

## INTRODUCTION

*Those who do not have power over the story that dominates their lives, power to retell it, rethink it, deconstruct it, joke about it, and change it as times change, truly are powerless because they cannot think new thoughts*<sup>1</sup>.

Salman Rushdie

Être capable de pensées nouvelles, selon les termes de Salman Rushdie, c'est être capable de mobiliser différemment le récit dominant de sa propre vie. Savoir en rire, c'est bien ce que Miguel de Cervantès, Laurence Sterne et d'autres génies littéraires, comme François Rabelais, ont su nous transmettre, pour que nous puissions saisir l'importance de ces récits qui nous forgent et, à partir d'eux, créer à nouveau.

Chez des auteurs comme Rabelais, Cervantès et Sterne, l'humour joue un rôle fondamental. Il implique une intelligence et une liberté qui nous rapprochent d'eux et d'autrui. L'humour est un phénomène complexe en littérature, comme il réunit des registres multiples, opérant simultanément. Pour saisir l'humour d'un geste, nous avons recours à un type d'intelligence qui repose sur notre savoir corporel. Cette intelligence est kinésique, c'est-à-dire qu'elle relève d'un savoir qui concerne la sensorimotricité, soit notre capacité à percevoir, sentir, bouger et agir. L'intelligence kinésique nous permet de comprendre les mouvements d'autrui en situation réelle. Mais elle est également mise à contribution à la lecture d'un récit décrivant des gestes et des mouvements<sup>2</sup>.

---

1. RUSHDIE S., « 1,000 Days “Trapped Inside a Metaphor” », *New York Times*, 12 December 1991, B8, col. 5, excerpts from a speech delivered at Columbia University, 11 December 1991.

2. Le concept d'intelligence kinésique renvoie à notre capacité à comprendre pré-réflexivement et réflexivement les mouvements corporels. Cf. BOLENS G., *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'Alain BERTHOZ, Lausanne, Éditions BHMS, 2008. Traduction anglaise: *The Style of Gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore, Johns

En même temps que nous exploitons notre intelligence kinésique pour comprendre un geste narré, le récit que nous sommes en train de lire peut faire appel à notre connaissance d'autres textes et à leur manière de raconter les gestes et les mouvements corporels. Voire même, le récit que nous lisons existe en réponse à un texte précédent et à sa façon de raconter le corps en mouvements. La relation entre les textes est alors hypertextuelle : un texte a provoqué l'écriture d'un nouveau texte.

Le propos de cet ouvrage est d'observer les points de croisement entre savoir sensorimoteur et résonance hypertextuelle : entre notre connaissance de la réalité du corps vécu et les manières multiples et millénaires de mettre cette réalité en jeu par la narration des gestes et des actions humaines<sup>3</sup>.

Quand les vécus corporels sont séparés par des siècles et des variations épistémologiques et culturelles multiples, comment la littérature nous fait-elle comprendre et rejoindre les sensations dynamiques mises en récit par les auteurs, au point de nous faire rire ? Par delà les fossés historiques indéniables qui nous obligent à la plus grande prudence, existe-t-il des aspects partagés, qui nous permettent de comprendre les vécus corporels dont parlent Rabelais, Cervantès et Sterne à travers les mouvements de leurs narrations<sup>4</sup> ? Lorsque ces aspects apparaissent dans des passages humoristiques, comment les traiter ? Pourquoi reconnaissons-nous qu'ils sont humoristiques ? Si, aujourd'hui au XXI<sup>e</sup>, un texte écrit au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècle nous fait rire, comment l'expliquer ?

La relation d'humour est une relation esthétique, et donc subjective. Pour Gérard Genette,

[S]i ce qui fait rire les uns ne fait pas nécessairement rire les autres, c'est parce que le rire ne se fonde sur aucun concept, sur aucun principe général qui stipulerait une relation nécessaire et universelle entre tel trait de l'objet et le sentiment de comique. La relation entre l'objet et son effet n'est que plus ou moins fréquente, et

---

Hopkins University Press, 2012. Je propose dans cet ouvrage un développement du concept d'intelligence kinésique, tel qu'il a été établi en premier lieu par Ellen Spolsky.

3. Cf. BOLENS G., « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 4, 2014, < <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:74799> >.
4. Dans BOLENS G., *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », (2000) 2007, je montre comment la littérature peut nous permettre de retrouver la trace de logiques corporelles extrêmement différentes de celles qui dominent le lecteur au moment où il lit. Avoir conscience de nos *a priori* tacites en ce qui concerne la corporéité est la condition *sine qua non* d'une recherche valable en histoire du corps, condition sans laquelle nous barrons notre accès aux logiques corporelles, souvent étranges, qui donnent leur cohérence à des œuvres aussi importantes que *l'Iliade*, *Beowulf* et *le Lancelot* de Chrétien de Troyes.

donc probable. Il n'est aucun objet qui soit comique en lui-même et qui fasse rire par essence : ce n'est pas l'objet qui fait rire, c'est le rire qui fait qualifier de comique l'objet qui semble en être la cause<sup>5</sup>.

Le sentiment d'humour à la lecture d'un texte relève de la réception subjective des lecteurs. À partir de là, si les lecteurs de *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* rient (comme ce fut le cas pour moi), quels sont les moyens qui me permettent d'en rendre compte de façon précise ? Cet ouvrage sur l'humour teste deux nouvelles pistes d'analyse kinésique, celle du tempo et celle du tonus, intégrées à des perspectives narratologiques, cognitives et sociohistoriques.

Dans un livre collectif sur la cognition comparative, les éditeurs Edward Wasserman et Thomas Zentall inaugurent leur introduction par l'exemple d'un événement *A*, communiqué de deux manières contrastées. *Version A1* : « Tout d'abord, l'allure est faible ; un vague et languissant désir se fait sentir, accompagné d'une douce agitation. Puis, la force de l'urgence grandit, irrésistible ; sa tête tourne brusquement et il s'élançe par le sol irrégulier pour aller caresser l'objet de son affection avec un ravissement extrême. » *Version A2* : « Une pièce métallique est attirée par un aimant<sup>6</sup>. »

Mon objectif dans le choix de cet exemple est de mettre en évidence, d'entrée de jeu et avant d'y revenir plus amplement, notre promptitude cognitive à inférer du tonus musculaire dans un corps en mouvements. La possibilité d'une action autonome suggère un système locomoteur capable des variations toniques de contraction et décontraction musculaires, par lesquelles les mouvements s'effectuent. S'il y a de l'humour dans le contraste flagrant qui sépare la version A1, « *overdramatized* », et la version A2, « *objective, materialistic, and mechanistic*<sup>7</sup> », c'est que nous sommes surpris d'avoir placé de la tonicité là où nous la savons rétrospectivement absente, c'est-à-dire dans du métal. Plutôt que de déclarer que A1 est insensé et que A2 est scientifique<sup>8</sup>, soulignons le fait que notre compréhension de la version A1 a impliqué l'inférence implicite d'une modification de l'état tonique du corps décrit, tel qu'il nous a paru devoir être vivant, puisque doué de désirs, d'impulsions, d'intentions et de mouvements *a priori* autonomes. Notre inférence s'est faite spontanément,

5. GENETTE G., *Des Genres et des œuvres*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 453-454.

6. WASSERMAN E. A. and ZENTALL T. (dir.), *Comparative Cognition. Experimental Explorations of Animal Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 3 (TdA).

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*. Ces qualificatifs, choisis par Wasserman et Zentall, sont parfaitement compréhensibles dans leur introduction, étant donné les objectifs – différents – de leur argumentation.

en réaction à ce que nous lisons<sup>9</sup>. Car les modifications toniques sont centrales à notre expérience du vivant, et nous les inférons très rapidement lors du traitement cognitif d'informations motrices. C'est la surprise ressentie, lorsque nous réalisons notre erreur (le mouvement a lieu entre objets métalliques), qui nous permet de prendre conscience rétroactivement de notre tendance à inférer du tonus dès lors que nous pensons le mouvement vivant. Nous produisons cette inférence de manière pré-réflexive par le biais d'une perception simulée cognitivement, qui n'implique pas d'avoir recours au concept lexicalisé de tonus.

Le processus cognitif des simulations perceptives sera expliqué dans cette introduction, suite à l'analyse de deux passages où Cervantès et Sterne mettent la sensorimotricité en récit en exploitant la capacité de leurs lecteurs à inférer des variations toniques et, par elles, les états mentaux et affectifs les plus fins et les plus drôles chez leurs personnages. Car le tonus est fait du psychisme et de la corporéité indéfectiblement tissés l'un à l'autre. Il est, comme tout vécu corporel, inscrit dans une historicité et une culture qui vont lui donner un sens variable. Or, précisément, ce sont ces variations qui, dans les textes, nous donnent accès à des paramètres tels que le tonus, à travers une mise en récit de ce qui le signale.

Il y a du tonus musculaire dans le mouvement vivant et nous y réagissons, aujourd'hui comme hier. Mon objectif est de tenir compte à la fois de cette réalité physiologique stable chez l'homo erectus, et de son inscription dans une réalité socioculturelle historique, qui, dans son changement constant, toujours médiatise notre accès à la réalité physiologique du corps. Les récits littéraires ont ceci de particulier qu'ils mettent en œuvre, par la fiction et le travail sur le langage, certains paramètres centraux des manières historiques de concevoir le mouvement vivant. Pour faire émerger ces paramètres, qui sont actualisés par la fiction sans être nécessairement lexicalisés en tant que tels et théorisés, il est bon de mettre les textes en rapport les uns avec les autres.

## Humour et hypertextualité

Selon la définition que Gérard Genette donne de l'hypertextualité, « un hypertexte est un texte qui dérive d'un autre par un processus de transformation formelle et/ou thématique. [...] L'hypertexte n'est pas à propos, mais à partir de

---

9. Pour les dernières avancées les plus intéressantes concernant le lien entre littérature et cognition, voir CAVE T., *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

son hypotexte<sup>10</sup> ». *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* sont hypertextuels en ce qu'ils s'inscrivent dans une généalogie explicite de textes multiples, dont ils se démarquent pourtant clairement<sup>11</sup>. La dette revendiquée de Sterne à l'égard de Cervantès s'inscrit dans cette filiation. *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*, les deux chefs-d'œuvre de ces auteurs, sont également hypertextuels en raison de l'influence extrême qu'ils eurent sur la littérature ultérieure. Leur singularité est construite sur l'intensité de cette double relation. Or, l'impact de cette relation au niveau de la réception est notable quand il augmente chez le lecteur la perception de l'humour des textes<sup>12</sup>. La reconnaissance par le lecteur d'une relation hypertextuelle entre les œuvres avive le pouvoir humoristique de celles-ci.

