

Jean-Simon DesRochers
Université du Québec à Montréal

Approche bioculturelle
de la création littéraire,
un darwinisme relatif

Je suis convaincu, enfin, que la sélection naturelle a joué le rôle principal dans la modification des espèces, bien que d'autres agents y aient aussi participé¹.

Charles Darwin
De l'origine des espèces

Dans ce collectif d'articles, une majorité d'auteurs adopte une posture critique sévère envers le darwinisme littéraire. Il faut l'admettre, tant par sa prétention à la scientificité que par sa tendance à favoriser la négation des théories poststructuralistes, le darwinisme littéraire se présente comme une offre hostile, proposant d'inféoder la théorie littéraire aux sciences soi-disant objectives. Ne serait-ce qu'au plan sémantique, la quincaille conceptuelle nécessaire au fonctionnement de ce biais critique peut rebuter plusieurs

1. Charles Darwin, *De l'origine des espèces*, Paris, Feedbooks EBook, 6^e édition, 2009, p. 19.

lecteurs issus des humanités. L'usage de concepts tirés de la théorie de l'évolution, de la paléontologie, de la philosophie analytique ou des sciences cognitives de première et de seconde génération provoque souvent plus de méfiance que d'enthousiasme auprès d'un public préférant centrer ses réflexions sur des phénomènes culturels.

Pour les spécialistes contemporains des études littéraires habitués aux avancées dans le flou postmoderniste et les interstices de ses fragmentations, le désir de précision d'un énième darwinisme ne peut qu'alimenter cette suspicion. Vu comme tel, le darwinisme littéraire semble doté d'un objectif simple, destiné à cheminer vers une conclusion préfabriquée à l'intérieur de laquelle tout phénomène humain devrait s'intégrer de réduction en réduction² jusqu'à satisfaire la prémisse évolutionniste. Devant non seulement lutter contre les anciennes incarnations de la pragmatique darwiniste (le darwinisme social et l'eugénisme étant probablement les pires exemples), le darwinisme littéraire semble également s'acoquiner trop facilement avec une forme de postpositivisme hautement critiqué. Pour en ajouter, le mouvement s'est souvent présenté — particulièrement dans les textes de son fondateur, Joseph Carroll — comme une alternative *radicale* au poststructuralisme, imposant une révision des *a priori* sous-jacents à ses théories. À partir d'une genèse aussi prétentieuse, on peut toiser le darwinisme littéraire pour le ranger au rayon des curiosités théoriques sans trop s'attirer de reproches.

S'il est ardu de défendre le projet tel qu'il a été présenté dans les années 1990³, la faute en revient à ses premiers acteurs et à ce rejet

2. Dans un texte adressé à Joseph Carroll, Ellen Spolsky y va d'une critique encore plus acerbe, questionnant la pertinence du darwinisme littéraire alors que les théories en place *fonctionnent* très bien. Voir Ellen Spolsky, « The Centrality of the Exceptional in Literary Study », *Style*, Dekalb, Northern Illinois University Press, vol. 42, n° 2-3, 2008, p. 285-289.

3. La décennie 1990-1999 avait été nommée « Decade of the Brain » par le président G. H. Bush afin de soulever l'intérêt du public sur les recherches en neurosciences. Voir *Project on the Decade of the Brain*, <http://www.loc.gov/loc/brain/> (27 novembre 2012).

brutal des théories poststructuralistes⁴. Cet enthousiasme en faveur de l'adoption d'un paradigme de la théorie de l'évolution au prix de la dénégation des théories antérieures présentait le darwinisme littéraire comme une énième avant-garde théorique fonctionnant avec une logique de la table rase. Au-delà de la banalité de ce phénomène, force est d'admettre que la proposition d'une *tabula rasa* représente un non-sens méthodologique : comment des théoriciens défendant une perspective évolutionniste pouvaient-ils réfuter la vague théorique de laquelle ils tentaient de s'extirper? Qu'un tel paradoxe ait été passé sous silence représente un exploit d'aveuglement volontaire digne, justement, des pires aspects du constructivisme postpositiviste et de la candeur informée qui l'anime. Dans la faible distance dont nous jouissons, près d'une vingtaine d'années après sa fondation, le darwinisme littéraire, tout bancal qu'il est, semble être né à la manière d'un enfant autiste qui aurait élucidé le monde du premier regard. Difficile de crier au génie, dans pareilles conditions.

Mais en dépit des nombreux défauts du projet lancé par Joseph Carroll, la reprise des propositions du darwinisme littéraire par une seconde vague de chercheurs pourrait néanmoins parvenir à occuper certains domaines de recherche délaissés par les théories poststructurales. Par exemple, lorsque le regard théorique se tourne vers les conditions d'émergence et d'évolution des textes *en processus de création*, certains éléments méthodologiques proposés par le darwinisme littéraire peuvent baliser efficacement des spéculations autrefois réservées à la poïétique ou à la psychanalyse. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de *théorie littéraire* à proprement parler, mais de *théorie de la création* (autre

4. Il n'y a qu'à penser à la conclusion de Robert Storey dans *Mimesis and the Human Animal* qui va ainsi : « Et il n'y a pas que les primatologues : les anthropologues, psychologues, neurologues, philosophes de l'esprit et chercheurs dans différentes disciplines qui tiennent désormais compte du paradigme évolutionniste pensent de plus en plus la nature humaine comme étant définitive. Pendant ce temps, les sciences humaines pataugent dans leur bassin intellectuel. Et tant qu'ils y resteront, avec Foucault, Lyotard, Kristeva et Lacan, leurs travaux ne se résumeront qu'à une série de tables rases. Laissez tomber Deleuze, lisez Darwin. » (Robert Storey, *Mimesis and the Human Animal*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, p. 207 [je traduis])

libellé polémique, il va sans dire). Dans cette approche positionnée en amont du texte, il y a une logique de complémentarité qui a échappé aux premiers darwinistes littéraires : si une théorie ne peut supplanter les propositions de l'approche qu'elle juge concurrente, pourquoi ne pas s'attaquer aux problématiques que celle-ci ne peut résoudre? Le substrat de cette question est encore plus simple : pourquoi les darwinistes littéraires ont-ils tant manqué de créativité jusqu'à maintenant?

