toutefois, cette aporie de la détestation s'évanouit lorsque l'analyse de l'acte

³⁹⁸ À ne pas confondre avec l'intentionnalité au sens phénoménologique.

³⁹⁹ Annie Dillard, [1989] 2008. p. 80 – 81.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

d'écriture déborde de la sphère de la représentation. Est-ce véritablement *l'écriture* que Dillard déteste? À plus d'une reprise, l'auteure affirme qu'elle écrit pour se lire : la satisfaction de la lecture et non l'écriture est le moment désiré. Ce qu'elle déteste en apparence, c'est le processus, le dialogue avec un texte comme objet dynamique ou indéterminé. Mais est-ce l'ensemble de ce processus qui est sujet à la détestation?

À plusieurs reprises, afin de le préciser, Dillard illustre son rapport au texte de manière allégorique : alligator, avion acrobatique, rondin à fendre, rameur luttant contre la marée, etc. Les figures formées par ces allégories illustrent des problèmes d'écriture, des questions esthétiques, des luttes entre intention et réalisation, des sentiments de déperdition dans la logique du projet, des projections du corps dans un *sentiment de l'acte d'écriture*. En globalité, ces figures émanent de l'écriture et caractérisent une temporalité restreinte, un événement dans le projet. L'une des allégories de Dillard désobéit toutefois à ce régime de la figure-événement :

Plutôt que d'écrire un livre, je le veille, comme un ami à l'agonie. Durant les heures de visites, j'entre dans sa chambre avec terreur et je compatis à ses nombreux désordres. Je lui tiens la main en espérant que son état va s'améliorer.⁴⁰¹

Cette figure se distingue par l'amplitude de la temporalité qu'elle englobe. Allant au-delà de l'illustration d'un problème d'écriture, Dillard suggère une posture, un angle d'approche capable de paramétrer un effort d'écriture global, allant de l'intention jusqu'à la fixation définitive du texte. Dans l'intention et ses désordres, dans l'acte d'écriture et ses tentatives de régulation, le texte apparaît et se métamorphose sans cesse. Il est un objet dynamique capable d'inclure une somme inédite de potentiels. Dès l'apparition du premier mot, les possibilités diminuent, se restreignent jusqu'aux limites que le projet présente de manière cumulative à son auteur. C'est cette «*impossibilité intrinsèque*⁴⁰²»

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 80.

que tout livre abrite, relevée par Dillard. Chaque mot ajouté brime la vitalité du texte jusqu'à le figer dans sa forme cadavérique, dans ce tombeau à texte qu'est le livre. L'allégorie de l'auteure veillant son texte comme un ami à l'agonie témoigne grandement de cet accompagnement où Dillard se fait à la fois créatrice, soignante et bourreau de son objet. Mais cette allégorie peut également offrir un éclairage sur une part du processus de création : avec l'admission que le texte se *présente* à son auteur comme un objet à part entière, celui-ci propose une logique qui lui est propre⁴⁰³. Il est certes un artéfact de l'imaginaire de l'auteur, mais puisqu'il acquiert une autonomie graduelle de mot en mot, il devient un objet en tant que tel. D'ailleurs, Dillard l'évoque à sa manière :

L'œuvre n'est certainement pas la vision elle-même. Ce n'est pas la vision remplie, comme on remplit les cases d'un livre de coloriage. Ce n'est pas la vision reproduite dans le temps; ce serait impossible. C'est plutôt un simulacre et un remplacement. C'est un golem.⁴⁰⁴

Une simple association des idées de Dillard évoquerait la veille d'un ami golem à l'agonie, mais là n'est pas l'enjeu. Plus que partout ailleurs dans les pages d'*En vivant, en écrivant*, Dillard cherche à donner corps au texte avec cette allégorie, à le figurer comme un interlocuteur à part entière. Un interlocuteur qu'elle cherche à *sentir* et à interpréter comme elle se *sent* et s'interprète elle-même.

Annie Dillard n'est certainement pas la première auteure à évoquer ce jeu où l'écrivain prête une intention, sinon une conscience autonome à son texte ou à l'un de ses éléments (un personnage, par exemple). Au cours de ses recherches sur les amis imaginaires chez les enfants, la psychologue cognitive Marjorie Taylor s'est intéressée à la manifestation d'un phénomène équivalent chez les adultes. Ses recherches se sont rapidement orientées vers les écrivains et leurs rapports millénaires aux intervenants

⁴⁰³ D'un point de vue bioculturel, la logique se présente comme un objet de création fondé sur la propriété intentionnelle de reconnaître des patterns dans l'aléatoire. La logique, dans son apparition, est ainsi un fait de l'imagination créative et donc, d'un imaginaire de la logique.

⁴⁰⁴ Annie Dillard, [1989] 2008. p. 67.

mythiques qu'étaient les Muses⁴⁰⁵ en tant que figures de l'ami imaginaire. Sa découverte fut fort intéressante : non seulement la projection imaginaire permet d'enrichir une situation où le sujet joue à faire semblant (*pretend play*), mais elle produit une relation générant de réelles actions cognitives relevant de l'intersubjectivité. L'ami imaginaire étant une création mentale, il pousse le jeu à de hauts niveaux de complexité où deviner «l'autre» passe foncièrement par soi, mais comme le soulignent Damasio et Gallese, un soi incarné⁴⁰⁶ percevant une simulation de l'autre qu'il établit corporellement pour lui-même⁴⁰⁷. La simulation se joue ainsi à deux niveaux : un premier, conscient qu'il s'agit d'une fabrication imaginaire, et un deuxième, préconscient, qui simule les caractéristiques sensibles de cette altérité. Chez les enfants, par exemple, l'ami imaginaire est employé comme répondant lors des récits de jeu. Dans un contexte de jeu de guerre, l'enfant demandera à son ami si les ennemis sont nombreux où s'il est blessé. La «réponse» de l'ami orientera la suite du jeu. *Ce faire semblant* est bien un *dialogue* avec son propre imaginaire, mais un dialogue perçu cognitivement comme une relation intersubjective. Dans un contexte où «la réalité n'est pas donnée par l'expérience, mais par le processus du jugement⁴⁰⁸», l'esprit s'engage dans le jugement d'une expérience par sa capacité à ressentir intérieurement les effets d'une logique «externe». Cette expérience du jugement s'avère performante, puisqu'elle présente les avantages apparents d'une relation

⁴⁰⁵ «Some writers experience the illusion that their novel is being dictated to them, or that the characters are the ones who are working out the plot. This adult experience of having an imaginary collaborator or being essentially the secretary for an invisible entity who takes the major role in determining what is written dates to the time of the Greeks, who described the role of Muses in the creative process». Taylor, Marjorie, 1999. *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*. New York : Oxford University Press, p. 148.

⁴⁰⁶ Antonio Damasio, 2010. p. 22 – 258.

⁴⁰⁷ Gallese, Vittorio, 2011a. *La simulation incarnée et son rôle dans l'intersubjectivité* in Attigui, Patricia et Alexis Cukier (dir. publ.). *Les paradoxes de l'empathie*. Paris : CNRS éditions, p. 57.

⁴⁰⁸ Traduction libre de «reality is not given by experience, but by judgment processes» *Op. cit* Marcia Johnson in Taylor, Marjorie, 1999. *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*. New York : Oxford University Press, p. 153.

intersubjective sans les risques réels de l'intersubjectivité. À ce sujet, Brian Boyd avance que cette capacité à *faire semblant* représente l'une des fonctions évolutives des récits :

I will suggest that this is one function of storytelling: that it makes us more expert in social situations, speeding up our capacity to process patterns of social information, to make inferences from other minds and from situations fraught with difficult or subtle choices or to run complex scenarios. Childhood play and storytelling for all ages engage our attention so compulsively through our interest in event comprehension and social monitoring that over time their concentrated information patterns develop our facility for complex situational thought.⁴⁰⁹

Le jeu simulé entraîne ainsi de véritables impacts cognitifs sur l'esprit de la personne qui l'anime, l'active et l'occupe. «L'ami imaginaire» à l'agonie qu'est le texte en processus d'écriture chez Dillard figure habilement cette zone floue de l'esprit où l'un interagit avec une altérité moins risquée qu'une réelle expérience de l'autre. Il va sans dire que l'ami à l'agonie de Dillard n'est pas autre chose qu'un texte qui, de mot en mot, voit sa liberté s'amoindrir. La relation entre Dillard et cet objet dynamique, en étant bien réelle, relève d'une simulation incarnée telle que l'entend le neuropsychologue Vittorio Gallese (sentir l'autre en soi pour deviner l'esprit de l'autre). Et cette simulation incarnée, lorsque couplée avec les théories de l'émotion et du sentiment de Damasio⁴¹⁰, relance habilement la question du rapport à la corporéité dans la perception d'un texte.

Lorsque vient le temps de lier la littérature aux sciences cognitives ainsi qu'à la philosophie de l'esprit, la simulation incarnée présente une plateforme hors pair. Nul ne

⁴⁰⁹ Boyd, Brian, 2009. *On The Origin of Stories*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, p. 49.

⁴¹⁰ En rappel : Chez Damasio, la perception est d'abord perception d'une émotion caractérisée par une modification du milieu interne (accélération du cœur, papillons au ventre, etc.). La perception de cette émotion est nommée sentiment (*feeling*). Le sentiment consiste en une première conceptualisation de cette émotion. Par exemple, un sujet observe quelque chose qui lui «glace le sang». Avant d'arriver à la conclusion consciente qu'il est surpris et terrorisé par sa surprise, il percevra la modification de son milieu interne par l'émotion peur. La perception de cette modification du milieu interne par la peur sera qualifiée conceptuellement par le sentiment : terreur, surprise, devenant dès lors accessible à la conscience ainsi qu'au langage, qui est l'un de ses modes d'articulation.

peut nier les effets physiologiques de certaines œuvres de fiction. Quel lecteur n'a pas ressenti un sentiment d'angoisse viscérale ou de dégoût en lisant *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo, quel spectateur n'a pas grimacé devant le banquet coprophage du film *Salo* de Pasolini, qui n'a pas ressenti sa gorge se resserrer à la scène finale du mélodrame *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier? La nature de ces phénomènes provient du processus de simulation incarnée qui est le propre de l'empathie⁴¹¹, soit la capacité à se représenter l'état d'un autre par une cognition incarnée. Mais cette forme de représentation n'est pas une fonction neurobiologique abstraite. Elle implique l'activation de neurones miroirs calquant cognitivement l'état présupposé de l'objet perçu⁴¹². Le cinéma présente un avantage immédiat sur la littérature, puisqu'il met en contact principalement avec des corps animés, dotés non seulement du pouvoir d'évocation par la parole, mais de tout l'attirail expressif, postural et gestuel d'une altérité réelle. De manière préconsciente, par les actions de ses neurones miroirs, le spectateur réagit de manière empathique à l'état d'un personnage en action⁴¹³. Il en va de même pour le personnage d'un roman, à qui le lecteur prête *théoriquement* un *esprit* indépendant du

⁴¹¹ Iacoboni, Marco, 2009a. *Imitation, Empathy, and Mirror Neurons*. Annual Review of Psychology, vol. 60, p. 653 – 670.

⁴¹² «Les neurones miroirs nous permettent de comprendre les actions des autres en nous plaçant dans un état corporel comparable». Une action pouvant être un mouvement ample ou une subtile expression faciale. Antonio Damasio, 2010. p. 130.

⁴¹³ Au cinéma, l'effet de foule semble engendrer une réaction uniforme auprès des spectateurs. Une étude en neuro-imagerie, publiée en 2004 dans les pages de *Science*, a prouvé que des zones cérébrales similaires étaient stimulés chez cinq spectateurs d'un même film, suggérant que les activités cérébrales étaient alors communes pour ces cinq personnes. «We explored this question by letting five subjects freely view half an hour of a popular movie while undergoing functional brain imaging. Applying an unbiased analysis in which spatiotemporal activity patterns in one brain were used to “model” activity in another brain, we found a striking level of voxel-by-voxel synchronization between individuals, not only in primary and secondary visual and auditory areas but also in association cortices. The results reveal a surprising tendency of individual brains to “tick collectively” during natural vision». Hasson, Uri, Rafael Malach. *Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision*. Washington, D.C. : American Association for the Advancement of Science. Science vol. 303 no. 5664, p. 1634-1640.

sien, même si les degrés d'interprétation se situent à d'autres niveaux cognitifs pour établir une simulation incarnée⁴¹⁴.

Lorsque Dillard évoque veiller le texte comme un ami à l'agonie, elle révèle la simulation d'un état physiologique sous-jacent à la détestation de l'acte d'écriture : en écrivant, Dillard assiste à la disparition progressive de son intention, à son effacement, à la perte continuelle des possibles qui l'enchantent lors de la lecture d'un texte achevé. La portée symbolique est double dans cette exposition de Dillard : d'un côté, elle cherche à produire un texte dont la signifiante peut se priver de l'aura de l'auteur qui doit impérativement «effacer ses traces⁴¹⁵». D'autre part, le texte en processus d'écriture présentant une contraction progressive des possibles acquiert aux yeux de l'auteur une logique autonome qui impose graduellement les paramètres de sa propre évolution. Le texte de Dillard *est* le personnage auquel fait référence Marjorie Taylor dans ses recherches, tout comme il *est* le héros que Bakhtine évoquait en 1924. Le texte en tant qu'objet logique à deviner de manière intersubjective est l'esprit, l'altérité qui se présente à l'auteur. L'acte d'écriture devient ainsi une relation avec la *théorie* que l'auteur se fabrique à propos de *l'esprit* de son texte. Cette perception de l'état d'une logique extérieure correspond précisément à un acte d'empathie. Si Dillard dit détester écrire, c'est peut-être parce qu'étant confrontée à une logique qui n'est plus la sienne, elle voit sa liberté d'agir s'amenuiser de mots en lignes de mots, comme un mourant sent son souffle s'amincir jusqu'à l'expiration finale. Épuisante expérience, nul n'en doute.

Avec *En vivant, en écrivant*, Annie Dillard ouvre la voie à une conscience sensible du texte en tant qu'objet tout en préservant une continuité avec les interrogations métaphysiques et la tradition intellectuelle binaire qu'elles préservent. Un peu à la manière d'un Paul Ricœur qui aurait troqué les énoncés méthodologiquement probes pour l'allégorie, Dillard réfute la tentation moderniste d'une table rase sur laquelle

⁴¹⁴ Ce point particulier sera approfondi au chapitre suivant.

⁴¹⁵ Annie Dillard, [1989] 2008. p. 11.

s'étendrait une véritable théorie de la création littéraire. Avec élégance, elle tente de lier ses spéculations à un temps de la pensée philosophique où l'idée avait préséance sur sa systématisation. Dans son œuvre, le recours aux figures n'est jamais frontal, toujours subsumé dans la mouvance expérientielle de l'existence. Dans cette spéculation sur sa création, Dillard ne se soucie pas tant de l'existence du processus d'écriture, que d'illustrer les états sensibles qu'il génère.

En vivant, en écrivant demeure une œuvre informée, dont le substrat final incorpore un foisonnant réseau de connaissances dans une incarnation simple et dépouillée, destinée à présenter «à nos esprits les mystères les plus profonds⁴¹⁶» en proposant un sentiment du réel de l'écriture. Au-delà d'applications stratégiques barthésiennes (et réductionnistes) d'effets de réel, Dillard propose que la pensée de la création prenne forme dans la suggestion d'un sens plus vaste que la conscience, comme un imaginaire sensible qui précéderait et déterminerait l'accès à la compréhension du soi et du monde. En se positionnant contre la systématique des modernismes avec ou sans préfixe, Dillard témoigne brillamment que le meilleur accès à l'univers reste la conscience et que le seul accès réel à la conscience demeure l'expérience de l'autre, même si l'autre n'est qu'imaginaire.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

LE CORPS IMAGINAIRE N'EST JAMAIS PLUS QUE LE CORPS RÉEL

***Einfühlung* et neurones miroirs**

Au risque de dénaturer l'œuvre de Dillard qui appelle pourtant la simplicité et le dépouillement, j'avancerai que *En vivant, en écrivant* ouvre la porte à un examen plus soigné du rapport empathique au texte en processus de création. À cette étape, un nouveau niveau de complexité conceptuel devient nécessaire pour détailler cet enjeu. Le concept d'*einfühlung* a été initialement conçu pour approfondir des considérations esthétiques par une théorie simulationniste embryonnaire chez Vischer⁴¹⁷. Lipps lui a incorporé la dimension intersubjective tout en renforçant la perspective esthétique. Un siècle plus tard, devant les constats découlant des recherches sur les neurones miroirs, Lipps et sa notion d'*imitation esthétique comme aperception* s'affichent en précurseurs du concept de *simulation incarnée* défendu par Gallese, Iacoboni, Decety, Damasio ainsi que de nombreuses équipes de recherche. Naturellement, les recherches contemporaines sur l'empathie, dopées par la découverte des neurones miroirs, se sont attardées à des problématiques intersubjectives directes (un sujet face à un second sujet). Si l'enthousiasme initial de V. S. Ramachandran était justifié quant aux neurones miroirs⁴¹⁸, il y a lieu de penser qu'après deux décennies, le champ de recherche sur ceux-ci n'est encore qu'embryonnaire et promet davantage de découvertes.

⁴¹⁷ Vischer, Robert, [1873] 2009. *Sur le sens optique de la forme, Contribution à l'Esthétique* in Élie, Maurice (dir. publ.). *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 51 – 100.

⁴¹⁸ «I predict that mirror neurons will do for psychology what DNA did for biology: they will provide a unifying framework and help explain a host of mental abilities that have hitherto remained mysterious and inaccessible to experiments». Ramachandran, V. S., 1995. *MIRROR NEURONS and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution*. Edge.org http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_index.html

Chez les chercheurs les plus informés des débats philosophiques et plus particulièrement chez Vittorio Gallese, le rapprochement conceptuel entre la *simulation incarnée* et les théories de Lipps ont récemment ouvert la porte à la notion d'esthétique dans le domaine neurologique. Cette entrée est certainement aussi remarquable que remarquable. Si on se fie aux efforts souvent infructueux et agressifs des darwinistes littéraires pour tenter de forcer l'arrimage entre littérature et sciences, ce rapprochement à partir du concept d'empathie sous-entend la possibilité non pas d'une simple révolte, mais d'une potentielle révolution interdisciplinaire. Avant ce rapprochement en territoire intersubjectif et esthétique opéré par Gallese, certaines chercheuses de l'approche darwinienne avaient abordé les problèmes de la théorie de l'esprit et de l'empathie en littérature. Les travaux de Lisa Zunshine (*Why We Read Fiction*), Blakey Vermeule (*Why Do We Care about Literary Characters*) et plus particulièrement ceux de Suzanne Keen (*Empathy and the Novel*) ont ouvert des perspectives méthodologiques importantes en intégrant principalement quelques notions fondamentales des théories de l'esprit (*theory of mind*) dans un contexte proprement littéraire, mais essentiellement sur le plan herméneutique.

Avant d'aborder les problèmes de la simulation incarnée et de la théorie de l'esprit comme caractéristiques d'un phénomène d'empathie tributaire de l'activation des neurones miroirs, il faut comprendre que l'empathie ne relève pas spécifiquement d'esprits complexes, étant de plus en plus repérée chez d'autres mammifères⁴¹⁹. Tout comme l'existence des neurones miroirs (d'abord trouvée chez des macaques) permettant de simuler l'action de l'autre en soi-même, l'empathie, en tant qu'aptitude générale à ressentir l'autre, serait non seulement antérieure à l'apparition de l'imposant néocortex d'*homo sapiens*, mais elle serait aussi intrinsèquement liée aux développements de l'aire de Broca, aire du cerveau associée au langage⁴²⁰. À ce jour, les constats des très jeunes

⁴¹⁹ Voir : Wall, Frans de, 2011. *Empathy in Primates and Other Mammals* in Decety, Jean. *Empathy From Bench to Bedside*. Cambridge : MIT Press, p. 87 – 106.

⁴²⁰ Aziz-Zadeh, Lisa, Stephen M. Wilson, Giacomo Rizzolatti et Marco Iacoboni, 2006. *Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions*. *Current Biology*, vol.16, no. 18, p. 1818 – 1823.

neurosciences sociales s'orientent en cette direction : la faculté d'empathie serait déterminante dans la constitution, le maintien puis dans l'évolution de l'intersubjectivité et ce, de la naissance jusqu'à la mort. Non sans une certaine élégance notionnelle, elles rejoignent ce que Husserl affirmait en 1936 dans la *Krisis* pour mettre un terme définitif à la rumeur du problème du solipsisme dans ses théories : «[...] la subjectivité n'est ce qu'elle est : un ego constitutivement fonctionnant, que dans l'intersubjectivité⁴²¹».

Ces dernières années, le postulat théorique voulant que l'empathie en tant que simulation incarnée soit l'une des sources de notre évolution sociale s'est grandement précisé, validant grandement l'approche bioculturelle par la même occasion. Dans sa constitution intrinsèque, l'humanité serait une affaire de rapports à l'autre, à un contexte, comme Bakhtine l'évoquait (une douzaine d'années avant Husserl dans la *Krisis*) : «L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre⁴²²». À ce jour, c'est par cette affirmation que l'approche de Bakhtine révèle sa première compatibilité épistémologique avec le paradigme bioculturel (même si, luttant alors contre le psychologisme de son temps, ce dernier estimait cette liaison entre culture et biologie comme étant non souhaitable⁴²³). Bien qu'il me tarde d'entrer de plain-pied dans une lecture bioculturelle des premiers textes de Bakhtine⁴²⁴, d'autres notions fondamentales doivent toutefois être examinées pour compléter le lien entre les théories de la création littéraire et celles de l'empathie. Si cette dernière forme le lien permettant d'envisager méthodologiquement une approche bioculturelle probante, la théorie de l'esprit par la simulation incarnée et l'apport des neurones miroirs permettent d'introduire le concept d'empathie dans l'acte de création littéraire.

⁴²¹ Husserl, Edmund, [1936] 1976. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, p. 196.

⁴²² Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 59.

⁴²³ Mikhaïl Bakhtine, [1924] 2003. p. 46.

⁴²⁴ La quatrième et dernière section de cette thèse est entièrement dédiée à cette problématique.

Les problèmes littéraires de la théorie de l'esprit et de la simulation incarnée

Parvenir à une définition opératoire au plan littéraire de la *théorie de l'esprit* (TdE) n'est pas une mince affaire. Sujet des principaux débats en philosophie de l'esprit depuis près d'un siècle⁴²⁵, la TdE a grandement bénéficié de la découverte des neurones miroirs, permettant de trancher en faveur de la théorie simulationniste au détriment de la *théorie théorie*, anciennement dominante et relevant d'une nature essentiellement herméneutique. Quant à la TdE simulationniste actuellement en vigueur, rares sont les définitions orientées vers des considérations culturelles. La définition de la TdE que propose la chercheuse étatsunienne Lisa Zunshine n'est pas sans défaut, mais elle résume l'essentiel de ce vaste concept pour les besoins de cette thèse :

Theory of mind, also known as “mind reading”, is a term used by cognitive psychologists and philosophers of mind to describe our ability to explain behavior in terms of underlying thoughts, feelings, desires, and intentions. We attribute states of mind to ourselves and others all the time. Our attributions are frequently incorrect, but, still, making them is the default way by which we construct and navigate our social environment. When theory of mind is impaired, as it is in varying degrees of autism and schizophrenia, communication breaks down.

Note that the word “theory” in theory of mind and “reading” in mind reading are potentially misleading because they seem to imply that we attribute states of mind intentionally and consciously. In fact, it might be difficult for us to appreciate at this point how much mind reading takes place on a level inaccessible to our consciousness.⁴²⁶

⁴²⁵ Selon Jacques Hochmann, l'origine des deux TdE (théorie simulationniste et théorie-théorie) relève de la contestation de l'immédiateté empathique de Lipps par Dilthey, qui lui préférait une approche mentale intersubjective ouvrant sur des préoccupations éthiques. Hochmann, Jacques, 2012. *Une histoire de l'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 45 – 50.

⁴²⁶ Zunshine, Lisa, 2010a. *Theory of Mind and Cultural Historicism Consciousness* in Zunshine, Lisa (dir. publ.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 117.

Dans le cadre de la TdE, historiquement l'objet d'interprétation est l'autre, plus précisément le corps de l'autre, ses expressions faciales, ses postures – tous patterns jugés intentionnellement signifiants pour établir une lecture subjective satisfaisante de ses états mentaux. La *théorie théorie*, aujourd'hui tombée en désuétude, avançait que cette lecture se fondait sur des critères relevant d'une herméneutique naturelle, à la manière d'une connaissance conceptuelle innée de l'esprit de l'autre. Une forme de *donné* conceptuel, en quelque sorte. Pendant de nombreuses années, particulièrement sous le règne des philosophies analytiques et herméneutiques, cette théorie fut prédominante. Une fois la découverte des neurones miroirs majoritairement reconnue, la TdE simulationniste rassembla un plus grand nombre de partisans en suggérant que l'empathie entraînait en ligne de compte, que le percevant ressentait plutôt l'expérience de l'autre en lui, fondant ainsi sa lecture de l'esprit d'autrui (*mind reading*) sur une imitation interne de signaux que l'autre rendait disponibles. La perspective herméneutique ne disparaissait pas, mais l'objet de son interprétation n'était plus le même. Il y avait interprétation, mais par une lecture du corps par le corps :

Because the body is *the* text that we read throughout our evolution as a social species, we are now stuck, for better or for worse, with cognitive adaptations that forcefully focus our attention on that particular text. [...]
 What all this adds up to is that we are in a bind. We have the hungry theory of mind that needs constant input in the form of observable behavior indicative of unobservable mental states. And we have the body that our theory of mind evolved to focus on in order to get that input. And that body – the object of our theory of mind's obsessive attention – is a privileged and, as such, potentially misleading source of information about the person's mental state.⁴²⁷

Ici, les propositions de Zunshine recroisent celles de Brian Boyd, suggérant que la fiction et les récits, en tant que simulations intentionnelles, permettent d'affiner les capacités de lecture de l'esprit, puisque, comme le chercheur Alan Palmer le soulignait

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 120.

(résumant le principal important essai de Zunshine), dans la réalité cognitive et bioculturelle : «Novel reading is mind reading. Fiction can only be understood in this way⁴²⁸».

Mais encore faut-il savoir à quel type de simulation on fait face. N'est-ce qu'un acte d'imagination préconscient, une vision de l'autre selon notre imaginaire de l'autre? C'est ici que la combinaison des recherches sur les neurones miroirs de Gallese et de celles sur l'intéroception chez Damasio viennent préciser les enjeux. Pour Vittorio Gallese, la notion de théorie de l'esprit n'a pas autant d'importance que le phénomène la rendant possible, il met de l'avant la notion de *simulation incarnée (embodied simulation)*, qu'il précise ainsi :

[...] notre capacité à être en empathie avec autrui est intermédiée par des mécanismes de simulation incarnée, c'est-à-dire par l'activation des mêmes circuits neuraux qui sous-tendent aussi nos propres expériences émotionnelles et sensorielles. Dans cette optique, l'empathie doit être conçue comme le résultat de notre tendance naturelle à éprouver nos relations personnelles d'abord et avant tout à un niveau intercorporel implicite, celui de la résonance mutuelle d'attitudes sensori-motrices intentionnelles et signifiantes [...]⁴²⁹

Cette simulation se fonde sur la perception d'éléments externes, à savoir ici une notion d'altérité, occasionnant un phénomène de résonance au niveau neural, certes, mais auprès d'un cerveau incarné, dont la possibilité même du phénomène de *conscience* et du *soi* s'avère indissociable de l'intégrité de ses liens avec le milieu interne corporel⁴³⁰. Un peu plus loin, Gallese poursuit :

⁴²⁸ Il faut noter que le *understood* ne signifie pas interpréter. Bien que la formule soit imparfaite, Palmer avance que d'interpréter une fiction sans recourir à la TdE s'avère une tâche impossible. Palmer, Alan, 2010. *Storyworld and Groups* in Zunshine, Lisa (dir. publ.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 182.

⁴²⁹ Gallese, Vittorio, 2011a. *La simulation incarnée et son rôle dans l'intersubjectivité* in Attigui, Patricia et Alexis Cukier (dir. publ.). *Les paradoxes de l'empathie*. Paris : CNRS éditions, p. 57.

⁴³⁰ En cas de lésion à la partie postérieure du haut du tronc cérébral, l'être humain sombre dans un état neurovégétatif, entièrement privé de conscience ou de sentiment de soi. Le corps respire et fonctionne, mais l'esprit est mort. Si une lésion équivalente survient toutefois à la partie antérieure du haut du tronc cérébral, l'humain se retrouve dans un locked-in syndrome, c'est-à-dire qu'il devient

La notion de simulation est employée dans divers domaines, souvent avec des sens différents, qui ne se recouvrent pas nécessairement. La simulation est un processus fonctionnel qui possède un certain contenu, généralement orienté vers les états possibles des objets qu'il vise. Dans la théorie de l'esprit, la notion de simulation a été utilisée par les tenants de la théorie de la simulation de l'esprit d'autrui pour caractériser l'attitude de «faire semblant» adoptée par celui qui cherche à comprendre le comportement d'autrui. En bref, selon cette conception, nous employons notre esprit pour nous mettre à la place d'autrui.

À la différence des versions standard de la théorie de la simulation, je qualifie cette simulation de corporelle, pour mettre en lumière son caractère non intentionnel, pré-rationnel et non introspectif. Le modèle de la lecture de l'esprit d'autrui proposé par ces versions standard de la théorie de la simulation ne convient donc pas à la simulation incarnée, qui est pré-linguistique et qui n'est pas méta-représentationnelle.⁴³¹

Un peu à la manière de Julien Gracq qui évoquait que, pour le lecteur de romans, «le physique des personnages est presque entièrement reconstruit à partir d'un sentiment global qu'il se forme d'eux [...]»⁴³², le phénomène de simulation incarnée consiste essentiellement à développer le *sentiment* d'une altérité idéale pour mieux l'*a-percevoir* dans le corps réel.

Avec la possibilité d'envisager le texte comme *altérité* dotée d'une *logique autonome* que le lecteur doit deviner comme s'il lisait l'esprit d'une altérité réelle, s'ouvre la voie théorique permettant d'envisager une approche bioculturelle de la lecture⁴³³. Mais qu'en est-il de l'acte d'écriture? Si cet acte comporte bel et bien une dimension de lecture dans son processus, il inclut une part de surgissement, d'interprétations préalables ainsi qu'une multitude d'indéterminations que la lecture d'un texte achevé ne saurait présenter. Et si la réponse se trouvait dans une problématique conceptuellement équivalente?

incapable de se mouvoir – hormis les yeux – et qu'il demeure parfaitement conscient. Damasio, Antonio, 2007. *Le sentiment même de soi*. Coll. «Poche». Paris : Odile Jacob, p. 312 – 315.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 58 – 59.

⁴³² Gracq, Julien, 1981. *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, p. 129.

⁴³³ Une voie déjà pavée par Zunshine, Keen et Vermeule.

Cette mimésis dont personne ne parle

Petit à petit, le chemin s'éclaircit. Une réponse à la question ayant lancé cette section – qu'est-ce que la mimésis imite – est désormais à portée de main : la mimésis imite ce que son acteur perçoit en lui-même. Dans cette équation, il est important de comprendre que l'altérité n'est pas évacuée, bien au contraire; elle est *sentie* dans l'intéroception de la *simulation incarnée* de cette altérité. Dans le cas opposé – c'est-à-dire d'une hypothétique imitation par analogie –, il ne s'agirait pas de mimésis, mais d'imitation pure, puisque la dimension interprétative intersubjective ne trouverait aucun espace pour se constituer. Il n'y aurait que calque, analogie, *duplicata*, répétition d'un même purement théorique qui ne préserverait aucune trace d'interprétation subjective. Dans cet ordre d'idées, il n'y aurait pas lieu de parler de mimésis autant que de mitose⁴³⁴. Telle qu'entendue ici, la mimésis a pour objet la simulation préconsciente de phénomènes aperceptifs, elle est ce que nous *sentons* en nous-mêmes pour interpréter l'autre de manière préconceptuelle, par nous-mêmes. En termes épurés, la mimésis imite notre sentiment intuitif de l'acte de l'autre.

Cette mimésis ancrée dans la simulation incarnée et dans l'empathie ne relève pas a priori d'une herméneutique, puisqu'elle se réfère à des intéroceptions de patterns liés causalement aux perceptions données. Plus qu'une simple cage de résonance, le corps y est le théâtre de l'autre, l'espace où l'autre se représente à nous, mais selon notre capacité à l'incarner subjectivement.