Mon objectif est de développer une méthode d'analyse qui porte attention à la dimension hypertextuelle d'un humour ancré dans notre savoir sensorimoteur. Il ne sera pas question de repérer des récurrences intertextuelles de postures, de gestes empruntés ou de *représentations* corporelles<sup>13</sup>. Il s'agira plutôt de percevoir comment le style kinésique d'une œuvre – sa manière particulière de mettre en jeu les *dynamiques* corporelles de son récit et de ses personnages – dialogue avec le style kinésique d'une autre œuvre. Il va s'agir d'accroître notre capacité à percevoir ces paramètres et à entendre pleinement des voix parlant de corps en interaction – voix mises par écrit il y a quelques centaines d'années et rendues actives par l'intérêt que nous pouvons ressentir à les percevoir. Les voix seront celles d'humains extraordinaires de générosité intellectuelle : Cervantès et Sterne, avec Rabelais en répons<sup>14</sup>.

10. GENETTE G., *Des Genres et des œuvres*, op. cit., p. 24.

11. Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 201, Genette souligne le caractère hypertextuel de *Don Quichotte*, « nommément, sa relation bien connue au genre dit des "romans de chevalerie", et plus précisément aux illustrations tardives de ce genre, comme l'*Amadis de Gaule* de Montalvo ».

12. GENETTE G., *Des Genres et des œuvres*, op. cit., p. 25 : « [L]es hypertextes établissent presque toujours avec leurs lecteurs une sorte de *contrat d'hypertextualité* qui leur permet de faire reconnaître leur propos, et ainsi de lui donner toute son efficacité. »

13. Sur le débat qui a lieu en philosophie au sujet de l'opposition entre représentationisme et enactivisme, voir, par exemple, CHEMERO A., *Radical Embodied Cognitive Science*, Cambridge (MA) and London, The MIT Press, 2011 ; NOË A., *Action in Perception*, Cambridge (MA) and London, The MIT Press, 2006. Sur la question du savoir sensorimoteur, voir NOË A. 2006 ; THOMPSON E., « Sensorimotor subjectivity and the enactive approach to experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n° 4, 2005, p. 407-427. Sur la cognition située, voir ROBBINS P. and AYDEDE M. (dir.), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

14. Sur le corps chez Rabelais, voir JEANNERET M., « Quand le sens passe par les sens. Rabelais et l'intelligence des corps », *Poétique*, n° 178, 2015, p. 247-262. Je souhaite redire ici mon immense reconnaissance à Michel Jeanneret, en particulier pour les échanges que nous avons eus au sujet de Rabelais. C'est lui qui m'a appris à lire cet auteur extraordinaire.

Les aspects sensorimoteurs qui vont nous intéresser en particulier seront le *dialogue tonique* (qui sera défini au début du chapitre 1 ; la notion de tonus sera précisée dans cette introduction) et le *tempo* des actions narrées, leur vitesse d'exécution, leur rythme, leur suspension et l'impact que ces modifications peuvent avoir sur la réception du lecteur, son attention et son traitement cognitif des données véhiculées par le récit<sup>15</sup>. Lors d'une conversation, nous réagissons non seulement au contenu propositionnel des phrases, mais aussi au tonus de notre interlocuteur et au tempo de son élocution. Il en va de même de la conversation que représente un acte de lecture en littérature.

C'est dans cette visée que l'humour sera abordé. Car l'humour en interaction s'associe toujours à un certain tempo et un certain tonus<sup>16</sup>. Sur un autre plan, mais toujours du point de vue d'un positionnement relationnel, Jean-Marc Moura met l'accent sur un humoriste et son lecteur qui « ne se détachent pas du risible, le condamnent encore moins, ils y participent en exprimant leur proximité avec lui. Les tensions et décalages comiques les *concernent*<sup>17</sup> ». Un tel humoriste en littérature ne se place pas en relation de supériorité, il ne s'exclut pas du cadre : son « narrateur est ironique *et* impliqué, les personnages sublimes *et* grotesques, les situations mécaniques *et* intimes<sup>18</sup> ». Pour ce qui est du lecteur, le rire implique *a minima* une compréhension, laquelle présuppose un engagement cognitif. Cette perspective de l'humour ne relève pas d'un classement par genres – comédie *vs* parodie *vs* satire. Je cherche à développer les moyens de rendre compte d'un humour qui relève du kinésique, c'est-à-dire de dynamiques corporelles en interaction, telles qu'elles s'actualisent par la lecture d'une œuvre littéraire, celle-ci pouvant mêler toutes les facettes génériques de l'humour. *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* sont comiques, parodiques, satiriques, et bien d'autres choses encore.

15. Sur la dimension narratologique corrélée du suspense et de son impact cognitif sur le lecteur, voir BARONI R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2007. Pour un lien entre la perspective de BARONI R. et l'analyse kinésique, voir BOLENS G., « Cognition et sensorimotricité, humour et timing chez Cervantès, Sterne et Proust », in LAVOCAT F. (dir.), *L'Interprétation littéraire et les sciences cognitives*, Paris, Éditions Hermann, 2016, p. 33-55.

16. Cf. BOLENS G., « Les comédiens de *stand-up* et la preuve par le rire : Le récit comme acte cognitif dans *Star Wars Canteen 1 & 2* d'Eddie Izzard », *Cahiers de narratologie*, n° 28, SEVILLA G. et MILAN S. (dir.), 2015, < <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:76886>>.

17. MOURA J.-M., *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.

18. MOURA J.-M., *Le Sens littéraire de l'humour*, *op. cit.*, p. 93, voir aussi p. 106. Sur les différentes théories de l'humour (de Platon à Bergson), voir MORREAL J. (dir.), *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany, State University of New York Press, 1987.

Dans l'hypertextualité de *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*, les hypotextes (c'est-à-dire les textes qui ont provoqué l'écriture de ces nouveaux textes) fonctionnent comme leviers expressifs dans le jeu sensorimoteur, cognitif, épistémologique et affectif engagé par les processus de l'humour. Pour aborder ces aspects, il va s'agir de travailler avec des outils complémentaires, allant de la microanalyse kinésique à la contextualisation sociale et historique des textes. Parmi les focales kinésiques qui seront proposées, je me concentrerai sur la mise en récit d'une *modification* du tonus corporel chez les personnages. La littérature parle fréquemment de modifications toniques et de ses conséquences sur les interactions humaines. Il est donc nécessaire de développer les moyens de les observer et d'en faire l'analyse.

Par contraste avec l'humour, « le texte sérieux se caractérise par la hantise de la polysémie et le désir de produire un message monologique, compréhensible par le plus grand nombre. [Il est] volontiers autoritaire et universel [...] »<sup>19</sup>. Le sérieux demande à son lecteur de *croire à* et d'*adhérer à*, « selon un processus répondant généralement à trois modalités : l'action, l'émotion, la raison, correspondant à divers types formels »<sup>20</sup>. À l'inverse, le texte humoristique en littérature introduit un écart dans la demande d'implication<sup>21</sup>. « "L'action" y devient indécise, comme dans *Don Quichotte* qui joue et se joue de l'épique et de l'aventure. [...] "La raison", elle, coexiste avec l'absurde dans *Vie et opinions de Tristram Shandy* aux apparences d'autobiographie inspirée de Locke (garant du sérieux philosophique)<sup>22</sup>. » Ainsi, le texte d'humour, tout en impliquant un engagement cognitif, cultive simultanément l'esprit critique de son lecteur, y compris à l'égard du texte lui-même. Selon John Morreall, « *humor fosters critical thinking* » [l'humour nourrit l'esprit critique]<sup>23</sup>. L'humour est ce qui sauve de ce qu'il appelle « *convergent thinking based on applying standard formulas* » [une pensée convergente basée sur l'application de formules standard]. L'humour relève de la possibilité d'une pensée non seulement intelligente mais aussi libre de toute forme de conformité *a priori*. En somme, l'humour rapproche car il ne passe par aucune demande d'obéissance. Il inhibe le rapport de force et aménage une distance qui, paradoxalement, permet de se sentir concerné et d'entrer en jeu. C'est en ce sens que l'humour rapproche.

19. MOURA J.-M., *Le Sens littéraire de l'humour, op. cit.*, p. 121.

20. *Ibid.*, p. 120.

21. *Ibid.*, p. 120.

22. *Ibid.*, p. 121.

23. MORREAL J., *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, p. 113.

À l'idée d'une implication en littérature qui nourrit l'esprit critique, s'ajoute une forme de plaisir particulière. Elle correspond à la description que le dessinateur anglais William Hogarth (1697-1764), très apprécié de Laurence Sterne<sup>24</sup>, donne de l'investissement attentionnel :

*The active mind is ever bent to be employ'd. Pursuing is the business of our lives; and even abstracted from any other view, gives pleasure. Every arising difficulty, that for a while attends and interrupts the pursuit, gives a sort of spring to the mind, enhances the pleasure, and makes what would else be toil and labour, become sport and recreation*<sup>25</sup>.

[L'esprit actif tend toujours à être investi. S'engager dans une action est l'affaire de nos vies; et indépendamment de toute autre vue, cela procure du plaisir. Toute nouvelle difficulté, qui pour un instant occupe et interrompt notre poursuite, confère une sorte de ressort à l'esprit, intensifie le plaisir et fait en sorte que ce qui eût été peine et labeur devient un sport et une récréation.]

Hogarth parle ici d'un type d'action qui provoque du plaisir par l'investissement attentionnel accru de la personne. Le dessinateur, pour décrire ce phénomène psychophysique, choisit des termes qui renvoient à un fond tonique modifié à travers l'intensification attentionnelle de l'esprit (*mind*). Cette intensification est bientôt métaphorisée en l'idée d'un mouvement de ressort, « *a spring* » – idée sensorimotrice qui, nous le verrons, apparaît également chez Sterne. De façon similaire, la perception et la compréhension de l'humour pour le lecteur (j'entends toujours par « lecteur » un lecteur possible) se construisent à travers un accroissement attentionnel, qui peut aboutir au ressort cognitif manifesté par l'éclat de rire. L'humour qui va nous occuper dans cet ouvrage implique une forme d'attention cognitive qui engage une intelligence dynamique et une corporéité vécue, pouvant déclencher le phénomène complexe du rire.