Darwinisme littéraire ou théorie bioculturelle? Une question de paradigme

Dans les dernières pages du livre *On the Origins of Stories*⁵, Brian Boyd délaisse explicitement le concept de *darwinisme* pour celui d'évocritique. Bien qu'il semble s'agir d'un simple glissement sémantique, la récusation du terme darwinisme littéraire dans l'un des meilleurs ouvrages du genre démontre le malaise provoqué par la notion de darwinisme. Se tenant loin de l'aspect polémique, Boyd suggère de braquer les projecteurs sur la question de l'évolution dans le fait littéraire, non pas de réduire ni de restreindre l'interprétation des textes en fonction d'un dictat scientifique déterminé. En fouillant plus en détail, ce glissement du darwinisme vers l'évocritique favorise l'ouverture d'un biais bioculturel.

Dans *On the Origins of Stories*, Boyd se réfère à plus d'une reprise aux travaux de la chercheuse Ellen Dissanayake qui, dès 1988, ouvrait la voie des études bioculturelles dans les pages de *What Is Art For?*⁶ L'inspiration de Dissanayake provenait alors en grande partie des propositions du biologiste Edward O. Wilson sur la sociobiologie, concept que Wilson lui-même décrivait comme étant « l'extension de la biologie des populations et de la théorie de l'évolution aux organisations

5. Brian Boyd, *On the Origins of Stories*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, 540 p. Ce théoricien littéraire s'est initialement positionné comme l'un des principaux experts de l'œuvre de Vladimir Nabokov.

6. Ellen Dissanayake, *What Is Art For?*, Seattle, University of Washington Press, 1988, 249 p.

sociales⁷ ». De facture plus réussie sur les études animales, la sociobiologie connut de sérieuses difficultés lorsqu'elle s'attaqua aux problématiques humaines, plus particulièrement à la notion de culture. Dans l'article dédié à la sociobiologie sur la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Holcomb et Byron proposent cette interprétation de la sociobiologie humaine :

La sociobiologie humaine vise à comprendre l'évolution de la socialité humaine. Les sociobiologistes tentent de retracer les histoires évolutives de stratégies comportementales particulières selon leurs fonctions dans des environnements ancestraux et actuels⁸.

Le déterminisme biologique se tramant derrière l'idée d'une organisation sociale aura grandement nui politiquement⁹ 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 humaines¹⁰. Cet appel approximatif de Wilson avait pourtant été développé par les quelques chercheurs à l'origine des études bioculturelles dont Dissanayake représentait alors l'une des chefs de file.

Pour retracer l'origine des études bioculturelles desquelles découlent le darwinisme littéraire (Joseph Carroll, Jonathan Gottschall, Robert Storey), les études littéraires cognitives (Mark Turner, Lisa Zunshine, Blakey Vermeule) ainsi que l'évocritique de Boyd, il faut remonter à

7. Edward O. Wilson, *On Human Nature*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. x [je traduis].

8. Harmon Holcomb et Jason Byron, « Sociobiology », Edward N. Zalta [dir.], *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition)*, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/sociobiology/> (27 novembre 2012) [je traduis].

9. Le paléontologue Stephen Jay Gould voyait dans les postures de Wilson et de Richard Dawkins une manière de critiquer les idéaux de gauche par l'usage de la biologie.

10. Edward O. Wilson, *L'unicité du savoir. De la biologie à l'art, une même connaissance*, Paris, Robert Laffont, 2000, 396 p.

l'interprétation du problème sociobiologique par Ellen Dissanayake. Dès son premier essai, la chercheuse centra son approche sur l'étude d'éléments universels aux cultures humaines (le langage, le jeu des enfants, l'imitation, la recherche de symétrie, le mutualisme relationnel, la création et la propagation de récit, la musique, l'ornementation, la coiffure, etc.). À partir de ces éléments, Dissanayake chemina vers la proposition que *l'art et les pratiques culturelles ont participé à l'évolution de l'être humain au plan biologique*, remplaçant un déterminisme strict par un effet de vases communicants, de mutualisme entre l'individu et ses milieux (naturels et culturels¹¹). Ce faisant, Dissanayake intégrait sa théorie à des propositions et des découvertes mises de l'avant, entre autres, par Stephen Jay Gould, Michael Gazzaniga et Merlin Donald. Dans son deuxième essai, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*¹², Dissanayake fut parmi les premiers théoriciens à remettre de l'avant le concept d'empathie esthétique de Theodor Lipps¹³ pour explorer le mutualisme relationnel entre humains *par* les objets de leur création. Dissanayake ouvrait alors des portes que les sciences cognitives de la première génération n'arrivaient pas à emprunter. S'il était impossible de valider la perspective lippséenne du concept d'empathie en 1992, les études neurobiologiques actuelles menées par Jean Decety cheminent maintenant en ce sens. Lorsque Joseph Carroll imposa le darwinisme comme filtre critique principal dans *Evolution and Literary Theory*¹⁴ en 1995, il réduisit l'objet potentiel des études bioculturelles à un aspect théorique spécifique : le paradigme évolutif individualisé soumis aux valeurs sélectives.

11. Le maintien de cette distinction correspond à une forme de contradiction bioculturelle. Dans un cadre strict, aucune frontière n'existe entre les concepts de nature et de culture.

12. Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York, Free Press, 1992, 297 p.

13. Voir Theodore Lipps, « Empathie, imitation interne et sensations organiques » et « Empathie et plaisir esthétique », Maurice Elie [dir.], *Aux origines de l'empathie*, Nice, Ovadia, 2009, p. 101-127, 129-148.

14 Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia et London, University of Missouri, 1994, 536 p.

Peu importe la tangente conceptuelle préconisée à l'heure actuelle, le concept d'approche bioculturelle tel que présenté par Dissanayake et plus récemment réactualisé par Nancy Easterlin dans *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*¹⁵, profite d'une ouverture méthodologique permettant de fédérer les approches sans les astreindre à un postulat réducteur. Dans l'approche bioculturelle, l'évolution demeure un facteur déterminant, mais la sélection n'y est pas que naturelle, elle est également sexuelle¹⁶. Là où le darwinisme littéraire tel que préconisé par Carroll réfute trop hâtivement les perspectives poststructurales, la théorie bioculturelle, parce qu'elle unifie les paradigmes biologiques et culturels, peut intégrer de nombreuses propositions sans les dénaturer. Une table moins rase et certainement bien garnie, même si le prix à payer est un cheminement vers un certain relativisme.

Le problème de la création littéraire est-il un problème littéraire?

Le phénomène de la création (littéraire ou non) pose de sérieux problèmes aux chercheurs qui ont tenté d'y apporter un éclairage. S'engager dans ce domaine de recherche équivaut conceptuellement à chercher non pas qui de l'œuf ou de la poule est apparu en premier, mais plutôt d'expliquer pourquoi *l'œuf est la poule*. D'Aristote à Paul Ricœur en bifurquant par Nietzsche, Bakhtine, Valéry, Gardner, Passeron et Anzieu, plusieurs penseurs ont théorisé la création littéraire. Au-delà des questions techniques de constructions rhétoriques (le comment écrire), il apparaît très vite que la création littéraire en tant que concept relève de considérations philosophiques. Historiquement, ce sont les aspects périphériques du problème qui se retrouvent commentés

15. Nancy Easterlin, *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2012, 336 p.

16. Reprenant l'exemple de la queue du paon proposé par Darwin, Denis Dutton emploie le concept de sélection sexuelle pour étayer une théorie esthétique bioculturelle (Denis Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York, Bloomsbury Press, 2009, p. 135-163).

(contraintes, esthétiques, phases préalables au processus de création, étapes du processus). Mais lorsque nous passons à la stricte notion *d'acte de création littéraire*, les propositions, même en philosophie de l'action, sont quasi inexistantes. La raison en est très simple : hors du pur territoire spéculatif de la métaphysique, il était impossible jusqu'à tout récemment de détailler la nature biologique d'un acte relevant de l'esprit. C'est précisément cette barrière que les sciences cognitives de seconde génération font progressivement tomber. Cette perspective cognitiviste sous-jacente à l'approche bioculturelle ouvre sur de nouvelles interprétations de l'acte de création. Mais encore faut-il identifier les concepts avec lesquelles ces propositions s'articulent. Et en ce domaine, les darwinistes littéraires ont été parmi les premiers à défricher le terrain.

Dans la revue *Style* en 2008, un débat fut tenu sur les enjeux du darwinisme littéraire. À partir d'un texte de Joseph Carroll présentant un état des lieux de la discipline et de ses enjeux, de nombreux chercheurs présentaient leurs réponses. Treize ans après son premier essai sur le sujet, Carroll y précisait sa critique du poststructuralisme : « [Les poststructuralistes] ont néanmoins tous été limités sur un aspect crucial. Aucun d'entre eux n'a su reconnaître la réalité d'une nature humaine évoluée et adaptée¹⁷. » Ce que Carroll et de nombreux défenseurs des approches darwiniste ou bioculturelle¹⁸ reprochent implicitement aux théories poststructuralistes relève de l'aspect *donné* qu'aurait la culture. Ce *donné* évacuant les problématiques de son origine, laisse supposer une forme de génération spontanée ou une forme d'intervention extérieure. La question d'émergence et d'évolution du fait culturel n'étant pas aussi vastement étudiée que ses nombreuses incarnations ponctuelles, cette pièce manquante tend à éloigner le culturel de l'individu participant à sa création et à sa propagation. La démarche de Dissanayake qui consistait à élaborer une théorie des

17. Joseph Carroll, « An Evolutionary Paradigm for Literary Studies », *Style*, vol. 42, n° 2-3, 2008, p. 116 [je traduis].

18. Au sens méthodologique, il tend à y avoir une équivalence chez plusieurs chercheurs.

origines de l'art abordait frontalement cet aspect. Initialement confinée dans un certain isolement intellectuel, cette même démarche fut reprise en 2009 par Dennis Dutton dans *The Art Instinct* ainsi que par Brian Boyd dans *On the Origins of Stories*, deux ouvrages rédigés en parallèle présentant des pistes d'interprétations sur l'émergence de phénomènes préhumains ayant évolué en pratiques culturelles¹⁹.

Le pari bioculturel des Dissanayake, Donald, Dutton et Boyd repose sur des prémisses relativement simples. En échafaudant une théorie ancrée dans la nature biologique des *créateurs* et des *propagateurs* de cultures, les bases de la théorie bioculturelle quittent les sphères du langage et d'un *donné* culturel (historique ou symbolique) pour passer au domaine de l'esprit humain, mais un esprit indissociable de sa corporéité. Le matérialisme et l'athéisme sous-jacent à ces propositions forment la part polémique la plus apparente de l'approche bioculturelle. Dans ce cadre, il n'est pas question de résumer le culturel à une pragmatique darwinienne puisque les aspects aléatoires et chaotiques demeurent non seulement admissibles, mais *nécessaires* : ils sont ces « autres agents » ayant participé à « la modification des espèces²⁰ » auxquels Darwin faisait référence. Les fondements d'une œuvre ou d'une culture peuvent n'être qu'accidentels, dérivatifs, voire aller à l'encontre d'une logique propre à la sélection naturelle au profit d'une sélection sexuelle handicapant potentiellement l'effort de survie. La prémisse darwinienne voulant qu'une culture représente nécessairement un *avantage* évolutif se voit relativisée.