En apparence, tout ceci peut sembler inutilement complexe si nous désirons examiner les problèmes de la mimésis dans le rapport au donné. Ceci est parfaitement juste. Cette mimésis n'est pas celle d'Auerbach ou celle d'Aristote, mais celle de Merlin

⁴³⁴ Division d'une cellule produisant des cellules dont le nombre de chromosomes est le même que celui du noyau initial.

Donald, dont les recherches orientées vers des questions d'émergence et d'évolution se déploient dans une perspective invalidant le *donné* ou la génération spontanée d'une culture. Dans la mimésis de Donald, du rapport à l'autre naît l'humain et par l'humain se précise le rapport à l'autre, un acte mimétique à la fois, un acte culturel à la fois, de manière intersubjective. Une autre de ces occurrences où l'œuf est la poule.

Comme la question de la mimésis trouve une piste de réponse, maintenant il faut construire avec elle. Jusqu'ici, du pattern au sens, du sentiment d'un réel aux réalités dicibles et de l'empathie à la mimésis se tisse un réseau à l'intérieur duquel je tâche de trianguler une position précise : celle situant l'acte de création littéraire afin de le détailler. Si le pattern, le sens et les notions de réalités sont indissociables du langage, le sentiment du réel, l'empathie et la mimésis n'y sont pas explicitement arrimés.

D'un chapitre à l'autre, j'ai démontré que plusieurs textes de théories de la création rédigés par des écrivains font état de relations empathiques avec le texte ou des éléments de leur texte. Outre les Botho Strauss, Annie Dillard et Julien Gracq déjà cités, c'est également le cas de Marguerite Duras, dans *Écrire*, qui témoigne de ce phénomène d'une manière sans équivoque :

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère et qui, quelquefois, de son propre fait, est en danger de perdre la vie.

Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine.⁴³⁵

Un peu à la manière de Dillard, Duras donne corps au texte, lui prête des intentions pour mieux se situer en tant qu'interlocutrice engagée dans un échange à

⁴³⁵ Marguerite Duras, [1993] 2008. p. 52 – 53.

l'issue incertaine. Le dialogue auquel Duras prend part est à la fois orienté par le doute et le désir de découverte. Évoquant son travail sur le roman *Le vice-consul*, Duras affirmait ne pas être seule, puisqu'elle «avait ce travail à mener à bien jusqu'à la clarté⁴³⁶». On retrouve également ce type de considération chez Suzanne Jacob alors qu'elle commente un passage d'*Écrire* de Duras dans son essai *La bulle d'encre* :

L'écrivain fait toujours le deuil de sa voix pour laisser surgir la voix du texte. Déjà, dans la tradition orale, le conteur entre dans une transe qui laisse la place à une autre voix que la sienne.⁴³⁷

Cette nécessité d'incarner le texte en altérité tangible ne forme pas un phénomène marginal chez les écrivains. En 2003, une équipe réunie par la psychologue cognitive Marjorie Taylor mena une enquête sur l'illusion du personnage comme organisme indépendant auprès de cinquante auteurs, révélant que dans 92% des cas, les auteurs avaient estimé entrer en relation avec leurs personnages fictifs⁴³⁸. Ceci établi, la question n'est plus de savoir s'il y a empathie dans l'acte de création littéraire, mais bien comment cette empathie pourrait s'expliquer.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁴³⁷ Suzanne Jacob, 2005. p. 93

⁴³⁸ Taylor, Marjorie, Sara D. Hodges et Adèle Kohanyi, 2003. *The Illusion of Independent Agency: Do Adult Fiction Writers Experience Their Characters as Having a Mind of Their Own?* *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 22, no. 4, p. 361 – 380.

Le geste et l'origine du langage

Depuis une dizaine d'années, le problème du langage figure au vaste menu de recherche des neurosciences sociale de l'empathie et des neurones miroirs. Le premier indice menant vers une forme de réponse apparaît dans une étude de 2003 prouvant le rôle essentiel de l'aire de Broca (traditionnellement associée au langage) dans l'imitation. Les liens sensorimoteurs entre gestuelle et langage y apparaissaient sous un nouveau jour :

[...] Broca's area has an essential role in imitation of finger movement. This excludes the possibility that this region of the human brain is exclusively dedicated to language processing and rather suggests an evolutionary continuity between action recognition, imitation, and language, and shared neural mechanisms for all these forms of communication between individuals. These shared neural mechanisms are likely non-inferential mechanisms of "mirroring", creating a neural identity between the sender and the receiver of communication that grounds understanding.⁴³⁹

Du geste au langage, on bascula du langage au corps avec l'étude pilotée en 2006 par Lisa Aziz-Zadeh sur les représentations incarnées d'actions visuelles et les phrases linguistiques décrivant des actions :

Participants observed actions and read phrases relating to foot, hand, or mouth actions. In the premotor cortex of the left hemisphere, a clear congruence was found between effector-specific activations of visually presented actions and of actions described by literal phrases. These results suggest a key role of mirror neuron areas in the re-enactment of sensory-motor representations during conceptual processing of actions invoked by linguistic stimuli.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Heiser, Marc, Marco Iacoboni, Fumiko Maeda, Jake Marcus et John C. Mazziotta, 2003. *The Essential Role of Broca Area in Imitation*. European Journal of Neuroscience, vol. 17, p. 1128.

⁴⁴⁰ Aziz-Zadeh, Lisa, Stephen M. Wilson, Giacomo Rizzolatti et Marco Iacoboni, 2006. p. 1818.

En apparence, l'apport de l'étude menée par Aziz-Zadeh pourrait sembler ténu, mais celle-ci établissait des liens probants entre le langage écrit, le système des neurones miroirs et la simulation incarnée. D'une étude à l'autre, ces rapprochements entre imitation, gestuelle et langage commencèrent à transparaître, permettant à Marco Iacoboni d'affirmer dès 2009 que :

While subjects read the sentences and watched the actions, they activated specific areas of their brains that are known to control, respectively, the movements of the hand and the movements of the mouth. Clearly, these areas were human mirror neuron areas for hand movements and for mouth movements that were also selectively activated while subjects were reading sentences describing hand actions and mouth actions. It is as if Mirror neurons help us understand what we read by internally simulating the action we just read in the sentence. Lisa's [Aziz-Zadeh] experiment suggests that when we read a novel, our mirror neurons simulate the actions described in the novel, as if we were doing those actions ourselves. [...]

If this is so, the role of mirror neurons in language is to transform our bodily actions from a private experience to a social experience to be shared with our fellow humans through language. Theories of both language evolution and language acquisition have always focused on some sort of iterated transmission of language or of its evolutionary precursors. The prevailing paradigm in language acquisition is that children learn from parents and teachers and will, in turn, eventually teach their own children. This transmission of knowledge is unidirectional. Similarly, the prevailing paradigm in language evolution is the one borrowed from genetics, in which the genetic endowment of a generation does not influence the endowment of the previous generation. Once again, unidirectional flow of information. Now, however, the role of mirror neurons in language invites us to look at language and its emergence with different eyes. We should look at the coordinated activity of interacting individuals a bidirectional flow of information to better understand the nature and emergence of human language.⁴⁴¹

Cette voie dégagée par Iacoboni s'avère des plus intéressantes, puisqu'elle établit la notion de bidirectionnalité (et donc d'intersubjectivité) préalable à l'apparition du

⁴⁴¹ Iacoboni, Marco, 2009b. *Mirroring People*. New York : Picador, p. 94 – 95.

langage. Si l'attention des chercheurs bascula si rapidement du côté de l'émergence du langage chez l'humain, c'est principalement parce qu'en suivant le principe voulant que le cerveau ait évolué graduellement, la nécessité ayant précédé l'apparition, la fonction d'une aire cérébrale a fortement guidé son évolution, un peu comme l'emplacement des racines guide la suite de la croissance de l'arbre. Si Aziz-Zadeh cherchait des effets miroirs entre des suggestions écrites simples destinées à activer le système de neurones miroirs chez le lecteur, c'est bien parce que la principale hypothèse contemporaine portant sur l'origine du langage s'oriente vers une évolution graduelle du geste vers la parole. Sur ce point, l'étude de 2010 du psychologue Michael Corballis dresse un bel état des lieux :

It is clear that the discovery of mirror neurons provided strong support for the theory that language evolved from manual gesture rather than from primate calls. The mirror system in primates seems to provide a natural platform for the subsequent evolution of an intentional communicative system in which inputs are readily mapped onto outputs. In particular, one might readily speculate as to how a gestural language, perhaps eventually resembling modern signed languages, might have emerged from the basic properties of the primate mirror system. The finding that intransitive actions join transitive actions in the human mirror system paved the way to the use of the mirror system in communicative acts. The emergence of spoken language requires the further insight that speech itself can be regarded as a gestural system, but additional steps are required to account for the incorporation of vocalization into the mirror system, along with anatomical changes to provide the necessary flexibility of vocal signaling.

Of course, there must be more to language than can be understood in terms of mirror neurons themselves, or even of the extended mirror system. Even so, it is remarkable how closely the language areas of the human brain map on to the extended mirror system as identified in the primate brain. This raises the question of whether the components of the mirror system have simply grown more complex to accommodate the added complexities of language, or whether brain areas unrelated to the mirror system are involved. Is language at root a matter of grasping? Thus the anterior component of the mirror system may have differentiated and elaborated to enable syntax, the posterior components to apprehend context and more subtle intention.⁴⁴²

⁴⁴² Corballis, Michael C., 2010. *Mirror Neuron and the Evolution of Language*. Brain & Language, vol. 112, p. 33.

Cet aspect revêt une grande importance pour alimenter l'arrière-plan bioculturel de cette thèse : s'il y a une simulation incarnée pour déterminer le sens et pour comprendre un objet textuel, il y a donc lieu d'évoquer que la compréhension du langage extérieur est d'abord un phénomène corporel, sensible et intuitif.

Dans une réponse à un article de l'écrivaine Siri Hustvedt paru dans les pages de la revue *Neuropsychanalysis* en 2011, Vittorio Gallese soulignait les liens entre représentations du corps par la prose et associations mnésiques corporelles, précisant que devant des faits réels ou des représentations langagières, l'esprit procède selon des simulations similaires⁴⁴³. Un peu plus loin, Gallese avançait que :

When reading, we not only entirely focus our attention on the literary work, but our being still simultaneously enables us to fully deploy our ES [embodied simulation] resources at the service of the immersive relationship with the narrated characters, thus generating a powerful feeling of body. The particularly moving experience generated by reading novels is thus likely also driven by this sense of safe intimacy with a world we not only imagine, but also literally embody.⁴⁴⁴

À l'heure actuelle, les neurosciences cognent à la porte de la littérature avec un réel intérêt de recherche. Le savoir littéraire, particulièrement en ce qui a trait aux théories de la création, renferme des indices probants permettant d'accélérer l'apparition d'hypothèses capables de lancer des recherches sur des notions fondamentales de l'esprit humain. Et si la littérature en savait déjà plus que la science et la philosophie n'en doutent?

⁴⁴³ «First, because of the FoB [feeling of body] evoked by narrated characters and situations with whom we identify by means of the mirroring mechanisms they activate; in such a way, ES [embodied simulation] generates the peculiar attitude informing our aesthetic experience. Second, because of the bodily memories and imaginative associations the narrated material can awake in our readers' minds, without the need to reflect upon them explicitly». Gallese, Vittorio, 2011b. *Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative*. *Neuropsychanalysis*, vol. 13, p. 199.

⁴⁴⁴ *Idem.*

Grandeurs et misères des chercheurs méthodiques

L'état actuel des approches évocritiques, écocritiques ou bioculturelles trahit encore leur incapacité à établir un dialogue équitable avec les porteurs des savoirs scientifiques. Par exemple, s'il est désormais possible d'établir empiriquement qu'en lisant une phrase comme «Claude sent les froides plaquettes de rouilles du clou de neuf pouces qui transperce son pied», le lecteur engage, par voie empathique, une simulation incarnée lui offrant un sentiment du réel proposé par la lecture d'une situation fictive, il est en revanche actuellement impossible de valider un rapport empathique (tel qu'entendu par les neurosciences) avec un énoncé qui serait dénué de référents physiologiques⁴⁴⁵.

Du côté des approches ouvertement littéraires, l'ouvrage principal développant le concept d'empathie narrative (Suzanne Keen, *Empathy and the Novel* – 2007⁴⁴⁶) se frotte à la même difficulté. Ne laissant que trop peu de place à la relation entre l'auteur et son texte lorsque vient le temps d'aborder la question de l'empathie et de la création, Keen reprend essentiellement les propositions de l'étude menée par Marjorie Taylor auprès des auteurs à propos de leurs relations au personnage en tant qu'organisme indépendant. Au-delà de cette limite, les recherches croisant empathie et création littéraire se heurtent à un mur. Cette réduction méthodologiquement compréhensible parce qu'à la remorque du savoir scientifique révèle toutefois une vision très limitée du texte : en s'attardant sur les relations au personnage comme figure d'une altérité dotée d'une corporéité imaginaire, le

⁴⁴⁵ À ce sujet, les études de Lakoff et Johnson tendent à démontrer que le rapport à la métaphore et à la compréhension du langage est hautement déterminé par des rapports de spatialité, de proprioception ou d'actions physiques (ex. monter les échelons, tomber en disgrâce, saisir une idée, aller au fond des choses, etc.). Lakoff, George et Mark Johnson, 1999. *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Coll. «Philosophy». New York : Basic Books, 624 p. Et Lakoff, George et Mark Johnson, 2003. *Metaphor We Live By*. Coll. «Philosophy / Linguistics». Chicago : The University of Chicago Press, 276 p.

⁴⁴⁶ Un résumé encyclopédique du concept d'empathie narrative rédigé par Suzanne Keen est disponible sur le site *The Living Handbook of Narratology* : http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative_Empathy

langage demeure inféodé à une fonction précise, se voyant résumé à une matière à représenter plutôt que de prendre l'aspect d'une matière signifiante. Qu'en est-il de la poésie, du théâtre écrit, de l'essai, de la prose absurde? Si un paradigme signifiant du texte (le personnage) peut être considéré comme une altérité, pourquoi le texte tel quel ne serait-il pas envisagé de cette manière? Les écrivains ont pourtant déjà répondu à cette question. Dillard figurait son texte en entier comme une altérité, son mourant qu'elle veillait. Duras faisait de même, suggérant un accompagnement doublé d'un dialogue fécond parce qu'impossible à anticiper. Il s'agissait ici de figures globales du texte en tant que logique autonome muée en altérité permettant un rapport intuitif-sensible à ses particularités. Il serait d'ailleurs curieux de savoir ce que diraient Keen ou Gallese de ces manières de figurer le texte global en tant qu'altérité. Si nous assumons la causalité avancée par une origine du langage dans le geste, il y a la possibilité que chaque mot détienne une forme d'ancrage sensorimoteur. Si William James évoquait très justement le sentiment du *mais*, il y aurait lieu d'analyser plus en détail les problématiques relatives au sentiment du sens et de la justesse énonciative composant le *talent* des écrivains.

Même s'il s'agit d'un sujet d'étude en soi, le rapport au langage comme phénomène perçu de manière sensible demeure une matière de choix. Si l'énoncé du clou dans le pied ne prête pas à confusion, si le sentiment du *mais* ainsi que de nombreux marqueurs de relation est universellement perceptible, il demeure difficile d'identifier un quelconque rapport au corps avec l'ensemble des termes d'une langue. Mais écrire ne signifie pas employer la totalité d'un lexique, c'est exactement le contraire, en fait. Écrire signifie rejeter une somme de mots pour n'en privilégier qu'un nombre infime, des mots qui, d'agencement en agencement, voient leur signification renforcée, permutée, travestie, inversée et ainsi de suite. Cette idée, Francis Ponge la détaillait dans *My Creative Method*, établissant une fois de plus les enjeux de l'empathie de l'auteur et du langage en tant que logique autonome :

À chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème.

Aucun mot n'est employé qui ne soit considéré aussitôt comme une personne. Que l'éclairage qu'il porte avec lui ne soit utilisé; et l'ombre aussi qu'il porte.

Lorsque j'admets un mot à la sortie, lorsque je fais sortir un mot, aussitôt je dois le traiter non comme un élément quelconque, un bout de bois, un fragment de puzzle, mais comme un pion, une figure, une personne en trois dimensions, etc... et je ne peux en jouer exactement à ma guise. [...]

Chaque mot s'impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur avec toutes les associations d'idées qu'il comporte (qu'il comporterait s'il était seul, sur fond sombre).⁴⁴⁷

À la lumière de cette manière particulière de donner un corps au moindre mot, comme si chaque morceau de langage était doté d'une autonomie, d'une direction, d'une volonté, d'un discours qui lui serait propre, il est difficile de ne pas revenir à Valère Novarina pour qui «parler est une fondamentale expérience du corps⁴⁴⁸» :

Petit à petit, une faculté se développe, une autre vue, jusqu'à entendre la langue, jusqu'à saisir tous les mots à l'intérieur d'un seul, jusqu'à lire toutes les lettres à l'envers, jusqu'à ouvrir des passages entre des choses lointaines, jusqu'à voir tout en réversible. Se développe une hyperperception. On entend que tout respire. Il s'ouvre des échappées, des passages, des alvéoles, des trappes, des galeries. Le travail demande un exercice de plus en plus intensif. À haute dose. Le livre occupe celui qui l'écrit jusqu'à prendre toute la place dans son corps.⁴⁴⁹

Si l'humain a bel et bien évolué en identifiant des sommes inédites de patterns, si ce formidable appétit a eu une incidence sur la perception de ces grands singes aux mains libérées par la bipédie, est-il possible que les premiers codes soient nés avec les doigts. Un «par ici», un «cela», un «en haut». Et ces gestes, peut-être ont-ils été accompagnés

⁴⁴⁷ Ponge, Francis, [1948] 1988. *Méthodes*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, p. 28 – 29.

⁴⁴⁸ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 63.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

par des bruits spécifiques, un «hey!» additionné d'un geste disant «par ici!». D'évolution en évolution, le son aurait remplacé le geste et la nécessité du son a contribué à modifier le corps; le son plus pratique, plus rapide, pouvant être diffusé dans la nuit ou être émis sans qu'on ait à relâcher un objet. Si les neurosciences avancent aujourd'hui que la possibilité neuronale du langage est née du geste et de la capacité d'imiter le geste, il y a fort à croire que notre rapport fondamental au langage ne soit pas aussi conceptuel que l'herméneutique l'a suggéré. Si tant d'écrivains se réclament de l'intuition, du sentiment et de l'empathie quand vient le temps de spéculer sur leur acte de création, peut-être est-ce parce que le langage n'opère pas autrement que selon le sentiment même de soi que nous expérimentons avant lui, par lui et à travers lui.

Curieusement, les sciences cognitives de seconde génération esquissent aujourd'hui ce portrait de l'humain et de son évolution. Je n'affirme pas que les écrivains sont systématiquement porteurs d'un savoir privilégié, mais certains d'entre eux, par la finesse des figures qu'ils établirent pour révéler leur processus de création, ont certainement révélé des voies d'accès à l'esprit humain aussi probantes que certaines hypothèses contemporaines sorties de laboratoires de recherche.

Quitte à ce que je répète la mise en garde avancée au début de cette thèse, le piège qui guette n'importe quelle approche culturelle cherchant à intégrer le paradigme de la théorie de l'évolution demeure l'oubli de la primauté de son sujet d'étude et la création d'une dépendance à la recherche scientifique. Tout comme la philosophie, la science ne représente aucune finalité. Elle est un moyen d'interroger les possibles ou de confirmer de vieilles intuitions. Au sens méthodologique, l'heure est désormais au dialogue.

Le sentiment comme méthode

Ma grand-mère tenait de sa mère – qui elle-même l’avait appris de sa propre mère – que manger du poisson rendait intelligent. Elles ne savaient pas pourquoi ni comment, tout comme elles ne pouvaient expliquer les marées ou les aurores boréales, mais elles sentaient qu’elles savaient. De ces générations de femmes, une seule a pu s’écrier qu’elle avait raison à partir du moment où furent publiées les études sur les impacts des acides gras oméga 3 sur la formation du cerveau chez les enfants. Dans le domaine de l’esprit, les sciences se trouvent fatalement soumises aux très nombreuses démarches philosophiques et religieuses ayant spéculé pendant des millénaires sur l’esprit humain. La plupart du temps, elles se voient contraintes de confirmer qu’un philosophe avait vu juste (Damasio et Spinoza; Gallese et Leibniz ainsi qu’Husserl) ou qu’il avait tort (les sciences cognitives de première génération et Descartes). Toutefois, rares sont les scientifiques en mesure de lier leurs recherches nées de la pragmatique empirique à celles, purement théoriques, de la philosophie et des arts. Cette incapacité occasionne souvent de bien vaines guerres de clocher entre ceux qui «savaient déjà» et ceux qui parviennent à prouver empiriquement que «cela est vrai».

De la cybernétique à la consilience de Edward O. Wilson, plusieurs voix se sont élevées pour tenter d’unifier les pratiques ou de leur offrir des plateformes communes d’expression. Dans son recueil d’essais publié en 2012, Siri Hustvedt relevait à son tour le problème de l’isolement mutuel dans lequel s’étaient enfoncées les spécialités scientifiques et les spécialités des humanités, se condamnant globalement à des

successions de soliloques, chaque discipline étant enfermée dans un vocabulaire digne des codes secrets militaires⁴⁵⁰.

C'est en partie parce qu'il me semble éthiquement inadmissible que le savoir soit condamné à générer une pluralité d'obscurantismes que je mets de l'avant cette démarche bioculturelle. Mais pour être féconde, cette dernière doit permettre de relancer la science lorsque celle-ci, étant allée au bout de ses capacités d'observation, de modélisation et de compilation, lève les épaules pour se placer en position d'attente.

La vieille résistance culturelle ayant toujours cours à l'égard des neurosciences provient d'une perception ne correspondant plus à la réalité du menu de recherche contemporain. Quiconque aura ouvert un livre associé aux sciences cognitives de première génération aura frémi devant la froideur du modèle proposé. Cette époque rebutante peuplée d'analogies malheureuses entre cerveau et ordinateur aura certainement convaincu plusieurs que les neurosciences approchaient l'homme comme s'il n'était qu'une forme de robot biologique où les questions se résumaient à déterminer ce qui relevait de l'inné ou de l'acquis. Qui plus est, la littérature populaire qui découla de ces recherches poursuivit ce même travail de sape : hormone du bonheur, hormone de l'amour et autres bioréductionnismes tendaient à suggérer que l'expérience humaine n'avait rien de complexe, puisqu'elle se résumait à quelques molécules bien dosées. Je crois toutefois que la guerre froide déclenchée entre les sciences cognitives de première génération et les humanités n'a aujourd'hui plus de raisons de se poursuivre.

Comme j'espère l'avoir démontré jusqu'ici, l'approche incarnée des sciences cognitives de seconde génération remet au premier plan les notions d'expérience, de

⁴⁵⁰ Pour démontrer l'amplitude du problème, l'auteure racontait sa rencontre avec un chercheur de pointe sur la maladie d'Alzheimer. Croyant bien faire, elle proposa de discuter d'un sujet neurologique qui l'intéressait, à savoir les neurones miroirs. Bien que cette recherche était bien connue au temps de leur échange, le chercheur avoua ne pas connaître ces neurones. Ils n'entraient tout simplement pas dans la nature de sa recherche. Hustvedt, Siri, 2012. *Living, Thinking, Looking: Essays*. New York : Picador, p. 116 – 131.

perception, d'émotion, de sentiment. Le vieil enthousiasme soulevé par les recherches phénoménologiques d'un Maurice Merleau-Ponty, qui affirmait alors que «toute conscience est conscience perceptive, même la conscience de nous-mêmes⁴⁵¹», peut désormais se développer, s'incarner plus en profondeur et pénétrer le territoire sensible de la création littéraire et artistique.

Cette revalorisation de la nature expérientielle de l'acte de création est déterminante dans le contexte des théories de la création littéraire : par la définition de l'espace-temps d'une expérience sensible, un contexte d'observation est donné, permettant à l'auteur spéculant sur sa propre pratique de préciser divers éléments formant la nature sensible de l'expérience. Cette sensibilité qui autrefois devait faire place à une systémique objective où s'incurvait jusqu'à se dissoudre dans une logorrhée conceptuelle psychanalytique peut désormais s'établir sur des bases se voulant empiriques : parce que nous nous ressentons nous-mêmes, nous sommes aptes à ressentir l'autre ou l'idée d'un autre.

Il y a certainement un effet ironique à revenir à des primats philosophiques datant du début du XX^e siècle et remontant jusqu'à Spinoza, voire au-delà. Aux premiers abords, ce retour semble invalider de nombreux efforts philosophiques ayant eu cours lors des cent dernières années. Malgré les fanfaronnades inévitables des enthousiastes ou des positivistes, il n'en est rien au sens où la perspective liée au phénomène expérientiel se loge en sous-œuvre des savoirs établis. En d'autres termes, on renouvelle les fondations sans ruiner l'immeuble.

Bien sûr, plusieurs pourront voir que cette perspective matérialiste affirmant la prépondérance d'un relativisme individuel serait porteuse d'un gène anarchique. Mais cette perspective relativiste si dangereuse n'est-elle pas celle que l'on associe aux

⁴⁵¹ Merleau-Ponty, Maurice, [1947] 1989. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Grenoble : Cynara, p. 42.

grandes œuvres moralistes comme *Les Misérables*, *Germinal* ou *L'étranger*? Le problème de polarisation autour de tels concepts provient sans doute d'une paresse intellectuelle dans l'esprit de ses défenseurs. Trop vite, l'imaginaire de la causalité s'emballe, transformant une délicate proposition particularisée en un universalisme systématique et chatoyant. En trois respirations, la chose devient système et comme tout système, elle devient insupportable. Cette sottise dont personne n'est à l'abri marque l'arrêt du doute, la fixation d'un idéal cristallisé autour d'une mutation conceptuelle non fondée. Ce n'est pas parce qu'il y a apparence d'universalisme qu'il y a systématisation d'un procédé. À titre d'exemple, dans un article publié dans la revue spécialisée *Neuropsychanalysis*, Siri Hustvedt décrit la nature des processus internes propres à son acte de création littéraire d'une manière relativement universelle au sens des auteurs :

When I am writing fiction, I am concerned with what feels right and feels wrong. I see images in my mind as I work, just as I do when I remember. Often I use landscapes, rooms, and streets that actually exist as backdrops for the actions of my fictional characters. I am directed by the story, by the creation of a narrative that resonates for me as emotionally, rather than literally, true. The novel develops an internal logic of its own, guided by my feelings.⁴⁵²

Orientant son article sur le principe qu'écrire une fiction correspond à se souvenir de ce qui n'est jamais arrivé⁴⁵³, Hustvedt fonde son expérience du texte uniquement sur le sentiment qu'elle s'en fait. Étant probablement l'une des auteures les mieux informées des recherches neurobiologiques contemporaines, elle associe son discours pourtant simple à un paradigme de recherche dominant. Son discours d'une grande générosité eut d'ailleurs l'effet d'un choc auprès de certains chercheurs de premier plan tels que Gallese, Iacoboni et Damasio. Quelque chose comme un rappel que si la simulation incarnée médiatise la perception sensible de l'autre, peut-être que les écrivains sauraient

⁴⁵² Hustvedt, Siri, 2011. *Three Emotional Stories: Reflections on Memory, the Imagination, Narrative, and the Self*. *Neuropsychanalysis*, vol. 13, p. 188.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 187. Traduction personnelle.

témoigner d'une expérience sensible de la création d'une médiatisation imaginaire d'une manière hautement signifiante.

Bien entendu, il s'agit d'un commencement. La possibilité que l'acte de création littéraire révèle des éléments fondamentaux à une philosophie de l'esprit s'abreuvant aux neurosciences est néanmoins sur la table. À la rigueur, il ne manque qu'une perspective épistémologique partagée, l'équivalent conceptuel de cette variété partagée (*shared manifold*) avancée par Gallese. De mon humble point de vue, j'estime qu'une part de cette perspective se situe en marge de la philosophie et de la littérature, à la fois épistémologie et phénoménologie de l'acte, à la fois philosophie du langage et théorie de l'émotion; cette plateforme manquante dans le ciel philosophique (parce que trop littéraire) et fantomatique dans les théories littéraires (parce que trop philosophique) mérite désormais qu'on s'y attarde avec une attention renouvelée. Maintenant que tout est en place, il est temps de revisiter le jeune Bakhtine.

QUATRIÈME PARTIE :
DIALOGISME ET ACTE DE CRÉATION LITTÉRAIRE

On croit pouvoir expliquer rationnellement, par la pensée, ce qu'on écrit. Mais c'est très relatif. La pensée est une belle chose pour la philosophie mais elle est relative. La psychanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie. La dialectique est une machine qui nous conduit / d'une manière banale / aux opinions que nous aurions eues de toute façon.

Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*

Dialogue et dialectique. Le dialogue, on lui enlève ses voix (séparation des voix), son intonation (émotive-personnalisée) le mot vivant et la réplique, on en prélève des notions abstraites et des raisonnements. On tasse le tout dans une conscience abstraite, et on obtient la dialectique.

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*

BAKHTINE BIOCULTUREL

Dialogism is a philosophy of the trees as opposed to a philosophy of the forest: it conceives society as a simultaneity of uniqueness.

Michael Holquist, *Dialogism*

Le(s) problème(s) de Bakhtine

Depuis le début de cette thèse, des propositions tirées des textes de jeunesse de Mikhaïl Bakhtine sont fréquemment apposées à des propositions philosophiques canoniques. L'objet de cette démarche était partiellement didactique. Bien qu'il n'ait jamais été reconnu comme étant un philosophe à part entière, il n'en demeure pas moins que les recherches initiales de Bakhtine furent méthodologiquement fondées dans un mode idéologique propre à la philosophie morale néokantienne. Fervent chrétien et moraliste porté par le désir d'une philosophie pratique, le jeune Bakhtine cherchait à développer une philosophie première sensible à la perspective phénoménologique néokantienne, s'opposant vivement aux formalistes russes, tout en incluant les apports de Bergson sur l'esprit ainsi que les propositions d'Einstein sur la relativité. Ce mélange hybride et complexe, le jeune Bakhtine l'a élaboré dans la perspective de mettre sur pied une *Architectonique de la responsabilité*⁴⁵⁴ fondée dans l'acte et cristallisée dans le

⁴⁵⁴ Dennes, Martine, 1997. *Bakhtine philosophe?* in Depretto, Catherine (dir. publ.). *L'héritage de Bakhtine*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 93 – 94.

langage. En fonction d'un ensemble de facteurs liés au contexte sociopolitique précaire ayant marqué la période de création des premiers textes de Bakhtine, ce projet initial ne fut complété qu'en partie, essentiellement de manière fragmentaire, souvent brouillonne, révélant des failles conceptuelles parfois flagrantes et dommageables à l'établissement d'une perspective générale (particulièrement en ce qui a trait à la posture de Bakhtine en rapport aux concepts d'*âme*, au divin ainsi qu'à la sexualité)⁴⁵⁵. La résistance qu'opposent les textes de jeunesse de Bakhtine propose toutefois un net avantage : en tant que philosophie première truffée d'imperfections, ces textes présentent un état d'effervescence certain, l'équivalent d'une mise en place initiale souffrant d'une méthodologie brouillonne. Ils sont les traces d'un esprit bouillonnant porté sur la polémique, un état de brainstorming presque brut renfermant implicitement la quasi-totalité du programme théorique que l'auteur aura développé jusqu'à sa mort. Mais puisque cette partie de l'édifice bakhtinien est fragile, il est préférable de le traverser plutôt que de l'investir à part entière. En d'autres termes, la posture idéale pour lire les textes du jeune Bakhtine correspond ni plus ni moins à la production d'une interprétation dialogique, donc relative à son interprète.