## Le tempo et le tonus corporel dans les textes

Après avoir défini le tonus et le tempo, nous allons considérer deux passages, l'un de *Don Quichotte*, l'autre de *Tristram Shandy*, qui décrivent un état de plaisir provoqué par un engagement cognitif lié à un agir. Ce qui m'intéresse en premier lieu dans les deux exemples choisis est la mise en récit d'un plaisir cognitif qui modifie le tonus corporel.

24. Sterne obtint de Hogarth qu'il fit des gravures pour *Tristram Shandy*.

25. HOGARTH W., *The Analysis of Beauty*, PAULSON R. (dir.), New Haven and London, Yale University Press, 1997, chap. 5 : « Of Intricacy », p. 32 (TdA).



Concernant le tonus, la psychomotricienne et psychologue Suzanne Robert-Ouvray explique que « la motricité est un agent d'intégration des données corporelles et cognitives. L'élément physiologique qui permet ces intégrations est le tonus musculaire. Le tonus est la tension qui siège dans le muscle quand il est innervé. C'est la preuve que les nerfs ont migré jusqu'à leurs muscles respectifs ; ceux-ci sont alors réactifs et prennent vie<sup>26</sup> ». Pour Jean-Claude Coste, le tonus, « phénomène nerveux très complexe » qui perdure tant que le corps est en vie, y compris dans l'inaction, est « la trame de tous les mouvements » et « participe à toutes les fonctions motrices », tels l'équilibre et la coordination<sup>27</sup>. Robert-Ouvray écrit encore que l'élément physiologique du tonus est si fondamental dans notre manière d'être au monde que ses modifications, « liées aux situations relationnelles, restent toute notre vie nos systèmes de référence et d'orientation affectives par rapport aux autres<sup>28</sup> ». En effet, comme le souligne Jacques Corraze, « les émotions renvoient toutes à des modifications toniques<sup>29</sup> ».

Selon le psychologue André Bullinger, les fonctions toniques jouent un double rôle. Elles permettent l'expressivité humaine, en même temps qu'elles servent de « point d'appui pour les fonctions instrumentales<sup>30</sup> ». Elles sont le lieu aussi bien du rapport moteur, perceptif et sensoriel à l'environnement, que de l'expression émotionnelle vis-à-vis de cet environnement. Pour ce qui est des flux sensoriels, ils « participent à la régulation tonico-posturale et permettent de situer le corps dans l'espace<sup>31</sup> ». Les flux sensoriels sont le flux tactile, dont le capteur corporel est l'ensemble de l'enveloppe cutanée, ainsi que les flux olfactif, sonore et visuels. « Les réponses de l'organisme à ces stimulations sont toniques et posturales<sup>32</sup>. » S'ajoute le flux gravitaire, qui est « constitué par l'accélération créée par les forces

26. ROBERT-OUVRAY S., *L'Enfant tonique et sa mère*, Revigny-sur-Ornain, Hommes et perspectives/Éditions Martin Media, coll. « Interfaces », 1996, p. 31-32. Voir également ROBERT-OUVRAY S., *Intégration motrice et développement psychique. Une théorie de la psychomotricité*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Desclée de Brouwer, (2002/2004) 2007. L'importance de la tonicité dans le développement psychomoteur de l'enfant est traitée de manière centrale dans cet ouvrage.

27. COSTE J.-C., *La Psychomotricité*, Paris, PUF, 1977, 1994 (5<sup>e</sup> édition), p. 25.

28. ROBERT-OUVRAY S., *L'Enfant tonique et sa mère*, *op. cit.*, p. 96.

29. CORRAZE J., « Le dialogue tonico-émotionnel à la lumière des connaissances actuelles », *Entretiens de Psychomotricité 2007*, Paris, Expansion Formation et Éditions, 2007, p. 71. Voir aussi COUSIN D., « L'investissement du dialogue tonique, sa place dans la genèse de la communication », *Enfance*, n° 35, 1982/5, p. 363-385.

30. BULLINGER A. *Le Développement sensori-moteur de l'enfant et ses avatars*, Toulouse, Éditions Érès, 2004, 2013, p. 51.

31. *Ibid.*, p. 81.

32. *Ibid.*, p. 29.

de la pesanteur et par celles suscitées lors de mouvements actifs ou passifs de l'organisme ». « Dans une perspective phylogénétique, le flux gravitaire a déterminé une large partie de l'architecture squelettique et musculaire. Il est essentiel que les ressources toniques et posturales soient présentes pour composer avec ce flux<sup>33</sup>. »

Bullinger appelle « sensibilité profonde » ce qui « fournit des signaux relatifs à l'état de tension des muscles, à la position angulaire et à la vitesse de déplacement des articulations. Cette sensibilité profonde, toujours présente, est associée à tous les signaux issus des diverses modalités sensorielles<sup>34</sup> ».

C'est la coordination de ces deux séries de signaux, ceux issus des flux sensoriels et ceux issus de la sensibilité profonde, qui va permettre de constituer la *fonction proprioceptive*. Pour que cette coordination puisse se réaliser, il est nécessaire que les concomitances temporelles entre deux séries d'événements puissent être détectées<sup>35</sup>.

Ainsi, la fonction proprioceptive est issue de la perception des concomitances temporelles qui ont lieu entre les événements relevant de la sensibilité profonde et les événements relevant des flux sensoriels. Ces aspects sont centraux pour la perspective que je cherche à développer dans l'analyse kinésique de la littérature, car ils permettent de penser la relation entre un vécu corporel singulier et son interface avec une réalité perceptible partagée.

J'ai proposé ailleurs d'utiliser à des fins d'analyse la triade *kinésique*, *kines-thésique* et *kinétique*. Par *kinétique*, j'entends tout aspect moteur relatif aux lois de physique, comme la loi de la gravité, qui s'appliquent de manière globale au vivant comme au non-vivant. Le sens *kinesthésique* correspond à une réalité neurophysiologique du corps vivant. C'est par le flux sensoriel kinesthésique que nous sentons chaque aspect moteur de notre corps. Typiquement, c'est grâce à ces informations sensorielles que nous pouvons activer nos mains sans les regarder, tout en sachant exactement quel mouvement nous sommes en train de réaliser<sup>36</sup>. Ce sens s'entraîne, par exemple chez une pianiste, un danseur ou une chirurgienne. Et c'est grâce à ce flux sensoriel (qui a partie liée avec la sensibilité profonde décrite par Bullinger), en conjonction avec les autres flux sensoriels, en particulier tactile, que nous élaborons en permanence et de manière préconsciente notre expérience phénoménologique d'être notre propre corps, à laquelle renvoie le terme de *proprio-ception*, soit la perception vitale que notre corps est notre propre corps.

33. *Ibid.*, p. 26.

34. *Ibid.*, p. 82.

35. *Ibid.*, p. 82.

36. Cf. van BEERS R., WOLPERT D. and HAGGARD P., « When Feeling Is More Important Than Seeing in Sensorimotor Adaptation », *Current Biology*, n° 12, 2002, p. 834-837.

Pour Suzanne Robert-Ouvray, « la proprioceptivité comme sens kinesthésique ou “sens moteur”, ainsi que le tact [ou flux sensoriel tactile], sont des systèmes sensoriels constants. Ils constituent la base sensorielle du sentiment de continuité de vivre<sup>37</sup> ».

Enfin, la *kinésie* réunit les deux termes précédents (*kinétique* et *kinesthésique*) pour élargir la perspective à une sensorimotricité *en interaction*, telle qu'elle peut être *perçue*, où la réalité neurophysiologique est en lien non seulement avec la réalité gravitaire et toute autre loi de physique, mais aussi avec les instanciations socioculturelles d'humains réagissant à d'autres humains et au monde qui les englobe. Le champ d'observation de la kinésie peut donc aller de l'infime sursaut réflexe en réaction à une pomme qui tombe d'un arbre, jusqu'à l'expression culturellement codifiée de gestes grandiloquents sur la scène d'un théâtre, devant un auditoire averti. Les phénomènes sensorimoteurs font généralement lien entre les trois paramètres *kinétique* (ou physique), *kinesthésique* (ou sensoriel) et *kinésique* (ou interactionnel et perceptif). Leur distinction à des fins d'analyse permet d'observer la nature de leur impact réciproque.

Dans l'éventail des aspects qui constituent tout événement kinésique, j'aimerais mettre en évidence la question du tempo et celle des variations toniques. Le tonus est la manifestation permanente de la coordination entre les flux sensoriels et la sensibilité profonde, en relation avec l'environnement. Les variations toniques sont au cœur de tout événement moteur, qu'il s'agisse d'immobilité stricte, d'un clignement de paupière subreptice ou de gesticulations débridées. Il est possible d'être immobile de diverses manières, la différence se situant au niveau de la qualité tonique de la posture. Les grands danseurs et les grands acteurs sont maîtres de ces nuances.

Pour ce qui est du tempo, cette notion renvoie en musique à la vitesse d'exécution choisie par l'interprète d'une œuvre, par exemple sur la base des informations offertes par une partition. La valeur d'une même note (par exemple, une croche) est relative et peut durer plus ou moins longtemps, selon le tempo avec lequel le morceau est exécuté. La partition peut recommander un certain tempo au moyen de termes convenus, comme *largo*, *moderato*, *allegro*, *presto*, *rubato*<sup>38</sup>. Mais il reste que c'est l'interprète qui va donner lieu par son jeu à la durée réalisée de

37. ROBERT-OUVRAY S., *Intégration motrice et développement psychique*, op. cit., p. 98.

38. Sur le *tempo rubato*, voir HUDSON R., *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 1 : « *The Italian word rubato means robbed or stolen. Tempo rubato is stolen time. The expression appears during the first half of the eighteenth century to describe a practice in baroque vocal music: some note values within a melody are altered for expressive purposes while the accompaniment maintains strict rhythm.* »

chaque note, en suivant par son geste physique ce qu'il ou elle perçoit de l'écriture musicale et cherche à exprimer de la partition<sup>39</sup>. Le tempo en littérature relève également de l'exécution temporelle du texte au moment où le lecteur en fait l'expérience. Le tempo actualisé par la lecture du texte fait le lien entre la réalité des mots inscrits sur la page et leur réception cognitive et intellectuelle. Le lecteur perçoit alors, dans sa compréhension des actions et des mouvements narrés, des variations de rythmes, de vitesse et d'intensités temporelles. Cette perception va se rejouer dans le tempo de sa lecture – que celle-ci soit silencieuse ou performée de façon audible.