La théorie bioculturelle demeure intimement liée à une notion matérialiste de l'esprit évacuant les phénomènes de dualité. Cette perspective spinoziste est celle qu'empruntent les recherches neurobiologiques sur les émotions de Antonio Damasio et celles de Jean Decety sur l'empathie. Ces recherches caractéristiques des

19. En ce sens, il rejoignent eux aussi les théories sur l'évolution de la conscience de Merlin Donald. Voir Merlin Donald, *A Mind So Rare: The Evolution of Human Consciousness*, New York, W.W. Norton & Company, 2002, 416 p.

20. Charles Darwin, *op. cit.*, p. 19.

sciences cognitives de seconde génération ont l'avantage de ne plus contraindre la cognition à de stricts amalgames de processus cérébraux coupés du corps. À des lieues du modèle computationnaliste des modules cognitifs à la Jerry Fodor ayant grevé les sciences cognitives de première génération, l'approche neurobiologique contemporaine s'attarde au corps et aux problèmes phénoménologiques. Il n'y est plus strictement question de perceptions, mais d'extéroceptions (perceptions extérieures), de proprioceptions (perception de l'espace corporel) et d'intéroceptions (perception du milieu interne — comment le corps est *senti*)²¹. Dans ce cadre, le problème du sens se manifeste, à savoir, si un objet est perçu, comment le *sens* (et non la signification) accordé à cet objet est *créé* par le percevant. En arrivant au seuil de ces problèmes, les sciences cognitives de seconde génération viennent à la question du sens en fonction de son émergence et de son évolution, c'est-à-dire de sa *création*. Au-delà d'une sphère strictement culturelle, mimétique ou autoréférentielle, la problématique de l'acte de création littéraire se retrouve liée à ce problème de création du sens, un problème d'émergence et d'évolution processuelle de ce qui, éventuellement, participe à la formation d'un *donné*, et ce, même s'il y puise l'essentiel de son contenu par mutualisme ou dialogisme.

Pattern et empathie. Comment vous sentez-vous?

Ellen Dissanayake et Brian Boyd ont suggéré que le *pattern* est la clé pour aborder la notion de sens et de récit. L'examen du *pattern* est de première importance au niveau phénoménologique : il n'est plus question de la perception d'un objet isolé, mais de l'*identification* de *patterns* caractérisant l'objet perçu. Cet approfondissement conceptuel ouvre la voie à une approche tenant compte de l'espace et du temps, un *pattern* pouvant être, par exemple, un effet lumineux sur un rocher immobile ou encore, la trajectoire spatiale de ce même rocher déboulant vers vous. L'approche bioculturelle suggère que la faculté d'identifier les *patterns* aurait raffiné notre capacité à anticiper et à prévoir. À partir

21. Antonio R. Damasio, *L'autre moi-même*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 67.

de sa capacité à *créer des patterns*, l'humain serait devenu apte à créer des narrations, des récits du futur immédiat et du futur proche pour mieux déterminer quelles actions entreprendre.

À cette étape, il est important de distinguer la *perception de patterns* et l'*identification de patterns*. La perception tient de l'acte cognitif de création d'informations à partir de phénomènes sensibles (par exemple, voir des points de lumière dans le ciel). De son côté, l'identification relève de la caractérisation des *patterns* perçus (1– ce sont des étoiles, 2– elles forment des groupes, 3– l'un d'eux ressemble à un chaudron). Malgré l'apparente linéarité de ce processus menant de perception à identification dans cet exemple, il s'agit en réalité de phénomènes consécutifs et mutuels au plan cognitif. Hors de l'horizon zéro de la perception *in utero*, chacun de ces phénomènes peut mener à l'autre.

D'humain à humains, la perception de *patterns* procède de manière similaire. Imaginez un homme qui se coupe le pouce gauche avec une scie circulaire : il hurle, saisit sa main mutilée dans un geste de panique, tente de retracer son pouce coupé dans la sciure. Il s'agit ici de perceptions de plusieurs *patterns* concaténés : coupure, réaction posturale et vocale, saignements, panique, etc. Ces phénomènes sont indéniablement extérieurs à vous. Mais voilà que vous ressentez une forme de douleur correspondante. Vous *comprenez* ce qui frappe l'homme au pouce coupé. Bien sûr, il s'agit d'une réaction empathique. Vous identifiez ce qui frappe ce pauvre homme par effet miroir. Mais à quels *patterns* vous identifiez-vous? L'élément déclencheur, l'*objet* de la perception, reste clair. Mais cette douleur virtuelle que vous sentez origine d'une simulation. La réponse neurobiologique à ce phénomène propose que vos neurones miroirs sont entrés en action et que l'événement global est à la fois externe (perception) et interne (identification). Pour simplifier cet exemple, on peut évoquer que la réaction empathique est le récit privé et intuitif d'un événement extérieur, une simulation du corps qui *sent* l'événement pour mieux créer son *sens*. Mais cet événement extérieur n'a pas à être réel pour susciter cette réaction. Avez-vous pensé à votre pouce gauche dans les dernières minutes? Êtes-vous plus conscient de cette partie de votre corps? Il n'était pourtant question que d'un

pouce coupé imaginaire, d'une simple succession de mots, de lettres assemblées; de l'encre sur du papier ou des pixels à l'écran — autre forme de *patterns*, il va sans dire. La quantité de *patterns* que nous déterminons comme étant porteurs de sens a certainement l'ampleur de l'imagination humaine qui les engendre. Au plan bioculturel, le sens que nous leur accordons est une construction de l'esprit, une interprétation des états de notre corps. Un territoire tout à fait spinoziste.