L'obsession du langage ayant été l'un des principaux dadas de la philosophie du XX^e siècle, il est naturel que la majorité des analyses de l'œuvre de Bakhtine se soit essentiellement penchée sur cet aspect. Il est vrai qu'au chapitre philosophique, comme le suggère le chercheur bakhtinien Michael Holquist, le dialogisme se présente comme une épistémologie ancrée dans une philosophie du langage. Il s'agit ici du Bakhtine plus connu parmi les études littéraires, celui du roman polyphonique, du carnavalesque et des

⁴⁵⁵ Récemment, Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota ont publié un essai polémique affirmant que Bakhtine serait en fait un usurpateur et que sa contribution réelle à son œuvre aurait été négligeable. Écrit sur un ton péremptoire et proposant ni plus ni moins qu'un effet de table rase, cet essai négligeant l'apport à la pensée littéraire de Bakhtine reçut un accueil plutôt froid. Cela dit, bien que la question de l'origine des textes demeure problématique dans le cas de Bakhtine, il n'en demeure pas moins que ces textes existent et que leurs propositions peuvent être examinées. Voir : Bronckart, Jean-Paul et Cristian Bota, 2011. *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*. Genève : Librairie Droz, 629 p.

quelques concepts qui auront séduit les structuralistes vers la fin des années 1960. Dans mon cas, le Bakhtine qui retient l'attention est celui de cette philosophie première aussi bancale que féconde. Au fil de mes recherches, j'ai rencontré trop peu de textes qui abordaient le problème des théories de l'empathie dans la constitution de la philosophie première de Bakhtine, la majorité des chercheurs focalisant soit sur les interrelations du cercle de Bakhtine (principalement avec Medvedev et Volochinov), soit sur les perspectives néokantiennes de manière générale⁴⁵⁶. Si on considère la proposition de Bénédicte Vauthier voulant que les trois textes de 1924 (*Pour une philosophie de l'acte*, *L'auteur et le héros* ainsi que *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*) correspondent potentiellement aux trois parties d'une version non réalisée d'un texte intitulé *L'architecture de la responsabilité*⁴⁵⁷, il est intéressant de remarquer la présence du motif conceptuel de l'empathie dans ces trois textes, l'empathie servant ni plus ni moins de courroie d'entraînement intersubjective, rendant non seulement possible le rapport à l'autre, mais également le rapport à l'autre en soi. Tant dans *Pour une philosophie de l'acte* que dans *L'auteur et le héros*, Bakhtine se réfère régulièrement aux travaux de Lipps sur l'empathie, se posant en critique de certaines des propositions de ce qu'il nomme les *théories de l'esthétique expressive*⁴⁵⁸ afin de fonder le concept d'exotopie⁴⁵⁹. Dans les pages de *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*, le rapport à l'empathie se fait plus discret, même si dans une note en bas de page Bakhtine indique que ses travaux devront couvrir le terrain d'une *esthétique de l'empathie*⁴⁶⁰, sans toutefois y donner suite. En quelque sorte, *Le problème*

⁴⁵⁶ À ma connaissance, seul Tzvetan Todorov faisait brièvement état de la question de l'empathie chez Bakhtine. Todorov, Tzvetan, 1981. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle*, Paris : Seuil, p. 145 – 172.

⁴⁵⁷ Bénédicte Vauthier, 2003. p. 233.

⁴⁵⁸ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 80. En ce sens, Bakhtine lie les rapports aux théories de l'*empfindung* à l'expressionnisme, terminologie avancée par Wilhelm Worringer dans *Abstraction et Einfühlung* en 1907.

⁴⁵⁹ Cette perspective sera développée plus loin.

⁴⁶⁰ Bakhtine, Mikhaïl, [1924 - 1975] 1997. *Esthétique et théorie du roman*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, p. 50 – 51.

du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire devait préparer le terrain conceptuel d'une esthétique de l'empathie.

Je suis d'avis que l'interprétation des théories de l'empathie chez Bakhtine constitue un problème important dans la constitution de sa philosophie première. J'oserai même avancer que si Bakhtine en est venu à élaborer l'une des premières théories de la création littéraire pour détailler les concepts fondamentaux de sa philosophie première, c'est parce que la perspective simulationniste proposée par Lipps (jouir de soi-même dans un objet sensible distinct de soi⁴⁶¹) était centrale chez lui :

[...] la représentation n'est instaurée que par la contemplation active-créatrice du spectateur. Qu'elle puisse faire l'objet d'une activité esthétique n'en constitue pas le privilège car la vie réelle peut, elle aussi, faire l'objet d'une activité esthétique.⁴⁶²

Au sens méthodologique, pour Bakhtine il s'agissait de définir un sujet d'étude philosophique dépassant les frontières de la stricte appréciation esthétique : si dans l'acte d'empathie le percevant *simule* l'état présumé d'une altérité réelle, il devient en quelque sorte *l'auteur* de sa propre vision interne de l'autre. Et puisque la question de l'auteur se dégageait ainsi, Bakhtine opta pour l'approfondissement du rapport d'individus médiatisant directement leur rapport à une altérité simulée : les écrivains. Le pari risqué de Bakhtine était de s'intéresser à l'acte de création littéraire pour développer une philosophie de l'acte caractérisée par une architectonique de la responsabilité. À ce jour, puisque Bakhtine a principalement été récupéré par les études littéraires plutôt que par la philosophie, je ne saurais dire si ce pari fut remporté, même si j'ai la certitude qu'il ne fut pas perdu.

Ceci dit, il m'est nécessaire d'émettre un avertissement relativement à mon interprétation bioculturelle de la philosophie première de Bakhtine. En procédant ainsi, je ne cherche pas à établir une vérité historique sur ces propositions presque centenaires

⁴⁶¹ Theodor Lipps, [1906] 2009. p. 129.

⁴⁶² Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 90.

autant que j'y recherche les éléments épistémologiques d'un champ d'études encore à développer. Au sens éthique, cette lecture bioculturelle des textes de Bakhtine est principalement motivée par des problèmes correspondant à ceux que ses premiers travaux soulevaient et qui, incidemment, marquèrent l'ensemble de son œuvre. Et puisque Bakhtine lui-même cherchait d'abord à «poser les problèmes, non à les résoudre⁴⁶³», emprunter une telle perspective spéculative me semble à la fois souhaitable et pleinement justifié.

Le dialogisme comme épistémologie bioculturelle

Dès l'introduction, à la lumière des interprétations de Holquist, j'isolais sept éléments permettant de considérer le dialogisme comme une épistémologie, sans pour autant la qualifier de bioculturelle :

1. Le dialogisme sous-entend que l'existence du sujet s'effectue sur une base expérientielle.
2. La cognition est considérée comme un espace-temps.
3. Le sens et sa création sont relatifs à tout un chacun.
4. La notion d'être-événement est centrale dans le dialogisme.
5. L'émotion et la volonté sont considérées comme des phénomènes sous-jacents à la conscience.
6. Un objet n'existe dans une réalité que s'il possède un sens quelconque.
7. L'être humain ne coïncide jamais avec lui-même.

⁴⁶³ Extrait de la première préface à *La poétique de Dostoïevski* cité dans Kristeva, Julia, [1970] 1998. *Une poétique ruinée* in Bakhtine, Mikhaïl, [1929] 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Coll. «Points Essais». Paris : Seuil, p. 10 – 11.

Sur cette vision du dialogisme se fonde une vision du monde renfermant une philosophie première articulée par une philosophie du langage épistémologiquement ancrée dans le rapport à l'autre. Nous nous retrouvons devant des perspectives éthiques, morales, esthétiques ainsi que de nombreux éléments propres à une philosophie de l'esprit⁴⁶⁴. Outre le fait que le dialogisme précise une notion de sujet pour qui «il est impossible de concevoir l'être en dehors des rapports qui le lient à l'autre⁴⁶⁵», il est nécessaire d'identifier la possibilité même du dialogisme sur le plan de l'intentionnalité.

Dans leur essai de 1984, Katerina Clark et Michael Holquist interprétaient l'ouverture au dialogue comme étant une ouverture intentionnelle : «The "I" is the ground of openness, the "other" is the ground that ensures the possibility of completing⁴⁶⁶», ouvrant la voie à une importante réduction du potentiel philosophique des propositions de Bakhtine. Malheureusement, cette simplification opératoire caractérisant le «je» comme étant marqué par l'ouverture orientée vers un «autre» destiné à le compléter diminuait l'impact philosophique réel du dialogisme. Si cette ouverture dépend d'une conscience, issue d'une identité «je», le dialogisme s'insère comme produit culturel intentionnel, certes, mais ne relevant pas d'une forme d'intentionnalité préconsciente. Cette interprétation, que Holquist défend toujours, tend à intégrer Bakhtine dans une philosophie du langage qui l'éloigne de sa philosophie première, incarnée dans une architectonique de la responsabilité certes bancale, mais plus féconde qu'il n'y paraît.

À l'opposé de cette variable interprétative mettant le dialogisme à distance de la philosophie première de Bakhtine, il y a la très intéressante lecture du sémioticien Augusto Ponzio. Dans un article de 2007, celui-ci avance que :

⁴⁶⁴ Il sera question plus loin de la théorie de l'esprit développée dans *L'auteur et le héros*.

⁴⁶⁵ Tzvetan Todorov, 1981. p. 145.

⁴⁶⁶ Clark, Katerina et Michael Holquist, 1984. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, p. 80.

[...] le «dialogue» chez Bakhtine n'est pas le résultat de l'initiative de l'assomption d'une attitude d'ouverture envers les autres (comme on l'a souvent interprété de manière erronée), mais consiste en l'impossibilité – d'ordre «biosémiotique», pourrions-nous dire, et non pas seulement psychologique et culturelle – de fermeture, d'indifférence, de non-implication.⁴⁶⁷

Abordé ainsi, le dialogisme prend une nouvelle teinte, n'étant non plus une attitude culturelle spécifique, mais un acte «biosémiotique» par défaut, un mode de rapport à l'autre fondamental, potentiellement préconceptuel. À cette interprétation de Ponzio, il est intéressant d'ajouter l'une des premières propositions de Bakhtine dans *Pour une philosophie de l'acte* :

Historiquement le langage s'est développé au service de la pensée participante et de l'*acte*, et ce n'est que dans la période actuelle de son histoire qu'il commence à servir la pensée abstraite.⁴⁶⁸

Les similitudes frappantes avec la théorie de Merlin Donald sur l'évolution du langage ainsi que les travaux menés par les équipes de Iacoboni et de Gallese sur les liens neurologiques entre l'imitation du geste et celle de la parole suggèrent que l'intuition théorique de Bakhtine était judicieuse. Fondant ce qui allait devenir le dialogisme dans l'acte responsable, Bakhtine avançait également cette notion de première importance :

De là il est clair qu'une philosophie première qui tente de décrire l'être-événement tel que le connaît l'*acte* responsable, tente de décrire, non pas le monde qu'engendre l'*acte*, mais le monde dans lequel l'*acte* prend conscience de lui-même et s'accomplit de façon responsable – qu'une philosophie de cette sorte ne peut édifier de concepts universaux, de propositions ni de lois concernant ce monde (pureté théorique et abstraite de l'*acte*), mais qu'elle ne peut être qu'une description, une phénoménologie de ce monde de l'*acte*. Un événement ne peut être décrit que de façon participante.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Ponzio, Augusto, 2007. *Dialogue, intertextualité et intercorporité dans l'œuvre de Bakhtine et du Cercle* in Vauthier, Bénédicte (dir. publ.). *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*. Slavica Occitania, no. 25, p. 198.

⁴⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, [1924] 2003. p. 56.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 56 – 57.

Si on revient à l'interprétation de Ponzio, il apparaît que le *dialogue* s'impose à la manière d'une matrice *relativiste* nécessaire, comme une modalité de l'être au monde, que nous soyons dans le registre de l'acte ou de son corrélat évolutif, le langage. Toujours dans *Pour une philosophie de l'acte*, Bakhtine poursuit cette réflexion des plus intéressantes :

La catégorie du vécu du monde réel, de l'être réel – en tant qu'événement – est la catégorie de la singularité; vivre un objet signifie le posséder en tant que singularité réelle, mais cette singularité de l'objet et du monde suppose une corrélation avec ma propre singularité. Tout ce qui se rattache à l'universel et au sens abstrait ne trouve son poids et sa nécessité qu'en corrélation avec une singularité réelle. Une pensée participante est précisément compréhension émotive-volitivité de l'être en tant qu'événement dans sa singularité concrète, fondée sur la base du non-alibi dans l'être; elle est pensée agissante, c'est-à-dire pensée référée à soi comme acteur responsable unique.⁴⁷⁰

Ici, le lien entre protodialogisme⁴⁷¹ et participation (acte) est des plus clairs : le rapport à l'autre est une nécessité, mais pas un rapport *immédiat*, puisqu'il se voit médiatisé par un phénomène de *corrélacion*, menant à la *responsabilité unique*. Ainsi décrit, le rapport à l'autre devient un rapport à *l'expérience de l'autre*, tant dans l'acte que dans le mot issu de l'acte.

Ne serait-ce que sur ce point crucial orientant le rapport à l'autre comme étant *une expérience subjective émotive-volitivité de cette altérité*, j'estime que la philosophie première de Bakhtine ayant mené à l'épistémologie dialogique n'est pas seulement compatible avec une théorie bioculturelle, mais qu'elle se situe parmi les précurseurs de cette dernière. Mais dans la perspective «biosémiotique» avancée par Ponzio, une valeur conceptuelle demeure absente : si le dialogisme est une part préconceptuelle fondamentale de l'être – un mode relationnel mutualiste en soi –, quelle autre fonction que l'empathie pourrait justifier ce processus fondamental?

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁷¹ Puisque le concept n'était pas explicitement fondé dans les textes de Bakhtine, cette formule me semble rendre compte plus fidèlement de la situation notionnelle.

Genèse et paradoxe de l'empathie chez Bakhtine

Une fois de plus, avec l'empathie le premier problème consiste à établir de quelle empathie il est question. Pour bien encadrer l'usage de ce concept chez Bakhtine, qui était grandement inspiré par les théories de Theodor Lipps, lui-même influencé par la philosophie néokantienne, un détour par l'œuvre originale de Kant devient salutaire.

Chez Kant, la première trace fantôme des éléments du concept d'*emföhlung* se retrouve dans son interprétation du concept smithien de *sympathie* proposée dans *Critique de la faculté de juger*, plus spécifiquement au § 40 :

Les maximes suivantes du sens commun n'appartiennent pas à notre propos et ne font pas partie de la critique du goût, mais elles peuvent néanmoins être utiles à l'explication des principes de cette critique. Voici quelles sont ces maximes : 1. penser par soi-même; 2. penser en se mettant à la place de tout autre être humain; 3. penser toujours en accord avec soi-même.⁴⁷²

Un peu plus loin au § 40, Kant développe davantage la proposition avancée par sa seconde maxime :

Il n'est pas question ici de la faculté de connaissance, mais de la *manière de penser* et de faire de la pensée un usage conforme à une fin; c'est ce qui révèle *l'ouverture d'esprit* d'un homme – si limités que soient l'ampleur et le degré des capacités propres à nos dons naturels – lorsqu'il est à même de s'élever au-delà des conditions subjectives, d'ordre privé, du jugement, dont restent en quelque sorte prisonniers tant d'autres, et lorsqu'il réfléchit sur son propre jugement à partir d'*un point de vue universel* (qu'il ne peut déterminer qu'en se mettant à la place d'un autre).⁴⁷³

⁴⁷² Kant, Immanuel, [1790] 1989. *Critique de la faculté de juger*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, p. 245.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 246.

Pour clore le § 40, Kant écrit ceci :

C'est seulement lorsque l'imagination dans sa liberté éveille l'entendement et que celui-ci, sans faire intervenir de concepts, engage l'imagination dans un jeu régulier, que la représentation se communique, non comme une pensée, mais comme sentiment interne d'un état de l'âme conforme à une fin.

Le goût est donc la faculté de juger *a priori* de la communicabilité des sentiments liés à une représentation donnée (sans médiation d'un concept).

Si l'on était autorisé à admettre que la simple communicabilité universelle de notre sentiment dût déjà en soi comporter un intérêt pour nous (ce que l'on ne peut légitimement conclure de la nature d'une faculté de juger simplement réfléchissante), on serait en mesure de comprendre la raison pour laquelle, dans les jugements de goût, le sentiment est exigé de tous en quelque sorte comme un devoir.⁴⁷⁴

Ce pont entre la sympathie d'Adam Smith et la reprise du concept d'aperception chez Leibniz aura, en quelque sorte, lancé la philosophie esthétique allemande du XIX^e siècle ainsi que les théories de l'*empfindung*. À ce sujet, Tzvetan Todorov, seul théoricien à relever l'apport des théories de l'empathie chez Bakhtine⁴⁷⁵, liait uniquement l'origine référentielle au texte de Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, et ce, malgré l'absence de référence aux théories de Worringer dans les textes de Bakhtine⁴⁷⁶. En contrepartie, Lipps et ses théories occupaient une place prépondérante. Il est probable que Todorov en 1981 se soit contenté des synthèses de Lipps avancées par Worringer dans les premières pages d'*Abstraction et Einfühlung*, qui proposait un résumé juste, quoique fort incomplet⁴⁷⁷. En relevant ces extraits de *Empathie et plaisir esthétique*,

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁷⁵ Tzvetan Todorov, 1981. p. 152 – 153.

⁴⁷⁶ Dans son ouvrage, considéré comme majeur dans l'histoire de l'art, Worringer avançait que les théories de Lipps qu'il employait *pars pro toto* se butaient durement aux problématiques de l'abstraction. Selon Worringer, l'*empfindung* n'avait d'usage que face aux œuvres naturalistes, traditionnelles et issues d'une culture non étrangère. Worringer, Wilhelm, [1907] 1978. *Abstraction et Einfühlung*. Paris : Klincksieck, 168 p.

⁴⁷⁷ À titre indicatif, la première traduction française de *Abstraction et Einfühlung* de Worringer date de 1978, alors que les premières traductions des textes de Lipps sur l'empathie datent de 2009.

publié en 1906, la dette épistémologique de Bakhtine envers Lipps (et de Lipps envers Kant) semble difficile à contester :

Si en fait je ne puis ressentir ce qu'expriment par exemple les mots de «fureur» et de «menace», si je ne puis le voir ou l'entendre, mais que je le trouve néanmoins dans un objet sensible, je me retrouve nécessairement dans cet objet. J'y vis ou je m'y sens moi-même. [...] Tandis que je sens de l'activité, je me sens moi-même. Le «moi» se trouve dans l'activité. Le sentiment de l'activité ou, comme je le disais précédemment, le sentiment de la vie, signifie la même chose que le «sentiment de soi». Donc, si je ne me sens pas actif dans l'acte de jugement ou dans celui de reconnaissance, je ne puis y trouver non plus un sentiment de soi.⁴⁷⁸

Au moment où le jeune Bakhtine tente d'articuler sa philosophie première, il s'accroche au concept d'empathie esthétique de Lipps en tant qu'aperception «ressentie» avant d'être interprétée⁴⁷⁹. Se voyant initialement comme un philosophe⁴⁸⁰, Bakhtine devait améliorer la capacité opératoire du concept d'empathie s'il désirait l'incorporer à sa philosophie première afin de faire œuvre à part entière. Non seulement Bakhtine allait employer la théorie de l'empathie, mais il tâcherait de la compléter. Dans *L'auteur et le héros*, il indique que «Le moment initial de mon activité esthétique consiste à m'identifier à l'autre : je dois l'éprouver – voir et savoir – ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, coïncider avec lui [...]»⁴⁸¹. Un peu plus loin, cherchant à situer le moment réel du commencement d'une activité esthétique, il précise :

Quand je m'identifie à un autre, je vis la douleur précisément dans la catégorie de l'autre, et la réaction qu'elle suscite en moi n'est pas le cri de douleur, mais le mot de réconfort et l'acte d'assistance. Rappporter ce qu'on a vécu à l'autre est la condition nécessaire d'une identification et d'une connaissance productive, tant éthique qu'esthétique. L'activité

⁴⁷⁸ Theodor Lipps, [1906] 2009. p. 133.

⁴⁷⁹ Au chapitre des théories de l'esprit, il s'agit d'une distinction majeure entre TdE simulationniste et TdE théorique. Voir Jacques Hochmann, 2012, p. 50.

⁴⁸⁰ Voir Augusto Ponzio, 2007. p. 182.

⁴⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 46.

esthétique, à proprement parler, commence justement là où nous sommes de retour en nous-mêmes, là où nous sommes à notre propre place, hors de celui qui souffre, là où nous donnons forme et achèvement au matériau recueilli à la faveur de notre identification à l'autre, là où nous le complétons par ce qui est transcendant à la conscience que celui qui souffre a du monde des choses, un monde qui, dès lors, se dote d'une fonction nouvelle, non plus d'information mais d'achèvement : la pose d'un corps qui nous informait de sa douleur est devenue une valeur purement plastique, une expression incarnant et achevant la douleur exprimée et dans une tonalité émotive-volitive qui n'est plus celle de la douleur [...]⁴⁸²

Bakhtine opère ici un ajustement des propositions de Lipps : l'empathie esthétique correspond à une expérience de l'autre en soi (empathie), mais elle se voit liée à un jugement de sens commun menant à un acte de sympathie (acte responsable). Si chez Lipps l'empathie se voyait résumée en une forme d'accès à l'objet par soi à travers l'idée de l'objet, chez Bakhtine le moraliste l'empathie mène à une *expérience du jugement de la forme* devant mener à des considérations *sympathiques*.

Toujours dans *L'auteur et le héros*, Bakhtine distinguait les notions d'empathie et de sympathie : «L'empathie rend mieux compte de la sensation vécue (phénoménologie de la sensation), la sympathie tend à expliquer la genèse psychologique de cette sensation⁴⁸³». Incluant la dimension morale du *jugement* dans le *processus d'empathie*⁴⁸⁴, Bakhtine fait de l'empathie un moteur du jugement, se situant ainsi plus près de Kant que ne l'avait été Lipps. Ne faisant pas de l'empathie une fin en elle-même, Bakhtine en vient à rejoindre un critique des théories de Lipps, Johannes Volkelt :

L'empathie n'est le centre de la réception et de la jouissance esthétique en tant que conscience du spectateur esthétique que dans la mesure où il s'adonne réellement à la contemplation de l'objet esthétique et ne se contente pas d'y passer superficiellement et où il est installé sans interruption dans l'empathie. Au contraire, durant sa création, l'artiste n'est

⁴⁸² *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 84.

en aucune façon constamment dirigé sur l'empathie. Ceci serait incompatible avec la nature et le processus de la création artistique. La découverte, la pensée, la liaison et la composition artistiques seraient tout à fait faussement caractérisées si la fonction empathique était considérée comme en étant la mesure. Si l'on se représente comment l'artiste se voue à son intuition, et comment sa vie spirituelle entre en action sous son influence : partout l'empathie n'est qu'un adjuvant et non le principal.⁴⁸⁵

Le lien avec cette proposition des plus intéressantes de Volkelt est on ne peut plus clair dans *L'auteur et le héros* :

Vivre l'auteur, dans la mesure même où celui-ci s'est exprimé à travers une œuvre, ne consiste pas à vivre sa vie intérieure (ses joies, ses peines, ses désirs, ses aspirations) dans le sens où nous vivons le héros, mais à vivre la visée qui oriente son activité par rapport à l'objet exprimé autrement dit, à co-crée; ce qu'il s'agit d'expliquer, c'est précisément le rapport proprement esthétique qui consiste à vivre le rapport créateur d'un auteur, et, bien sûr, ce rapport ne peut être expliqué en termes d'empathie; mais il en découle que la contemplation, elle non plus, ne peut être expliquée de cette façon. L'erreur fondamentale de l'esthétique expressive c'est d'avoir élaboré son principe de base à partir d'éléments esthétiques ou d'images prises isolément, le plus souvent dans la nature, et non à partir du tout de l'œuvre.⁴⁸⁶

L'empathie se voit en quelque sorte détronée de sa position privilégiée comme finalité conceptuelle de l'acte esthétique pour être résumée à une fonction, à une forme d'état fondamental inévitable, comme le suggérait Ponzio. Toutefois, lorsque Bakhtine tente d'appliquer ses propres concepts à la relation entre l'auteur et le héros, une certaine résistance s'opère. Celle-ci avait été initialement (et très justement) relevée par Todorov :

Deux remarques s'imposent ici. La première est qu'il existe un point d'incertitude dans la conception qui est celle de Bakhtine à l'époque. On l'a vu affirmer que l'auteur doit, en somme, revenir à sa place, après une

⁴⁸⁵ Volkelt, Johannes, [1920] 2009. *La Conscience esthétique – extraits* in Élie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 165.

⁴⁸⁶ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974]. p. 81.

empathie initiale avec son personnage; or, quelques pages plus haut, il semblait penser le contraire :⁴⁸⁷

*Dans une auto-objectivation esthétique de l'homme-auteur sous forme de héros, ce retour en soi-même ne doit pas avoir lieu : pour l'auteur-autre, le tout du héros doit rester le tout ultime [...]*⁴⁸⁸

Une seconde incertitude est plus importante encore (et n'est pas sans rapport avec la première) : on pourrait distinguer, dans la reconstruction hypothétique proposée par Bakhtine de l'acte de création, deux thèses. Si l'une concerne l'altérité et l'exotopie nécessaires, l'autre concerne la transgénération [capacité de passer de l'un à l'autre] : il faut que le personnage soit un tout accompli et c'est l'auteur qui lui fournira les éléments indispensables à cet accomplissement. L'auteur est cette extériorité qui permettra de voir le personnage comme un tout; l'auteur est cette conscience qui englobe entièrement le personnage, cette unité par rapport à laquelle nous mesurons les différences d'un personnage à un autre. Mais ce sont là deux jugements de nature différente : le premier constate ce qui est, il se veut descriptif; le second dit comment il faut procéder et quelle réalisation est meilleure que l'autre : il s'agit donc d'une prescription.

Or, dans ce texte de jeunesse, les deux jugements apparaissent toujours ensemble, même si leur auteur les perçoit comme distincts, puisqu'il décrit des cas où le rapport de transgénération ne se réalise pas parfaitement. Bakhtine esquisse même une typologie de ces maladies de la transgénération, dont le premier cas est un certain débordement du personnage sur l'auteur [...]⁴⁸⁹

Si Bakhtine semble ignorer ce paradoxe dans son usage du concept d'empathie, c'est probablement parce que son intérêt premier n'est pas d'ajouter de nouveaux éléments à la théorie expressionniste, mais de se doter d'un objet conceptuel à part entière qui prendrait en compte ce que l'on ressent de l'autre (en tant qu'altérité réelle ou héros de roman) ainsi que l'ensemble de la vision que nous avons de cet autre. *Ce surplus de vision esthétique*, Bakhtine en fait un concept qui marquera l'ensemble de son œuvre :

⁴⁸⁷ Tzvetan Todorov, 1981. p. 155.

⁴⁸⁸ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974]. p. 38.

⁴⁸⁹ Tzvetan Todorov, 1981. p. 155 – 156.

l'exotopie. Si ce lien entre empathie et exotopie n'est qu'implicite dans *L'auteur et le héros*, il en est tout autrement dans *Pour une philosophie de l'acte* :

L'empathie esthétique – la vision d'un héros ou d'un objet du dedans – est activement accomplie à partir de cette place unique exotopique, et c'est à cette même place qu'est accomplie l'affirmation-accréditement esthétique, ainsi que le façonnement de la matière obtenue par empathie, dans l'architectonique *une* de la vision. L'exotopie du sujet, tant spatiale et temporelle qu'au plan des valeurs – ce n'est pas moi l'objet de l'empathie et de la vision – rend possible pour la première fois l'activité esthétique de façonnement.⁴⁹⁰

Comme le soulignait Todorov, «Bakhtine donne à l'empathie [...] un rôle transitoire, préparatoire⁴⁹¹» dont l'objet est de parvenir à une vision exotopique du héros dans l'acte de création verbale tout en prenant en compte le vecteur aperceptif émotif-volitif permettant d'affirmer l'unicité de la *réalité* de l'auteur et de celle du héros. Si l'auteur n'est pas guidé par l'empathie en tant que finalité dans l'acte de création, c'est par la perspective exotopique qu'il parvient à situer et à compléter dialogiquement son héros. Encore une fois, Bakhtine faisait figure de précurseur. L'empathie en tant que fonction homéostatique, aperceptive, préconceptuelle et préconsciente ouvre sur une description cognitive spécifique très rapprochée des constats neurobiologiques contemporains. Comme le fait de respirer permet d'identifier des odeurs, l'empathie permet d'identifier le sentiment d'une altérité dotée d'un esprit. En elle-même, l'empathie n'agit qu'à titre de fonction, d'un allant vers. Si Bakhtine dans *L'auteur et le héros* favorise ce qu'il nomme l'empathie sympathique, c'est justement parce que :

La sympathie peut, effectivement, être l'une des conditions de l'empathie sans en être pourtant la condition unique et nécessaire; mais son rôle est loin d'être épuisé par l'acte d'empathie esthétique, elle accompagne et pénètre tout le processus de contemplation esthétique de l'objet transformant tout le matériau du contemplé et du vécu. L'empathie sympathique fait vivre la vie d'un héros sous une forme qui

⁴⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, [1924] 2003. p. 101.

⁴⁹¹ Tzvetan Todorov, 1981. p. 166.

diffère totalement de celle dans laquelle cette vie a été ou aurait pu être vécue par le sujet lui-même [...]

C'est justement l'empathie sympathique – et elle seule – qui possède le pouvoir d'opérer une combinaison harmonieuse, à un seul et même niveau, entre le dedans et le dehors. Du dedans même de la vie vécue par acte d'empathie, il n'y a pas d'accès à la valeur esthétique de ce qui lui est extérieur à elle-même [...] ⁴⁹²

C'est sur ce point que Bakhtine anticipe de nombreux écrivains ayant théorisé leur rapport à la création – il n'y a qu'à penser à Dillard et à son ami à l'agonie, à Duras et à son «autre personne», etc. L'empathie pour le personnage ou le texte en lui-même ne suffit pas à décrire le phénomène dialogique, elle n'est que le vecteur d'une sympathie réelle orientée vers le «bien-être» du texte. Si le jeu avec l'ami imaginaire qu'est le texte (pour reprendre les termes de Marcia Johnson), si la pertinence du *storytelling* consiste à mieux préparer un esprit devant faire face à certaines situations (comme le soulignait Brian Boyd), Bakhtine se situait bien au-devant, énonçant dès 1924 que :

L'art me permet de vivre plusieurs vies au lieu d'une seule et d'enrichir par là mon expérience personnelle, me permet de participer, par le dedans, d'une autre vie, au nom même de cette autre vie, au nom de la signification qu'elle comporte [...] ⁴⁹³

Alors que nous traversons la seconde révolution cognitive marquée par la résurgence du concept d'empathie comme fonction fondamentale, dresser certains ponts entre Bakhtine et ces approches contemporaines de l'esprit semble ouvrir la voie à une dynamique potentiellement probante entre création littéraire et neurosciences. Plus que jamais, il apparaît que Bakhtine était bioculturel avant la lettre.

⁴⁹² Mikhaïl Bakhtine, [1924 - 1974] 1984. p. 95 – 96.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 94.

Bakhtine à l'ère de la neurobiologie

Après ces détours chez les penseurs des derniers siècles, voyons maintenant sur quels aspects Bakhtine s'harmonisent avec les recherches neuroscientifiques contemporaines. Se posant en interprète et en critique de Lipps, Bakhtine pencha épistémologiquement du côté de la théorie de l'esprit simulationniste; une ouverture plus qu'intéressante à examiner. Dans *L'auteur et le héros*, Bakhtine s'avance plusieurs fois dans la théorie de l'esprit :

La conscience d'un auteur est conscience d'une conscience, autrement dit, est une conscience qui englobe et achève la conscience du héros et de son monde, qui englobe et achève la conscience du héros à la faveur de ce qui, dans le principe, est transcendant à cette conscience et qui, immanent, la fausserait. Un auteur, non seulement, voit et sait tout ce que voit et sait un héros en particulier et tous les héros dans leur ensemble, mais encore, il en voit et en sait davantage, voyant et sachant cela même qui, dans le principe, est inaccessible aux héros, et c'est précisément ce surplus, toujours déterminé et constant dont bénéficie la vision et le savoir d'un auteur, par rapport à chacun des héros, qui fournit le principe d'achèvement d'un tout – celui des héros et celui de l'événement que constitue leur existence, autrement dit, le tout de l'œuvre. En effet, le héros mène une vie cognitive et éthique, ses actes s'orientent dans l'événement éthique ouvert qu'est la vie ou dans le monde pré-donné de la cognition; l'auteur oriente le héros et sa visée éthique-cognitive dans le monde de l'existence qui, dans le principe, est achevé, et qui tire son prix, sans égard au sens à-venir de l'événement, de la diversité même de son actualité concrète. Si je suis moi-même un être achevé et si l'événement est une chose achevée, je ne puis ni vivre ni agir : pour vivre, je dois être inachevé, ouvert pour moi-même – du moins dans ce qui fait l'essentiel de ma vie – je dois être pour moi-même une valeur encore à-venir, je dois ne pas coïncider avec ma propre actualité.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 34 – 35.