Dans le contexte d'un agir sensorimoteur, la perception d'un tempo se construit, pour reprendre les termes de Bullinger, par la reconnaissance de concomitances temporelles entre les flux sensoriels et la perception profonde. Le jeune enfant développe sa sensorimotricité en faisant l'expérience renouvelée de ces concomitances, en les pratiquant de manière progressive et ludique<sup>40</sup>. C'est pour cette raison que les jeux dans l'enfance sont d'une importance fondamentale, en lien indéfectible avec le plaisir de bouger, qui se passe de justification.

Réussir à attraper une balle qui rebondit, implique la perception d'un tempo dans les rebonds de la balle. Cela reste vrai à tout âge. En outre, une différence est perceptible entre le rebond d'une balle de tennis et celui d'une balle de ping pong. Ces rebonds sont relatifs à la matière spécifique des balles et à la nature du support permettant le rebond (court de tennis ou table de ping pong). L'interaction entre ces deux matières (celle de la balle et celle du support) va avoir un impact sur la force du rebond et la vitesse de son accélération ou décélération, pouvant conduire à un *decrecendo* plus ou moins rapide. La capacité d'attraper ou de renvoyer une telle balle implique une cognition motrice qui s'est développée depuis la prime enfance et qui permet une adaptation motrice extrêmement rapide à un faisceau complexe de données sensorielles internes et externes.

Une œuvre littéraire qui organise la perception d'un tempo narratif chez le lecteur, réactive chez celui-ci un savoir sensorimoteur du même ordre que celui qui nous permet d'attraper une balle à son rebond<sup>41</sup>. En situation réelle (avec ou sans match), ce savoir est d'importance primordiale pour l'organisme et le fonctionnement de la personne dans son milieu physique et social. En art, quel que soit le médium (musique, danse, peinture, cinéma, écran tactile, etc.), le savoir sollicité

39. Je remercie Nicolas Bolens pour ses explications indispensables au sujet du tempo.

40. Cf. GODARD H., « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas*, n° 30, juin 1994, p. 72-77.

41. Cf. l'introduction de BOLENS G., *The Style of Gestures*, op. cit.

est fondamentalement de même nature, tout en étant investi et activé à des fins variables et dans des réalités culturelles et historiques diverses.

Enfin, le tonus et le tempo sont souvent corrélés. Ils s'impactent mutuellement. Ils s'associent dans le ton d'une voix, lequel relève aussi bien de la tonicité globale du locuteur (avec des implications sur le volume sonore de sa parole), que du tempo de son élocution. La respiration est également au croisement du tempo et du tonus<sup>42</sup>. L'hyperventilation implique une tonicité excessive, associée à une respiration rapide et superficielle, tandis qu'un état de relaxation musculaire permet un ralentissement du rythme respiratoire. Enfin, le tonus et le tempo s'actualisent ensemble dans l'allure et la démarche de tout être vivant doué de motricité – trot du cheval, battement d'ailes de l'oiseau, déroulé souple du félin, ondulations du reptile. Dans chaque cas, le geste locomoteur implique une répétition et donc un tempo allant avec cette répétition. Les pas de l'humain et le bruit rythmé qu'ils produisent au contact du sol sont l'expression de la corrélation du tempo et du tonus, en prise directe avec le monde environnant, dans l'impact sonore réciproque des pas sur le sol et de la nature de ce sol. Marcher en talons sur du parquet, en bottes de pluie sur de l'herbe mouillée, en sabots de bois sur des cailloux ou pieds nus dans du sable ne signifient pas la même chose en termes de sons produits, ainsi que de ressentis kinesthésiques, de sensations cutanées et d'allure kinésique globale de la personne<sup>43</sup>. De surcroît, le tonus et le tempo se modifient en s'adaptant au sol, relativement à l'habileté motrice de la personne. Sur une pente dangereusement glissante, le tempo de mes pas ralentit, mon tonus corporel augmente, et le tempo de mes battements cardiaques s'accélère. Cette redistribution tensile et rythmique sera certainement différente chez un adolescent habitué au skateboard ou chez un humain dont le corps aura été culturellement entraîné d'une autre manière pour des raisons historiques, géographiques, culturelles et sociales. Reste qu'il y aura une adaptation au changement de terrain et que cette adaptation se manifestera par une modification, même infime, du tonus et du tempo corporel.

Nous reviendrons au tempo plus tard. Voyons d'abord le tonus tel qu'il apparaît dans les textes. La littérature décrit souvent des modifications de tonus pour communiquer des informations affectives. Ainsi Cervantès, pour décrire la jubilation de son héros, ne réfère pas à une expression faciale. Il renvoie à une

42. Cf. GODARD H., « Le souffle, le lien », *Marsyas*, n° 32, décembre 1994, p. 27-31.

43. Cf. PORT R., CUMMINS F. and MCAULEY D., « Naïve Time, Temporal Patterns, and Human Audition », in PORT R. and GELDER T. van, *Mind as Motion. Explorations in the Dynamics of Cognition*, Cambridge, Mass. and London, A Bradford Book & The MIT Press, 1995, p. 339-371. Voir en particulier les pages 344, 352, 360 et 364.

augmentation massive du tonus global de l'hidalgo par une description de nature kinésique.

*La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo.* (DQ I, iv, p. 143<sup>44</sup>)

[L'aube du jour commençait à poindre quand don Quichotte sortit de l'auberge, si heureux, si gaillard et si euphorique de se voir enfin armé chevalier que la joie lui éclatait par les sangles du cheval. (DQ I, iv, p. 107-108<sup>45</sup>)]

Quant à Sterne, il passe par la comparaison pour parler d'une modification tonique chez le personnage de Toby, l'oncle de Tristram Shandy.

*In the latter end of the third year, my uncle Toby perceiving that the parameter and semi-parameter of the conic section, angered his wound, he left off the study of projectiles in a kind of a huff<sup>46</sup>, and betook himself to the practical part of fortification only; the pleasure of which, like a spring held back, returned upon him with redoubled force.* (TS II, 4, p. 70<sup>47</sup>)

[Arrivé à la fin de la troisième année, mon oncle Toby, constatant que le paramètre et demi-paramètre de la section conique irritait sa blessure, abandonna avec quelque humeur l'étude des projectiles, et se lança dans la partie pratique de la fortification exclusivement; dont le plaisir, comme un ressort remonté et retenu longtemps, lui revint avec une force redoublée (TS II, 4, p. 141<sup>48</sup>).]

Cervantès dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle et Sterne dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> renvoient à une modification tonique pour signifier un plaisir produit chez les

44. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I & II, NIETO M. F. (dir.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2006. Même édition pour toutes les citations de ce texte. DQ sera employé pour désigner le titre de l'œuvre dans les références des citations.

45. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, I, traduction de CANAVAGGIO J., Paris, Gallimard, 2001. J'utilise cette traduction pour tous les passages traduits de *Don Quichotte*, tout en modifiant parfois certains détails pour rendre le sens aussi littéralement que possible, à des fins d'analyse.

46. L'expression anglaise « in a huff » est intraduisible littéralement en français. Elle implique la production d'une bouffée d'air et du bruit qui l'accompagne, chez quelqu'un qui manifeste ainsi un sentiment de vexation, d'agacement et/ou de mépris.

47. Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, introduction and notes by FOLKENFLIK R. New York, The Modern Library, (1995) 2004, p. 70. Même édition pour toutes les citations de ce texte. TS sera employé pour désigner le titre de l'œuvre dans les références des citations.

48. Laurence STERNE, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, nouvelle traduction de JOUVET G., Auch, Éditions Tristram, (2004) 2012. Je me base sur cette traduction pour tous les passages traduits de *Tristram Shandy*, tout en la modifiant pour rendre le sens aussi littéralement que possible, à des fins d'analyse.

personnages par un investissement attentionnel accru. L'investissement cognitif et affectif chez don Quichotte concerne l'activité chevaleresque des récits fictionnels dans lesquels il se vit ; chez l'Oncle Toby, il s'applique à la modélisation de « sa scène de crime », soit le champ de bataille où il fut blessé à vie. Dans les deux cas, le texte renvoie à une modification tonique, associée à un plaisir à la fois physique et mental.

Pour ce qui est de don Quichotte, la joie lui explose par les sangles du cheval. Cette image remarquable oscille entre la métonymie et l'analogie. En effet, elle suggère que le tonus du cavalier est augmenté au point de tendre les sangles de Rossinante à la limite de l'explosion, mais aussi que l'état tonique de don Quichotte est lui-même semblable à une lanière de cuir étirée au maximum de ses capacités, jusqu'à un point de tension qui frôle le jaillissement – de joie. Pour ce qui est de l'Oncle Toby, le plaisir est sujet du verbe « *to spring* », tout comme, chez don Quichotte, « *el gozo* » est sujet de « *reventaba* ». De même que la joie de l'hidalgo lui éclate du corps – de ce corps duel formé par le sien et celui du cheval sanglé qui le porte –, le plaisir de Toby est sujet d'un verbe qui l'assimile à la tension d'un ressort serré le plus avant possible, puis soudain lâché. Dans les deux cas, la formulation est kinésique et engage un artefact : des sangles de cheval pour don Quichotte, un ressort pour Oncle Toby. Les deux passages ouvrent par le style et l'humour une brèche référentielle qui interdit d'en réduire la spécificité. En quelques mots, ils s'inscrivent dans le corps et dans l'Histoire – Histoire socioculturelle de la chevalerie chez l'un, histoire de la philosophie mécaniste chez l'autre<sup>49</sup>.