Petit détour par la création du sens

De Frege à Searle en passant par Saussure, Jakobson et Benveniste, les linguistes des deux derniers siècles ont abordé le problème du sens comme étant un problème de langage. Parallèlement à Frege, Peirce avait engagé sa réflexion vers une pragmatique de la sensation. Dans son sillage, William James abordait la question du sentiment corporel du langage, proposant de considérer la sensation physique de certains mots tels que la conjonction *mais*²². Dans la tradition pragmatique, cette volonté d'ancrer le langage dans le corps occasionnait un déplacement de la notion de sens, proposant implicitement que pour *créer* un langage, l'être humain devait d'abord être en mesure de *créer le sens* nécessaire au fonctionnement de ce langage. Cette idée est aujourd'hui développée par Mark Johnson. Appuyant ses théories sur la psychologie cognitive, ce dernier affirme que la capacité de créer du sens est sous-jacente au langage et qu'elle précède effectivement l'apparition de ce dernier. Ce faisant, il défend le principe que le besoin du sens et la logique qu'il engendre sont le propre d'une sensation (*feeling*) de la pensée et ses actions cognitives :

La réflexion suit une direction, d'une pensée à l'autre, et nous éprouvons des sentiments qui accompagnent son mouvement :

22. « Notre position corporelle, son attitude, sa condition, est une des choses à propos desquelles une forme de conscience, même inattentive, accompagne invariablement la connaissance de ce que nous savons. Nous pensons; et comme nous pensons nous sentons notre être corporel comme le lieu de cette pensée. Si la pensée est la nôtre, c'est qu'elle est traversée de toute part par cette étrange chaleur et cette intimité qui la font nôtre. » (William James, *Principles of Psychology*, New York, Henry Holt and Company, vol. 1, 1931, p. 241-242 [je traduis])

nous sentons l'immobilisme d'une réflexion, la tension de ce qui nous permettrait de poursuivre cette même réflexion et la consommation d'une réflexion qui a suivi son chemin jusqu'à une conclusion satisfaisante. Voilà la dimension esthétique de la réflexion²³.

La question qui obsède la philosophie de l'esprit émane de ce problème : si l'esprit n'est pas incarné comme le veut ou le voudrait le dualisme cartésien, comment peut-il se *sentir* lui-même? À cette question métaphysique, Damasio apporte une perspective neurobiologique. En cas de lésion à la partie *postérieure* du haut du tronc cérébral²⁴, 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 incapable de se mouvoir — hormis les yeux — et qu'il demeure parfaitement conscient²⁵. Selon ces observations cliniques, la conscience à l'origine de la création du sens (et du récit intime du soi) semble incapable de se priver d'un lien intéroceptif constant avec le corps. Un esprit incapable de ressentir le corps n'a donc plus les caractéristiques de la conscience. Pour se ressentir en tant qu'esprit conscient, l'intéroception semble nécessaire. À partir de ces observations, Damasio avance que la conscience interprète l'action de l'esprit sur le corps.

Dans cette même logique, l'empathie, cette faculté de se « mettre dans la peau » de l'autre, offre une illustration effective du lien nécessaire entre l'esprit et le corps. Avec la théorie simulationniste

23. Mark Johnson, *The Meaning of the Body*, Chicago, Chicago University Press, coll. « Philosophy », 2007, p. 97 [je traduis].

24. En plus d'être le lien entre le cerveau et le corps, le tronc cérébral régularise les fonctions homéostatiques (battement de cœur, respiration, etc.). Damasio présume que les fonctions intéroceptives se situent dans la partie antérieure haute.

25. Antonio R. Damasio, *Le sentiment même de soi*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poche » 2007, p. 312-315.

telle que défendue par Jean Decety²⁶, il est possible de *ressentir* la corporéité et l'esprit d'un autre en sentant sa corporéité propre. La bonne illustration du phénomène d'empathie serait alors de *mettre l'autre dans sa propre peau*.

Au plan neurobiologique, l'empathie est l'identification de *patterns* corporels simulés suscités par la perception de *patterns* externes. Elle est la simulation d'une altérité ou d'un produit de cette altérité. L'empathie se présente à la manière d'une *fiction biologique* que l'esprit construit pour sa conscience. Dans cette idée où la *création de fiction* devient un facteur cognitif, l'examen des problématiques d'intuition dans la création littéraire devient un potentiel objet d'analyse bioculturel.

Approche bioculturelle du problème de l'empathie en création littéraire, exemple d'analyse

Il suffit de lire des essais et des textes d'écrivains portant sur leur propre pratique d'écriture pour cibler des universaux probants au plan bioculturel. Celui qui a retenu mon attention ces dernières années porte sur la relation que les auteurs entretiennent avec leurs textes. Dans *Écrire*²⁷ de Duras, *En lisant, en écrivant*²⁸ de Gracq et *Devant la parole*²⁹ de Novarina se retrouvent plusieurs figures de la création comme phénomène empathique. Mais c'est sans doute chez Annie Dillard que cette idée est la mieux détaillée.

L'ouvrage *En vivant, en écrivant* d'Annie Dillard, présente une collection de courts récits / essais rassemblés sans autres liens que leur volonté d'éclairer les problématiques propres à *l'acte d'écrire*. Mais si

26. Jean Decety, *L'empathie est-elle la simulation mentale de la subjectivité d'autrui?*, Alain Berthoz et Gérard Jorland [dir.], *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 53-88.

27. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 132 p.

28. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, 302 p.

29. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, 177 p.

un élément surprend à la lecture d'*En vivant, en écrivant*, ce sont les quelques lignes où son auteure admet détester écrire. Cette affirmation étonne lorsqu'on découvre à quel point l'acte de création est analysé par Dillard. Quel élément de l'*acte d'écriture* l'auteure déteste-t-elle exactement? Dans *En vivant, en écrivant*, Dillard annonce implicitement écrire pour se lire. La fin du processus d'écriture est l'objectif de l'acte. Ce qu'elle déteste en apparence, c'est la création du texte. Est-ce l'ensemble de ce processus qui est sujet à cette détestation?

À plusieurs reprises, pour préciser son rapport à l'objet-texte (comme objet phénoménologique), Dillard l'incarne de manière allégorique : combat avec un alligator, avion acrobatique, rondin à fendre, rameur luttant contre la marée. Les figures formées par ces allégories illustrent des problèmes d'écriture : problèmes esthétiques, luttes entre intention et réalisation, sentiments de déperdition dans la logique du projet, etc. Ces figures émanant de l'acte d'écriture illustrent des événements ponctuels, des phénomènes isolés dans un projet d'écriture global. L'une des allégories de Dillard désobéit toutefois à ce régime de la figure-événement pour prendre un aspect plus global :

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'améliorer³⁰.

Cette allégorie se distingue parce qu'elle intègre une grande part de l'acte d'écriture. Avec elle, Dillard suggère une posture allant de la simple intention jusqu'à la finalisation du texte. Dans l'intention et ses désordres, dans le processus de création et ses tentatives de régulation, le texte apparaît, puis se métamorphose. Il est un objet dynamique capable d'inclure une somme inédite de potentiels. Par contre, dès le premier mot écrit, les possibilités diminuent : d'ajout en ajout, elles se restreignent et forment les limites que le projet présente à son auteur.

30. Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titre », 2008, p. 61.

Comme le souligne Dillard, c'est « *l'impossibilité intrinsèque*³¹ » que tout livre abrite. Chaque mot ajouté brime la vitalité du texte jusqu'à le figer dans sa forme cadavérique, destinée à finir dans ce tombeau à texte qu'est le livre papier³². L'allégorie de l'auteur veillant son texte comme un ami à l'agonie figure cet accompagnement où l'auteure se fait à la fois créatrice, soignante et bourreau. Mais cette figure peut aussi offrir un éclairage sur une part du processus de l'acte d'écriture. Avec l'admission phénoménologique que le texte se *présente* à son auteur comme un objet, celui-ci propose des *patterns* logiques qui lui sont propres. Cette logique, 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 golem³³.

Par plusieurs moyens, Dillard cherche à donner corps au texte, à le personnifier comme interlocuteur qu'elle désire *sentir* et interpréter comme elle se *sent* et s'interprète elle-même. Dillard n'est absolument pas la première auteure à évoquer ce jeu où l'écrivain prête à son texte ou l'une de ses composantes une intention, voire une conscience autonome. D'abord intéressée par le problème des amis imaginaires chez les enfants, Marjorie Taylor a étudié ce phénomène de projection chez les écrivains, découvrant que ces deux formes de jeu simulé produisent des résultats cognitifs similaires. Par exemple, dans un contexte de jeu de simulation de guerre chez un enfant, le sujet demandera à son ami imaginaire si les ennemis sont nombreux ou s'il est blessé. La « réponse » de l'ami oriente la suite du jeu. Cette simulation demeure un dialogue avec un seul esprit, mais un dialogue géré cognitivement comme un mode relationnel. Dans un contexte où, comme l'indique Marcia Johnson, « la réalité n'est pas donnée par l'expérience, mais par le processus

31. *Ibid.*, p. 80.

32. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, Montréal, Fides, 2001, 187 p.

33. Annie Dillard, *op. cit.*, p. 67.

du jugement³⁴ » l'esprit simulateur s'engage dans le jugement d'une expérience sans danger réel qui participe à l'élaboration de sa réalité intime. C'est l'un des avantages évolutifs du récit comme simulation du réel. Brian Boyd chemine dans la même direction :

Je suggère qu'il s'agit d'une fonction de l'acte de raconter : cela renforce notre expertise en situation sociale, accélère notre capacité à comprendre les structures d'information sociale, à tirer des conclusions à travers les pensées d'autrui et à partir de situations chargées de choix difficiles ou subtils, ou encore à mener à exécution des scénarios complexes. Le jeu d'enfants et l'acte de se raconter des histoires à tout âge nous engagent de façon si compulsive, par notre intérêt pour la compréhension d'événements et l'observation sociale, qu'au fil du temps, leurs structures d'information concentrée aident notre pensée situationnelle complexe à se développer³⁵.

Le jeu simulé entraîne des impacts cognitifs sur l'esprit de la personne qui le crée, l'active, l'expérimente. La figure de « l'ami imaginaire » à l'agonie qu'est l'objet-texte en processus de création chez Dillard, illustre cet état d'esprit où l'un interagit avec une *altérité* moins risquée qu'une réelle expérience de l'autre. L'ami à l'agonie de Dillard n'est pas autre chose qu'un objet-texte qui, de mot en mot, voit ses possibilités fondre comme neige au soleil. La relation entre Dillard et l'objet-texte, en étant bien réelle, demeure une simulation au plan cognitif. Et cette simulation, lorsque couplée avec les théories neurobiologiques de Damasio, lance la question du rapport au corps dans la perception avec l'objet présenté. Lorsque Dillard interprète l'altérité textuelle, lorsqu'elle sent le texte, elle ressent physiologiquement les impacts d'une logique simulée, mimée : elle ressent le texte de manière intuitive.