Dès le départ, Bakhtine fonde la relation de l'auteur à son héros de manière relationnelle – l'auteur imputant un esprit à un héros situé dans une réalité déterminée étant incapable de coïncider avec le réel de lui-même. Ce mode relationnel implicite entre deux individualités *inachevées* n'est jamais remis en question au plan philosophique, puisque selon Bakhtine, il relève d'une logique fondamentale de validation de soi par autrui dans un mode intersubjectif :

[...] nous sommes constamment à l'affût des reflets de notre vie, tels qu'ils se manifestent dans la conscience des autres, qu'il s'agisse d'aspects isolés ou du tout de notre vie, nous allons jusqu'à tenir compte du coefficient de valeur avec lequel notre vie se présente aux autres et qui diffère profondément de celui dont elle s'assortit lorsque nous la vivons pour nous-mêmes, en nous-mêmes.⁴⁹⁵

Il est important de noter que ce constat de lecture de l'esprit d'autrui (*mind reading*) apparaît dans un contexte où :

En qualité de sujet d'un acte qui présuppose le temps, je suis hors du temps. L'autre se situe toujours devant moi en qualité d'objet, son image extérieure s'inscrit dans l'espace, sa vie intérieure s'inscrit dans le temps. En qualité de sujet, je ne coïncide jamais avec moi-même : moi qui suis le sujet de l'acte par lequel je prends conscience de moi-même, je dépasse les limites du contenu de cet acte; et, loin d'être une vue de l'esprit, c'est une échappée intuitivement vécue, qui m'est acquise, dont je dispose, qui me fait m'évader hors du temps, hors du donné, hors de l'actualité finie : de toute évidence, je ne me vis pas en entier dans le temps.⁴⁹⁶

Dans un tel registre, il devient admissible que les affirmations «L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre⁴⁹⁷» ainsi que «[...] la conception naturaliste de la conscience et de l'homme dans le monde est une phénoménologie de l'autre⁴⁹⁸» apparaissent comme des résolutions

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 119 – 120.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 120.

épistémologiques du problème du solipsisme dans l'intersubjectivité. À ce titre, cette dernière citation concernant la «phénoménologie de l'autre» apparaît comme étant plus affirmative que la résolution équivalente proposée par Husserl dans la *Krisis* en 1936⁴⁹⁹. Mais là où Bakhtine surpasse le fondateur de la phénoménologie moderne, c'est dans l'inclusion conceptuelle du principe de simulation, dont l'empathie représenterait la courroie de transmission⁵⁰⁰. Une empathie comme relais, certes, mais un relais sans lequel l'ensemble de la théorie dialogique achopperait.

Bien entendu, l'empathie ne règle pas tout : un processus ne saurait équivaloir à un produit conceptuel spécifié. Au regard de la neurobiologie, ce rapport empathique (un rapport à l'autre par soi) serait rendu possible par l'action des neurones miroirs. Mais dans pareille situation, quels seraient ses impacts sur la constitution du *soi*, qui chez Bakhtine, dois-je le rappeler, ne coïncide jamais avec lui-même? Récemment, sur cette piste, Antonio Damasio livrait son interprétation des conséquences de la simulation empathique sur le soi :

[...] c'est parce que nous pouvons figurer les états de notre corps que nous pouvons plus aisément simuler les états équivalents de celui des autres. Par suite, la connexion que nous avons établie entre les états de notre corps et la signification qu'ils ont acquise pour nous peut être transférée aux états simulés du corps des autres, à partir de quoi nous pouvons attribuer une signification comparable à la simulation.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ «[...] la subjectivité n'est ce qu'elle est : un ego constitutivement fonctionnant, que dans l'intersubjectivité». Edmund Husserl, [1936] 1976. p. 196.

⁵⁰⁰ «Au moyen de l'*Einfühlung*, nous en venons à connaître la présence des autres et la nature spécifique de leurs expériences de manière directe plutôt qu'au moyen d'une "opération cognitive". Cette voie d'entrée dans l'intersubjectivité est la plus simple : elle inclut le domaine de l'action, embrasse et intègre les modalités variées d'appréhension des autres et de communication avec eux. C'est le noyau de notre expérience de soi et des autres, la racine de l'intersubjectivité.» Vittorio Gallese, 2011a. p. 63.

⁵⁰¹ Antonio Damasio, 2010. p. 131.

Chez Damasio, le soi est un *processus dynamique*⁵⁰² caractérisé par les perceptions du milieu interne (intéroceptions) et des retours en boucle entre un *soi autobiographique* et un *protosoi* médiatisés par un *soi-noyau*⁵⁰³ dont les actualisations sont rendues possibles par une partie précise du tronc cérébral⁵⁰⁴. En d'autres termes, le soi est une conscience que l'esprit a développée de lui-même. Celle-ci s'est d'abord fondée dans la perception du milieu interne du corps (intéroception). D'abord simple effet d'une présence vivante intéroceptive (*protosoi*), un niveau additionnel s'ajoute en permettant de situer l'organisme dans l'environnement (*soi-noyau*). La combinaison et le cumul de ces informations mènent à la constitution d'un soi autobiographique, émergeant en quelque sorte en fonction des croisements d'informations entre le protosoi et le soi-noyau, ainsi que par la diversification des mises en relations d'informations propres au soi autobiographique lui-même. Il m'apparaît important de rappeler que chez Damasio, très inspiré par Spinoza, l'émotion est une action du corps et sa perception découle du sentiment⁵⁰⁵, un peu de la même manière que le protosoi relève d'un *état* et le soi-noyau, d'une *localisation* de l'état. Il est aussi intéressant de préciser que les recherches de Damasio démontrent qu'une rupture de contact avec le milieu interne occasionnée par une lésion à la partie *postérieure* du haut du tronc cérébral ne permet plus au cerveau de constituer un soi, résultant en un état végétatif, alors qu'une lésion à la partie *antérieure* du haut du tronc cérébral occasionne un locked-in syndrome⁵⁰⁶. Ainsi, dans cette perspective où toute perception (externe comme interne) se voit médiatisée par le sentiment que le corps a de lui-même, Damasio souligne que :

À l'état de veille et en présence de contenus mentaux, la conscience est le résultat de l'adjonction à l'esprit d'une fonction du soi, en vertu de laquelle les contenus mentaux deviennent orientés sur les besoins de

⁵⁰² *Ibid.*, p. 203.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 296.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 136 – 137.

⁵⁰⁶ Antonio Damasio, 2007. p. 312 – 315.

l'organisme et acquièrent ainsi de la subjectivité, dirais-je. Cette fonction du soi n'est pas un homoncule omniscient, mais plutôt une émergence, au sein du processus virtuel de projection que nous appelons l'esprit, d'un autre événement virtuel : un *protagoniste* en image de nos événements mentaux.⁵⁰⁷

Non seulement le *soi autobiographique* se constituerait en fonction de ses propres niveaux de subjectivité, mais il serait caractérisé par un phénomène de boucles (ou de sédimentations) : «La propension qu'a le cerveau à former des cartes le conduit à cartographier ses propres œuvres – en quelque sorte à se parler lui-même⁵⁰⁸». Il est intéressant de noter que, sans le cautionnement offert par les recherches sur les neurones miroirs, Damasio serait en train de s'enfoncer dans le borbier du solipsisme. Mais puisque les neurones miroirs fondent la possibilité du soi dans son rapport à l'autre, il s'en tire à bon compte. Toutefois, ce piège, Bakhtine devait alors l'éviter par ses propres moyens logiques. Lorsque l'on revient aux pages de *L'auteur et le héros*, des points de similitude avec Damasio surgissent, particulièrement en ce qui a trait à la prépondérance de la validation *émotive-volitive* dans la perception :

Pour donner vie à l'image extérieure de moi-même et pour la faire participer du tout visible, je dois restructurer de fond en comble l'architectonique du monde de ma rêverie en y introduisant un facteur absolument nouveau, celui de la validation émotive-volitive de mon image à partir d'autrui et pour autrui, car, du dedans de moi-même, j'ai seulement ma propre validation intérieure, une validation que je ne puis projeter sur mon expressivité extérieure, celle-ci étant détachée de ma perception intérieure, ce qui fait qu'elle m'apparaît illusoire, dans un vide absolu des valeurs. Entre ma perception intérieure – d'où procède ma vision vide – et mon image extérieure, il me faut absolument insérer, tel un filtre transparent, le filtre de la réaction émotive-volitive [...]. Ce dont il s'agit, c'est de me transposer du langage intérieur de ma perception au langage extérieur de l'expressivité extérieure et de m'entrelacer en entier, sans résidu, dans la texture plastique-picturale de

⁵⁰⁷ Antonio Damasio, 2010. p. 204.

⁵⁰⁸ En neurologie, la notion de carte est employée pour identifier les tracés générés par des groupements de neurones. *Ibid.*, p. 230.

la vie, en tant qu'homme parmi d'autres hommes, en tant que héros parmi d'autres héros.⁵⁰⁹

Cette dynamique identifiée par Bakhtine agit autant dans la visée épistémologique générale que dans le rapport de l'auteur à son héros dans l'acte de création littéraire. Mieux encore, en précisant le rapport émotif-volitif dans la relation de l'auteur avec son héros, Bakhtine se permet d'avancer une forme de modalité relationnelle par l'émotion qui, chez Damasio, représente le fondement de l'intéroception (le sentiment étant le sentiment d'une émotion). Bakhtine n'en reste pas là :

Seul l'autre est *incarné* pour moi en termes de valeur esthétique. À cet égard, le corps n'est pas quelque chose qui se suffit à lui-même, il a besoin de *l'autre*, d'un autre qui le reconnaisse et lui procure sa forme. Seul le corps intérieur – la chair pensante – est donné à l'homme, le corps extérieur n'est que pré-donné et doit faire l'objet d'une activité créatrice.⁵¹⁰

Cette *activité créatrice* est précisément l'élaboration d'une théorie de l'esprit, mais d'une théorie fondée sur la *perception empathique* de l'autre par cette même «chair pensante» que Damasio défend avec un succès croissant depuis plus d'une décennie. Chez Bakhtine, l'acte de création interroge les manifestations d'altérité susceptibles de faire naître un échange dont l'objet n'est pas la compromission, mais *l'évolution mutuelle*. Au niveau cognitif, tant chez Bakhtine que chez de nombreux neuroscientifiques contemporains, que l'altérité soit réelle ou qu'elle relève d'une réalité imaginée, textuelle ou picturale importe peu : la relation de simulation demeure d'abord un *dialogue* avec les réalités de notre corporéité⁵¹¹. L'épistémologie dialogique revue par les neurosciences serait donc les relations d'un corps en dialogue avec les multiples *voix* en lui. *L'acte de création* serait le produit d'un dialogue avec soi ou, comme le suggère

⁵⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 51.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 68 – 69.

⁵¹¹ «Toute relation intentionnelle peut [...] être cartographiée comme une relation entre un sujet agissant et un objet». Vittorio Gallese, 2011a. p. 67.

Damasio, parmi ses niveaux de *soi*⁵¹². À la manière d'un interlocuteur dans une conversation dont on ne saurait soupçonner la complète évolution, l'auteur doit anticiper, deviner et identifier ses modes d'action avant de poser un acte duquel il serait responsable. Cette faculté fondamentale, comme le relevait Marco Iacoboni, est naturellement plus simple que le monologue, puisqu'elle serait à la base même du langage⁵¹³.

Exotopie, variété partagée, complémentarité et acte de création

Dans un contexte où le langage aurait évolué à partir des signes de la main, il est conséquent d'affirmer que le concept de dialogue (en tant qu'acte de communication) était antérieur à l'apparition du langage. Un signe probant de cette évolution, comme le souligne Iacoboni⁵¹⁴, demeure le fait que le dialogue est cognitivement plus simple que le monologue pour l'être humain. Pourtant, dans un univers strictement théorique propre à l'herméneutique héritière de Dilthey (et de la TdE théorique), le monologue devrait être cognitivement plus aisé : aucune anticipation n'y est nécessaire, aucune écoute n'est prédominante. Bien entendu, n'importe quel individu ayant été invité à prononcer un discours ou à livrer une conférence produira un tout autre témoignage. Angoisse, timidité, blocage; nombreux seront les constats d'échec en pareille situation. Ironiquement, le témoignage de cet échec, lorsque confié à une seule personne, dépassera probablement le temps total de la prestation devant public et, cette fois, aucun phénomène d'angoisse ou de timidité n'entravera le discours. Le locuteur en question

⁵¹² Antonio Damasio, 2010. p. 221 – 255.

⁵¹³ Marco Iacoboni, 2009. p. 97.

⁵¹⁴ *Idem.*

parlera à un seul individu, il sera en mesure de suivre les signes de l'écoute – direction du regard, postures, onomatopées, gestuelle. Curieusement, le «monologue» devant un auditeur unique est infiniment moins ardu que sa version devant public. Mais lorsque le témoignage est livré, même si le langage verbal est monopolisé par un locuteur, l'autre participant n'est pas moins expressif, il communique tout autant, renforçant la perspective du locuteur. Au sens cognitif, il s'agit là d'une relation dialogique à part entière. Par le processus d'empathie, le locuteur interprète les actes du récepteur à partir de son *surplus de vision*. Celui qui écoute, qui fait acte de réception n'est pas conscient de la somme d'informations implicites qu'il renvoie au locuteur (expressions faciales, dilatation des pupilles, position des bras, etc.). C'est donc à partir de l'exotopie du récepteur médiatisé par le processus empathique (la simulation incarnée) que le locuteur se voit en mesure de recevoir un feedback permettant d'ajuster son propre discours. À son tour, celui qui écoute module certains de ses actes à travers son propre surplus de vision, faisant coïncider tonalité, rythme d'élocution, gestuelle et autres expressions du locuteur pour mieux interpréter la totalité du discours. Le rapport exotopique en situation dialogique témoigne d'une *variété partagée* par deux participants, variété partagée en fonction du processus d'empathie.

Cet exemple tiré d'une situation banale soulève un point spécifique : hors d'une capacité d'interprétation d'une altérité, la capacité de construction d'un discours se complexifie. En langage populaire, parler sans feedback devient une tâche plus complexe. D'un point de vue bioculturel, avec l'épistémologie dialogique Bakhtine cherchait probablement à travailler en amont de la dialectique pour identifier la nature mutualiste d'émergence du langage. S'il avait délaissé son projet moraliste dès ses premiers textes, Bakhtine aurait probablement contribué plus rapidement à l'élaboration d'une philosophie dialogique à part entière. Mais à l'heure où les neurosciences sociales abordent désormais les questions morales de manière frontale, force est d'admettre que le territoire conceptuel de l'empathie semble voisin de ce type de considérations. Croyant

personnellement que ce territoire moral ne saurait être abordé sans que soient occasionnées des pertes majeures au plan spéculatif, je laisse cet aspect aux soins d'autres chercheurs.

Si un objet conceptuel sort en force des premiers textes de Bakhtine, c'est l'exotopie, élégante traduction par Todorov du néologisme bakhtinien *vnenahodimost* (littéralement : le fait de se trouver au-dehors), que Holquist, de son côté, avait initialement traduit par *outsideness*. Sur l'exotopie, Bakhtine souligne ceci :

Ce surplus constant de ma vision, de mon savoir par rapport à l'autre, est conditionné par la place que je suis le seul à occuper dans le monde : cette place-ci, en cet instant précis, dans un ensemble de circonstances données – tous les autres se situant hors de moi. L'exotopie concrète dont je suis le seul à bénéficier, et celle de tous les autres par rapport à moi, sans exception [...]

Le surplus de ma vision, par rapport à autrui, instaure une sphère particulière de mon activité, c'est-à-dire un ensemble d'actes intérieurs ou extérieurs que je suis le seul à pouvoir performer par rapport à cet autre et qui le complètent justement là où il ne peut pas se compléter lui-même. Ces actes peuvent varier à l'infini en fonction de la diversité infinie des situations dans lesquelles la vie peut nous placer, lui et moi, à un moment donné, mais partout et toujours le surplus de mon activité existe et ses composantes tendent vers une constante stable. [...]

Le surplus de ma vision contient en germe la forme achevée de l'autre, dont l'éclosion exige que je complète son horizon sans lui enlever son originalité. Je dois m'identifier à l'autre et voir le monde à travers son système de valeurs, tel qu'il le voit, me mettre à sa place, puis, de retour à ma place, compléter son horizon de tout ce qui se découvre depuis la place que j'occupe hors de lui, l'encadrer, lui créer un entourage qui l'achève, à la faveur du surplus de ma vision, de mon savoir, de mon désir et de mon sentiment.⁵¹⁵

Dans le cas d'une rencontre entre sujet *je* et sujet *tu*, l'exotopie du sujet *tu* permet à *je* de déterminer *tu* comme coïncidant avec lui-même. À l'inverse, *tu* perçoit la coïncidence de *je*. La perception de l'exotopie de l'autre permet de compléter

⁵¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984. p. 44 – 46.

subjectivement cet autre et par la même occasion, par processus empathique, de préciser notre rapport à soi par notre perception de l'autre. Cette notion typiquement bakhtinienne trouve un écho des plus intéressants dans les théories de Vittorio Gallese :

Notre capacité à concevoir les corps agissants des autres personnes comme des soi, des alter ego, dépend finalement de la constitution d'un espace interpersonnel signifiant partagé [*shared meaningful interpersonal space*]. Cette «variété partagée [*shared manifold*]» peut être caractérisée au niveau fonctionnel comme une simulation incarnée, un mécanisme spécifique qui constitue le trait fonctionnel basique au moyen duquel notre système cerveau/corps modèle ses interactions avec le monde.

Si l'on suit mon modèle, quand nous sommes témoins de comportements intentionnels d'autres individus, la simulation incarnée génère chez nous un état phénoménal spécifique d'«accordage intentionnel [*intentional attunement*]». Ce phénomène mis en œuvre génère à son tour une variété particulière d'identification avec les autres individus, produite par l'établissement d'une dynamique relationnelle de réciprocité entre le «Je» et le «Tu». Au moyen de la simulation incarnée, nous ne faisons pas que «voir» une action, une émotion, une sensation. Au fur et à mesure de la description sensorielle des stimuli sociaux observés, des représentations internes des états corporels associés à ces actions, émotions et sensations, sont évoqués chez l'observateur, «comme si» il était lui-même en train de faire l'expérience en première personne d'une action, émotion ou sensation similaire. C'est ce qui permet l'identification sociale avec les autres individus. Voir le comportement d'autrui comme une «action» ou une expérience émotionnelle ou sensorielle requiert ainsi spécifiquement que ces comportements soient cartographiés dans une structure de format isomorphe. Une telle cartographie n'est autre que la simulation incarnée.⁵¹⁶

Gardant la perspective damasienne du soi/corps sensible, le «comme si» de la simulation d'un «espace interpersonnel signifiant partagé» relève d'un échange d'intériorités. L'intériorité *je* éprouve *tu* à travers la simulation que *je* réalise de *tu*, mais un *tu* comme élément d'un espace-temps. En d'autres termes, la théorie de la *variété partagée* de Gallese inclut conceptuellement l'expérience de l'autre comme une

⁵¹⁶ Vittorio Gallese, 2011a. p. 67.

expérience empathique-exotopique. La proximité entre Gallese et Bakhtine devient encore plus claire ici :

Si dans de nombreuses situations quotidiennes le comportement des autres est immédiatement signifiant, c'est parce qu'il permet une connexion directe avec notre propre expérience, vécue et en situation, des mêmes comportements, grâce au traitement de ce que nous percevons des autres (actions, émotions, sensations) par les mêmes ensembles neuraux qui président à l'instanciation de nos propres actions, émotions et sensations.⁵¹⁷

Ce qu'il faut principalement retenir ici, c'est la notion d'*action*, indissociable d'un contexte, c'est-à-dire d'un espace-temps renfermant une somme exotopique spécifique échappant à l'actant, mais demeurant visible pour son percevant. Sur le même sujet, toujours dans le contexte d'élaboration d'une théorie de l'esprit, Bakhtine avançait que :

Je sais parfaitement bien qu'il y a en l'autre ce même principe insensé de non-coïncidence avec soi-même, ce même inachèvement de la vie, mais, pour moi, le mot de l'achèvement m'appartient. Ce mot est exigible de mon exotopie concrète – une exotopie dans le temps, dans l'espace et dans le sens, par rapport à la vie de l'autre dans son tout, avec sa visée des valeurs et sa responsabilité. [...]

Situés en un point exotopique, nous nous trouvons, moi et l'autre, mutuellement dans une contradiction événementielle absolue: là où, du dedans de lui-même, l'autre se nie lui-même, nie son donné-existence, moi, à partir de la place que je suis le seul à occuper dans l'existence, je pose comme valeur et je valide cette actualité même qui fait l'objet de sa négation – une négation qui n'est, pour moi, qu'une modalité de son actualité. Ce que l'autre est en droit de nier en lui-même c'est ce que je suis en droit de valider et de sauvegarder en lui, de ce fait je suis à l'origine d'un engendrement de son âme à un plan nouveau des valeurs de l'existence. Le centre des valeurs dans la vision que l'autre a de sa propre vie et dans la vision que j'en ai, moi, ne coïncide pas.⁵¹⁸

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁵¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, [1924 – 1974] 1984, p. 136 – 137.

L'aspect qui échappe pour l'instant à la théorie de Gallese relève du fait que la simulation incarnée, en tant qu'acte, n'est pas explicitement nommée comme étant un acte de création. Que cette simulation rendue possible par une «variété partagée», caractérisée ici par les notions d'empathie et d'exotopie, ne contribue pas directement à explorer l'acte de création autant qu'elle soulève la prédominance de cet acte dans les processus cognitifs. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un acte de création *littéraire*, la simulation incarnée demeure une élaboration subjective fondée sur des prémisses intentionnelles. À ce chapitre, seul Bakhtine a été explicite. Comme il le suggère dans *L'auteur et le héros* (tout comme dans *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*), le rapport à une œuvre ou à l'une de ses composantes reprend le même schéma que le rapport à l'altérité réelle.

[...] il faut aussi prendre en compte les séries du sens, le fonctionnement autonome des lois internes au sens de la vie éthique-cognitive d'un héros, le fonctionnement des lois du sens qui régissent sa conscience agissant du fait que tout ce qui est esthétiquement signifiant n'embrasse pas le vide mais la visée irréductible du sens, régie par des lois autonomes (inexplicable par l'esthétique) d'une vie agissante. Une œuvre ne se divise pas en une série de constituants purement esthétiques, compositionnels (encore moins linguistiques: des mots-symboles avec une aura émotionnelle se combinant selon des lois d'associativité verbale-symbolique) qui se combinent selon des lois purement esthétiques, compositionnelles; non, le tout artistique est l'aboutissement d'une procédure qui visait à maîtriser un certain tout nécessaire de sens.⁵¹⁹

Puisqu'embrasser la totalité d'une œuvre est impossible, l'appréciation d'une de ses parties se fait en rapport au tout de l'œuvre (d'un surplus de vision). Selon Bakhtine, ce phénomène relatif à l'exotopie du héros dans la fiction doit faire état de sa complexité en tant que sujet, rendant impossible (ou improbable) la saisie complète du tout de l'œuvre comme du tout du héros. Ainsi, Bakhtine en appelle ni plus ni moins à ce que j'identifiais précédemment comme étant *un sentiment du réel* :

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 202.

Il nous faut sentir dans l'œuvre la résistance de la réalité événementielle de l'existence; là où cette résistance fait défaut, là où on ne débouche pas sur les valeurs de l'événement qu'est le monde, on aura une œuvre inventée et dénuée de toute force artistique de conviction.⁵²⁰

Pour parvenir à cette résistance heureuse, l'auteur doit «sentir l'autre conscience vers laquelle [son] activité créatrice est dirigée⁵²¹», c'est-à-dire prendre la mesure empathique du héros dans son exotopie spécifique. L'auteur s'engage alors dans une relation avec l'idée de lui-même par sa simulation contextualisée de l'autre, mais un autre qui, même fictif, demeure perçu comme une succession d'*actes* :

Du dedans de lui-même, l'homme adopte une visée active dans le monde; sa vie consciente est toujours acte; j'agis par l'acte, le mot, la pensée, le sentiment; je vis, je deviens à travers l'acte. Pourtant, je ne m'exprime ni ne me détermine avec immédiateté par l'acte; si l'acte réalise une certaine signification de l'objet et du sens, il ne me réalise pas moi-même en tant qu'objet déterminé ou qui se détermine : seuls l'objet et le sens sont susceptibles d'être confrontés à l'acte.
[...] l'acte se détermine autant par la situation que par le caractère, exprime la situation d'un caractère non pas pour le héros de l'acte, bien entendu, mais pour l'auteur-contemplateur exotopique.⁵²²

Le *dialogue* dans lequel s'engage l'auteur n'est jamais plus qu'un échange avec les non-coïncidences de lui-même. Il s'établit en fonction de la visée intentionnelle que l'auteur donne à la perspective exotopique de son sujet⁵²³. Par l'exotopie, l'auteur dépasse les possibilités strictes relatives au processus d'empathie, ce qui lui permet d'embrasser davantage d'éléments et d'informer sa perception par un *surplus de vision*. Si l'empathie est le moyen d'éprouver l'autre de l'intérieur, l'exotopie représente une part déterminante du contenu relatif de l'autre. Dans l'espace du dialogue, l'exotopie représente la part manquante que *je* peut présenter à *tu*. Dans l'acte de création

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁵²¹ *Idem.*

⁵²² *Ibid.*, p. 146 – 147.

⁵²³ Bakhtine en distinguait deux : exotopie éthique ou esthétique. *Ibid.*, p. 208 – 209.

préconscient qu'est la simulation incarnée comme dans l'acte intentionnel de création littéraire, tout est affaire de surgissement possible et d'évolution, puisque :

L'acte vraiment créateur (et tout acte, d'ailleurs) évolue aux frontières (aux frontières des valeurs) du monde esthétique, de la réalité du donné (la réalité du donné est une réalité esthétique), aux frontières du corps, aux frontières de l'âme, évolue en l'esprit; quant à l'esprit il n'existe pas encore; pour l'esprit, tout est encore à-venir et ce qui *est déjà*, pour lui, a *déjà été*.⁵²⁴

L'auteur en acte de création littéraire transcrit une part de l'expérience de sa simulation des actes que sont les mots, convaincu que le texte et lui-même partagent des possibilités et des insuffisances communes, que la cohabitation de leurs logiques saura parfaire le sens de «l'autre». Se relisant, l'auteur découvre de nouvelles incarnations des actes-mots, ceux-ci devenant des incarnations autodéterminées, indépendantes de l'auteur. Ces actes-mots sont à la fois les artéfacts d'une action et le surgissement de sens à interpréter. En soi, le texte s'autodétermine, devient un *héros* doté de spécificités singulières, d'une logique interne qui demande toujours à être complétée. Ce texte, même s'il est en processus d'émergence et d'évolution, représente un *étant déjà*. Pour orienter la suite, l'auteur devra interroger sa notion de *l'esprit* du texte, le deviner, tant dans sa mouvance propre (empathie) que dans sa totalité existante et incomplète (exotopie). Jusqu'à l'arrivée du mot «fin», au terme définitif des réécritures, l'auteur cherchera à faire coïncider le texte avec l'idée dynamique qu'il s'est donnée de cette altérité fictive.

Il s'agit ici d'une perspective bioculturelle sur l'acte de création dialogique. Perspective plutôt que système, puisque les variables sont trop élevées pour qu'on cherche une systématisation et parce que la notion de système est indésirable dans le cadre d'une théorie de la création. La contrepartie conceptuelle d'un acte de création littéraire dialogique serait un acte de création monologique. Celui-ci n'aurait besoin d'aucune pause ni lecture ni réécriture, il ferait fi des apports tangibles d'une altérité

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 209.

logique, livrant un flux constant, dénué de verticalité, marqué par une logique du présent niant ses sédimentations autant que son avenir. À ce titre, même l'écriture automatique ne saurait se qualifier comme acte monologique. L'acte de création monologique potentiel ne pourrait être mené que par un créateur étant dépourvu de mémoire, se réalisant dans un présent absolu; une utopie, en somme.

Vu ainsi, l'acte de création littéraire se présente harmonieusement comme une évolution du mode dialogique fondamental que Bakhtine a tenté de défendre au courant de son œuvre : une variation ancrée dans les capacités empathiques animées par un appétit du sens, mais un sens qui ne saurait naître ailleurs qu'en l'autre ou en une idée de l'autre.

Dialogue et complémentarité, l'acte de création littéraire comme simulation d'un mutualisme

Dans ce dernier chapitre consacré à la théorie de l'acte de création chez Bakhtine, j'aborderai une partie fort importante du dernier texte formant le triptyque tel que reconstitué par Bénédicte Vauthier. Dans les dernières pages de *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*, le chapitre dédié aux problèmes de la forme offre un éclairage complémentaire fort probant à cette interprétation bioculturelle. Dès les premiers instants, Bakhtine synthétise les propositions avancées dans *Pour une philosophie de l'acte* et dans *L'auteur et le héros* :

Dans la forme *je me trouve moi-même*, je trouve mon activité productrice de mise en forme axiologique, *je sens intensément mon geste créateur de son objet*, et cela pas seulement dans l'œuvre première, mais aussi dans la contemplation de l'œuvre d'art : *je dois, dans une certaine mesure,*

*m'éprouver comme créateur de la forme, pour pouvoir réaliser une forme esthétiquement signifiante, en tant que telle.*⁵²⁵

Bakhtine reprend ici très clairement la posture associée à l'empathie esthétique de Lipps. Il y ajoute toutefois un élément non négligeable en affirmant que «*L'auteur-créateur est un élément constitutif de la forme artistique*⁵²⁶». et qu'«*Il faut pénétrer en créateur dans ce que l'on voit, entend, exprime et par là même transcender la matérialité, la détermination artistique de la forme*⁵²⁷». Le parti pris simulationniste ne saurait être plus clairement exprimé. Au niveau phénoménologique, la perception chez Bakhtine est une affaire interne, une manière de recréer le monde en soi pour y donner un sens. Non seulement Bakhtine évite le piège du solipsisme grâce au concept d'empathie (comme pour Husserl), mais il se dote d'un opérateur conceptuel probant avec l'exotopie. L'expérience de la forme dont parle Bakhtine n'est pas une *gestalt* telle que l'évoquaient les tenants de la *gestalttheorie*, puisque la forme n'est pas *donnée*, mais *créée*. Toujours dans *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*, Bakhtine poursuit :

Ainsi, quand je lis ou quand j'écoute une œuvre poétique je ne la laisse pas à l'extérieur de moi-même, comme l'énoncé d'un autre qu'il suffit d'entendre, et dont le sens pratique ou théorique doit simplement être compris; mais dans une certaine mesure, j'en fais mon propre énoncé à propos d'autrui, j'en assimile le rythme, l'intonation, la tension articulatoire, la gesticulation intérieure (créatrice de mouvement) de la narration, l'activité figurative de la métaphore, etc. comme l'expression adéquate de ma propre relation axiologique au contenu; cela veut dire que ma perception ne vise pas des mots, des phonèmes, un rythme, vise activement un contenu : je l'embrasse, l'informe, le parachève [...]. Je deviens actif dans la forme [...]⁵²⁸

⁵²⁵ Mikhaïl Bakhtine, [1924 - 1975] 1997. p. 70.

⁵²⁶ *Idem*. Italique dans le texte original.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 71. Italique dans le texte original.

⁵²⁸ *Idem*.

La distinction entre l'expérience de l'œuvre et l'expérience de l'autre au niveau des processus cognitifs (qui tendrait à invalider ma propre perspective ou à renforcer l'aspect dialogique de mon interprétation de Bakhtine), témoigne du psychologisme que Bakhtine tenait à éviter pour s'assurer de rester sur un terrain philosophique. Ironiquement, près d'un siècle plus tard, les recherches neuroscientifiques tendent à valider que le fait d'être «actif dans la forme» s'applique de manière relativement générale et ce, de la communication gestuelle jusqu'au texte en passant par la communication verbale. Bien sûr, avec Bakhtine, nous n'en sommes pas à une ironie près.

Toujours dans *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*, Bakhtine affirme que nous distinguons cinq propriétés du mot en tant que *matière* : 1) le son (sa musique), 2) la signification et ses variantes, 3) ses interrelations verbales potentielles, 4) l'aspect émotif, 5) «le sentiment de l'activité verbale, de l'engendrement actif d'un son *signifiant*⁵²⁹» incluant l'articulation, le geste, la mimique et «tout l'élan interne de ma personne, occupant activement par le moyen du mot, de l'énoncé, une certaine position axiologique et sémantique⁵³⁰». Sur ce sentiment de l'activité verbale, Bakhtine se fait encore plus précis :

[...] ce n'est pas le sentiment d'un mouvement organique brut, engendrant la réalité physique du mot, mais le sentiment d'engendrer tant le sens que l'appréciation, autrement dit, le sentiment d'un mouvement, d'une prise de position qui concernerait l'homme entier, d'un mouvement dans lequel sont entraînés à la fois l'organisme et l'activité sémantique, car ce qui est engendré c'est à la fois la chair et l'âme du mot, dans leur unité concrète.⁵³¹

Ici, il est frappant de constater à quel point Bakhtine a devancé les notions conceptuelles actuellement explorées par Gallese, Iacoboni, Damasio, Decety ainsi que les nombreuses équipes de chercheurs travaillant à partir de leurs découvertes. Dans cet

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁵³⁰ *Idem.*

⁵³¹ *Idem.*

environnement conceptuel où «*le sentiment de liaison de l'activité apparaît [...] comme organisateur*⁵³²» et où «Ce n'est pas la pensée logique qui crée l'unité, c'est le sentiment d'une activité valorisante⁵³³», l'auteur est auteur de sa propre compréhension par le sentiment de l'acte-mot. Pour illustrer cet aspect autrement, le texte comme objet est senti de l'intérieur et c'est précisément ce qui est ressenti qui est sujet à l'interprétation. Qu'il s'agisse d'un auteur ou d'un lecteur passif, le phénomène reste le même, la simulation incarnée du texte demeure similaire. De là à affirmer qu'une théorie de la lecture se trame derrière les textes de Bakhtine, il reste un pas significatif à franchir. Pour l'heure, je me contenterai de souligner qu'en avançant cette idée, Bakhtine anticipait fort probablement la notion du sens à construire que développera plus tard Wolfgang Iser. Par contre, l'aspect de la simulation incarnée prend toute sa valeur dans le rapport intuitif, indicible, imaginatif et empathique que l'auteur entretient avec son texte, un objet avec lequel il y a bel et bien échange, dialogue, relation mutuelle au sens où le texte bénéficie de l'apport de l'auteur autant que l'auteur bénéficie des possibilités (et impossibilités) que le texte fait surgir.