Le plaisir des deux personnages a pour objet une activité : la réactualisation des aventures de chevaliers errants pour don Quichotte ; la modélisation de « son » champ de bataille pour l'Oncle Toby. Cette activité est l'occasion de leur *gozo* et *pleasure*. Elle est leur ressort interne ; elle actualise leur pulsion de vie, leur *drive*,

49. Cf. Poussant plus loin la théorie de l'animal-machine de Descartes, Julien Offroy de La Mettrie écrit que « Le corps humain est une machine qui monte elle-même ses ressorts : vivante image du mouvement perpétuel », LA METTRIE J. O., *L'Homme-machine* (1748), ASSOUN P.-L. (éd.), Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 100. D'après Alexis Tadié, Sterne ne connaissait pas l'ouvrage de La Mettrie, mais le contexte philosophique de ces questions et des débats et échanges qu'ils occasionnaient devait lui être familier. TADIÉ A., *Sterne's Whimsical Theatres of Language. Orality, Gesture, Literacy*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 54 n. 9. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les mouvements du mécanisme, du vitalisme, du rationalisme et de l'empirisme se disputaient le terrain. Cf. KING L., *The Philosophy of Medicine. The Early Eighteenth Century*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press, 1978 ; DUCHESNEAU F., *La Physiologie des Lumières. Empirisme, modèles et théories*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire et philosophie des sciences », 5, 2012.

leur joie, leur libido, leur *flow*<sup>50</sup>, leur appétence, leur *stamina*, leur *mojo*, appelez cela comme vous voudrez. Sterne l'appelle le *hobby horse*<sup>51</sup>. Ce qui m'intéresse dans nos deux passages est la manière de communiquer au sujet de ce plaisir vital, en attirant l'attention sur la transformation tonique qui le manifeste. Mais aussi, au niveau de la réception de ces lignes, le lecteur élabore, pour les comprendre, une simulation perceptive qui relève d'un savoir sensorimoteur concernant le tonus : chez don Quichotte de tonicité accrue à travers un certain type de mouvements, et chez l'Oncle Toby de débrayage tensionnel.

### L'analyse littéraire des simulations perceptives

Une simulation perceptive est ce que nous élaborons cognitivement sur la base de notre savoir sensorimoteur pour produire un sens à partir d'une phrase qui réfère à une action, une sensation, une perception, c'est-à-dire toute information qui nécessite que nous activions notre mémoire sensorielle et perceptive<sup>52</sup>. Dans les deux passages de *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*, la simulation perceptive est la condition non seulement de la compréhension des énoncés, mais aussi de l'accès à leur humour. Autrement dit, si le lecteur est sensible à l'humour de ces lignes, c'est qu'il a activé une simulation perceptive sensorimotrice : *kinétique* en ce qui concerne la réactivation cognitive des mouvements de traction (pour les lanières) et de resserrement (pour le ressort) ; *kinesthésique* au niveau des sensations motrices associées à la traction et au resserrement, et *kinésique* au niveau perceptif du style de mouvements susceptibles d'être générés par les modifications toniques ainsi produites. Sans simulation kinétique, kinesthésique et kinésique de la part du lecteur, ces deux passages restent opaques. C'est l'activation cognitive de ce savoir

50. CSIKSZENTMIHALYI M., *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, New York, London, Toronto, Harper Perennial Modern Classics, 1990.

51. Sur le désir chez Sterne, voir GUILBERT C. *L'Écrivain le plus libre*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2004.

52. MARKMAN K. D., KLEIN W. M. P. et J. A. SUHR (dir.), *Handbook of Imagination and Mental Simulation*, New York, Taylor and Francis, 2009 ; PEZZULO G., CANDIDI M., DINDO H., BARCA L., « Action simulation in the human brain : Twelve questions », *New Ideas in Psychology*, n° 31, 2013, p. 270-290 ; BOLENS G., *The Style of Gestures*, op. cit., introduction ; BOLENS G., « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », in BESSON M., COURTET C., LAVOCAT F., VIALA A. (dir.), *Corps en scènes*, Paris, Éditions du CNRS, 2015, p. 115-125 ; BOLENS G., « Kinesthetic Empathy in Charlie Chaplin's Silent Films », in REYNOLDS D. and REASON M. (dir.), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Bristol and Chicago, Intellect, 2012, p. 143-156 ; BOLENS G., « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », art. cité.



sensorimoteur qui permet de comprendre en quoi l'impact kinesthésique du plaisir ressenti par les deux personnages est comparable à des lanières tendues à l'extrême ou à un ressort arrivé à son maximum puis relâché. Et c'est au moment où l'acte cognitif de la simulation perceptive éclaire ces lignes que l'humour se fait sentir. On imagine alors, ne serait-ce que fugitivement, le type de posture et de tonicité marquant la kinésie de don Quichotte, si intensément réjoui que son plaisir se transmet de façon explosive aux sangles de son cheval.

La phrase « *el gozo le reventaba por las cinchas del caballo* » est remarquablement synthétique et dynamique. Cette qualité stylistique déclenche une simulation perceptive efficace, par laquelle sont communiquées l'intensité et la vitesse de l'événement décrit, en surplus du sens codifié des termes qui constituent la phrase : l'hidalgo explose de joie et les sangles de son cheval brusquement s'en ressentent. Le lecteur, en raison de la force stylistique de la phrase, suit cette intensification à travers la simulation perceptive générée par une lecture attentive. Car nous élaborons des simulations perceptives en réaction au style par lequel l'auteur irrigue le sens porté par les mots. C'est dans le style que le langage rejoint le corps et le savoir que nous en avons. S'ajoute que la simulation perceptive de chaque lecteur lui sera propre. Il ne s'agira en aucun cas de représentations mentales comparables les unes aux autres, comme le seraient des images fixées sur papier, sur pellicule ou sur écran. Ce dont il est question est une *activation* de l'information telle qu'elle est traitée par l'intelligence kinésique, et investie de manière cognitive et sensorielle par la compréhension dynamique du lecteur. À chaque lecteur son don Quichotte tendu de joie, mais à tous cette information d'un accroissement tensionnel.

Chercher à observer cette étape de la réception d'un texte – une étape parmi d'autres, mais une étape clé – n'implique en aucun cas le déni des variations sociales, épistémologiques, matérielles, particulières au moment où le texte est écrit et au moment de notre acte de lecture. Il s'agit plutôt de mettre la focale sur ce qui souvent constitue une tache aveugle dans notre manière de lire un texte littéraire, lorsque les mots, traités cognitivement de façon préreflexive, sont ensuite directement translatés en des conclusions abstraites. Ainsi, dans le passage qui nous intéresse, ne retenir que l'idée d'un don Quichotte content ne suffit pas. À travers cette idée simple et générale, la littérature a été évacuée et, avec elle, une plus grande exactitude. La littérature, par son travail sur la langue en relation à la corporéité, est capable d'une forme de complexité qu'il s'agit de reconnaître et d'observer en tenant compte de notre inscription historique, autant que de l'inscription historique du texte.

À ce sujet, passons par un bref exemple médiéval avec Geoffrey Chaucer, auteur anglais du *xiv<sup>e</sup>* siècle. Dans ses *Contes de Canterbury*, le personnage fictionnel de

Chaucer lui-même est mis en scène d'une manière humoristique. Il fait partie d'un groupe de pèlerins engagés dans un concours de contes sur le chemin qui les conduit à Canterbury. Lorsque vient le tour de Chaucer de raconter une histoire divertissante, il s'avère être un conteur exécrable et finit par être interrompu – lui, l'auteur de l'œuvre magistrale que nous sommes en train de lire. Parmi les raisons de cet échec, vient en tête de liste sa capacité notable à rater les figures de style et les images qu'elles provoquent. Ainsi, le personnage principal de son conte, sir Thopas, tombe follement amoureux (mais de personne), en entendant simplement le chant d'une grive. En réaction à cette subite épiphanie émotionnelle, il se met à éperonner son cheval si fort et si longtemps que l'animal finit par suer toute l'eau de son corps : « *So swatte that men myghte him wrynge*<sup>53</sup> », il transpirait tant que des hommes auraient pu l'essorer (*wring*) – comme on tord un linge pour en extraire l'eau. Entrer en matière avec le texte pleinement, en exploitant nos facultés cognitives et sensorimotrices, est une manière de prendre acte de la voix de l'auteur. En l'occurrence, une simulation perceptive est ce qui nous permet d'accéder à l'image loufoque d'un cheval essoré comme un torchon. Placer la focale un instant sur cette activation cognitive dynamique sert à mettre en évidence notre participation au texte au moment de sa réception. Il va de soi que chaque lecteur aura une simulation idiosyncrasique et propre à son époque, qu'il soit le voisin de Chaucer ou un Helvète du vingt-et-unième siècle. Il est certain que notre accès à ce discours sera marqué par ce qui médiatise cet accès, à savoir la réalité matérielle des médiums employés, ainsi que la réalité de notre propre inscription historique, distante de plusieurs siècles. Mais cela étant vrai pour tout acte de lecture, autant donner leur place à ces paramètres, en tenant compte dans le champ de notre observation de notre propre participation cognitive, afin d'en délimiter la portée.

Car s'ajoutent ensuite toutes les dimensions culturelles et épistémologiques par lesquelles nous devons appréhender les implications d'une parodie médiévale des romans courtois, de la passion amoureuse, et du rôle du cheval dans la chevalerie chez un auteur anglais du XIV<sup>e</sup> siècle. Ce versant est complémentaire au précédent. L'un n'empêche pas l'autre, bien au contraire. L'humour fonctionne par le travail de la langue en lien avec son impact cognitif et son contexte culturel. Ainsi, quand Chaucer nous pousse encore à concevoir un sir Thopas parti si vite au galop qu'il glisse (*glood*) comme le ferait une étincelle jaillie d'une bûche en flammes (« *As sparkle out of the bronde* », l. 905), tout en ayant placé une tour au sommet de son heaume, dans laquelle il a fiché une fleur de lys, si nous ne faisons

53. Geoffrey CHAUCER, *The Canterbury Tales*, « The Tale of sir Thopas », in BENSON L. D. (ed.), *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1987, l. 776.

pas l'expérience de ce double mouvement – extrême rapidité linéaire de l'étincelle *versus* mouvement de va-et-vient d'une tour ornementale coiffant un cavalier au galop –, nous passons à côté du texte. La référence à une fleur de lys fichée dans la tour augmente encore la perception du mouvement de balancier, imparti par le galop du cheval. En effet, si la fleur est fichée dans une structure cylindrique, c'est qu'elle a une tige ; et si elle a une tige, son mouvement est donc flexible. L'association paradoxale de deux mouvements d'intensités et de dynamiques contradictoires (extrême rapidité linéaire et tempo d'un mouvement flexible), fonde l'humour d'un choix figural superbement raté. Le lecteur peut à la fois apprécier la facture de cet humour particulier, et percevoir l'ambiguïté politique qui, dans la foulée, fait jouer un rôle bizarre au symbole royal français, planté dans un récit écrit pendant la Guerre de Cent Ans, où la légitimité du roi de France se dispute entre divers branches généalogiques françaises et anglaises. Il n'y a pas à choisir entre une attention aux simulations perceptives provoquées par le texte et la contextualisation historique de celles-ci. En l'occurrence, c'est même plutôt grâce à notre attention à la simulation perceptive potentiellement provoquée par le texte que nous trouvons accès à son sous-entendu politique. Il suffit de redonner sa tige à la fleur qu'est le lys pour que le symbole royal français, dès lors qu'il est placé dans la tour coiffant un heaume au galop, devienne merveilleusement drôle.