En tant que lecteur ou spectateur, nul ne peut nier les effets physiologiques de certaines œuvres de fiction. Quel lecteur n'a pas

34. Citée dans Marjorie Taylor, *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 153 [je traduis].

35. Brian Boyd, *op. cit.*, p. 49 [je traduis].

ressenti un sentiment d'angoisse viscérale ou de dégoût en lisant *Le dernier jour d'un condamné*³⁶ de Victor Hugo, quel spectateur n'a pas grimacé devant le banquet coprophage du film *Salo*³⁷ de Pasolini? La nature de ces phénomènes provient d'un processus de simulation cognitive qui est le propre de l'empathie, soit la capacité à se représenter l'état d'un autre par l'*intéroception* des effets de cette simulation. Cette forme de représentation implique l'activation de neurones miroirs calquant cognitivement l'état présumé de l'objet perçu. Pour Dillard, le cinéma présente un avantage immédiat sur la littérature puisqu'il met en contact avec des objets visuels suggérant une théorie de l'esprit³⁸ nécessaire à la simulation. Le spectateur réagit de manière empathique avec l'état d'un personnage en action. Comme le soulignent Lisa Zunshine³⁹ et Suzanne Keen⁴⁰, il en va de même pour le personnage d'un roman (ou un texte), à qui le lecteur prête *théoriquement* un esprit.

Lorsque Dillard évoque veiller le texte comme un ami à l'agonie, elle révèle la simulation d'un état sous-jacent à la détestation de l'acte d'écriture : en écrivant, Dillard simule la disparition de son intention, son effacement, la perte continuelle des possibles; possibles qui toutefois l'enchantent lors de l'interprétation d'un texte achevé. La portée symbolique est double dans cette figure de Dillard. D'une part, elle cherche à produire un texte dont la signifiante se privera de l'aura de l'auteur, ce dernier devant effacer ses traces⁴¹. D'autre part, l'objet-texte en processus d'écriture présente une constante restriction des

36. Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, 435 p.

37. Pier Paolo Pasolini, *Salo ou les 120 Journées de Sodome*, Italie, 1976, 116 min.

38. En résumé, la théorie de l'esprit propose qu'un sujet est capable d'inférer un esprit comparable au sien à un individu ou le produit d'un individu. Voir Peter Carruther et Peter K. Smith [dir.], *Theories of Theories of Mind*, New York, Cambridge University Press, 1998, 390 p.

39. Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006, p. 16-27.

40. Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 65-99.

41. Annie Dillard, *op. cit.*, p. 11.

possibles. Ce faisant, il acquiert pour l'auteur une logique distincte qui impose les paramètres de son évolution. L'objet-texte de Dillard est le personnage auquel fait référence Marjorie Taylor dans ses recherches, il est *l'esprit simulé* que l'auteur doit comprendre. Le processus de création entre ainsi en relation avec la *théorie simulée* que l'auteur se fabrique à propos de *l'esprit* d'un texte qu'elle ressent de manière empathique. Si Dillard affirme détester écrire, c'est qu'en étant confrontée à une logique qui n'est plus tout à fait la sienne, elle voit sa liberté d'agir s'amenuiser de mot en mot, comme un mourant sent son souffle qui l'abandonne.

Relire le jeune Bakhtine

Dillard avance une posture qui rappelle grandement les propositions de Mikhaïl Bakhtine dans *L'auteur et le héros*. Dans ce texte de jeunesse où il est avancé que « L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre⁴² », Bakhtine s'intéresse aux problèmes de la création en tant qu'acte en explorant, entre autres, le concept d'empathie esthétique avancée par Theodore Lipps⁴³. La notion d'empathie chez Bakhtine s'avère centrale dans sa phénoménologie de l'acte de création littéraire puisqu'elle détermine une part du lien sensible et intuitif entre le créateur et l'objet de sa création. Dès 1920, Bakhtine avançait que la relation avec le *héros* d'un texte de fiction et son auteur était esthétiquement perçue comme une relation avec une altérité dotée d'une logique autonome, localisant le germe de la théorie dialogique dans une théorie de l'esprit par simulation :

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 [...] le héros mène une vie cognitive et éthique, ses actes s'orientent dans l'événement

42. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 59.

43. Comme Bakhtine l'indique : « Ce qui nous intéresse ici, ce ne sont pas les manifestations de cette tendance dans sa diversité mais ce qui en constitue l'idée de base sous sa forme la plus générale. » (*Ibid.*, p. 77)

éthique ouvert qu'est la vie [...]. Si je suis moi-même un être achevé et si l'évènement est une chose achevée, je ne puis ni vivre ni agir, pour vivre, [...] je dois ne pas coïncider avec ma propre actualité⁴⁴.

Cette non-coïncidence, cruciale chez Bakhtine, se présente comme la clé de voûte de l'arc dialogique. Chaque esprit étant incapable de s'épanouir en lui-même, il nécessite un mutualisme, pour reprendre la terminologie de Dissanayake. Ce mutualisme dialogique, Dillard le détaille dans les pages de *En vivant, en écrivant*, figurant son « héros » comme étant le texte, éliminant les projections psychologisantes pour se pencher directement sur ce qu'un texte présente : une logique dont l'autonomie se manifeste selon l'exigence de la forme. Cette *forme*, René Lapierre relisant Bakhtine la présente ainsi :

Le concept de forme est inscrit à l'intérieur de toute démarche créatrice comme principe d'unité et de connaissance, mais aussi comme principe de dessaisissement, d'oubli de soi. [...] [L]e motif de l'expérience esthétique ne se trouve pas dans une affirmation ou une réitération du connu, mais plutôt dans une transfiguration porteuse d'altérité, de différence⁴⁵.