Là où la lecture bioculturelle de Bakhtine devient probante, c'est dans les précisions qu'il est aujourd'hui possible d'apporter sur les notions de sentiment, d'empathie, de simulation, d'acte et les questions globales relatives aux problèmes de la perception. Adjoindre ces propositions neuroscientifiques à la philosophie première formant les bases de la théorie dialogique permet de revisiter les théories de Bakhtine avec un regard neuf. L'objectif de revisiter cette imposante architectonique partageant de nombreux points de concordance avec les théories neuroscientifique contemporaines n'est pas de valider Bakhtine sous le sceau actuel de la science, mais bien de tenter d'outiller conceptuellement des recherches en quête de nouvelles hypothèses sur des problématiques d'émergence et d'évolution.

⁵³² *Ibid.*, p. 77.

⁵³³ *Idem.*

Un peu à la manière de l'usage que Bakhtine faisait de l'empathie telle que précisée par Lipps et Volkelt, je favorise une perspective opératoire des théories de Bakhtine, ces dernières n'ayant en elles-mêmes aucune pertinence comme finalité de recherche. Mieux vaut les employer à la manière d'un pont méthodologique, d'un mode liant des problématiques énoncées en diverses variables des langages spécialisés pour y trouver des points de jonction, des espaces communs, des variétés partagées où l'exotopie d'un objet pourra participer à la complétion d'un second, et vice versa. Après tout, dans l'état contemporain de surfragmentation des savoirs spécialisés, comment une approche bioculturelle pourrait-elle se constituer sans prendre en compte l'épistémologie dialogique? Bien qu'il existe probablement des dizaines de réponses à cette question, dans ma perspective subjective actuelle, je n'ai su trouver de méthode plus probante.

*LES LECTURES DE SOI***Le texte comme un autre**

La densité des précédents chapitres dédiés aux textes de jeunesse de Bakhtine peut donner l'impression que l'acte de création littéraire n'occupe plus le centre de mon propos. Pour mettre en relief la philosophie première de Bakhtine, il était impératif de m'attarder sur les concepts ayant marqué sa genèse et ses développements. En elle-même, la nature épistémologique du dialogisme sous-entend une explication à de nombreux problèmes relevant des actes de création et d'interprétation, et ce, tant dans l'objet littéraire que dans les relations intersubjectives médiates ou immédiates.

Ce que le dialogisme revisité par l'approche bioculturelle confirme, c'est la pertinence d'une phénoménologie de l'être au monde dans un contexte où le nécessaire rapport à l'autre relève d'un *acte de création*, de simulations incarnées des états de l'autre. Là où les théories contemporaines se font plus précises, c'est au niveau des états marquant *l'auteur* de ces actes de création : l'interprétation d'une altérité demeure l'interprétation d'une sensation, un sentiment de l'autre, une «expérience intérieure» de l'autre. Mais comme l'ont avancé les recherches de Marjorie Taylor sur les amis imaginaires ainsi que celles de Zunshine, Keen et Vermeule sur *l'esprit* que l'on attribue à un texte, cet *autre* n'a pas à être une corporéité, il peut être texte, image, trace ou tout autre objet intentionnellement déterminé comme figure d'altérité. Mais puisqu'une théorie de l'esprit opérant par simulation incarnée pour *lire* l'esprit de *l'autre* tend à se confirmer, il y a lieu d'interroger à nouveau la notion *d'imaginaire*. S'il représentait la

limite que Ricœur ne savait franchir dans sa théorie de la triple mimésis, l'imaginaire constituait un seuil alogique, non élucidable en fonction d'une approche herméneutique. *L'imaginaire*, au même titre que le langage, représentait une forme de finalité.

Dans une théorie où le langage serait issu d'un mutualisme marqué par la complétion potentielle de l'horizon privé par la perspective d'autrui, la notion d'imaginaire et de simulation risque de provoquer certains bouleversements. La capacité de simulation incarnée étant préalable (voire conditionnelle) à l'apparition du langage, le langage se serait constitué dans l'imaginaire de l'autre, mais un imaginaire préconscient, préconceptuel. Au risque de réaliser ici un lien apparemment aussi facile que discutable, ne serait-ce que par sa nature syllogistique, je crois nécessaire de souligner que, si le langage émane d'un imaginaire de l'autre, le rapport au langage demeure fondamentalement marqué par cet imaginaire de l'autre. Autrement, il faudrait attribuer à un étrange hasard ces nombreuses figures du texte comme altérité dans les théories de la création. Dans ces textes, il y a toujours *rapport à, relation avec, opposition envers*, dialogue, échange, tensions. Et si le langage, au final, était véritablement un imaginaire de l'autre?

Au sens évolutif, en tant que pratique bioculturellement fondée, la littérature, comme toute création humaine, ne saurait s'extraire des schémas préalables ayant contribué à façonner *homo sapiens*. Si le langage provient du geste et de vocalisations associées, la capacité à reconnaître ces mouvements émane d'une capacité à identifier des patterns et à leur attribuer un sens. Au-delà du sens privé, attribuer une valeur symbolique *communément signifiante* à ces patterns n'est possible qu'avec la participation d'autrui. Le geste ou le cri devient code dans la mesure où le code est mutuellement reconnu comme tel. La propagation et l'évolution de ce code, quant à elles, reviendraient à une fonction mimétique fondamentale, un système neuronal apte à calquer le mouvement de l'autre pour le simuler de manière interne, non pas *dans l'idée du corps*, mais *par le sentiment du corps menant à l'idée de celui-ci*. De l'imitation initiale du geste devenu symbole naît la possibilité d'éventuelles associations gestuelles,

suivi de l'apparition de *phrases*, de succession de patterns intentionnels, d'une maîtrise de la concaténation et de ses effets. Dans ce registre, l'interprétation des gestes reste soumise, elle aussi, à des contraintes impliquant un acte de création. Par exemple, un individu *homo ergaster* brandit un morceau de bois devant lui, se frappe la poitrine de l'autre main en criant alors que ses yeux sont braqués sur une proie fraîchement abattue. Cette *phrase* primitive envoie plusieurs informations simultanées dont la compréhension totale demande une reconstitution linéaire permettant la déduction : l'*homo ergaster* signale que cette proie est la sienne, qu'il est prêt à défendre sa possession, qu'il n'a pas peur ou qu'il dissimule sa crainte, etc. Bien entendu, il s'agit ici d'une conceptualisation raffinée, médiatisée par le langage, mais qui demeure parfaitement compréhensible dans la figure qu'elle constitue en notre imaginaire. Devant la situation immédiate, de la perception de la *phrase* à la déduction non langagière de son sens, la théorie bioculturelle propose une piste d'interprétation aperceptive ancrée dans l'idée d'un faire «comme si» : si *je* brandissais un tel bâton de cette manière en criant tout en *me* frappant la poitrine en regardant une proie, ce serait pour indiquer que *toi*, l'autre, tu n'es pas le bienvenu. Par notre capacité de simuler l'état de l'autre en nous, l'esprit de l'autre et ses intentions se clarifient ou s'embrouillent, selon le succès d'une déduction qui demeure une *création* de l'esprit, pour l'esprit. Mais cette interprétation, qu'elle se fonde dans le réel ou le textuel, n'est jamais plus que l'interprétation d'un imaginaire de l'autre.

Appliquer l'épistémologie dialogique à l'approche bioculturelle propose explicitement que l'autre engendre la possibilité d'une compréhension. L'autre émet des patterns permettant la *création* d'une compréhension, mais une compréhension fondée sur l'expérience intéroceptive (l'identification de patterns, le sentiment, l'intuition). Parce que le corps est le théâtre des simulations de l'autre, nous sommes *l'interprète sensible* des effets du langage de l'autre en nous-mêmes. Les tendances des recherches neuroscientifiques des dix dernières années consolident cette perspective intersubjective fondamentalement dialogique où celui qui est *présent à nous* se voit *re-présenté en nous*.

Il ne s'agit pas ici d'une *représentation* au sens traditionnel, mais d'une *seconde présentation*. Pour simplifier cette notion, je dirais que la présentation de l'autre relève d'une expérience du réel alors que la seconde présentation tient de la réalité intentionnellement perçue de l'autre, ou encore, plus simplement, d'un imaginaire préconscient où, comme le disait très justement Ricœur, toujours à la limite du seuil herméneutique, «l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens⁵³⁴».

Mais le dialogue, dans cette situation, à quel plan se retrouve-t-il? Sur ce point, Bakhtine était aussi catégorique que Dissanayake quand venait le temps de fonder la notion de culture dans le mutualisme : sans l'apport initial de *l'autre*, la possibilité du dialogue est conceptuellement inexistante, et ce, même si le dialogisme relève de fonctions empathiques simulationnistes. Sur cet aspect, il est important de garder à l'esprit que l'épistémologie dialogique souligne la prédominance de *l'expérience du sentiment de l'autre* à la manière de l'expérience d'une *voix* re-présentée en nous. Cette *voix* s'avère constructive, puisqu'elle est porteuse d'un surplus de vision, d'une exotopie apte à compléter une part de non-coïncidence entre la *réalité* de soi et le corps *réel* dont le soi n'est qu'une caractéristique. En apparence, nous sommes ici à nouveau en terrain philosophique. Pourtant, dans l'acte de création littéraire, le fait de considérer le rapport à un objet de création comme étant un rapport à *l'expérience du sentiment de cet objet* est un sujet commun parmi les théories de la création des écrivains. Très souvent, d'ailleurs, cette expérience du sentiment du texte correspond à cette mystique, cette part intouchable de la création que tant d'auteurs défendent bec et ongles.

En pénétrant ce territoire sacré pour certains, il est tentant de tirer des conclusions hâtives, particulièrement vis-à-vis du problème de l'exotopie. Il semblerait évident qu'en tant qu'*objet*, le texte ne saurait détenir une perspective exotopique sur son auteur. Mais

⁵³⁴ Ricœur, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*. Coll. «Points». Paris : Seuil, p. 380.

bien sûr, cette réalité notionnelle est infiniment plus retorse qu'il n'y paraît. Par les contraintes logiques qu'il engendre de mot en mot, le texte vient à suggérer une perspective exotopique sur lui-même et ses potentiels⁵³⁵. En soi, il s'agit d'une évidence presque crasse : la somme des évolutions potentielles d'un texte en écriture dépasse les capacités logiques de son auteur à les reconnaître. Lorsque l'auteur interroge les logiques du texte, le surplus de vision propre aux logiques du texte peut compléter l'esprit de l'auteur. Parce qu'il présente plus de possibilités que l'auteur ne saurait reconnaître en pleine conscience, le texte dont celui-ci fait l'expérience peut fournir des éléments de son évolution selon une logique qui n'est pas celle de l'auteur. D'un bout à l'autre de l'opération, l'auteur négocie avec diverses incarnations du sens possible, mais ce faisant, il se situe dans un imaginaire mutualiste où l'auteur écrit le texte, certes, mais où le texte cherche également à s'écrire de lui-même, à travers l'auteur.

Quand Novarina évoque «la sensation physique d'entendre une voix⁵³⁶», quand Dillard suggère l'accompagnement d'un ami à l'agonie et quand Botho Strauss prête attention à l'importance de la régénération de la voix d'autrui en lui, presque sans lui⁵³⁷, on se retrouve face à des figures spéculatives sur l'acte de création proposant explicitement un rapport à un *réel* autonome ne coïncidant pas avec la *réalité* de l'auteur. Cette réalité intuitive participe activement au sens même d'une pratique littéraire au point qu'elle en est pratiquement banale pour l'auteur : elle relève d'un savoir-faire indéniable, mais qui semblait échapper méthodologiquement aux examens plus approfondis.

De manière plus globale, si la culture s'est progressivement créée par les rencontres intersubjectives et leurs capacités à engendrer du sens commun, en quoi le

⁵³⁵ Une piste de travail probante consisterait à élaborer les rapports entre exotopie et contrainte textuelle, un projet qui, malheureusement, ferait dévier la nature première de cette recherche dans l'état actuel.

⁵³⁶ Valère Novarina, [1999] 2010. p. 61.

⁵³⁷ Botho Strauss, 1996. p. 41.

processus de création d'un objet culturel⁵³⁸ façonné à même le matériau du sens (le langage) saurait-il se constituer selon des processus différents? Même lorsqu'il est employé par un auteur isolé, le matériau qu'est le langage n'existe pas sous une forme déterminée, il est toujours potentiel, comme l'écrivait Strauss, «il ne peut vivre qu'en perpétuel commencement⁵³⁹». Face à cette indétermination continuelle, l'auteur gagne à adopter une posture participative relevant autant du façonnement que de l'écoute, un jeu de vases communicants entre les possibles de la subjectivité d'un seul et ceux d'un langage intégralement constitué dans l'imaginaire intersubjectif.

Comme l'enfant demandant la suite du jeu à un ami imaginaire, l'écrivain sonde son texte à travers le sentiment du sens potentiel qu'il s'en fait. Et cet accès au sens ne suit pas uniquement les déterminations d'une logique, voire d'une conscience ou même d'un soi. Très souvent, l'écrivain éprouve l'expérience du sens sans être en mesure d'évoquer le réel de son expérience. Au mieux, il peut évoquer qu'il *sent* le texte comme s'il sentait un esprit autonome avec lequel il s'engage comme accompagnateur, comme maître, comme bourreau. Et très souvent, cette sensation préconceptuelle de l'altérité suffit à déterminer la validité esthétique d'un travail, tout comme elle suffit, dans la vie courante, à nouer des liens d'amour ou d'amitié, à forger des alliances, à commencer des guerres.

⁵³⁸ Au sens bioculturel, tout objet créé est un objet culturel.

⁵³⁹ Botho Strauss, 1996. p. 127 – 128.

Détour par l'imaginaire du «bien fait» (et quelques idées méthodologiques)

To speak in metaphors, the work of art is another human mind incarnate: not in flesh and blood but in sounds, words, colors.

Denis Dutton, *The Art Instinct*⁵⁴⁰

Fort heureusement, la théorie de l'évolution n'explique pas tout. Du côté bioculturel, les chaînons manquants pullulent. En faire un dogmatisme conceptuel digne des darwinistes littéraires des années 1990 représente un positivisme aussi malsain que douteux de la part d'un esprit motivé par la recherche et non la validation. L'approche bioculturelle tend à préconiser une intégration épistémologique de la théorie de l'évolution : elle correspond à un paradigme théorique permettant d'encadrer méthodologiquement une réflexion en prenant en compte des questions d'émergence et d'évolution. Un résumé simpliste de sa fonction fondamentale avancerait que les éléments déterminants de l'être humain ne sont pas apparus en bloc, qu'ils se sont constitués progressivement et ce, tant au plan biologique que socioculturel. Dans cette constitution progressive, la notion d'enracinement et d'origine demeure capitale : la théorie de l'évolution apporte une verticalité que les théories culturelles ont souvent du mal à intégrer. L'identification d'un élément appelle la recherche de l'élément précédent jusqu'à sa possible origine. L'objet n'est pas de résoudre le problème culturel ni de l'inféoder à une réduction conceptuelle aux visées utilitaristes, loin de là. Il s'agit de

⁵⁴⁰ Denis Dutton, 2009. p. 235.

trouver la manière d'apprendre à regarder ailleurs dans l'étude des moyens que l'humain se donne pour être au monde.

Dans le cadre spécifique à cette thèse, l'apport des études neuroscientifiques liant la capacité mimétique du geste manuel et oral à une zone principalement vouée au langage suggère un lien déterminant entre ces fonctions physiologiques. Il s'agit d'une piste de sens permettant de se doter d'un nouvel imaginaire de l'origine du langage et de ses implications évolutives. Celle-ci m'aura permis, entre autres choses, d'offrir une nouvelle interprétation de la philosophie première de Bakhtine tout en présentant ses conséquences sur un certain imaginaire de l'acte de création. Mais en somme, cet apport scientifique n'engendre qu'une spéculation libre, comme celle d'un écrivain se penchant sur sa pratique, faisant passer les neurosciences comme une modalité pragmatique de validation d'intuitions millénaires.

Dans la première partie, à la suite de l'exemple du biface, je présentais la vision esthétique darwinienne de Dennis Dutton. De manière très systémique, études à l'appui, ce dernier avançait qu'un «beau» paysage, tant dans l'environnement qu'en peinture, comprendrait souvent un accès à l'eau libre, qu'un sentier ou un chemin le traverserait pour signaler la présence humaine, que la vue des montagnes produirait l'effet d'un sentiment de protection, etc. Toujours selon Dutton, la notion darwinienne de ce type de plaisir esthétique rassérénant appelé *beauté* serait liée intrinsèquement à d'anciens impératifs de survie. Elle se préciserait selon notre capacité d'identifier des patterns que nous jugeons intentionnellement sains en regard des impératifs prélangagiers. Dans ce fil évolutif, notre relation aux patterns du langage n'échapperait pas plus à ces impératifs «sanitaires», même s'ils ne sont pas nécessairement motivés par des impératifs de survie autant que par ceux de la sélection sexuelle.

Malgré les nombreux défauts sympathiques des théories de Dutton, il demeure que le problème du beau trouve une réponse d'une élégante simplicité chez ce

philosophe. Associant la notion de beauté comme concept esthétique à un sentiment du «bien fait», Dutton replace la réussite d'un projet esthétique sous un angle fort intéressant du point de vue de l'acte de création : si un texte parvient à être «bien fait», de quelle conscience du faire parlons-nous lors de l'acte de création? Si pour Gracq le langage passant de la main à la plume «relève exclusivement de la mécanique des fluides⁵⁴¹», si pour Novarina les mots «ont leurs mots à dire⁵⁴²» et si Dillard estime sans plus d'explication qu'un texte écrit la veille «a besoin d'être ralenti⁵⁴³», quelle intuition du texte permet de distinguer le *bon* du *mauvais*? Jusqu'à maintenant, la piste bioculturelle s'oriente en direction d'un rapport dialogique où la perspective exotopique de l'auteur permet intuitivement d'évaluer si un texte a atteint le sommet de son développement ou s'il peut être «mieux fait». Cette capacité d'exercer un jugement distancié envers son propre travail ajoute un élément au sens attribué à cette altérité qu'est le texte. N'étant pas tout à fait œuvre, le texte en processus de création tient lieu d'interlocuteur dialogique au sens où il présente un *étant déjà* validé par les intentions déterminées par l'auteur. La notion même de «bien fait» relève dans ce cas d'une somme d'éléments subjectifs liés à la posture relative de l'auteur (ce qu'il a lu, aimé, détesté, idéalisé, etc.). L'altérité figurée par le texte n'est pas celle d'un égal en force et en connaissance, elle relève d'une relation de maître à protégé où la perspective de l'écrivain domine, mais doit prendre en compte les capacités réelles du texte en évolution. Quant à la nature du «bien fait» que l'écrivain cherche à atteindre, il s'agit d'un territoire méthodologique, certes, mais gouverné par un relativisme quasi absolu. Le «bien fait» d'une œuvre pouvant être la catastrophe de la suivante, cette notion du «bien fait» ne saurait former un but tangible autant qu'elle propose une exigence, un seuil critique, une éthique du faire dans un cadre subjectif.

⁵⁴¹ Julien Gracq, 1981. p. 42.

⁵⁴² Valère Novarina, [1999] 2010. p. 15.

⁵⁴³ Annie Dillard, [1989] 2008. p. 58.

Au sein de l'institution qui conditionne cet exercice théorique, la notion du «bien fait» correspond elle aussi à des considérations d'ordre méthodologique qui sont subjectives pour la plupart. Bien entendu, entre l'approche quantitative d'un chercheur en neurosciences, l'approche post-positiviste en recherche qualitative en sciences humaines et celle, plus herméneutique, des études littéraires, les degrés de subjectivités varient grandement. Pourtant, il va de la nature même de l'institution universitaire d'imposer un jugement *par* ses acteurs subjectifs *pour* ses acteurs subjectifs. Les recherches, comme les œuvres, doivent correspondre à des critères de «bien fait» tels que déterminés en fonction d'une entente commune et participative de subjectivité autour d'une notion commune et dynamique d'un «bien fait». Hors des phénomènes de *beauté*, la notion de «bien fait» suggère qu'une œuvre ou une recherche soit *probante* ou *éclairante* sur un ou plusieurs aspects. En ce sens, le «bien fait» reconnaît subjectivement les apports contribuant à l'évolution de certaines connaissances. Parce que ces connaissances s'inscrivent dans un contingent historique déterminé (constitué lui aussi de manière subjective), le «bien fait» est jugé principalement en fonction de nécessités préétablies. Comme les écrivains, les communautés scientifiques fondent leurs critères d'appréciation sur des subjectivités canalisées par des considérations éthiques, à la différence près que le «bien fait» doit explicitement révéler ses ancrages pour être recevable. C'est à cet emplacement précis qu'une distance importante vient exclure les démarches de création de la recherche traditionnelle. Là où les acteurs des milieux institutionnels des humanités en viennent à tolérer un *relativisme relatif* afin de respecter la pluralité des points de vue exprimés par leurs sujets d'étude, la recherche-crédation demande l'acceptation d'un relativisme plus appuyé.

Comment témoigner du «bien fait» d'une éventuelle recherche-crédation si ce n'est qu'en la contextualisant en rapport à elle-même en tant qu'acte? Si le territoire propre à une recherche-crédation est définissable de manière globale comme espace dialogique, l'épistémologie dialogique bioculturelle précisée ici permet l'adjonction d'éléments méthodologiques laissant le chercheur-crédateur s'approprier des éléments relevant de

l'indicible que sont l'intuition, le sentiment ou l'empathie. Sans nécessairement condamner la recherche-création à l'heuristique, il y aurait lieu de détailler la démarche d'une *poïesis* par un regard relevant essentiellement de la *praxis*, une exploration subjective d'un acte de création qui l'est tout autant, rendu possible par la définition de territoires d'explorations sensibles (intuition, sentiment, empathie). Le véritable problème du relativisme se verrait ainsi déplacé, passant de simple dédouanement méthodologique à une perspective subjective de processus spécifiques, identifiés comme étant des constituantes fondamentales de l'esprit humain. En créant des espaces menant fatalement vers la subjectivité par une méthodologie probante, la recherche-création se verrait curieusement lib r e de certaines contraintes souvent trop peu fécondes ou simplement réductionnistes. Si elle peut contribuer à jeter les bases d'une telle méthodologie en recherche-création, cette thèse n'aura pas été vaine.

Si chacun dit le contraire c'est parce qu'il a raison⁵⁴⁴

Si un chapitre de cette thèse pouvait commencer par un proverbial et enthousiaste «nous y voilà», ce pourrait bien être celui-ci. Depuis plus de trois cents pages, je détaille un   un les concepts fondamentaux d'une approche bioculturelle dialogique orientée sur des théorisations de l'acte de création littéraire. Si ce processus devait si souvent s'incarner par des concepts philosophiques et scientifiques, c'était pour parvenir à l'identification d'une épistémologie apte à alimenter une méthodologie ouverte en recherche-création. Si un seul motif traverse véritablement cette thèse, c'est cette volonté de parvenir à des opérateurs conceptuels capables de rendre méthodologiquement

⁵⁴⁴ Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. p. 216.

recevables des analyses subjectives fondées sur des actes tout aussi subjectifs. L'obligation d'authentifier le territoire bioculturel est de première importance : il s'agit d'offrir aux chercheurs la possibilité méthodologique d'aborder les questions de l'intuition, du sentiment et de l'empathie dans l'acte de création. Sans nécessairement réduire ces notions fondamentales à une fonctionnalité ou un déterminisme claustrant, l'approche bioculturelle ne suggère aucune possibilité de réponse exacte, demandant plutôt l'élaboration de nouvelles questions à partir de ces ancrages possibles. En ce sens, la recherche-crédation abordée depuis un angle bioculturel permet le développement de problématiques portant frontalement sur les problèmes de *sensibilité créative* sans chercher à les dénaturer, à les systématiser ou à les réduire.

Derrière cette posture, il y a l'idée que le sentiment d'imaginer soit parfois une intuition d'un réel indicible. Comment (et pourquoi) aborder le *réel* de l'acte de création autrement qu'avec la somme intuitive qui, si souvent, suffit à confirmer son efficacité? Déjà, lorsque l'écrivain adopte uniquement la posture du créateur, ses problèmes sont de taille. L'écrivain désire contribuer à l'évolution d'une pratique, d'un art de faire avec un langage portant l'imaginaire de l'autre. Il situe son projet en rapport à un infime échantillon subjectif de la littérature totale et potentielle. L'écrivain risque, il parie, il ose, il spéculé avec ou sans méthode. Affirmer : «j'écrirai» représente déjà un produit de spéculation. Ajouter un *pourquoi* à «écrire» ou un *comment l'acte d'écriture se produit* représente une tâche imposante. Par contre, l'écrivain qui se réfère uniquement et de manière implicite aux parts indicibles de sa démarche risque l'enlisement au sein de son œuvre. D'un projet à l'autre, son recours à l'intuition, au sentiment ou à l'empathie menacera de s'enfoncer dans une formule appelant la redite. En détaillant plus précisément ces aspects fondamentaux de l'écriture par le biais d'une systémique ou d'une grille conceptuelle inadaptée, l'écrivain peut certainement craindre d'éventrer sa poule aux œufs d'or. Mais voilà, ce n'est pas en explorant les questions infinies de l'intuition, du sentiment ou de l'empathie qu'on les désincarne ou qu'on les vide de leur

sens réel. Il ne s'agit pas de rationaliser ou de paramétrer des notions préconscientes et préconceptuelles – une telle chose ne réglerait rien. Aucune recherche ne saurait venir à bout de ces sujets. De la même manière qu'un alpiniste ne saurait briser la montagne qu'il grimpe, orienter une recherche sur ces notions préconceptuelles de l'acte de création permet, à mes yeux, d'éviter d'emprunter deux fois la même piste.

OUVERTURES

Les mots cherchent la pensée qui les défait; la pensée se délivre par les mots qu'elle capture : entre les mots et la parole et la pensée, il y a un combat, une lutte depuis toujours qui ne s'arrête pas.

Valère Novarina, *Devant la parole*

OUVERTURE SUR LES IMAGINAIRES DE LA CRÉATION

Point de règle à cela : puisque justement elles changent (selon chaque sujet).

Francis Ponge, *My Creative Method*⁵⁴⁵

L'écrivain, cette sale bête

Dès les premières pages de cette thèse, je soulignais la nature subjective de ma recherche, que cette dernière était née dans la pratique de la création littéraire et qu'elle s'orienterait naturellement dans le sens de cette pratique. L'écrivain se prêtant aux contraintes et exigences universitaires n'est pas un phénomène rare – particulièrement au Québec, où les terrains propices aux débats constructifs ainsi qu'aux recherches de pointe sont peu nombreux. Très souvent, ces écrivains parviennent à leur pratique littéraire alors qu'ils se situent dans le cadre universitaire, leur pratique se constituant souvent en parallèle avec leur recherche fondatrice, ou a posteriori. Parfois, on y trouve une adéquation, la recherche exprime un sens du savoir alors que la pratique littéraire explore un second versant de ces connaissances. À d'autres occasions, des textes de création littéraire figurent des constats issus de connaissances et de synthèses difficilement communicables par le langage théorique; parfois, aussi, ils sont des amusements, des

⁵⁴⁵ Francis Ponge, [1948] 1988. p. 32.

défolements, des réactions vives au cumul des contraintes chères à l'univers académique. Très souvent, le chercheur ayant intégré la pratique de création a d'abord soigné les détails de son rapport théorique à la littérature. De son côté, le créateur ayant cheminé vers la recherche universitaire est passé par l'épreuve du texte pour cerner un sens subjectif du littéraire. Il est important de ne pas voir de jugement dans cette exposition sommaire. Aucun sens de la pratique littéraire ne saurait être valorisé au détriment d'un autre. À terme, seules les œuvres sont prises en compte, le processus demeure une affaire sous-jacente. Cela dit, la distinction entre ces voies d'accès à la création littéraire reste de nature méthodologique. Là où le chercheur chemine selon une somme de connaissances – dont plusieurs sont «obligatoires» – à travers laquelle il doit définir un parcours avalisé par la probité de sa méthode, l'écrivain, lui, n'a qu'à écrire. Rien n'oblige l'écrivain à s'informer, à prendre conscience des grands enjeux théoriques – rien ne saurait l'obliger à lire, sinon son sens du mimétisme, son désir de différence ou de conformité⁵⁴⁶. L'écrivain peut demeurer ouvertement candide. S'il se lance dans l'aventure intellectuelle, il peut le faire à la manière d'un trou noir, absorbant toute matière sans rien redonner. Ni synthèse, ni proposition claire, ni éclairage nouveau sur une perspective ciblée. Dans tous les sens du terme, l'écrivain peut se foutre du monde entier. La phrase de Ponge sur l'absence de règles, tout comme le «si chacun dit le contraire c'est parce qu'il a raison⁵⁴⁷» de Tzara, illustre merveilleusement ce fait. Historiquement, même s'il est redevable, l'écrivain peut choisir de ne pas l'être.

Longtemps, ma posture fut celle de cette sale bête dominée par un arrière-plan rejoué des milliers de fois à chaque retour épisodique du lyrisme. La nature même de cette thèse reste grandement motivée par de vieux réflexes de cette sale bête que j'étais : vouloir faire autrement, prédominance d'un désir de nouveauté, volonté de lier des connaissances issues de différentes recherches marquées par des méthodes difficilement

⁵⁴⁶ Une analyse en profondeur de ce phénomène pourrait s'alimenter des théories de la mimésis du désir de René Girard.

⁵⁴⁷ Tristan Tzara, [1916 - 1924] 1996. p. 216.

compatibles. Avant toute chose, aborder la problématique des théories de la création répondait à un problème d'écrivain. Découvrir que ce problème n'était pas exclusif relevait d'une évidence à la fois sensible et structurelle. Sensible, puisque nombreux sont les auteurs devant se plier à des concepts fort imparfaits pour détailler leur pratique. Structurelle, parce que les institutions universitaires reconnaissant désormais la validité de la recherche-crédation aux cycles supérieurs sont toujours à la recherche de méthodologies aptes à orienter les chercheurs-crédateurs vers leurs différences, tout en évitant de normaliser ces particularités, ces détails fondamentaux constituant l'unicité de leur pratique.

L'investissement d'une épistémologie me paraissait nécessaire pour proposer un nouvel espace de recherche. Recourir aux textes de jeunesse de Bakhtine s'avérait doublement justifié : cherchant à mettre en mouvement une philosophie première fondée sur l'acte, ceux-ci présentaient l'une des plus fascinantes tentatives de théorisation de l'acte de création littéraire du XX^e siècle. Ce faisant, je revisitais le fonds théorique qui m'avait permis, comme jeune écrivain, d'admettre la validité du dialogisme impliquant un relativisme affirmé comme posture de création. Mes lectures trop rapides et retorses de Bakhtine auront, à cette époque, lancé la possibilité de mon œuvre. Du relativisme dialogique – un élément que Bakhtine lui-même aurait vigoureusement nié –, adhérer au *relativisme relatif* avancé par les neurosciences semblait naturel. Du moins, tel fut mon pari. La chance ayant été de mon côté, mes anticipations quant aux résultats des recherches sur l'empathie, les neurones miroirs et le langage se sont progressivement avérées au fil de la rédaction de cette thèse.