### Les fictions anthropologiques et la relation de lecture

Le rire de Chaucer ne portait pas encore le nom d'humour. Le concept d'humour résulte, au XVIII<sup>e</sup>, du développement du système des humeurs qui, après avoir dominé les conceptions physiologiques et médicales en Occident pendant des siècles<sup>54</sup>, était en train de perdre du terrain face à de nouveaux systèmes théoriques<sup>55</sup>. La corrélation de base entre humeurs et humour est que l'humour a un effet bénéfique sur l'équilibre humoral. Il provoque non seulement un repositionnement cognitif et épistémologique, mais aussi un rééquilibrage physiologique, surtout s'il provoque le phénomène très particulier du rire. Le narrateur de Laurence Sterne s'adresse à son lecteur en lui expliquant son désir d'avoir placé entre ses mains des volumes dont la fonction première est d'améliorer par l'humour son état psychophysique,

54. POLLOCK J., *Qu'est-ce que l'humour?*, Paris, Klincksieck Études, 2001.

55. HAWLEY J., « The Anatomy of *Tristram Shandy* », in MULVEY ROBERTS M. and PORTER R. (dir.), *Literature and Medicine During the Eighteenth Century*, London, Routledge, 1993, p. 85.

*by a more frequent and a more convulsive elevation and depression of the diaphragm, and the succussions of the intercostal and abdominal muscles in laughter, to drive the gall and other bitter juices from the gall bladder, liver and sweet-bread of his majesty's subjects, with all the inimicitious passions which belong to them, down into their duodenum.* (TS IV, 22, p. 237)

[par une élévation et un abaissement plus fréquents et plus convulsifs du diaphragme, et les succussions des muscles intercostaux et abdominaux pendant le rire, visant à chasser en bas du duodénum le *fiel* et autres *jus amers* de la vésicule biliaire, ainsi que du foie et du ris vitellin chez les sujets de sa majesté, avec toutes les passions inamicales qui s'y logent. (TS IV, 22, p. 445)]

Le rire favorise la circulation des sucs, fluides et humeurs à travers les organes internes, permettant l'expulsion du spleen et l'évacuation d'affects toxiques à la suite de tout excédent corporel. Car les passions sont inextricablement à la fois physiologiques et psychologiques – d'où la puissance thérapeutique de l'humour.

*And now that you have just got to the end of these four volumes ---- the thing I have to ask is, how you feel your heads? my own akes dismally -- as for your healths, I know, they are much better ---- True Shandëism, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely thro' its channels, and makes the wheel of life run long and cheerfully round.* (TS IV, 32, p. 266-267)

[Et maintenant que vous venez d'arriver à la fin de ces quatre volumes ---- la chose que j'ai à vous *demandé* est, comment sentez-vous votre tête? la mienne me fait affreusement mal -- quant à votre santé, je sais, elle est bien meilleure ---- Le vrai *Shandëisme*, d'accord ou pas, ouvre le cœur et les poumons, et comme toutes ces affections qui appartiennent à sa nature, il force le sang et autres fluides vitaux du corps à courir librement à travers ses canaux, il fait courir la roue de la vie à grands cercles joyeux. (TS IV, 32, p. 483-484)]

Pour Sterne, la lecture est très clairement et explicitement une relation, une conversation engageant les interlocuteurs aussi bien physiquement que psychiquement. L'humour dans l'échange peut aller jusqu'à libérer le cœur et les poumons littéralement.

Jean Starobinski a montré l'importance de la relation critique, forme particulière de la relation de lecture. Dans cette relation, un humain s'adresse à un autre humain, lequel porte attention à cette parole qui fut inscrite dans un passé à distance variable, qu'il s'agisse du jour précédent ou d'un laps de huit siècles. À l'*acte* d'écriture répond alors l'*acte* de lecture.

Pour être descendue dans la matérialité des œuvres, pour les avoir explorées dans le détail de leur facture, dans leur être formel, dans leurs rapports intimes et dans leurs relations externes, la pensée attentive y aura reconnu plus nettement les traces

d'une série d'actes. Et, déchiffrant ces actes révolus, ou reconnaissant leur qualité d'énigme, la critique aspirera à se faire acte à son tour, afin que lui répondent – s'y ajoutant, la contredisant, s'en détournant – les nouveaux actes sans lesquels l'humaine conversation tarirait<sup>56</sup>.

Le lecteur agit, et par son acte de lecture et son engagement attentionnel perpétue « l'humaine conversation ». Cette conversation l'engage et l'impacte à la mesure de l'attention qu'il consacre à la trace des actes d'écriture de l'auteur. Chez Sterne qui pense l'écriture et la lecture comme une conversation, le plaisir, induit par l'expérience de l'humour et les mouvements du rire en réponse à l'œuvre, réactive la dynamique psychophysiologique de la personne à travers cette forme d'échange particulière. Cette dynamique pourra ensuite s'inscrire dans l'écriture d'une nouvelle œuvre, en une hypertextualité qui sera la trace de la conversation que tel lecteur eut avec tel auteur en le lisant. À cela s'ajoute que l'acte de lecture implique souvent de percevoir le jeu hypertextuel que l'auteur joue avec ses sources, avec ces traces qui l'ont poussé à écrire à son tour.

L'explication humorale offerte par Sterne est située historiquement à une époque en mutation, où la manière de penser les phénomènes psychophysiologiques mêlait différentes théories<sup>57</sup>. Pour ce qui est du système humoral, Jonathan Pollock écrit que

l'humeur... est d'abord la pièce maîtresse d'un schéma explicatif, elle est une « convention », une fiction anthropologique qui n'a de commun avec les liquides de la biologie moderne que les noms sous lesquels elle distribue ses espèces: sang, lymphe, biles. Or cette « fiction » fut d'une ténacité surprenante, l'anthropologie de la Renaissance en matière humorale n'étant que la décantation des traditions grecque et arabe, délayée dans un bain « christianisant ». C'est dire le pouvoir de persuasion qu'elle a pu exercer sur l'imaginaire occidental pendant plus de vingt siècles d'observation et de pratique médicales<sup>58</sup>.

Au concept d'humeur, s'est associé celui d'esprits animaux, autre concept énigmatique qui servit à penser la relation corps-esprit, pendant une période historique également conséquente<sup>59</sup>. Pollock emploie très justement la phrase de *fiction*

56. STAROBINSKI J., « La relation critique », p. 11-56, in *La Relation critique, L'œil vivant II*, Paris 1970, 2001, p. 56.

57. Cf. PILLOUD S. and LOUIS-COURVOISIER M., « The Intimate Experience of the Body in the Eighteenth Century: Between Interiority and Exteriority », *Medical History*, n° 47, 2003, p. 451-472; DUCHESNEAU F., *La Physiologie des Lumières. op. cit.*; KING L., *The Philosophy of Medicine, op. cit.*

58. POLLOCK J., *Qu'est-ce que l'humour?*, *op. cit.*, p. 15.

59. Voir LOUIS-COURVOISIER M., « The Soul in the Entrails: The Experience of the Sick in the Eighteenth Century », in KLEIMAN S. and VASSET S. (dir.), *Entrails and Digestion in the Eighteenth*

*anthropologique* pour faire référence à ces élaborations théoriques, tel le système humoral, qui reposent sur des constructions conceptuelles investies d'un pouvoir explicatif parfois extraordinairement durable. D'une part, les fictions anthropologiques jugées et ressenties comme pertinentes à une époque particulière donnaient lieu à des pratiques bien réelles – que l'on pense à la saignée, ou phlébotomie, qui sévit pendant des siècles. D'autre part, elles constituent les moyens employés pour se penser soi-même et rendre compte de l'humain en général. C'est en tant que telles qu'elles apparaissent dans la littérature. Un auteur comme Sterne met en récit pour parler de ses personnages non seulement les humeurs, mais aussi les esprits animaux.

Nous allons considérer un passage de *Tristram Shandy* qui raconte en détail une brusque modification posturale et tonique. Dans l'événement tel qu'il est narré, Sterne déploie son humour dans le cadre épistémologique de la théorie des esprits animaux, en poussant plus loin la narrativité de cette fiction anthropologique, d'une manière qui associe relations hypertextuelles et savoir sensorimoteur. Pour en faire l'observation, nous allons passer par l'explication de la notion d'esprits animaux, telle qu'elle apparaît chez deux auteurs appréciés et exploités par Sterne, à savoir les philosophes Robert Burton (1577-1640) et John Locke (1632-1704). Les discours de Burton et de Locke jouent le rôle de modèle sérieux, ici philosophico-scientifique, lesquels vont être secoués en leurs bases par une mise en narration qui pousse la fictionalité de ces modèles jusqu'en leurs derniers retranchements épistémologiques<sup>60</sup>. Sterne entre ainsi en conversation avec les deux philosophes, pense avec les moyens du bord, pour finalement en faire autre chose, à travers la fiction et l'humour. Il le fait en orientant notre attention sur la question de l'agentivité : qui est agent de l'action et de quoi est faite cette action ? Afin que nous puissions nous en rendre compte, suivent maintenant les éléments de base des conceptions de Burton et Locke au sujet des esprits animaux. Mon but n'est pas d'expliquer leurs pensées, mais de nous donner les moyens de percevoir l'écart que Sterne aménage entre leurs discours et ce qu'il en fait dans et par son récit.