Selon Bakhtine, la forme remplit un rôle clair dans le cadre d'une relation avec un objet de création : « la forme a pour fonction de favoriser, par sa clarté, l'acte d'empathie, d'exprimer, de façon aussi complète et transparente que possible, un monde intérieur (celui du héros? celui de l'auteur?)⁴⁶ » Là où la *forme* se faisait catalyseur de l'acte d'empathie dans un rapport esthétique, les sciences cognitives affirment que de l'identification de *patterns* biologiques signifiants naît de l'empathie. Dans ce cas spécifique s'attardant au langage, forme et *patterns* se retrouvent en situation d'équivalence conceptuelle. Toutefois, là où le jeune Bakhtine ne s'aventure qu'à demi, c'est vers le

44. *Ibid.*, p. 34-35.

45. René Lapierre, « L'exigence de la forme », André Carpentier, Paul Chamberland, Louise Dupré et René Lapierre [dir.], *Dans l'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Travaux de l'atelier », 1994, p. 9.

46. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 82

corps. Contrairement à la neurobiologie qui marche ouvertement dans les traces de Spinoza (« L'Esprit ne se connaît lui-même, si ce n'est qu'en tant qu'il perçoit les idées des affections du Corps⁴⁷. »), Bakhtine cherchait le liant entre l'homme et l'idée de l'homme, entre l'esprit et les moyens qu'il génère pour accéder à l'autre. Chez Bakhtine, l'empathie n'est pas une fin, mais la manière de parvenir à la *compréhension sympathique*⁴⁸, un « jugement de valeur nouveau⁴⁹ » plaçant l'individu hors de la vie intérieure de l'autre — l'autre pouvant être subsumé dans son travail d'un objet esthétique tel qu'un texte, une œuvre d'art, etc.

Dans *L'auteur et le héros*, Bakhtine utilisait les petites fictions intimes de la *compréhension sympathique* pour préciser les rapports de différences et de proximités composant un ensemble social. Ce faisant, il ouvrait la porte sur le relativisme, confirmant que non seulement l'homme ne coïncide pas avec l'idée qu'il a de lui-même, mais qu'il ne coïncide pas plus avec celles qu'il aurait des autres, puisque ces idées émanent de sa propre insuffisance.

Un peu comme le sujet cherchant à écrire le monde pour mieux le comprendre, Bakhtine proposait que la nature humaine était dialogique, mutualiste. Lorsque mise sous un éclairage bioculturel, l'importance de sa contribution est cette évocation claire que la moindre idée du monde passe par soi :

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

47. Baruch Spinoza, *Éthique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010, p. 151.

48. « La différence entre l'empathie et la sympathie n'est pas essentielle — nous aurons beau insérer notre propre état intérieur dans l'objet, nous n'en continuerons pas moins, au niveau de la sensation immédiate, à le sentir *étranger à nous*, tandis que l'état contemplatif nous fera vivre l'objet. L'empathie rend mieux compte de la sensation vécue (phénoménologie de la sensation), la sympathie tend à expliquer la genèse psychologique de cette sensation. » (Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 77-78)

49. *Ibid.*, p. 114.

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 entier dans le temps⁵⁰.

Que cet *autre* soit corps ou texte, la relation à une logique qui n'est pas la nôtre suit un principe commun : nous interprétons, devinons, négocions intuitivement en nous-mêmes les avenues possibles des logiques autonomes. Cherchant à prédire une action, une réaction, un geste ou la direction que prendrait un discours, l'approche bioculturelle avance que nous procédons par simulation sensible dont l'interprétation indique la marche à suivre. Il n'est pas utile ici de distinguer une réflexion consciente d'un acte purement intuitif (voire instinctif) puisque dans l'esprit, chaque élément (instinct, intuition, conscience) ne suit aucune hiérarchisation. Même s'il s'agit d'une piste de réponse peu spectaculaire, l'approche bioculturelle repassant dans les traces de Bakhtine et de Spinoza avance que l'humain n'aurait pas appris à créer des récits pour se comprendre, mais plutôt l'inverse. Si les préhumains sont parvenus à constituer l'humanité, c'est qu'ils auraient fait de l'anticipation une fonction de première importance. De l'anticipation seraient nées les simulations (les récits), ainsi que le besoin d'inventer des moyens pour les communiquer, les transmettre, les comparer, les préciser.

Vu d'un angle postmoderniste, le problème de la création littéraire peut se contenter d'une réponse quasi mystique. Observé par un regard bioculturel, ce même problème s'accroche à un fil spéculatif qui doit remonter au-delà de l'apparition du langage chez les préhumains. Mais à terme, aucune de ces démarches n'invalide l'autre. Là où les analyses poststructuralistes œuvrent dans les nébuleuses référentielles subjectives, la perspective bioculturelle s'affaire à fouiller les questions d'origine, d'émergence et d'évolution à partir d'un matérialisme tout aussi subjectif et spéculatif. C'est là un joli pied de nez épistémologique

50. *Ibid.*, p. 119-120.

que l'approche bioculturelle lance à ces sciences trop souvent pratiquées sans conscience : si notre conception du monde passe essentiellement par l'utilisation de codes et de langages arrêtés, l'usage de ces codes demeure subjectif. Encore faut-il admettre que ce relativisme forme une proposition probante en établissant un dialogue entre matérialisme et métaphysique, entre des théories de l'origine et les nombreuses théories portant sur les résultats des évolutions.

Le darwinisme relatif marquant l'approche bioculturelle est peut-être cette clé qui échappe aux partisans d'une théorie plus radicale : la valeur d'une réflexion sur les phénomènes humains ne se mesure pas dans sa capacité à se réduire à des certitudes, mais à préciser nos doutes.