Cet apport des neurosciences reste toutefois à prendre – justement – avec relativisme. Malgré l'enthousiasme qu'elles soulèvent, la possibilité de tirer des conclusions fonctionnelles au sens culturel relève toujours du domaine spéculatif. Les propositions des Damasio, Iacoboni et Gallese sont généralement d'ordre théorique. Elles sont partiellement validées par des recherches susceptibles d'être contestées, voire

invalidées. Mais là n'est pas l'enjeu. L'écrivain chercheur étant réellement une sale bête, je ne cherche pas tant à dire vrai qu'à tenter de parvenir à une compréhension en fonction des données propres à mon époque. Il ne s'agit pas d'un simple désir de coïncidence avec le contemporain, pas plus que de suivre une mode ou une tendance. L'ensemble de cette recherche est né de l'intuition que les neurosciences de seconde génération pouvaient ouvrir des pistes d'exploration du processus de création littéraire. Parce qu'elles situent la cognition comme une fonction corporelle, qu'elles identifient l'empathie comme l'un des principaux processus intersubjectifs, parce qu'elles valident le fait qu'émotion et sentiment précèdent et participent à la constitution de la raison, parce qu'elles avancent que les éléments préconscients et préconceptuels occupent une très vaste part de notre esprit et de l'idée que nous nous en faisons, les neurosciences ont commencé à observer l'invisible d'hier, toujours curieuses d'identifier les intuitions ayant mené à leurs idées toujours mouvantes.

D'un autre côté, outre ce vieil idéal renaissant – E.O. Wilson évoquerait sa notion de consilience –, je cherche toujours à créer un espace d'exploration subjectif d'une pratique créatrice qui n'interroge pas tant sa *poïesis* que sa *praxis* et qui saurait le faire en évitant l'étanchéité conceptuelle de la psychanalyse du XX^e siècle. Au terme de ce premier parcours de recherche, j'entrevois l'approche bioculturelle en recherche-crédation comme un espace d'exploration de la *praxis* par l'observation de ses processus subjectifs fondamentaux. Si l'intuition, le sentiment ou l'empathie peuvent être méthodologiquement inclus en tant qu'opérateurs conceptuels biologiquement fondés dans un processus de création, je crois que la recherche-crédation saurait ainsi participer activement à la constitution d'un imaginaire théorique de la création susceptible de participer à l'avancement des recherches sur l'esprit humain, ne serait-ce qu'en éprouvant certains modèles ou en proposant de nouvelles hypothèses à des problèmes actuellement impossibles à détailler ou absents du menu de recherche. L'idée n'est pas de constituer une science nouvelle, pour reprendre le terme de Vico, il s'agit de se doter de terrains communs où la connaissance de l'un oriente les interrogations de l'autre.

Le plaisir, c'est l'inconnu

Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*⁵⁴⁸

Rédiger une thèse d'études littéraires sans citer Roland Barthes ressemblait à une forme d'impolitesse dont je ne saurais me porter garant. Même si elle est relativement éloignée de celle de Barthes, ma perspective en préserve un aspect fondamental au plan méthodologique : le texte *n'est* qu'un texte. Seulement, de mon côté l'auteur est bien vivant. Il est même en parfaite santé. Le dialogue que j'entretiens à l'occasion avec les œuvres de Barthes me rappelle souvent combien le structuralisme fut un positivisme, véritable rouleau compresseur idéologique où l'humain s'est une fois de plus retrouvé à perdre au change. Ce positivisme guette n'importe quel domaine de recherche qui prétend atteindre une quelconque forme d'exactitude. Cette simple possibilité d'exactitude en recherche sur l'être humain m'a toujours fait l'effet d'une puissante antinomie motivée par une trop évidente volonté de pouvoir pour m'apparaître probante. Parce qu'il se crée, l'humain est un processus indéfini, un récit en constante écriture. J'en conviens, ce relativisme nécessaire n'est pas une proposition simple à défendre dans un milieu de plus en plus orienté vers la recherche appliquée. Plusieurs affirmeront que ce n'est pas avec le relativisme que les ingénieurs de la NASA ont pu envoyer douze astronautes sur la Lune. C'est très juste. Mais dans un passé pas si lointain, sans la présence d'esprits contestataires ou retors, bon nombre d'êtres humains se seraient contentés des vieilles théories ou de vieux adages, comme celui voulant que le vol serait toujours un rêve ou que l'humain ne

⁵⁴⁸ Barthes, Roland, 1973. *Le plaisir du texte*. Coll. «Tel Quel». Paris : Seuil, p. 30.

saurait survivre à des vitesses dépassant cinquante kilomètres à l'heure. Bien qu'il serait tentant de poursuivre cette défense de la pertinence d'admettre une forme de relativisme dans un contexte de recherche, je ne crois pas nécessaire d'aller dans cette forme de surenchère. Je me contenterai plutôt de relever une notion chère à Roland Barthes : ce plaisir auquel il dédia l'un de ses meilleurs essais, plus spécifiquement cette idée voulant que «L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille⁵⁴⁹»? Ai-je besoin de souligner qu'il existe un réel plaisir dans la recherche-crédation ainsi que dans l'exploration intuitive des formes textuelles? Mais contrairement à la notion chère à l'heuristique voulant que l'atteinte du résultat représente le moment de réussite, j'aurais tendance à revenir à cet endroit où le vêtement laisse entrevoir le début d'une courbe, une promesse livrée à l'imaginaire sensible comme étant l'enjeu réel. En recherche-crédation, l'atteinte d'un résultat ne saurait marquer autre chose qu'une étape signifiant l'apparition de nouvelles problématiques, une phase dans une mouvance globale. Et un peu comme Barthes l'évoquait, le plaisir n'est pas dans l'atteinte de ce résultat, il se situe dans le processus, dans son expectative incertaine.

Puisqu'il est devenu coutumier dans cette thèse d'appuyer ce type d'affirmation avec des résultats de recherche neurobiologique, je n'oserai pas rompre le contrat établi. Dans ses récentes recherches sur l'effet de la dopamine chez les singes⁵⁵⁰, Robert Sapolsky identifia une tendance majeure quant au phénomène de l'expectative et du plaisir. (La dopamine était traditionnellement considérée comme un neurotransmetteur associé au phénomène de récompense et donc du plaisir tiré d'une récompense – à titre d'exemple, la cocaïne augmente ses niveaux de manière significative.) Le monitoring de singes devant effectuer une tâche précise permit à Sapolsky de découvrir que les pics de dopamine ne correspondaient pas à l'obtention de la récompense, mais plutôt à l'anticipation de sa réception.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁵⁰ Sapolsky, Robert, 2011. *Are Humans Just Another Primate*. California Academy of Science, 66 min. http://fora.tv/2011/02/15/Robert_Sapolsky_Are_Humans_Just_Another_Primate, Chapitre 8.

L'expérience que relate Sapolsky est tout simplement fascinante. Un singe voit une lumière s'allumer. Par conditionnement, il sait qu'en actionnant dix fois un levier, il obtiendra une récompense (de la nourriture). Le modèle préalable de la dopamine suggérait hypothétiquement que le pic de dopamine aurait lieu à l'obtention de la récompense. Celui-ci se produisit plutôt dès l'apparition du signal (la lumière) signifiant au singe qu'il obtiendrait une récompense. À la réception de ladite récompense, le niveau de dopamine revint à la normale. Par la suite, pour complexifier le modèle expérimental, Sapolsky introduisit une variable : le singe recevait le même signal, devait accomplir le même travail, mais n'avait sa récompense que dans cinquante pour cent des occurrences. Avec l'introduction de ce «peut-être» dans l'équation, le niveau de dopamine bondit drastiquement. La question que soulèvent ces expériences est des plus intéressantes : et si le plaisir se situait dans la perspective d'une issue souhaitée, mais incertaine?

La proposition implicite de ces expériences sur des singes tend non seulement à expliquer le succès des casinos de Las Vegas, mais elle suggère également que le plaisir se situe bel et bien dans la probabilité d'une satisfaction. En ce sens, les artisans du doute que sont les chercheurs sont des expérimentateurs du *plaisir certain* dans un climat de *résultats relatifs*. Accepter la validité méthodologique d'un relativisme en recherche-crédation correspond à reconnaître la pertinence d'un plaisir dans la recherche. Le résultat risque de ne rien apporter, mais le processus ayant mené à cette fin demeurera riche en signifiante. Et ce processus, tant au niveau philosophique que pédagogique, gagne à être exploré, développé, détaillé de manière individuelle, subjective. Derrière cette affirmation se loge la croyance que la créativité puisse être un sujet d'étude, non pas pour parvenir à une réduction menant à des principes généraux, mais bien pour identifier des modalités subjectives déterminantes sans rechercher des correspondances autant que des dispositions spécifiques, des explorations des subjectivités d'autrui déployées comme des miroirs déformants de nos propres aspirations créatives.

En résumé, ce corps qui écrit

À l'approche des derniers paragraphes, un résumé des grandes lignes de cette thèse pourrait pratiquement tenir en une phrase courte. Cette vulgarisation exagérée soulignerait, presque bêtement, qu'en chaque occasion, *c'est le corps qui écrit*. Bien étrangement, ce constat tautologique ne pouvait être validé de manière crédible et intelligible sans ces quelque trois cents pages de développement. Répondre aux questions «de quel corps s'agit-il» et «quel esprit *anime* ce corps» devenait un impératif. L'usage de l'italique au verbe *animer* ne relève pas d'une préciosité méthodologique : même dans ses articulations les plus attentives, la constitution du langage actuel préserve de nombreux éléments d'animisme tirés des logiques de sens commun. Alors que l'ensemble des recherches en sciences cognitives de seconde génération avance que l'esprit n'*anime* pas le corps, mais plutôt qu'il *est* le corps, ces constructions résisteront longuement. À l'heure actuelle, la dualité corps/esprit n'est plus une nécessité philosophique; mieux : sa mise au rancart permet d'envisager de nouvelles approches philosophiques. Même si œuvrer en ce sens présente une position choquante pour les défenseurs des mysticismes, il m'apparaît capital de considérer la validité d'une recherche philosophique et scientifique fondée non pas sur le mythe du divin, mais plutôt sur celui de la connaissance. Il s'agit ici d'une question de relativisme nécessaire. Assimiler la notion d'une vérité absolue aux recherches scientifiques équivaldrait à sombrer dans un positivisme naïf, ancré dans une banale volonté de pouvoir⁵⁵¹. L'objectif principal de cette transition paradigmatique n'est pas de chercher à *dire vrai* autant qu'à préciser de nouvelles approches, d'ouvrir le champ des connaissances à des possibles qui lui étaient inaccessibles. À la volonté de pouvoir, j'opposerais l'appétit du savoir.

⁵⁵¹ Les actions militantes athéistes de Richard Dawkins ont souvent tendance à sombrer dans ce piège démagogique.

Dans son articulation concrète, le principal défi de cet exercice théorique consistait à introduire un appareillage conceptuel considéré comme étant méthodologiquement éloigné des problématiques littéraires, participant grandement à la poursuite des distinctions entre *objets de l'imaginaire* et *objets du réel*. Dans un contexte où le concept de réel correspond à une totalité potentielle, l'imaginaire, qu'on le veuille ou non, fait partie de ce réel. Au sens méthodologique, l'unique stratégie qui me paraissait défendable consistait à niveler le terrain conceptuel pour identifier des éléments fondamentaux propres à la science, à la philosophie et à la littérature. Dans ce cas précis, ce fut la notion de création et de ses mystères qui fut initialement retenue. Afin de garder le cap en zone littéraire, cette notion fut évidemment restreinte aux visées propres à ce domaine.

Dans ce registre, l'acte de création littéraire devait s'incarner – au sens propre. Pour réinvestir le corps, j'ai initialement proposé un examen des intuitions de la parole et du sens dans les propositions de Valère Novarina. Rapidement, ces résonances de la parole ont demandé un examen du pattern comme état primal d'un certain sentiment du sens. Côté littéraire, les textes dada de Tristan Tzara ainsi que les œuvres des dadaïstes zurichois ouvraient efficacement sur cette avenue. Le pattern ne pouvant demeurer libre et indéterminé, souligner la récupération des concepts dadaïstes par André Breton venait témoigner de cette évolution nécessaire quoique liberticide. En parallèle, cette transition de l'anarchie à l'objectif restreint ouvrait sur la félicité des notions de contraintes pour l'imaginaire créateur : le pattern devait s'incarner, devait développer un sens dépassant l'agencement libre pour prétendre à la signification.

À partir de ces contraintes et de leur mise en action systématique, j'ai esquissé le portrait des deux principales approches contemporaines de l'enseignement de la création littéraire en milieu universitaire, distinguant la mimétique formelle du *creative writing* de la perspective ontologique suggérée par l'enseignement de la création littéraire. Ces distinctions entre *imaginaires du savoir-faire* et un *imaginaire de la créativité* représentaient, à mes yeux, deux variables déterminantes, ne serait-ce que dans la

valorisation des résistances commandant l'acte de création littéraire, mais aussi, de manière plus symbolique, des déterminations universelles attribuables à l'acte de création. Poursuivant dans ce mode comparatiste, j'ai avancé un résumé de la pensée de Paul Ricœur et de sa phénoménologie herméneutique de la création qui, malgré sa finesse et la somme d'érudition qui lui était préalable, aboutissait sur des questions d'imaginaire, voire d'un sentiment de l'imaginaire, peu importe le registre intentionnel précédant l'acte.

Ces premiers éléments d'analyse me permettaient de dresser un portrait général d'enjeux propres aux théories de la création littéraire, un domaine qui devait être minimalement circonscrit avant d'être exploré. À leur terme, il se dégageait de ces analyses la primauté des notions d'intuition et du sentiment, même si l'objet de ces phénomènes préconscients n'était pas clairement identifié.

La seconde phase fut consacrée à l'épineuse question du réel et à sa valeur conceptuelle dans un contexte de théories de la création littéraire. Si l'intuition et le sentiment s'orientaient dans une direction, c'était dans celle du réel, mais puisque ce dernier se situe au centre du mystère de la création littéraire, il ne pouvait correspondre conceptuellement à un *impossible*. Devant désarticuler la définition lacanienne d'un réel comme impossible, j'ai proposé une avancée dans certains imaginaires du réel et leurs valeurs créatives spécifiques. Passant progressivement d'un réel impossible à un réel indicible à travers les interprétations de textes de Philippe Forest, de Claire Lejeune et de Marc Petit, je cherchais non pas le réel absolu, mais celui de l'écrivain : le réel comme matériau infiniment potentiel où le langage se frotte continuellement à ses insuffisances. Le réel comme moteur, en quelque sorte.

Ce rapport au réel en tant qu'indicible participait également à une stratégie de relativisation de la toute-puissance alléguée du langage comme objet coïncidant avec la cognition. Du réel, la littérature n'offre au mieux qu'un sentiment de son existence, un peu comme le plongeur sous-marin expérimente un sentiment de vertige et d'inquiétude

s'il s'aventure à l'embouchure d'une fosse océanique. La suite logique de cet ajustement majeur (et polémique) quant à la valeur relative du langage devait impérativement passer par un examen bioculturel de la notion de mimésis, ainsi que des problématiques de création du langage.

Comme je suis guidé par Bakhtine, considérer le langage comme objet de modalité intersubjective m'apparaissait déterminant dans un contexte d'imaginaire de la création littéraire. Cherchant à identifier des figures témoignant de cet imaginaire de l'altérité dans les manipulations du langage comme matière de création, j'ai proposé une lecture des figures de l'empathie afin d'y identifier des éléments validés par les plus récentes recherches neuroscientifiques. De la mimésis à l'empathie et de l'empathie à la mimésis, une ellipse intersubjective s'est constituée, suggérant que le langage, ayant été conçu dans l'intersubjectivité, ne pouvait être pensé que de manière mutualiste, même dans la plus complète solitude. Le langage comme figure de l'autre à travers soi, à la fois visible dans les théories de la création littéraire ainsi que dans les plus récentes études neurobiologiques, m'apparaissait présenter de fascinantes perspectives.

La table était ainsi mise pour présenter une interprétation bioculturelle de certains éléments clés de la philosophie première de Bakhtine, plus spécifiquement le concept d'empathie ayant servi de révélateur notionnel pour le concept d'exotopie (lui-même formant la principale racine épistémologique du dialogisme). Ne faisant pas œuvre d'histoire de la théorie, j'ai davantage cherché à dégager des notions opératoires chez Bakhtine afin de compléter un arrimage conceptuel entre philosophie esthétique et neurosciences. Il est clair que mon interprétation de la philosophie du jeune moraliste chrétien qu'était Bakhtine dénature une part importante de son propos. Mais au risque de me répéter, mon objectif n'était pas de revaloriser une pensée dans son intégralité ou dans ses intentions originales. Le but de ma recherche était d'ancrer philosophiquement et scientifiquement une approche des problèmes de la création littéraire afin de permettre l'articulation de nouveaux discours et de nouvelles méthodes en recherche-crédation.

Ouverture sur l'espace et le temps du dialogue

L'exercice doctoral aurait quelque chose d'enrageant s'il devait signifier un arrêt des recherches. Outre le parcours accompli dans cet exercice, de l'intuition du pattern à celle du sens, du sentiment de ce sens à celui du réel, depuis l'intuition de *l'autre* par l'empathie, une base de recherche a été façonnée, n'attendant désormais qu'une prochaine phase se voulant plus porteuse, plus signifiante. Cet espace théorique n'étant pas réservé à ces développements, je me contenterai d'exposer la suite des choses.

Avec le dialogisme comme épistémologie fondatrice, l'approche bioculturelle pourrait continuer à détailler certains concepts importants issus des théories de Bakhtine. Parmi ceux-ci, le premier à attirer l'attention serait le chronotope, concept relativement banal de l'espace-temps d'une description dans le corps narratif. Revisiter le chronotope demanderait une rénovation en profondeur des prémisses de la notion, puisque si le dialogue entre l'auteur et la simulation incarnée du texte tend à devenir une réalité, cette réalité s'incarne dans un contexte spatio-temporel réel. Cette notion serait démultipliée : étant une expérience de l'espace-temps de la simulation incarnée (forme de présent remémoré, au sens d'Edelman), elle serait également une expérience laissant des traces, semant diverses figures dans les théories de la création littéraire. Des titres comme *L'atelier* (Claire Lejeune), *L'espace littéraire* (Maurice Blanchot), *L'expérience intérieure* (Georges Bataille), *L'atelier vide* (René Lapierre), *L'écriture et l'expérience des limites* (Philippe Sollers), pour ne nommer que ceux-là, témoignent chacun de l'expérience de la création comme expérience d'une spatialité soulevant de nombreux problèmes au sens bioculturel (ne serait-ce que de lier l'aspect linéaire du texte à la perspective spatiale propre à sa réalisation).

Un autre élément pourrait s'adjoindre à cette expérience de l'espace en explorant certains mécanismes du langage suggérant les rapports entre sens et spatialité. Comme l'a souligné le philosophe Mark Johnson, le langage opère symboliquement en fonction d'un rapport positionnel du corps dans l'espace. Des expressions telles que «tomber au plus bas», «saisir une idée», «prendre son temps», «savoir bien se tenir» ainsi qu'une kyrielle de métaphores communes (de la vie quotidienne, pour reprendre le titre que Johnson a travaillé avec George Lakoff) voient leur nature profonde bouleversée par le développement des recherches sur les neurones miroirs et sur la simulation incarnée. Ces études dont le développement est annoncé pour les prochaines années tendent à indiquer, comme le suggérait Johnson en 2007, que l'expérience du sens est bel et bien une expérience sensible du corps simulateur, ce dernier étant un espace-temps à l'échelle neurologique.

Un détail d'importance pour les recherches à venir sera de préciser l'horizon méthodologique bioculturel en recherche-création, de présenter encore plus clairement le caractère opératoire de concepts fondamentaux permettant l'élaboration de spéculations sur le plan de la création tout en faisant œuvre de savoir. L'idée ne sera pas de constituer une école ou un mode de recherche strict, mais plutôt de fournir un cadre de recherche relatif aux nécessités éthiques propres aux démarches de créateurs; une manière d'opérer à la fois libre et rigoureuse, avec une liberté qui ne soutire rien à personne et une rigueur apte à former des contraintes stimulantes.

En soi, vu d'ici, beaucoup reste à faire. Peut-être n'est-ce que pour donner raison à Sapolsky et à ses recherches sur la dopamine, mais cette perspective probabiliste me paraît grisante.

Ne pas s'en faire

Comme je l'énonçais dès l'introduction, créer n'est rien d'extraordinaire. Je crée des empreintes quand je marche dans la neige, je crée des germes d'idées en dialoguant avec ma fille de six ans, je crée de possibles moments de signifiante lorsque j'ai l'occasion d'enseigner ou de livrer une conférence. Sans la pensée, la création n'est qu'une banalité, un simple résultat causal.

Au chapitre des certitudes et des apories suprêmes, il est clair que la création ne sera jamais élucidée. Nul ne pourra la mettre sous cloche pour la disséquer. La création est un état constamment potentiel, un surgissement du possible, parfois pour le meilleur, souvent pour le pire. À terme, un écrivain qui crée sans interroger le sens de son acte se voit un jour ou l'autre condamné à un formulisme, à la répétition mimétique d'une conception prédéfinie de la littérature. Oui, il crée, mais la valeur accordée au fruit de son travail demeurera marginale. L'écrivain qui agit dans le texte comme s'il marchait dans la neige s'inscrit dans une banalité grise, une forme de causalité culturelle.

Heureusement, certains écrivains se tordent l'esprit. Ils tentent d'élucider leur rapport à une manière de créer, reproduire des dispositions particulières (urgence, douleur, tristesse, hargne, etc.), des états de conscience altérés (drogues, alcools, fatigue, fièvre), ils cherchent n'importe quelle manière de lier l'apparition d'un texte à la notion d'un état d'esprit associé subjectivement à la créativité. Quelques écrivains prennent un temps pour méditer sur le sujet. Ils écrivent sur l'acte de création, leurs manières de dire, leurs insuffisances, leurs repoussoirs, leurs idéaux, leurs rapports complexes à cet objet incomplet qu'est le texte en instance d'écriture. Ces œuvres d'écrivains sur l'écriture sont nombreuses et de qualité très variable, comme toute chose. Mais aucune d'entre elles

n'élucide *le mystère* de la création. Au mieux, elles précisent une cartographie imaginaire, une succession de repères permettant au lecteur de se situer au plan éthique, philosophique, esthétique ou littéraire, une manière d'ajouter des pistes dans l'imaginaire de la création.

Le fait de préciser et d'analyser ces différentes manières d'élargir cet imaginaire en fonction d'exigences méthodologiquement relevées m'apparaît comme une tentative de jouer avec la netteté de cet imaginaire, d'y introduire à la fois télescopes et microscopes, d'y entrer avec la volonté d'éclairer sans éblouir, de révéler l'inapparent, de compléter certaines cartes déjà proposées, de faire jour, sans rudesse. Puisque je ne saurais conclure un élan de recherche autrement qu'en soulignant la fin d'une phase, je persisterai dans mon affirmation initiale voulant qu'aucun esprit ne puisse résoudre le problème de la création littéraire parce que ce territoire est aussi riche qu'il est infini. À défaut d'énoncer de pénibles truismes ou de fumants sophismes, je dirai pour l'instant que penser la création, c'est parfois se situer au-devant des idées, alors que comprendre la création demande souvent de sentir l'idée avant qu'elle n'existe. Un peu à l'image du *koan* zen qui cherche à provoquer l'illumination, faire acte de création littéraire, c'est douter au-delà du seuil logique, arriver au point où la seule issue possible, c'est de lâcher prise.

ANNEXE

LISTE DES FIGURES

Fig. 1 : Caricature de Sidney Harris, © 2013.

Fig. 2 : Biface acheuléen de 1,2 million d'années.

Fig. 3 : *Collectif planche «Karawane»* (Dadaco. Dadaistisher Handatlas, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1919 – 1920; non publié). The Israel Museum, Jérusalem.

Fig. 4 : *L'amiral cherche une maison à louer*. Zurich, 1916. Bibliothèque Doucet, Fonds Tristan Tzara, Paris.

Fig. 5 : *Fontaine*, Marcel Duchamp, 1917.

Fig. 6 : Caricature de Chapatte, © 2002.

Fig. 7 : Graphique expliquant la triple mimésis chez Paul Ricœur.

Fig. 8 : Image tirée d'une publicité de la compagnie Apple de la campagne *Get a Mac*, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ÉTUDE PRINCIPAL

- Breton, André, [1924] 1985. *Manifestes du surréalisme*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, p. 9 – 60. (Textes : *Préface à la réédition du manifeste – 1929, Manifeste du surréalisme – 1924*)
- Carver, Raymond, *Foreword* in Gardner, John, 1983. *On Becoming a Novelist*. New York : Harper & Row, p. XI – XIX.
- Carver, Raymond, 1991. *Les feux*. Coll. : Points, Paris : Seuil, 267 p.
- Dillard, Annie, [1989] 2008. *En vivant, en écrivant*. Coll. «Titre». Paris : Christian Bourgois, 123 p.
- Duras, Marguerite, [1995] 2008. *Écrire*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 124 p.
- Forest, Philippe, 2007. *Le roman, le réel*. Nantes : Cécile Defaut, 302 p.
- Gardner, John, 1983. *On Becoming a Novelist*. New York : Harper & Row, 150 p.
- Gardner, John, 1984. *The Art of Fiction*. New York : Knopf, 224 p.
- Gracq, Julien, 1981. *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 302 p.
- Hustvedt, Siri, 2011. *Three Emotional Stories: Reflections on Memory, the Imagination, Narrative, and the Self*. *Neuropsychanalysis*, vol. 13, p. 187 – 196.
- Hustvedt, Siri, 2012. *Living, Thinking, Looking: Essays*. New York : Picador, 400 p.
- Jacob, Suzanne, 2005. *La bulle d'encre*. Coll. «Boreal Compact». Montréal : Boréal, 147 p.
- Lejeune, Claire, [1979] 1992a. *L'atelier*. Coll. « Typo ». Montréal : L'Hexagone, 185 p.
- McKee, Robert, 1997. *Story*. New York : Harper Collins, 466 p.
- Novarina, Valère, [1999] 2010. *Devant la parole*. Paris : P.O.L., 177 p.
- Petit, Marc, 1999. *Éloge de la fiction*. Paris : Fayard, 141 p.
- Ponge, Francis, [1948] 1988. *Méthodes*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, 248 p.

- Strauss, Botho, 1996. *L'incommencement Réflexion sur la tache et la ligne*. Coll. «Arcades». Paris: Gallimard, 158 p.
- Tzara, Tristan, [1916 - 1924] 1996. *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, 375 p.

CORPUS D'ÉTUDE PÉRIPHÉRIQUE

- Ball, Hugo. *Tenderenda the Fantast in Green*, Malcom, 1995. *Blago Bung Blago Bung Bosso fataka! The first texts of german dada*. Londres : Atlas Press, 87 – 150.
- Barthes, Roland, 1973. *Le plaisir du texte*. Coll. «Tel Quel». Paris : Seuil, 105 p.
- Bataille, Georges, [1943] 1998. *L'expérience intérieure*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 185 p.
- Blanchot, Maurice, [1980] 2008. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 220 p.
- Breton, Andrée, Philippe Soupeault, [1919] 1998. *Les champs magnétiques*. Coll. «Poésie». Paris : Gallimard, 182 p.
- Borduas, Émile, [1948] 1990. *Refus global et autres écrits*. Coll. «Typo». Montréal : L'Hexagone, 301 p. (Texte : *Refus global*)
- Donner, Christophe, 1998. *Contre l'imagination*. Paris : Fayard, 120 p.
- Goethe, Johann Wolfgang von [1833] 1863. *Conversations de Goethe Recueillies par Eckermann Tome 1*. Paris : Charpentier Libraire-Éditeur, 434 p.
- Green Malcolm. *Translator introduction in Green, Malcom, 1995. Blago Bung Blago Bung Bosso fataka! The first texts of german dada*. Londres : Atlas Press, 153 – 160.
- Huelsenbeck, Richard. *Fantastic Prayers in Green, Malcom, 1995. Blago Bung Blago Bung Bosso fataka! The first texts of german dada*. Londres : Atlas Press, 55 – 86.
- Lapierre, René, 2001. *L'entretien du désespoir*. Coll. «Essais». Montréal : Les Herbes rouges, 107 p.
- Lapierre, René, 2002. *Figures de l'abandon*. Coll. «Essais». Montréal : Les Herbes rouges, 98 p.
- Lapierre, René, 2003. *L'atelier vide*. Coll. «Essais». Montréal : Les Herbes rouges, 149 p.
- Lapierre, René, 2011. *Renversements*. Coll. «Essai». Montréal : Les Herbes rouges, 162 p.

- Lejeune, Claire, 1992b. *Le livre de la sœur*. Montréal : L'Hexagone, 145 p.
- Serner, Walter, [1920]. *Last loosening in Green*, Malcom, 1995. *Blago Bung Blago Bung Bosso fataka! The first texts of german dada*. Londres : Atlas Press, 153 – 160.
- Sollers, Philippe, 1971. *L'écriture et l'expérience des limites*. Coll. «Points». Paris : Seuil, p. 9 – 13 et 48 – 87. (Textes : *Programme; Sade dans le texte; Littérature et totalité*)
- Tzara, Tristan [1931] 1996. *L'Homme approximatif*. Coll. «Poésie». Paris : Gallimard, 163 p.
- Yourcenar, Marguerite, 1968. *L'œuvre au noir*. Paris : Gallimard, 383 p.

CORPUS BAKHTINE

- Bakhtine, Mikhaïl, [1924 – 1974] 1984. *Esthétique de la création verbale*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : Gallimard, 400 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, [1924] 2003. *Pour une philosophie de l'acte*. Lausanne: L'Âge d'homme, 153 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, [1929] 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Coll. «Points Essais». Paris: Seuil, 366 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, [1929] 2000. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Coll. «Le sens commun». Paris : Minuit, 233 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, [1924 - 1975] 1997. *Esthétique et théorie du roman*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 488 p.
- Belleau, André, 1990. *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, 177 p.
- Belleau, André, 2009. *Surprendre les voix*. Coll. «Papiers collés». Montréal : Boréal, 237 p.
- Bernard-Donals, Michael, 1994. *Mikhail Bakhtin : Between Phenomenology and Marxism* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 63 – 79.
- Bialostosky, Don H., 1991. *Liberal Education, Writing, and the Dialogic Self* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 187 – 196.

- Bocharov, S., 2003. *Préface à l'édition russe (1986)* in Bakhtine, Mikhaïl, [1924] 2003. *Pour une philosophie de l'acte*. Lausanne: L'Âge d'homme, p. 7 – 10.
- Brandist, Craig, 2004. *Law and the Genre of Discourse : the Bakhtin Circle's Theory of Language and the Phenomenology of Right* in Bostad, Finn, Craig Brandist, Lars Sigfried Evensen, Hege Charlotte Faber (dir. publ.) 2004. *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture*. New York : Palgrave Macmillan, p. 23 – 45.
- Bronckart, Jean-Paul et Cristian Bota, 2011. *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*. Genève : Librairie Droz, 2011, 629 p.
- Clark, Katerina et Michael Holquist, 1984. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 414 p.
- Comprone, Joseph J., 1989. *Textual Perspectives on Collaborative Learning: Dialogic Literacy and Written Texts in Composition Classrooms* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 149 – 157.
- Cooper, Marylin, 1994. *Dialogic Learning Across Disciplines* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 81 – 95.
- Dennes, Martine, 1997. *Bakhtine philosophe?* In Depretto, Catherine (dir. publ.). *L'héritage de Bakhtine*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 79 – 105.
- Dufva, Hannele, 2004. *Language, Thinking and Embodiement : Bakhtin, Whorf and Merleau-Ponty* in Bostad, Finn, Craig Brandist, Lars Sigfried Evensen, Hege Charlotte Faber (dir. publ.) 2004. *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture*. New York : Palgrave Macmillan, p. 133 – 146.
- Hicks, Deborah, 2000. *Self and Other in Bakhtin's Early Philosophical Essays: Prelude to a Theory of Prose Consciousness*. *Mind, Culture, and Activity*, vol. 7, no. 3, p. 227 – 242.
- Holquist, Michael, [1990] 2002. *Dialogism*. New York : Routledge, 225 p.
- Kristeva, Julia, [1970] 1998. *Une poétique ruinée* in Bakhtine, Mikhaïl, [1929] 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Coll. «Points Essais». Paris: Seuil, p. 5 – 29.
- Lähteenmäki, Mika, 2004. *Between Relativism and Absolutism : Toward an Emergentist Definition of Meaning Potential* in Bostad, Finn, Craig Brandist, Lars Sigfried Evensen, Hege Charlotte Faber (dir. publ.) 2004. *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture*. New York : Palgrave Macmillan, p. 91 – 112.