Dans son célèbre ouvrage, *The Anatomy of Melancholy* (1621), Robert Burton fait référence aux divisions corporelles selon Laurentius et, avant lui, Hippocrate, qui distinguent dans le corps entre les parties qui contiennent et celles qui sont contenues. Parmi celles qui sont contenues (*parts contained*), se trouvent les

---

Century, Manchester, Manchester University Press, 2016, in press; SUTTON J., *Philosophy and Memory Traces. Descartes to Connectionism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

60. Cf. MOURA J.-M., *Le sens littéraire de l'humour*, Paris *op. cit.*, p. 117.

humeurs ou les esprits (« *are either humours or spirits*<sup>61</sup> »). « Une humeur est un liquide ou partie fluide contenue dans le corps, pour sa préservation<sup>62</sup>. » Craton reprend d'Hippocrate l'idée qu'il y en a quatre et qu'il s'agit de jus (*juice*), sans lesquels aucune créature ne peut rester en vie. Bien que toutes quatre soient comprises dans la masse du sang (« *comprehended in the mass of blood* »), elles ont chacune des affections qui leur sont propres, qui les distinguent les unes des autres<sup>63</sup>.

*Spirit is a most subtle vapour, which is expressed from the blood, and the instrument of the soul, to perform all his actions; a common tie or medium between the body and the soul, as some will have it; or as Paracelsus, a fourth soul of itself*

[Un esprit est une vapeur très subtile, qui est exprimée par le sang, et l'instrument de l'âme, pour réaliser toutes ses actions; un lien commun ou medium entre le corps et l'âme, selon certains; ou selon Paracelse, une quatrième âme à part entière<sup>64</sup>.]

Généralement, il est question de trois sortes d'esprits: les esprits naturels, vitaux et animaux. Les esprits naturels sont engendrés dans le foie et diffusés au moyen des veines. Les esprits vitaux sont faits dans le cœur à partir des esprits naturels. Burton emploie les verbes *ingender* et *beget*: le cœur engendre les esprits vitaux à partir des esprits naturels<sup>65</sup>. Ils sont vitaux en ce sens que, « si ces esprits cessent, alors la vie cesse, comme dans une syncope ou un évanouissement » (« *If the spirits cease, then life ceaseth, as in a syncope or swooning* »). Depuis le cœur, les esprits vitaux sont conduits jusqu'au cerveau par les artères, où ils fournissent la base nécessaire à la création des esprits animaux. Ces derniers confèrent sens et mouvement aux membres et au corps et sont véhiculés au moyen des nerfs. « Les nerfs, ou ligaments, sont des membranes à l'extérieur, remplies de moelle à l'intérieur; elles partent du cerveau et transportent les esprits animaux pour les sensations et le mouvement<sup>66</sup>. »

61. BURTON R., *The Anatomy of Melancholy*, I, FAULKNER T., KIESSLING N. and BLAIR R. (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1989, Part I, Sect. 1, Memb. 2, Subsect. 2, p. 140. Je modernise l'orthographe de toutes les citations du texte de Burton.

62. *Ibid.*, Part I, Sect. 1, Memb. 2, Subsect. 2, p. 140 (TdA, *idem* pour tous les autres passages traduits de ce texte).

63. *Ibid.*, Part I, Sect. 1, Memb. 2, Subsect. 2, p. 140-141.

64. *Ibid.*, Part I, Sect. 1, Memb. 2, Subsect. 2, p. 141.

65. *Ibid.*, Part I, Sect. 1, Memb. 2, Subsect. 4, p. 146.

66. *Ibid.*, Part I, Sect. 1, Memb. 2, Subsect. 3, p. 142: « *Nerves, or sinews, are membranes without, and full of marrow within; they proceed from the brain, and carry the animal spirits for sense and motion.* »

Le cerveau est divisé en deux parties : l'avant et l'arrière. La partie avant contient des concavités pourvues de ventricules, qui sont les réceptacles des esprits (« *the receptacles of the spirits* ») amenés depuis le cœur par les artères. « Là, les esprits [vitaux] sont transformés [sont raffinés, *refined*] en une nature plus céleste, pour réaliser les actions de l'âme<sup>67</sup>. » Ils deviennent alors les esprits animaux. Les ventricules du cerveau sont au nombre de trois – le droit, le gauche et le central. Le droit et le gauche génèrent les esprits animaux ; s'ils sont endommagés de quelque façon que ce soit, les sensations et la motricité cessent. En outre, ces ventricules « sont tenus pour être le siège du sens commun<sup>68</sup> ». Le ventricule central est une cavité qui fait le pont entre les deux autres. Il possède deux passages – l'un reçoit la pituite, l'autre s'étend jusqu'à la quatrième crête à l'arrière de la tête, où se trouvent le cervelet et la moelle épinière. Les esprits animaux arrivent depuis les autres ventricules et sont conduits depuis là vers la moelle dans le dos. C'est là, à l'arrière de la tête, que se situe la mémoire<sup>69</sup>.

John Locke, dans *An Essay Concerning Humane Understanding* (1689), décrit les esprits animaux comme les acteurs des phénomènes perceptifs. Dans son « Chapitre sur l'identité et la diversité, concernant les concepts de personne, d'identité personnelle et de soi », Locke exprime son ignorance au sujet de « la nature de cette chose pensante qui est en nous » (« *this ignorance we are in of the nature of that thinking thing that is in us* ») « et que nous regardons comme étant nous-mêmes » (« *and which we look on as OURSELVES* »). Il se demande comment « cela » (*it*) est lié à un certain système d'esprits animaux éphémères (« *how it was tied to a certain system of fleeting animal spirits*<sup>70</sup> »). Lors de la perception, les objets extérieurs ne sont pas en lien direct avec notre esprit au moment où ils produisent des idées. Comme nous percevons néanmoins leurs qualités sensorielles, « il est évident que quelque mouvement doit être continué par nos nerfs, ou esprits animaux, par certaines parties de nos corps, jusqu'au cerveau ou au siège des sensations, afin de produire dans notre esprit les idées particulières que nous en avons<sup>71</sup> ». Puisque nous sommes capables de percevoir à distance les qualités

67. *Ibid.*, Part I, Sect. 1, Memb. 2, Subsect. 4, p. 147 : « *are there refined to a more heavenly nature, to perform the actions of the soul* ».

68. *Ibidem* : « *are held to be the seat of the common sense* ».

69. *Ibidem*.

70. LOCKE John, *An Essay concerning Human Understanding*, Peter H. NIDDITCH (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1975, II. 27. 29, p. 347 (TdA, *idem* pour tous les autres passages traduits de ce texte).

71. *Ibid.*, II. 8.12, p. 136 : « *it is evident that some motion must be thence continued by our nerves, or animal spirits, by some parts of our bodies, to the brains or the seat of sensation, there to produce in our minds the particular ideas we have of them* ».



des objets, comme par la vue leur forme, nombre, étendue, mouvement, « il est évident que des corps simples imperceptibles doivent venir d'eux jusqu'aux yeux et impartir ainsi du mouvement au cerveau ; mouvement qui produit ces idées que nous avons des objets en question<sup>72</sup> ».

Les sensations sont produites en nous par différents degrés et modes de mouvement en nos esprits animaux, agités de façons variables par les corps simples issus des objets extérieurs<sup>73</sup>. Le ralentissement d'un tel mouvement doit nécessairement produire une nouvelle sensation tout comme le fera son accroissement ou toute autre variation<sup>74</sup>. C'est cela qui introduit chaque nouvelle idée, laquelle « dépend uniquement d'un mouvement différent des esprits animaux dans l'organe concerné<sup>75</sup> ». Toute habitude – qu'il s'agisse d'une habitude mentale ou d'une habitude motrice – est l'expression d'un « train de mouvements dans les esprits animaux » (« *trains of motions in the animal spirits* ») qui, une fois lancés, continuent la routine à laquelle ils ont été habitués<sup>76</sup>. Le même parcours souvent emprunté devient un passage aisé, et le déplacement sur lui facile, et pour ainsi dire naturel<sup>77</sup>.

Locke donne l'exemple d'un musicien. Ce dernier a l'habitude d'une mélodie. Il suffit qu'il commence à penser aux premières notes de celle-ci pour que les suivantes défilent dans son esprit, sans qu'il ait besoin de se concentrer ou d'y prêter attention. Ceci est aussi vrai au niveau moteur : il peut se mettre à jouer cette mélodie sur son instrument en pensant à tout autre chose (« *though his inattentive thoughts be elsewhere a wandering*<sup>78</sup> »). « *Whether the natural cause of these ideas, as well as of that regular dancing of his fingers be the motion of his animal spirits, I will not determine, how probable soever, by this instance, it appears to be so* » [Est-ce que la cause naturelle de ces idées, tout comme celle de la danse de ses

72. *Ibid.*, II. 8.12, p. 136 : « *it is evident some singly imperceptible bodies must come from them ; to the eyes, and thereby convey to the brain some motion ; which produces these ideas which we have of them in us* ».

73. *Ibid.*, II. 8.4, p. 133 : « *all sensation being produced in us only by different degrees and modes of motion in our animal spirits, variously agitated by external objects* ».

74. *Ibid.*, II. 8.4, p. 133 : « *the abatement of any former motion must as necessarily produce a new sensation as the variation or increase of it* ».

75. *Ibid.*, II. 8.4, p. 133 : « *depends only on a different motion of the animal spirits in that organ* ».

76. *Ibid.*, II. 33. 6, p. 396 : « *which, once set a going, continue in the same steps they have been used to* ».

77. *Ibid.*, II. 33. 6, p. 396 : « *which, by often treading, are worn into a smooth path, and the motion in it becomes easy, and as it were natural* ».

78. *Ibid.*, II. 33. 6, p. 396.

doigts, est le mouvement des esprits animaux, je ne vais pas en décider, quoi que cet exemple nous conduit à penser que cela est probable]<sup>79</sup>.

Après Burton et Locke, Sterne travaille la même fiction anthropologique. Mais, sous sa plume, les esprits animaux deviennent les acteurs d'une narration qui présente l'avantage de déclarer sa fictionalité. En effet, un épisode de *Tristram Shandy* raconte en détail et sur plus de cinq pages un événement qui ne dure que quelques secondes : une châtaigne chaude roule de son plat et tombe inopinément, et à l'insu de tous, dans le pantalon d'un personnage, Phutatorius, assis en discussion autour d'une table. Ce dernier ne parvient pas immédiatement à identifier la cause des sensations ainsi provoquées. Il cherche à rester stoïque (comme le jeune Spartiate qui préféra en silence être brûlé au bras par une braise plutôt que de troubler un culte<sup>80</sup>), puis il se lève d'un bond et pousse le juron « Zounds! » Ses interlocuteurs croient qu'il réagit à la conversation en raison du fait qu'il les regarde fixement. Mais toute son attention est orientée ailleurs.