- Michaud, Ginette, 1984. *Bakhtine lecteur de Bakhtine*. Études françaises, vol. 20, n° 1, 1984, p. 137-151. <http://id.erudit.org/iderudit/036821ar>
- Medvedev, Pavel, [1928] 2008. *La méthode formelle en littérature*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 380 p.
- Middendorf, Marilyn, 1992. *Bakhtin and the Dialogic Writing Class* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 205 – 214.
- Nielsen, Greg Marc, 2002. *The Norms of Answerability*. Albany : State of New York Press, 250 p.
- Ongstad, Sigmund, 2004. *Bakhtin's Triadic Epistemology and Ideologies of Dialogism* in Bostad, Finn, Craig Brandist, Lars Sigfried Evensen, Hege Charlotte Faber (dir. publ.) 2004. *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture*. New York : Palgrave Macmillan, p. 65 – 84.
- Pechey, Graham, 2007. *Mikhail Bakhtin The Word in the World*. New York : Routledge, 238 p.
- Pellizzi, Federico, 2011: *From Phenomenology To Hermeneutics: Bakhtin's Analogic Thinking As An Epistemological Strategy*, in *Chronotope and Environs - Chronotop i okrestnosti, Festschrift for Nikolay Pan'kov - jubilejnyj sbornik v čest' Nikolaja Pankova, a cura di B.V. Orechov*. Ufa : Varant, p. 202 – 208.
- Ponzio, Augusto, 2007. *Dialogue, intertextualité et intercorporéité dans l'œuvre de Bakhtine et du Cercle* in Vauthier, Bénédicte (dir. publ.). *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*, Slavica Occitania, no. 25, p. 181-202.
- Recchio, Thomas, 1991. *A Bakhtinian Reading of Student Writing Class* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 197 – 204.
- Ritchie, Joy S., 1989. *Beginning Writers : Diverse voices and Individual Identity* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 127 – 145.
- Rothschild Ewald, Helen, 1993. *Waiting for Answerability : Bakhtin and Composition Studies* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 225 – 233.
- Sigfried, Evensen, Lars, 2004. *From Dialogue to Dialogism : the Confessions of a Writing Researcher* in Bostad, Finn, Craig Brandist, Lars Sigfried Evensen, Hege Charlotte Faber (dir. publ.) 2004. *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture*. New York : Palgrave Macmillan, p. 147 – 162.

- Todorov, Tzvetan, 1981. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle*, Paris : Seuil, 315 p.
- Todorov, Tzvetan, 1984. *Préface* in Bakhtine, Mikhaïl, [1924-1972] 1984. *Esthétique de la création verbale*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : Gallimard, p. 7 – 23.
- Vauthier, Bénédicte, 2003. *À la recherche des interlocuteurs occidentaux de Bakhtine et de son Cercle*. Lausanne : Cahiers de l'ILSL, no.14, p. 229 – 245.
- Vauthier, Bénédicte, 2008. *Lire Medvedev pour mieux comprendre Bakhtine. Le rapport entre pensée et langage dans l'œuvre de jeunesse de Bakhtine*. Lausanne : Cahiers de l'ILSL, no.24, pp. 77-100.
- Welch, Nancy, 1993. *One Student's Many Voices : Reading, Writing, and Responding with Bakhtin* in Farmer, Frank (dir. publ.), 1998. *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*. Mahwah : Hermagora Press, p. 215 – 224.

CORPUS THÉORIES GÉNÉRALES DE LA CRÉATION (CORPUS SECONDAIRE)

- Agamben, Giorgio, [1985] 2006. *Idée de la prose*. Coll. «Titre». Paris : Christian Bourgois, 127 p.
- Agamben, Giorgio, 2008. *Qu'est-ce que le contemporain*. Coll. «Rivages poche/Petite Bibliothèque». Paris : Payot-Rivages, 43 p.
- Anadòn, Marta (dir. publ.), 2007. *La recherche participative*. Québec : PUQ, 240 p.
- Anzieu, Didier, 1981. *Le corps de l'œuvre*. Coll. «Connaissance de l'inconscient». Paris : Gallimard, 377 p.
- Banks, Stephen, 2008. *Writing as theory*. in Knowles, J. Gary et Ardra L. Cole (dir. publ.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks : Sage Publications, p. 155 – 164.
- Baricco, Alessandro, 1999. *Constellations*. Coll. «Petite bibliothèque des idées». Paris : Calmann-Levy, 145 p.
- Boden, Margaret (dir. publ.), 1994. *Dimension of creativity*. Cambridge : MIT Press, 256 p.
- Bourdieu, Pierre, [1972] 2000. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 429 p.

- Bouveresse, Jacques, 2008. *Connaissance de l'écrivain*. Coll. «Banc d'essais». Marseille : Agone, 234 p.
- Briskman, Larry, 2009. *Creative Product and Creative Process in Science and Art* in Krausz, Michael, Dennis Dutton et Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 17 – 42.
- Broch, Hermann, [1955] 1985. *Création littéraire et connaissance*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 378 p.
- Bruneau, Monik et André Villeneuve (dir. publ.), 2007. *Traiter de recherche création en art*. Québec : PUQ, 419 p.
- Bruneau, Monique, 2007. *Une recherche de reliance, féconde dans son hybridité* in Gosselin Pierre et Éric Le Coguiéc (dir. publ.). *La recherche création Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : PUQ, p. 45 – 56.
- Burns, Sophie L., 2007. *La parole de l'artiste chercheur* in Gosselin Pierre et Éric Le Coguiéc (dir. publ.). *La recherche création Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : PUQ, p. 57 – 64.
- Calvino, Italo, [1988] 2001. *Leçons américaines*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 196 p.
- Carvalho, John M., 2009. *Creativity in Philosophy and the Arts* in Krausz, Michael, Dennis Dutton et Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 313 – 328.
- Cauquelin Anne, 2005. *Petit Traité du jardin ordinaire*. Coll. «Poches». Paris, Rivage/Petite bibliothèque, 205 p.
- Cauquelin, Anne, 2003b. *L'interface : le passage d'une philosophie du goût à une philosophie de l'action* in Poissant, Louise (dir. publ.). *Esthétique des arts médiatiques Interfaces et sensorialité*. Coll. «Esthétique». Sainte-Foy : PUQ, p. 229 – 238.
- Certeau, Michel de, [1990] 2007. *L'invention du quotidien 1. arts de faire*. Coll. «Folio essais», Paris: Gallimard, 349 p.
- Cioran, E.M., [1949] 1997. *Précis de décomposition*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 255 p.
- Collectif du Groupe Interligne, 1999. *L'atelier de l'écrivain 1*. Montréal : FIGURA, 196 p.
- Collectif du Groupe Interligne, 2010. *L'atelier de l'écrivain 2*. Montréal : FIGURA, 214 p.
- Davies, David, 2003. *The imaged, the imagined and the imaginary* in Kieran, Matthew et Dominic McIver Lopes (dir. publ.), 2003. *Imagination, philosophy and the arts*. Londres : Routledge, p. 225 – 244.

- Davies, David, 2009. *The Artistic Relevance of Creativity* in Krausz, Michael, Dennis Dutton et Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 213 – 234.
- Dawson, Paul, 2005. *Creative writing and the new humanities*. New York : Routledge, 265 p.
- De Paoli, Giovanni, 2007. *L'espace numérique, un environnement propice à la recherche création* in Gosselin Pierre et Éric Le Coguiec (dir. publ.). *La recherche création Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : PUQ, p. 119 – 134.
- Deacon, Terrence, 2006. *The Aesthetic faculty* in Turner, Mark (dir. publ.). *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. New York : Oxford University Press, p. 21 – 53.
- Didi-Huberman, Georges, 1998. *Phasmes Essais sur l'apparition*. Paris : Les Édition de Minuit, 244 p.
- Duchamp, Marcel, [1957] 1994. *Duchamp du signe*. Coll. «Champs». Paris : Flammarion, 314 p.
- Duchamp, Marcel, 1999. *Notes*. Coll. «Champs». Paris : Flammarion, 154 p.
- Farvie, I.C., 2009. *The Rationality of Creativity* in Krausz, Michael, Dennis Dutton et Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 43 – 62.
- Freedberg, David, 2006. *Composition and Emotion* in Turner, Mark (dir. publ.). *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. New York : Oxford University Press, p. 73 – 89.
- Freeman, Mark, 2003. *Rethinking the Fictive, Reclaiming the Real: Autobiography, Narrative Time and the Burden of Truth* in Fireman, Gary D., Ted E. McVay Jr et Owen Flanagan (dir. publ.), 2003. *Narrative and Consciousness*. New York : Oxford University Press, p. 115 – 127.
- Gaut, Berys, 2003. *Reasons, emotion and fictions* in Kieran, Matthew et Dominic McIver Lopes (dir. publ.), 2003. *Imagination, philosophy and the arts*. Londres : Routledge, p. 14 – 34.
- Gaut, Berys, 2009. *Creativity and Skill* in Krausz, Michael, Dennis Dutton et Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 83 – 104.
- Gosselin Pierre et Éric Le Coguiec (dir. publ.), 2007. *La recherche création Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : PUQ, 141 p.
- Herman, David, 2010. *Narrative Theory after the Second Cognitive Revolution* in Zunshine, Lisa (dir. publ.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 115 – 175.

- Hirstein, William, 2005. *Brain Fiction*. Cambridge : MIT Press, 289 p.
- Holyoak, Keith, Paul Thagard, 1996. *Mental Leaps : Analogy in creative thought*. Cambridge : MIT Press, 333 p.
- Hopkins, Robert, 2003. *Sculpture and space* in Kieran, Matthew et Dominic McIver Lopes (dir. publ.), 2003. *Imagination, philosophy and the arts*. Londres : Routledge, p. 274 – 290.
- Jean, Marcel, 2007. *Sens et pratique* in Gosselin Pierre et Éric Le Coguiec (dir. publ.). *La recherche création Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : PUQ, p. 33 – 41.
- Kandinsky, Wassily, [1926] 1976. *Point Ligne Plan*. Coll. «Méditations». Paris : Denoël, 161 p.
- Klee, Paul, [1924] 1964. *Théorie de l'art moderne*. Coll. «Méditations». Paris : Denoël, 172 p.
- Kundera, Milan, 1995a. *L'art du roman*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 198 p.
- Kundera, Milan, 1995b. *Les testaments trahis*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 333 p.
- Laflamme, Yvonne, 2007. *La science de l'art / l'art de la science Une synergie propre à un nouvel esprit scientifique en recherche création* in Gosselin Pierre et Éric Le Coguiec (dir. publ.). *La recherche création Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : PUQ, p. 65 – 76.
- Lagasnerie, Geoffroy de, (2011). *Logique de la création*. Coll. «À venir», Paris : Fayard, 269 p.
- Lodge, David, 1999. *How we Write*. New York : Routledge, 241 p.
- Loreau, Max, 1998. *De la création Peinture Poésie Philosophie*. Bruxelles : Labor, 279 p.
- May, Steve, 2007. *Doing creative writing*. New York : Routledge, 167 p.
- Mazhul, Lidia A. et Vladimir Petrov, 2007. *Quantitative Estimations of Creativity : Social Determination and Free Will* in Dorfman, Leonid, Colin Martindale et Vladimir Petrov (dir. publ.). *Aesthetics and Innovation*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, p. 82 – 100.
- Passeron, René, 1989. *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck, 251 p.
- Pearson, David G., 2007. *Mental Imagery and Creative Thought* in Roth, Ilona (dir. publ.). *Imaginative Minds*. New York : Oxford University Press, p. 187 – 211.
- Perec, Georges, 2000. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 185 p.

- Polanyi, Michael, 2009. *The Creative Imagination* in Krausz, Michael, Dennis Dutton et Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 147 – 164.
- Ricoeur, Paul, [1983] 1991. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 404 p.
- Ricoeur, Paul, [1984] 1991. *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 298 p.
- Ricoeur, Paul, [1985] 1991. *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 533 p.
- Ricoeur, Paul, [1975] 1997. *La métaphore vive*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 404 p.
- Ricoeur, Paul, [2000] 2003. *L'histoire, la mémoire, l'oubli*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 689 p.
- Ricoeur, Paul, 1986. *Du texte à l'action Essai d'herméneutique II*. Paris : Seuil, 409 p.
- Ricoeur, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 424 p.
- Rokeby, David, 2003. *Construire l'expérience : l'interface comme contenu* in Poissant, Louise (dir. publ.). *Esthétique des arts médiatiques Interfaces et sensorialité*. Coll. «Esthétique». Sainte-Foy : PUQ, p. 91 – 114.
- Roll, Jean-Pierre, Edith Ribot-Ciscar, 2004. *La main écrit sur le papier et... sur le cerveau*. In Piolat, Annie (dir. publ.) *Écriture Approches en sciences cognitives*. Aix-en-Provence: PUP, p. 17- 30.
- Steiner, Georges, [2001] 2008. *Grammaire de la création*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 447 p.
- Tàpies, Antoni, [1971] 1994. *La pratique de l'art*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, 284 p.
- Winnicott, Donald W., [1988] 2004. *Conversations ordinaires*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, 398 p.

CORPUS THÉORIQUE LITTÉRAIRE

- Aristote, [-335] 1990. *Poétique*. Paris : Le livre de poche, 213 p.
- Auerbach, Erich, [1968] 1992. *Mimesis*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 553 p.
- Baroni, Raphaëlle. *Imaginaire du labyrinthe Entretien avec Bertrand Gervais*. Paris : Vox Poetica. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/gervais2009.html>, 15 février 2009
- Barthes, Roland, [1957] 1970. *Mythologies*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 247 p.
- Barthes, Roland, [1970] 1976. *S/Z*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 267 p.
- Barthes, Roland, 1966. *Critique et vérité*. Coll. «Tel Quel». Paris : Seuil, 79 p.
- Barthes, Roland, 1968. *L'effet de réel*. Paris : Seuil. *Communications*, no. 11. p. 84 – 89.
- Blanchot, Maurice, [1959] 2008. *Le livre à venir*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, 342 p.
- Blouin, Danielle, 2001. *Un livre délinquant*. Montréal : Fides, 187 p.
- Boyd, Brian, 2005. *Evolutionary Theories of Art* in Gottschall, Jonathan, David Sloan Wilson, 2005. *The Literary Animal Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston : Northwestern University Press, p. 147 – 175.
- Boyd, Brian, 2009. *On The Origin of Stories*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 555 p.
- Brandt, Aage, 2006. *Form and Meaning in Art* in Turner, Mark (dir. publ.). *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. New York : Oxford University Press, p. 171 – 188.
- Carroll, Joseph, 1995. *Evolution and Literary Theory*. Columbia : University of Missouri Press, 515 p.
- Carroll, Joseph, 2004. *Literary Darwinism*. New York : Routledge, 282 p.
- Compagnon, Antoine, 2001. *Le démon de la théorie*. Coll. «Points Essais». Paris: Seuil, 338 p.
- Compagnon, Antoine, 2011. *Théorie de la littérature : Qu'est-ce qu'un auteur*. Fabula. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>
- Eco, Umberto, 1979. *L'œuvre ouverte*. Coll. «Points Essais». Paris: Seuil, 198 p.

- Eco, Umberto, 1985. *Lector in fabula*. Coll. «Figures». Paris : Grasset, 315 p.
- Easterlin, Nancy, 2012. *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*. Baltimore : John Hopkins University Press, 336 p.
- Genette, Gérard, 1966. *Frontières du récit*. Paris : Seuil. *Communications*, no. 8, p. 152 – 163.
- Genette, Gérard, 1972. *Figure III*. Coll. «Poétique». Paris : Seuil, 285 p.
- Gervais, Bertrand, 2007. *Figures, Lectures. Logiques de l'imaginaire tome 1*. Coll. «Erres Essais». Montréal : Le Quartanier, 243 p.
- Gervais, Bertrand, 2008. *La ligne brisée. Logiques de l'imaginaire tome 2*. Coll. «Erres Essais». Montréal : Le Quartanier, 207 p.
- Gervais, Bertrand, 2009. *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire tome 3*. Coll. «Erres Essais». Montréal : Le Quartanier, 232 p.
- Hogan, Patrick Colm, 2003. *The mind and its stories*. Cambridge : Cambridge University Press, 302 p.
- Hogan, Patrick Colm, 2010a. *On Being Moved : Cognition and Emotion in Literature* in Zunshine, Lisa (dir publ.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 237 – 256.
- Hogan, Patrick Colm, 2010b. *Fictions and Feelings : On the Place of Literature in the Study of Emotion*. Boston : Emotion Review Vol. 2, no. 2, p. 184 – 195.
- Iser, Wolfgang, [1972] 1985. *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga, 405 p.
- Jenson, Deborah et Marco Iacoboni, 2011. *Literary Biomimesis: Mirror Neurons and the Ontological Priority of Representation*. California Italian Studies, Vol. 2, <http://escholarship.org/uc/item/3sc3j6dj>
- Katz, Albert, Christina Cacciari, Raymond W. Gibbs, Mark Turner, 1998. *Figurative language and thought*. New York : Oxford University Press, 195 p.
- Kearney, Richard, 2003. *The wake of imagination*. London : Routledge, 467 p.
- Keen, Suzanne, 2007. *Empathy and the Novel*. New York : Oxford University Press, 242 p.
- Kövecses, Zoltán, 2008. *Metaphor and emotion* in Gibbs Jr, Raymond (dir. publ.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 380 – 395.

- Kövecses, Zoltán, 2010. *Metaphor*. New York : Oxford University Press, 396 p.
- Kristeva, Julia, 1969. *Semeiotiké Recherche pour une sémanalyse*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 318 p.
- Kristeva, Julia, 1981. *Le langage, cet inconnu*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 327 p.
- Kuzmicova, Anezka, 2012. *Presence in the reading of literary narrative : A case for motor enactment*. *Semiotica*, no. 189, p. 23 – 48.
- Le Bon, Laurent (dir. publ.), 2005. *DADA*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1014 p.
- Leddy, Thomas, 2009. *Creative Interpretation of Literary Texts* in Krausz, Michael, Dennis Dutton et Karen Bardsley (dir. publ.). *The idea of creativity*. Leiden : Brill, p. 293 – 312.
- Mathijs, Ernest, Bert Mosselmans, 2000. *Mimesis and the représentation of reality : a historical world view*. Bruxelles : Kluwer. *Fondations of science*, no. 5, p. 61 – 102.
- McEwan, Ian, 2005. *Literature, Science and Human Nature* in Gottschall, Jonathan, David Sloan Wilson (dir. publ.). *The Literary Animal Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston : Northwestern University Press, p. 5 – 19.
- Melberg, Arne, 2003. *Theories of mimesis*. New York : Cambridge University Press. 192 p.
- Palmer, Alan, 2010. *Storyworld and Groups* in Zunshine, Lisa (dir. publ.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 176 – 192.
- Price, David W., 1999. *History Made, History Imagined*. Chicago : University of Illinois Press, 338 p.
- Potolsky, Matthew, 2006. *Mimesis*. New York : Routledge, 193 p.
- Saïd, Edward W., [1975] 1985. *Beginnings Intention and Method*. New York : Columbia University Press, 413 p.
- Scheaffer, Jean-Marie, 1999. *Pourquoi la fiction?* Coll. «Poétique». Paris : Seuil, 346 p.
- Storey, Robert, 1996. *Mimesis and the Human Animal*. Evanston : Northwestern University Press, 273 p.
- Tabbi, Joseph, 2002. *Cognitive Fictions*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 166 p.
- Thiele, Leslie Paul, 2006. *The Heart of Judgment Practical Wisdom, Neuroscience and Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 321 p.

- Todorov, Tzvetan, [1991] 1997. *Les morales de l'histoire*. Coll. : «Pluriel». Paris : Hachette, 393 p.
- Turner, Mark, 1996. *The Literary Mind*. New York : Oxford University Press, 187 p.
- Turner, Mark, 2006. *The Art of Compression* in Turner, Mark (dir. publ.). *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. New York : Oxford University Press, p. 93 – 114.
- Turner, Mark, 2007. *The Way We Imagine* in Roth, Ilona (dir. publ.). *Imaginative Minds*. New York : Oxford University Press, p. 213 – 231.
- Walton, Kendall L., 1993. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge : Harvard University Press, 450 p.
- Zunshine, Lisa, 2006. *Why we Read Fiction Theory of Mind and the Novel*. Columbus : Ohio State University Press, 198 p.
- Zunshine, Lisa, 2010a. *Theory of Mind and Cultural Historicism Consciousness in* Zunshine, Lisa (dir publ.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 115 – 133.
- Zunshine, Lisa, 2010b. *Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness in* Zunshine, Lisa (dir publ.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 193 – 213.

CORPUS PHILOSOPHIE / HUMANITIES

- Augé, Marc, 1992. *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. «La librairie du XXIe siècle». Paris : Seuil, 150 p.
- Augustin d'Hippone, [398] 2010. *Les confessions (traduction de Moreau 1864)*. PDF Feedbooks, <http://fr.feedbooks.com/userbook/8340/les-confessions>, 255 p.
- Berque, Augustin, 1995. *Les raisons du paysage*. Paris : Hazan, 190 p.
- Bloch, Marc. *Apologie pour l'histoire*. Coll. «Les classiques des sciences sociales». Chicoutimi : UQAC livre numérique, 2005, 116 p.
- Benjamin, Walter, [1939] 2009. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Coll. «Folioplus Philosophie». Paris : Gallimard, 161 p.

- Cassirer, Ernst, [1925] 1971. *Langage et mythe*. Coll. «Le sens commun». Paris : Minuit, 128 p.
- Deleuze, Gilles, [1953] 2007. *Empirisme et subjectivité*. Coll. «Épiméthée». Paris : PUF, 151 p.
- Deleuze, Gilles, [1969] 2009. *Logique du sens*. Coll. «Critique». Paris : Minuit, 391 p.
- Deleuze, Gilles, 1987. *Qu'est-ce qu'un acte de création*. Captation vidéo de conférence. <http://vimeo.com/20708813>
- Depraz, Nathalie, 2004. *Empathie et compassion* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 183 – 199.
- Derrida, Jacques, 1967. *De la grammatologie*. Coll. «Critique». Paris : Minuit, 450 p.
- Descartes, René, [1637] 2009. *Discours de la méthode*. EBook Feedbooks <http://fr.feedbooks.com/book/4288/discours-de-la-m%C3%A9thode>
- Descartes, René, [1649] 2010. *Les passions de l'âme*. PDF http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_passions.pdf
- Dewey, John, [1934] 1980. *Art as Experience*. New York : Perigee Books, 355 p.
- Dietler, Michael, 1998. *The Monumentalization of Celtic Oppidia and the Politics of Collective Memory and Identity*. London : Taylor & Francis. *World Archeology*. Vol. 30, no. 1, p. 72 – 89.
- Dissanayake, Ellen, [1988] 2002. *What is Art For?*. Seattle : University of Washington Press, 266 p.
- Dissanayake, Ellen, [1992] 1995. *Homo Aestheticus Where Arts Come From and Why*. Seattle : University of Washington Press, 297 p.
- Dissanayake, Ellen, 2000. *Art and Intimacy How the Arts Began*. Seattle : University of Washington Press, 265 p.
- Elie, Maurice, 2009. *Les fondements des théories de l'empathie* Lipps, Theodore, [1903] 2009. *Empathie, imitation interne et sensations organiques* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 16 – 49.
- English, Jacques, 2004. *Le vocabulaire de Husserl*. Paris : Ellipse, 143 p.
- Foucault, Michel, [1966] 2010. *Les mots et les choses*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 400 p.
- Foucault, Michel, [1972] 1977. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 583 p.

- Foult, T. Griffith, 2000. *The Form and Function of Koan Literature : A historical Overview* in Heine, Steven, Dale S. Wright (dir. publ.), 2000. *The Koan Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Cambridge : Oxford University Press, p. 15 – 44.
- Frege, Gottlob, [1923] 1994. *Écrits logiques et philosophiques*. Coll. «Points», Paris : Seuil, 234 p.
- Freud, Sigmund, [1905] 2007. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Coll. «Les classiques des sciences sociales», Chicoutimi : UQAC, document PDF, 212 p.
- Freud, Sigmund, [1919] 1988. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 342 p.
- Freud, Sigmund, [1930] 1998. *Le malaise dans la culture*. Paris : Quairidge / PUF, 93 p.
- Garcia, Tristan, 2007. *L'image*. Coll. «Clefs concours – Philosophie». Neuilly : Atlande, 317 p.
- Girard, René, 1972. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 451 p.
- Girard, René, 1978. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Coll. «Biblio essais». Paris : Le livre de poche, 636 p.
- Heine, Steven, Dale S. Wright, 2000. *Introduction : Koan Tradition – Self-Narrative and Contemporary Perspectives* in Heine, Steven, Dale S. Wright (dir. publ.), 2000. *The Koan Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Cambridge : Oxford University Press, p. 3 – 13.
- Hume, David, [1739] 2006. *Traité de la nature humaine Tome 2 : Des passions*. Coll. : «Les classiques des sciences sociales», Chicoutimi : UQAC, 185 p.
- Husserl, Edmund, [1929] 1966. *Méditations cartésiennes*. Paris : Vrin, 136 p.
- Husserl, Edmund, [1913] 1985. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 567 p.
- Husserl, Edmund, [1936] 1976. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 589 p.
- Holcomb, Harmon and Byron, Jason. *Sociobiology*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/sociobiology/>
- James, William, [1890] 1931. *Principles of psychology, vol 1*. New York : Henry Holt and Company, 689 p.
- Jorion, Paul, 2009. *Comment la vérité et la réalité furent inventées*. Coll. «Bibliothèque des sciences humaines». Paris : Gallimard, 384 p.

- Kabanoff, Alexander, 2000. *Ikkyu and Koans* in Heine, Steven, Dale S. Wright (dir. publ.), 2000. *The Koan Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Cambridge : Oxford University Press, p. 213 – 231.
- Kant, Immanuel, [1781] 1976. *Critique de la raison pure*. Paris : GF, 720 p.
- Kant, Immanuel, [1790] 1989. *Critique de la faculté de juger*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, 561 p.
- Lacan, Jacques, 1999. *Écrits I*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 569 p.
- Lacan, Jacques, [1961-1962]. *L'identification Séminaire 1961-1962*. Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses membres.
- Lipps, Theodor, [1903] 2009. *Empathie, imitation interne et sensations organiques* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovadia, p. 101 – 127.
- Lipps, Theodor, [1906] 2009. *Empathie et plaisir esthétique* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovadia, p. 129 – 148.
- Marc-Aurèle, [180] 1971. *Pensées pour moi-même* suivi du *Manuel d'Épictète*. Paris : GF, 248 p.
- McDowell, John, 2007. *L'esprit et le monde*. Paris : Vrin, 238 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, [1945] 2006. *Phénoménologie de la perception*. Coll. «Tel». Paris: Gallimard, 537 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, [1947] 1989. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Grenoble : Cynara, 104 p.
- Meyer, Michel, 1999. *Pour une histoire de l'ontologie*. Paris : Quaridge / PUF, 169 p.
- Misrahi, Robert, 2005. *Notes et commentaires* in Spinoza, Baruch. *Éthique*. Tel Aviv : L'Éclat, p. 323 - 473.
- Modell, Arnold H, 2003. *Imagination and the Meaningful Brain*. Cambridge : MIT Press, 253 p.
- Moralès, Gérald, 2010. *Pour une écriture du réel*. Paris : Du cerf, 187 p.
- Mumford, Lewis, 1964. *La Cité à travers l'histoire*. Paris : Seuil, 781 p.
- Pacherie, Élisabeth, 2004. *L'empathie et ses degrés* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 149 – 181.

- Peirce, Charles Sanders, 1984. *Textes anticartésiens*. Coll «Philosophie de l'esprit». Paris: Aubier, 315 p.
- Peirce, Charles Sanders, 1994. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce Electronic edition*. IntelLex Corporation.
- Petit, Jean-Luc, 2004. *Empathie et intersubjectivité* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 123 – 147.
- Piwnica, Jean, 2010. *L'homme imaginaire Essai sur l'imagination*. Paris : L'Harmattan, 103 p.
- Poissant, Louise, 2003. *Interfaces et sensorialité* in Poissant, Louise (dir. publ.). *Esthétique des arts médiatiques Interfaces et sensorialité*. Coll. «Esthétique». Sainte-Foy : PUQ, p. 1 – 18.
- Provencal, Marie-Hélène (dir. publ.), 2011. *Les écrivains québécois*. Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec, p. 18.
- Riout, Denys, 2003. *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 548 p.
- Rosset Clément, 2008. *L'école du réel*. Paris : Les éditions de minuit, 470 p.
- Rosset, Clément, [1976] 2007. *Le réel, traité de l'idiotie*. Coll : «Reprise». Paris: Les éditions de minuit, 155 p.
- Sartre, Jean-Paul, [1936] 2007. *L'imagination*. Coll. «Quaridge Grands textes». Paris : PUF, 164 p.
- Sheppard, Richard, 1999. *Modernism – Dada – Postmodernism*. Evanston : Northwest University Press, 480 p.
- Shudo, Ishii, 2004. *The Wu-men kuan (J. Mumonkan): The Formation, Propagation and Characteristics of a Classic Zen Koan Text* in Heine, Steven, Dale S. Wright (dir. publ.), 2004. *The Zen Canon Understanding the Classic Texts*. Cambridge : Oxford University Press, p. 207 – 243.
- Sloterdijk, Peter, 2001. *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Coll. «Pluriel». Paris : Hachette, 348 p.
- Sloterdijk, Peter. *Critique de la raison cynique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1987, 669 p.
- Spinoza, Baruch, [1677] 2007. *Éthique*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 715 p.
- Smith, Adam, [1759] 1999. *Traité des sentiments moraux*. Coll. : «Léviathan». Paris : PUF, 469 p.

- Taylor, Charles, [1992] 2002. *Grandeur et misère de la modernité*. Coll. «L'essentiel». Montréal : Bellarmin, 150 p.
- Vacher, Laurent-Michel, 2006. *La passion du réel*. Coll. «Petite collection». Montréal : Liber, 230 p.
- Vico, Giambattista, [1725] 2006. *La science nouvelle (1725)*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 420 p.
- Visher, Robert, [1873] 2009. *Sur le sens optique de la forme, Contribution à l'Esthétique* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 51 – 100.
- Volkelt, Johannes, [1920] 2009. *La Conscience esthétique – extraits* in Elie, Maurice (dir. publ.) *Aux origines de l'empathie*. Nice : Ovidia, p. 153 – 198.
- Watzlawick, Paul, [1976] 1984. *La réalité de la réalité*. Coll. : «Points Essais». Paris : Seuil, 237 p.
- Wilson, Edward O., 2000. *L'unicité du savoir : de la biologie à l'art, une même connaissance*. Paris: Robert Laffond, 396 p.
- Wittgenstein, Ludwig, [1922] 2001. *Tractatus logico-philosophicus*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 121 p.
- Worringer, Wilhelm, [1907] 1978. *Abstraction et Einfühlung*. Paris : Klincksieck, 168 p.

CORPUS SCIENCES / SCIENCES COGNITIVES

- Ameisen, Jean-Claude, 2003. *La sculpture du vivant*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 457 p.
- Attigui, Patricia, 2011. *Pourquoi l'empathie* in Attigui, Patricia et Alexis Cukier (dir. publ.). *Les paradoxes de l'empathie*. Paris : CNRS éditions, p. 9 – 36.
- Alba-Ferrara, Lucy, Markus Hausmann, Rachel L. Mitchell et Susanne Weis, 2011. *The Neural Correlates of Emotional Prosody Comprehension: Disentangling Simple from Complex Emotion*. <http://www.plosone.org/article/info:doi/10.1371/journal.pone.0028701>
- Aziz-Zadeh, Lisa, Stephen M. Wilson, Giacomo Rizzolatti et Marco Iacoboni, 2006. *Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions*. *Current Biology*, Vol.16, No. 18, p. 1818–1823

- Aziz-Zadeh, Lisa et Antonio Damasio, 2008. *Embodied semantics for actions : Findings from functional brain Imaging*. *Journal of Physiology Paris*, vol. 102, p. 35 – 39.
- Aziz-Zadeh, Lisa, Jonas T Kaplan et Marco Iacoboni, 2009. "Aha!": *The Neural Correlates of Verbal Insight Solutions*. *Human Brain Mapping*, vol. 30, p. 908 – 916.
- Baaren Rick B van, Jean Decety, Ap Dijksterhuis, Andries van der Leij et Matthijs L. van Leewen, 2009. *Being Imitated: Consequences of Nonconsciously Showing Empathy* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 31 – 42.
- Bachoud-Lévi, Anne-Catherine, Jean-Denis Degos, 2004. *Designation et rapport à autrui* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 89 – 119.
- Bak, Thomas H. et Siddharthan Chandran, 2012. *What wires together dies together: Verbs, actions and neurodegeneration in motor neuron disease*. *Cortex*, vol. 48, p. 936 – 944.
- Baron-Cohen, Simon, 2011. *The Science of Evil : On Empathy and the Origin of Cruelty*. New York : Basic Books, 240 p.
- Batson, C. Daniel, 2009a. *These Things Called Empathy : Eight Related but Distinct Phenomena* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 3 – 15.
- Batson, C. Daniel, 2009b. *Two Forms of Perspective Taking : Imagining How Another Feels and Imagining How you would feel* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 267 – 279.
- Batson, C. Daniel, 2011. *What's Wrong with Morality?* Boston : *Emotion Review* Vol. 3, no. 3, p. 230 – 236.
- Beilock, Sian L. et Ian M. Lyons, 2009. *Expertise and the Mental Simulation of Action* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 21 – 33.
- Belzung, Catherine, 2007. *Biologie des émotions*. Bruxelles: De Boeck Université, 480 p.
- Berthoz, Alain, 2004. *Physiologie du changement de point de vue* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 251 – 275.
- Berthoz, Alain, Gérard Jorland, 2004. *Avant-propos* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 7 – 15.

- Blackmore, Susan, 2005a. *A Possible Confusion between Mimetic and Memetic* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 396 – 398.
- Blackmore, Susan, 2005b. *Even Deeper Misunderstanding of Memes* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 406 – 409.
- Boulenger, Véronique, Yury Shtyrov et Friedemann Pulvermüller, 2012. *When do you grasp an idea? MEG evidence for instantaneous idiom understanding*. *Neuroimage*, vol. 59, p. 3502 – 3513.
- Brewka, Gerhard, Jürgen Dix, Kurt Konolige, 1997. *Nonmonotonic reasoning: An overview*. Cambridge : Cambridge University Press, 179 p.
- Carter, C. Sue, James Harris et Stephen W. Porges, 2009. *Neural and Evolutionary Perspectives on Empathy* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 169 – 182.
- Changeux, Jean-Pierre, 2002. *L'homme neuronal*. Coll. «Pluriel sciences». Paris : Hachette, 379 p.
- Chapoutier, Georges, 2006. *Biologie de la mémoire*. Paris: Odile Jacob, 220 p.
- Chapoutier, Georges, 2008. *Le cerveau, simulateur dans tous ses états*. Paris: PUF. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. Tome 133, no 3. p. 347 - 354.
- Chiao, Joan Y., 2011. *Towards a Cultural Neuroscience of Empathy and Prosociality*. Boston : Emotion Review Vol. 3, no. 1, p. 111 – 112.
- Corbalis, Michael C., 2010. *Mirror neuron and the evolution of language*. *Brain & Language*, vol. 112, p. 25 – 35.
- Cyrułnik, Boris, 1995. *De la parole comme molécule*. Coll. «Points essais». Paris : Seuil, 138 p.
- Damasio, Antonio, 1995. *L'erreur de Descartes*. Paris: Odile Jacob, 368 p.
- Damasio, Antonio, 2005. *Spinoza avait raison*. Coll. «Poches». Paris: Odile Jacob, 369 p.
- Damasio, Antonio, 2007. *Le sentiment même de soi*. Coll. «Poche» Paris : Odile Jacob, 479 p.
- Damasio, Antonio, 2010. *L'autre moi-même*. Paris: Odile Jacob, 410 p.
- Darwin, Charles, [1859] 2009. *On the Origins of Species*. Gutenberg Project EBook.
- Dawkins, Richard, 2003. *Le gène égoïste*. Coll. «Poches». Paris : Odile Jacob, 459 p.

- Decety, Jean et Thierry Chamindade, 2005. *The Neurophysiology of Imitation and Intersubjectivity* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 1*. Cambridge : MIT Press, p. 119 – 139.
- Decety, Jean et Claus Laum, 2009. *Empathy versus Personal distress : Recent Evidence for Social Neuroscience* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 199 – 214.
- Decety, Jean, 2004. *L'empathie est-elle la simulation mentale de la subjectivité d'autrui?* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 53 – 88.
- Decety, Jean, 2005. *Une anatomie de l'empathie*. Paris : Psychologie et neuropsychiatrie cognitives Vol. 3, no. 11, p. 16 – 24.
- Decety, Jean, 2009. *La force de l'empathie*. Paris : Cerveau et psycho no. 38, p. 43 – 49.
- Decety, Jean, 2010a. *The Neurodevelopment of Empathy in Humans*. *Developmental Neuroscience* No. 32, p. 257 – 267.
- Decety, Jean, 2010b. *Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie*. *Revue de Neuropsychologie Neuroscience cognitives et clinique* Vol. 2, no. 2, p. 133 – 144.
- Decety, Jean, 2010c. *To What Extent is the Experience of Empathy Mediated by Shared Neural Circuits?* *Emotion Review* Vol. 2, no. 3, p. 204 – 207.
- Decety, Jean, 2011a. *The neuroevolution of empathy*. New York : Annals of The New York Academy of Science. No. 1231, p. 35 – 44.
- Decety, Jean, 2011b. *Dissecting the Neural Mechanism Mediating Empathy*. Boston : *Emotion Review* Vol. 3, no. 1, p. 92 – 108.
- Dehaene, Stanislas, 2008. *Les neurones de la lecture*. Paris : Odile Jacob, 478 p.
- Di Dio, Cinza et Vittorio Gallese, 2009. *Neuroaesthetics : a review*. *Current opinion in Neurobiology*, vol. 19, p. 682 – 687.
- Dijksterhuis, Ap, 2005. *Why We Are Social Animals: The High Road to Imitation as Social Glue* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 207 – 220.
- Eccles, John C., 1992. *Évolution du cerveau et création de la conscience*. Coll. «Le temps des sciences». Paris: Fayard, 360 p.
- Edelman, Gerald M. et Tononi, Giulio, 2002. *Comment la matière devient conscience*. Coll. «Sciences». Paris: Odile Jacob, 314 p.

- Edelman, Gerald M., 2000. *Biologie de la conscience*. Coll. «Poches». Paris: Odile Jacob, 424 p.
- Edelman, Gerald M., 2004. *Plus vaste que le ciel*. Paris: Odile Jacob, 215 p.
- Edelman, Gerald M., 2007. *La science du cerveau et la connaissance*. Paris: Odile Jacob, 193 p.
- Freedberg, David et Vittorio Gallese, 2007. *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*. Trends in Cognitive Sciences, Vol.11, p. 197 – 203.
- Gallese, Vittorio, 2003. *The Roots of Empathy : The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity*. Heidelberg : Psychopathology no. 36, p. 171 – 180.
- Gallese, Vittorio, 2008. *Mirror neurons and the social nature of language : The neural exploitation hypothesis*. Social Neuroscience, vol. 3, no. 3 – 4, p. 317 – 333.
- Gallese, Vittorio, 2011a. *La simulation incarnée et son rôle dans l'intersubjectivité* in Attigui, Patricia et Alexis Cukier (dir. publ.). *Les paradoxes de l'empathie*. Paris : CNRS éditions, p. 49 – 72.
- Gallese, Vittorio, 2011b. *Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative*. Neuropsychanalysis, vol. 13, p. 197 – 200.
- Gallese, Vittorio, 2011c. *The Two Sides of Mimesis : Mimetic Theory, Embodied Simulation and Social Identification* in Garrels, Scott R. (dir. publ.). *Mimesis and science*. Chicago : Michigan State University Press, p. 87 – 108.
- Gallese, Vittorio et Corrado Sinigaglia, 2011. *What is so special about embodied simulation?*. Trends in Cognitive Sciences, Vol. 15, p. 512 – 519.
- Gazzaniga, Michael S., 2008. *Human The Science Behind What Makes Us Unique*. New York : HarperCollins e-books, 447 p.
- Glenberg, Arthur M., Bryan J. Webster, Emily Mouilso, David Havas et Lisa M. Lindeman, 2009. *Gender, Emotion, and the Embodiment of Language Comprehension*. Emotion Review Vol. 1, no. 2, p. 151 – 161.
- Glenberg, Arthur M., Vittorio Gallese, 2012. *Action-based language : A theory of language acquisition, comprehension, and production*. Cortex, vol. 48, no. 7, p. 905 – 922.
- Glon, Emmanuelle, 2011. *L'expérience empathique des œuvres d'art visuelles : émotion simulation et résonance motrice* in Attigui, Patricia et Alexis Cukier (dir. publ.). *Les paradoxes de l'empathie*. Paris : CNRS éditions, p. 95 – 115.

- Goldman, Alvin I., 2005. *Imitation, Mind Reading, and Simulation* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 79 – 94.
- Goubert, Liesbeth, Kenneth D. Craig et Ann Buysse, 2009. *Perceiving Others in Pain: Experimental and Clinical Evidence on the Role of Empathy* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 153 – 165.
- Gould, Stephen Jay. 1985. *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*. New York: Norton, p. 480 p.
- Granger, Gilles-Gaston, 2001. *Sciences et réalité*. Paris : Odile Jacob, 260 p.
- Hasson, Uri, Rafael Malach. *Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision*. Washington, D.C. : American Association for the Advancement of Science. *Science* Vol. 303 No. 5664, p. 1634 – 1640.
- Heiser, Marc, Marco Iacoboni, Fumiko Maeda, Jake Marcus et John C. Mazziotta, 2003. *The Essential Role of Broca Area in Imitation*. *European Journal of Neuroscience*, vol. 17, p. 1123 – 1128.
- Helm, Bennett W., 2009. *Emotions as Evaluative Feelings*. Boston : *Emotion Review* vol. 1, no. 3, p. 248 – 255.
- Hickok, Gregory, 2010. *The role of mirror neurons in speech perception and action word semantics*. *Language and Cognitive Processes*, vol. 25, no. 6, p. 749 – 776.
- Hochmann, Jacques, 2012. *Une histoire de l'empathie*. Paris : Odile Jacob, 219 p.
- Huesmann, L. Rowell, 2005. *Acquiring Morality by Imitating Emotions* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 386 – 388.
- Hurley, Susan et Nick Chater, 2005. *Introduction: The Importance of Imitation* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 1*. Cambridge : MIT Press, p. 1 – 51.
- Iacoboni, Marco, 2005. *Understanding Others: Imitation, Language, and Empathy* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 1*. Cambridge : MIT Press, p. 77 – 99.
- Iacoboni, Marco, 2009a. *Imitation, Empathy, and Mirror Neurons*. *Annual Review of Psychology*, vol. 60, p. 653 – 670.
- Iacoboni, Marco, 2009b. *Mirroring people*. New York : Picador, 316 p.

- Jabbi, Mbemba, Jojanneke Bastiaansen et Christian Keysers, 2008. *A Common Anterior Insula Representation of Disgust Observation, Experience and Imagination Shows Divergent Functional Connectivity Pathways*. <http://www.plosone.org/article/info:doi/10.1371/journal.pone.0002939>
- Jeannerod, Marc, 2002. *Le cerveau intime*. Paris : Odile Jacob, 218 p.
- Jorland, Gérard, 2004. *L'empathie, histoire d'un concept* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 19 – 49.
- Kana, Rajesh K., Elizabeth R. Blum, Stacy Levin Ladden, Lawrence W. VerHoef, 2012. *How to do things with Words : Role of motor cortex in semantic representation of action words*. *Neuropsychologia*, vol. 50, p. 3403 – 3409.
- Kessler, Richard J., 2011. *Neuropsychanalysis, Consciousness, and Creativity*. *Neuropsychanalysis*, vol. 13, p. 201 – 204.
- Levenson, Robert W., 2011. *Basic Emotion Questions*. Boston : Emotion Review Vol. 3, no. 4, p. 379 – 386.
- Margulis, Lynn et Dorion Sagan, [1986] 2002. *L'univers bactériel*. Coll. «Point». Paris : Seuil, 339 p.
- Margulis, Lynn, 1998. *Symbiotic Planet A New Look at Evolution*. New York : Basic Books, 146 p.
- Mar, Raymond A., 2011. *Deconstructing Empathy*. Boston : Emotion Review Vol. 3, no. 1, p. 113 – 114.
- Marr, David, 1982. *Vision*. New York : W. H. Freeman and Cie, 397 p.
- Meltzoff, Andrew N., 2005. *Imitation and Other Minds: The "Like Me" Hypothesis in Hurler, Susan et Nick Chater (dir. publ.). Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 55 – 78.
- Nickerson, Raymond S., Susan F. Butler et Michael Carlin, 2009. *Empathy and Knowledge Projection* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 43 – 56.
- Niedenthal, Paula M. et Marcus Maringer, 2009. *Embodied Emotion Considered*. Boston : Emotion Review Vol. 1, no. 1, p. 122 – 128.
- Oatley, Keith, 2009. *How Emotions Occur*. Boston : Emotion Review Vol. 1, no. 1, p. 37 – 38.
- Papeo, Liuba, Raffaella Ida Rumiati, Cinza Cecchetto et Barbara Tomasino, 2012. *Online Changing of Thinking about Words: The Effect of Cognitive Context on Neural*

- Responses to Verb Reading*. Journal of Cognitive Neuroscience, vol. 24, no. 12, p. 2348 – 2362.
- Panksepp, Jaak et Douglas Watt, 2011. *What is Basic about Basic Emotions? Lasting Lessons from Affective Neuroscience*. Boston : Emotion Review Vol. 3, no. 4, p. 387 – 396.
- Peña Cervel, M. Sandra, 2003. *Topology and cognition: what image-schemas reveal about the metaphorical language of emotions*. Muenchen : LINCOM Europa academic publications, 311 p.
- Pfeifer, Jennifer H. et Mirella Dapretto, 2009. “*Mirror, Mirror, in My Mind*”: *Empathy, Interpersonal Competence, and the Mirror Neuron System* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 183 – 198.
- Prinz, Jesse J., 2005. *Imitation and Moral Development* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 267 – 282.
- Proust, Joëlle, 2005. *La psychanalyse au risque des neurosciences* in Meyer, Catherine (dir. publ.). *Le livre noir de la psychanalyse*. Paris : Arènes, p. 650 – 658.
- Pulvermüller, Friedemann, 2012. *Meaning and the brain: The neurosemantics of referential, interactive, and combinatorial knowledge*. Journal of Neurolinguistics, vol. 25, p. 423 – 459.
- Pulvermüller, Friedemann, Clare Cook et Olaf Hauk, 2012. *Inflection in action: Semantic motor system activation to noun- and verb-containing phrases is modulated by the presence of overt grammatical markers*. Neuroimage, vol. 60, p. 1367 – 1379.
- Ramachandran, V. S., 1995. *MIRROR NEURONS and imitation learning as the driving force behind “the great leap forward” in human evolution*. Edge.org http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_index.html
- Rizzolatti, Giacomo, 2005. *The Mirror Neuron System and Imitation* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 1*. Cambridge : MIT Press, p. 53 – 76.
- Sacks, Oliver, 2007. *Musicophilia Tales of Music and the Brain*. Toronto : Vintage Canada, 425 p.
- Sapolsky, Robert, 2011. *Are Humans Just Another Primate*. California Academy of Science, 66 min. http://fora.tv/2011/02/15/Robert_Sapolsky_Are_Humans_Just_Another_Primate

- Semino, Elena, 2010. *Descriptions of Pain, Metaphor, and Embodied Simulation*. *Metaphor and Symbol*, vol. 25, no. 4, p. 205 – 226.
- Sherman, Gary D. et Jonathan Haidt, 2011. *Cuteness and Disgust : The Humanizing and Dehumanizing Effects of Emotion*. Boston : *Emotion Review* Vol. 3, no. 3, p. 245 – 251.
- Sironi, Françoise, 2004. *Les mécanisme de destruction de l'autre* in Berthoz, Alain, Gérard Jorland (dir. publ.). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob, p. 225 – 247.
- Sugden, Robert, 2005. *Mirror Systems and Adam Smith's Theory of Sympathy* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 388 – 390.
- Taylor, Marjorie, 1999. *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*. New York: Oxford University Press, 215 p.
- Taylor, Marjorie, Sara D. Hodges et Adèle Kohanyi, 2003. *The illusion of independant agency: do adult fiction writers expérience their characters as having a mind of their own?* Amityville, NY: Baywood Publishing, *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 22, no. 4, p. 361 – 380.
- Tattamanti, Marco et Andrea Moro, 2012. *Can syntax appear in a Mirror (system)?*. *Cortex*, vol. 48, no. 7, p. 923 – 935.
- Thirioux, Bérangère, 2011. *Perception et aperception dans l'empathie : une critique des neurones miroirs* in Attigui, Patricia et Alexis Cukier (dir. publ.). *Les paradoxes de l'empathie*. Paris : CNRS éditions, p. 73 – 94.
- Tomasello, Michael, 2008. *Origins of Human Communication*. Cambridge : MIT Press, 393 p.
- Tomasello, Michael et Malinda Carpenter, 2005. *Intention Reading and Imitative Learning* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 133 – 148.
- Vartanian, Oshin, 2012. *Dissociable neural systems for analogy and metaphor: Implications for the neuroscience of creativity*. *The British Psychological Society*, vol. 103, p. 302 – 316.
- Vincent, Jean-Didier, 2002. *Biologie des passions*. Coll. «Poches». Paris : Odile Jacob, 429 p.
- Wall, Frans de, 2011. *Empathy in Primates and Other Mammals* in Decety, Jean. *Empathy From Bench to Bedside*. Cambridge : MIT Press, p. 87 – 106.
- Zubicaray, Greig de, Natasha Postle, Katie McMahon, Matthew Meredith et Roderick Ashton, 2010. *Mirror neurons, the representation of word meaning, and the foot of the third left frontal convolution*. *Brain & Language*, vol. 112, p. 77 – 84.

CORPUS PHILOSOPHIE DE L'ESPRIT / PHILOSOPHIE DU LANGAGE

Andrieu, Bernard. *Éléments pour un matérialisme dynamique*. Paris: PUF. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. 1995. Tome CLXXXV, no 1. P. 71-82.

Andrieu, Bernard, 2010. *Le monde corporel*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 242 p.

Bermudez, Jose Luiz, 2003. *Thinking Without Words*. New York : Oxford University Press, 225 p.

Bernstein, Daniel M., Ryan D. Godfrey et Elizabeth F. Loftus, 2009. *The Role of Plausibility and Autobiographical Belief* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 89 – 101.

Bickerton, Derek, 1990. *Language and Species*. Chicago : University of Chicago Press, 297 p.

Bickle, John, 2003. *Empirical Evidence for a Narrative Concept of Self* in Fireman, Gary D., Ted E. McVay Jr et Owen Flanagan (dir. publ.), 2003. *Narrative and Consciousness*. New York : Oxford University Press, p. 195 – 207.

Blackmore, Susan, 2007. *Memes, Minds and Imagination* in Roth, Ilona (dir. publ.). *Imaginative Minds*. New York : Oxford University Press, p. 61 – 79.

Bunge, Mario, 2004. *Matérialisme et humanisme Pour surmonter la crise de la pensée*. Montréal : Liber, 289 p.

Byrne, Ruth M. J., 2005. *The rational imagination*. Cambridge : MIT Press, 254 p.

Byrne, Ruth M.J. et Vittorio Girotto, 2009. *Cognitive Processes in Counterfactual Thinking* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 151 – 160.

Carroll, Patrick et James A. Shepperd, 2009. *Preparedness, Mental Simulation and Future Outlooks* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 425 – 439.

Carruther, Peter et Peter K. Smith (dir. publ.), 1998. *Theories of theories of mind*. New York : Cambridge University Press, 390 p.

Crawford, Elizabeth L., 2009. *Conceptual Metaphors of Affect*. Boston : Emotion Review Vol. 1, no. 2, p. 129 – 139.

- Currie, Gregory et Ian Ravenscroft, 2002. *Recreative Minds Imagination In Philosophy and Psychology*. New York : Oxford University Press, 233 p.
- Currie, Gregory, 1998. *Simulation theory, theory theory and the évidence from autism* in Carruther, Peter et Peter K. Smith (dir. publ.), 1998. *Theories of theories of mind*. New York : Cambridge University Press, p. 242 – 256.
- Currie, Gregory, 2003. *The capacities that enable us to produce and consume art* in Kieran, Matthew et Dominic McIver Lopes (dir. publ.), 2003. *Imagination, philosophy and the arts*. Londres : Routledge, p. 294 – 304.
- Currie, Gregory, 2007. *A Claim on the Reader* in Roth, Ilona (dir. publ.). *Imaginative Minds*. New York : Oxford University Press, p. 169 – 185.
- Decossas, Jérôme, 1998. *Le sens Le langage*. Bouère : DMM, 103 p.
- Dennett, Daniel C., 1990. *La stratégie de l'interprète Le sens commun et l'univers quotidien*. Coll. «NRF essais», Paris : Gallimard, 493 p.
- Dennett, Daniel C., 1991. *Consciousness explained*. New York : Back bay books, 511 p.
- Dennett, Daniel C., 2003. *Freedom Evolves*. New York : Penguin Books, 347 p.
- Dennett, Daniel C., 2008. *De beaux rêves*. Coll. «Tiré à part», Paris-Tel Aviv : L'Éclat, 215 p.
- Dokic, Jérôme, 2003. *L'espace de la perception et de l'imagination*. In Bouveresse, Jacques et Jean-Jacques Rosat (dir publ.) *Philosophies de la perception*. Paris: Odile Jacob, p. 77 – 99.
- Donald, Merlin, 1991. *Origins of the Modern Mind*. Cambridge : Harvard University Press, 413 p.
- Donald, Merlin, 2002. *A mind so rare : The evolution of human consciousness*. New York : W.W. Norton & Company, 416 p.
- Donald, Merlin, 2005. *Imitation and Mimesis* in Hurley, Susan et Nick Chater (dir. publ.). *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science Volume 2*. Cambridge : MIT Press, p. 283 – 300.
- Donald, Merlin, 2006. *Art and Cognitive Evolution* in Turner, Mark (dir. publ.). *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. New York : Oxford University Press, p. 3 – 20.
- Dretske, Fred, 2003. *The Intentionality of Perception*. In Smith, Barry. *John Searle*. Cambridge : Cambridge University Press,, p. 154 – 168.

- Dretske, Fred, 2006. *Perception without awareness* in Gendler, Tamar et John Hawthorne (dir. publ.). *Perceptual Experience*. New York : Oxford University Press, p. 147 – 180.
- Dutton, Denis, 2010. *A Darwinian Theory of Beauty*. Vidéo d'une conférence. 15 : 34 min
TED : http://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty.html
- Dutton, Denis, 2009. *The Art Instinct Beauty, Pleasure and Human Evolution*. New York : Bloomsbury Press, 282 p.
- Evans, Dylan, 2005. *From Lacan to Darwin* in Gottschall, Jonathan, David Sloan Wilson, 2005. *The Literary Animal Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston : Northwestern University Press, p. 38 – 54.
- Flanagan, Owen, 2007. *The really hard problem*. Coll. «Philosophy». Cambridge : MIT Press, 288 p.
- Geary, David C., 2005. *The Origin of Mind Evolution of brain, cognition and general intelligence*. Washington : American Psychological Association, 458 p.
- Gendler, Tamar S., 2003. *On the relation between pretense and belief* in Kieran, Matthew et Dominic McIver Lopes (dir. publ.), 2003. *Imagination, philosophy and the arts*. Londres : Routledge, p. 124 – 140.
- Gibbs Jr, Raymond et Teenie Matlock, 2008. *Metaphor, imagination and simulation : Psycholinguistic evidence* in Gibbs Jr, Raymond (dir. publ.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 161 – 176.
- Gibbs Jr, Raymond, 2004. *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge : Cambridge University Press, 414 p.
- Goldie, Peter, 2003. *Narrative, emotion and perspective* in Kieran, Matthew et Dominic McIver Lopes (dir. publ.), 2003. *Imagination, philosophy and the arts*. Londres : Routledge, p. 55 – 68.
- Gordon, Robert M., 1998. *Radical' simulationnism* in Carruther, Peter et Peter K. Smith (dir. publ.), 1998. *Theories of theories of mind*. New York : Cambridge University Press, p. 11 – 21.
- Green, Melanie C. et John K. Donahue, 2009. *Simulated Worlds : Transportation Into Narratives* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 241 – 254.
- Grice, Paul, 1991. *Studies in the way of words*. Cambridge : Harvard University Press, 395 p.

- Gunther, York H. (dir. publ.), 2003. *Essay on Nonconceptual Content*. Cambridge : MIT Press, 339 p.
- Gupta, Anil, 2006. *Experience and Knowledge* in Gendler, Tamar et John Hawthorne (dir. publ.). *Perceptual Experience*. New York : Oxford University Press, p. 181 – 204.
- Hampe, Beate (dir. publ.), 2005. *From Perception to Meaning Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin : Mouton de Gruyter, 485 p.
- Harris, Paul, 1998. *Desires, beliefs and language* in Carruther, Peter et Peter K. Smith (dir. publ.), 1998. *Theories of theories of mind*. New York : Cambridge University Press, p. 200 – 221.
- Hatfield, Elaine, Richard L. Rapson et Yen-Chi L. Le, 2009. *Emotional Contagion and Empathy* in Decety, Jean et William Ickes (dir. publ.). *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge : MIT Press, p. 19 – 29.
- Heal, Jane, 1998. *Simulation, theory and content* in Carruther, Peter et Peter K. Smith (dir. publ.), 1998. *Theories of theories of mind*. New York : Cambridge University Press, p. 75 – 89.
- Hochman, Jacques, 2012. *Une histoire de l'empathie*. Paris : Odile Jacob, 220 p.
- Hurford, James R, 2007. *The Origins of Meaning*. New York : Oxford University Press, 388 p.
- Jackendoff, Ray, 2002. *Foundations of Language: Brain, Meaning, Grammar, Evolution*. New York : Oxford University Press, 477 p.
- Jackendoff, Ray, 2007. *Language, Consciousness, Culture: Essays on Mental Structure (Jean Nicod Lectures)*. Cambridge : MIT Press, 403 p.
- Jacob, Pierre, 1997. *Pourquoi les choses ont-elles un sens?* Coll. «Philosophie», Paris : Odile Jacob, 347 p.
- Johnson, Marcia K, Mary Ann Foley et Kevin Leach, 1988. *The consequences for memory of imagining in another person's voice*. New York : Psychonomic Society. *Memory & Cognition*, vol.16, no.4, p. 337 – 342.
- Johnson, Mark, 1987. *The Body in the Mind The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago : The University of Chicago Press, 233 p.
- Johnson, Mark, 2006. *Better than Mere Knowledge? The Fusion of Sensory Awareness in* Gendler, Tamar et John Hawthorne (dir. publ.). *Perceptual Experience*. New York : Oxford University Press, p. 260 – 290.

- Johnson, Mark, 2007. *The meaning of the body*. Coll. Philosophy, Chicago : Chicago University Press, 308 p.
- Klinger, Eric, 2009. *Daydreaming and Fantasizing : Thought Flow and Motivation* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 225 – 239.
- Kosslyn, Stephen M. et Samuel T. Moulton, 2009. *Mental Imagery and Implicit Memory* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 35 – 51.
- Lakoff, George et Mark Johnson, 1999. *Philosophy in the flesh, The embodied mind and its challenge to western thought*. Coll. «Philosophy». New York : Basic Books, 624 p.
- Lakoff, George et Mark Johnson, 2003. *Metaphor we live by*. Coll. «Philosophy / Linguistics». Chicago : The University of Chicago Press, 276 p.
- Lakoff, George, 2006. *The Neuroscience of Form in Art* in Turner, Mark (dir. publ.). *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. New York : Oxford University Press, p. 153 – 170.
- Le Ny, Jean-François, 2005. *Comment l'esprit produit du sens*. Paris : Odile Jacob, 416 p.
- MacCormac, Earl, 1989. *A cognitive theory of metaphor*. Cambridge : MIT Press, 272 p.
- Machery, Edouard, 2009. *Doing without Concepts*. New York : Oxford University Press, 296 p.
- Mithen, Steven, 2007. *Seven Steps in the Evolution of the Human Imagination* in Roth, Ilona (dir. publ.). *Imaginative Minds*. New York : Oxford University Press, p. 3 – 29.
- Mithen, Steven, 1996. *The Prehistory Of The Mind*. Londres : Thames and Hudson Ltd., 357 p.
- Morizot, Dominique, 2004. *L'écriture : une médiation esthétique de l'absence*. In Piolat, Annie (dir. publ.) *Écriture Approches en sciences cognitives*. Aix-en-Provence: PUP, p. 270 – 282.
- Myers, Michael W. et Sara D. Hodges, 2009. *Making It Up and Making Do : Simulation, Imagination and Empathic Accuracy* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 281 – 293.
- Nelson, Katherine, 2003. *Narrative and the Emergence of a Consciousness of Self* in Fireman, Gary D., Ted E. McVay Jr et Owen Flanagan (dir. publ.), 2003. *Narrative and Consciousness*. New York : Oxford University Press, p. 17 – 35.

- Nichols Shaun et Stephen Stich, 2000, *A Cognitive Theory of Pretense*. Elsevier Science, *Cognition*, no. 74 vol. 2, p. 115–147.
- Nichols Shaun et Stephen Stich, 2003. *Mindreading: An Integrated Account of Pretense, Self-awareness and Understanding Other Minds*. New York : Oxford University Press, 237 p.
- Noë, Alva, 2004. *Action In Perception*. Coll. Cambridge : MIT Press, 277 p.
- Noë, Alva, 2006. *Experience without the Head* in Gendler, Tamar et John Hawthorne (dir. publ.). *Perceptual Experience*. New York : Oxford University Press, p. 411 – 432.
- Noë, Alva, 2009. *Out Of Our Heads*. Coll. «Science», New York : Hill and Wang, 214 p.
- Peacocke, Christopher, 1985. *Imagination, Experience, and Possibility : a Berkleian View Defended* in Foster, John et Howard Robinson (dir. publ.). *Essays on Berkeley*. Oxford : Clarendon Press, p. 19 – 35.
- Peacocke, Christopher, 1998. *Nonconceptual content defended*. Providence : International Phenomenological Society *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 58, No. 2. (Jun), p. 381-388.
- Peacocke, Christopher, 2001. Does Perception Have Nonconceptual Content. New York : The Journal of Philosophy inc. *The Journal of Philosophy*, Vol. 98, No. 5 (May), p. 239-264.
- Petrenko, Victor F. et Olga N. Sapsoleva, 2007. *Art Construct as Generator of the Meaning of the Work of Art* in Dorfman, Leonid, Colin Martindale et Vladimir Petrov (dir. publ.). *Aethetics and Innovation*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, p. 181 – 204.
- Pinker, Steven, 2007. *The Language Instinct, how the mind creates language*. Coll : «Modern Classics». New York : HarperPerennial, 516 p.
- Schweizer, T. Sophie, 2007. *Neuropsychological Support to the Novelty Generation Process* in Dorfman, Leonid, Colin Martindale et Vladimir Petrov (dir. publ.). *Aethetics and Innovation*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, p. 101 – 125.
- Searle, John R, 1982. *Sens et expression*. Coll. «Le sens commun». Paris : Minuit, 242 p.
- Searle, John R, 1985. *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Coll. «Propositions». Paris : Minuit, 340 p.
- Searle, John R, 1995. *The Construction of Social Reality*. New York : Simon and Schuster, 241 p.

- Searle, John R., 1999. *Le mystère de la conscience*. Coll. «Philosophie» Paris: Odile Jacob, 228 p.
- Shoemaker, Sydney, 2006. *On the Ways Things Appear* in Gendler, Tamar et John Hawthorne (dir. publ.). *Perceptual Experience*. New York : Oxford University Press, p. 461 – 480.
- Siegel, Susanna, 2006. *Which Properties are Represented in Perception?* in Gendler, Tamar et John Hawthorne (dir. publ.). *Perceptual Experience*. New York : Oxford University Press, p. 481 – 503.
- Smith, Sidonie A., 2003. *Material Selves : Bodies, Memory and Autobiographical Narrating* in Fireman, Gary D., Ted E. McVay Jr et Owen Flanagan (dir. publ.), 2003. *Narrative and Consciousness*. New York : Oxford University Press, p. 86 – 113.
- Stoljar, Daniel, 2006. *Ignorance and Imagination : The Epistemic Origin of the Problem of Consciousness*. New York : Oxford University Press, 249 p.
- Stroud, Barry, 2000. *Meaning, Understanding, and Practice*. New York : Oxford University Press, 234 p.
- Szpunar, Karl K. et Kathleen B. McDermott, 2009. *Episodic Future Thought : Remembering the Past to Imagine the Future* in Markman, Keith D., William M.P. Klein et Julie A. Suhr (dir. publ.). *Handbook of Imagination and Mental Simulation*. New York : Psychology Press, p. 119 – 129.
- Varela, Francisco, 1999. *Ethical Know-How : Action, Wisdom and Cognition*. Stanford : Stanford University Press, 85 p.
- Vartanian, Oshin et Marcos Nadal, 2007. *A Biological Approach to a Model of Aesthetic Experience* in Dorfman, Leonid, Colin Martindale et Vladimir Petrov (dir. publ.). *Aesthetics and Innovation*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, p. 434 – 449.
- Zeki, Semir, 2006. *The Neurology of Ambiguity* in Turner, Mark (dir. publ.). *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. New York : Oxford University Press, p. 243 – 270.