Le tonus de Phutatorius s'intensifie subitement et sa posture change entièrement. Il se redresse d'un coup, et le texte nous en donne les raisons psychologiques et neurophysiologiques, selon des concepts en circulation à l'époque. Je sélectionne du récit la partie qui concerne les esprits animaux. Ici, comme je le ferai souvent dans les autres parties de ce livre, je donne une citation relativement étendue afin de nous mettre au diapason de l'œuvre et de sa dynamique particulière. Des citations trop partielles ne nous permettraient pas de devenir réceptifs au style kinésique du récit. Pour réfléchir à notre investissement cognitif lors de la réception d'un texte, il faut pouvoir faire l'expérience de cette réception.

79. *Ibid.*, II. 33. 6, p. 396.

80. Cf. NORTON B. M., « The Moral in Phutatorius's Breeches: Tristram Shandy and the Limits of Stoic Ethics », *Eighteenth Century Fiction*, n° 18, 2006/4, p. 418-419 : « *Phutatorius's ridiculous adventure with the chestnut, for instance, parodies a similar account Montaigne gives of a Spartan boy, who, when a coal fell into his sleeve at a sacrifice, "let himself be burned to the bone rather than disturb the mystery." Phutatorius's "uncanonical" outburst stands in stark contrast to this sublime act of piety. His struggle to "bear it, if possible, like a stoick," meanwhile, is itself a comical reworking of a story Montaigne relates about the celebrated Stoic Posidonius, who triumphed over an excruciating malady by discussing philosophy with Pompey as if nothing troubled him. Montaigne's essay may even have supplied Sterne with the sartorial metaphor analysed above: "External circumstances take their savor and color from the inner constitution, just as clothes keep us warm not by their heat but by our own."* » Voir également NORTON B. M., *Fiction and the Philosophy of Happiness. Ethical Inquiries in the Age of Enlightenment*, Rowman & Littlefield and Bucknell University Press, Lanham (Maryland) and Plymouth, 2012, chapitre 1 : « The Moral in Phutatorius's Breeches: Stoicism, Subjectivism, and the Possibilities of Happiness in *Tristram Shandy* », p. 25-45.

ZOUNDS! -----

Z---ds ! cried Phutatorius, partly to himself -- and yet high enough to be heard -- and what seemed odd, 'twas uttered in a construction of look, and in a tone of voice, somewhat between that of a man in amazement, and of one in bodily pain.

[...]

But the truth was, that Phutatorius knew not one word or one syllable of what was passing -- but his whole thoughts and attention were taken up with a transaction which was going forwards at that very instant within the precincts of his own Galligaskins (...).

[...]

The genial warmth which the chestnut imparted, was not undetectable for the first twenty or five and twenty seconds, -- and did no more than gently solicit Phutatorius's attention towards the part: -- But the heat gradually increasing, and in a few seconds more getting beyond the point of all sober pleasure, and then advancing with all speed into the regions of pain, -- the soul of Phutatorius, together with all his ideas, his thoughts, his attention, his imagination, judgment, resolution, deliberation, ratiocination, memory, fancy, with ten battalions of animal spirits, all tumultuously crowded down, through different defiles and circuits, to the place in danger, leaving all his upper regions, as you may imagine, as empty as my purse.

With the best intelligence which all these messengers could bring him back, Phutatorius was not able to dive into the secret of what was going forwards below, nor could he make any kind of conjecture, what the devil was the matter with it: However, as he knew not what the true cause might turn out, he deemed it most prudent, in the situation he was in at present, to bear it, if possible, like a stoic; which, with the help of some wry faces and compursions of the mouth, he had certainly accomplished, had his imagination continued neuter -- but the sallies of the imagination are ungovernable in things of this kind -- a thought instantly darted into his mind, that tho' the anguish had the sensation of glowing heat -- it might, notwithstanding that, be a bite as well as a burn; and if so, that possibly a Newt or an Asker, or some such detested reptile, had crept up, and was fastening his teeth -- the horrid idea of which, with a fresh glow of pain arising that instant from the chesnut, seized Phutatorius with a sudden panick, and in the first terrifying disorder of the passion it threw him, as it has done the best generals upon earth, quite off his guard; -- the effect of which was this, that he leapt incontinently up, uttering as he rose that interjection of surprise so much discarded upon, with the aposiopstick-break after it, marked thus, Z-----ds -- which, though not strictly canonical, was still as little as any man could have said upon the occasion; --- and which, by the bye, whether canonical or not, Phutatorius could no more help than he could the cause of it. (TS IV, 27, p. 251-255)

[SANGUIEU! -----

S----ieu! s'écria Phutatorius à part soi -- mais assez haut pour qu'il fût entendu -- et (ce qui sembla bizarre) ce fut prononcé avec une expression faciale et un ton de voix en quelque sorte à mi chemin entre un homme en stupeur et un homme en souffrance physique.

(...)

Mais la vérité était que *Phutatorius* ne savait pas un mot ni une syllabe de ce qui se passait [dans la conversation] -- toutes ses pensées et son attention étant absorbées par une transaction qui avait lieu à cet instant même à l'intérieur de la zone de ses propres *Galligaskins*.  
(...)

La douce chaleur impartie par la châtaigne n'était pas sans délice pendant les premières vingt ou vingt-cinq secondes, -- et ne firent rien de plus que de solliciter gentiment l'attention de *Phutatorius* vers cette zone: -- Mais la chaleur augmenta graduellement, et en quelques secondes dépassa le point du sobre plaisir, pour avancer à toute vitesse vers les régions de la douleur, -- l'âme de *Phutatorius*, avec l'ensemble de ses idées, ses pensées, son attention, son imagination, jugement, résolution, délibération, ratiocination, mémoire, fantaisie, avec dix bataillons d'esprits animaux, se rassembla tumultueusement et se précipita à travers différents défilés et circuits vers le lieu en danger, abandonnant les régions supérieures et les laissant, comme vous pouvez l'imaginer, aussi vides que ma bourse.

En dépit des plus précieux renseignements que tous ces messagers purent lui apporter de la place investie, *Phutatorius* se montra ni capable de percer le secret de ce qui se passait là en bas, ni apte à faire la moindre conjecture sur ce dont il pouvait bien s'agir. Cependant, comme il ne savait pas ce que la véritable cause allait se révéler être, il jugea plus prudent, dans la situation dans laquelle il se trouvait, de la supporter, si possible, comme un stoïque; ce qui, à l'aide de quelques grimaces et contorsions de la bouche, il aurait certainement réussi à faire, si son imagination était restée neutre -- mais les saillies de l'imagination sont ingouvernables dans les choses de cet ordre -- une pensée fusa instantanément dans son esprit, à savoir: bien que l'angoisse avait la sensation de chaleur brûlante -- cela pouvait, malgré tout, être une morsure aussi bien qu'une brûlure; auquel cas, il était possible qu'un *triton* ou une *salamandre*, ou un autre reptile détesté de ce genre, se fût hissé en rampant jusqu'à l'endroit en question, et y eût planté ses dents -- horrible idée qui, avec une nouvelle lancée de douleur en provenance de la châtaigne à ce même instant, provoqua une panique soudaine chez *Phutatorius* et, dans le premier désordre terrifiant de la passion, le prit au dépourvu, comme il en a toujours été des meilleurs généraux au monde quand ils étaient pris par surprise; ce qui eut pour effet qu'il sauta immédiatement sur ses pieds, poussant tandis qu'il se dressait cette interjection de surprise, si débattue, suivie de la rupture aposiopétique, marquée ainsi, S---ieu -- qui, bien que non strictement canonique, restait le minimum que tout homme pût prononcer en une telle occasion; --- et que, soit dit en passant, canonique ou non, *Phutatorius* ne pouvait pas plus s'empêcher de lancer qu'il n'en avait pu empêcher la cause. (*TS IV*, 27, p. 453-460)]

L'humour de ce passage est construit sur plusieurs niveaux complémentaires. La focale narrative porte d'abord sur le comportement extérieur du personnage: le tonus de *Phutatorius* est modifié au point de changer le ton de sa voix et son expression faciale (« *uttered in a construction of look, and in a tone of voice, somewhat between that of a man in amazement, and of one in bodily pain* »). Au

même moment, il pousse un juron dont la longueur est traduite typographiquement au moyen d'une multiplication de tirets, avant d'être partiellement redoublé (Z----ds!), comme si Phutatorius essayait en vain de se retenir. La focale narrative passe ensuite, rétroactivement, à l'événement intermédiaire (externe à la peau, mais interne au vêtement), qui est la cause du comportement modifié de Phutatorius: une châtaigne brûlante est tombée dans ses *Galligaskins* – mot trop magnifique pour ne pas l'utiliser<sup>81</sup>. L'action se poursuit à l'intérieur des *Galligaskins*. La sensation de chaleur « n'était pas sans délice pendant les premières vingt ou vingt-cinq secondes ». Puis, cette sensation se transforme et dépasse « le point du sobre plaisir, pour avancer à toute vitesse vers les régions de la douleur ». Sterne met ici en scène l'évolution des sensations et leur relativité, soit des questions traitées par un philosophe comme Locke.

À partir de là, tout s'accélère. Le troisième niveau d'observation est celui du processus psychophysiologique, qui a lieu à l'intérieur du personnage et qui correspond à une attention mentale soudainement concentrée exclusivement sur la zone devenue douloureuse :

L'âme de Phutatorius, avec l'ensemble de ses idées, ses pensées, son attention, son imagination, jugement, résolution, délibération, ratiocination, mémoire, fantaisie, avec dix bataillons d'esprits animaux, s'entassant tumultueusement et se précipitant à travers différents défilés et circuits vers le lieu en danger, abandonnant les régions supérieures et les laissant, comme vous pouvez l'imaginer, aussi vides que ma bourse.

L'effet d'accumulation, par la liste des concepts mentaux fusant avec les esprits animaux, accélère notre lecture, qui mime alors par son tempo la vitesse augmentée de l'action décrite. Cet affolement général devient comique d'être appliqué à la notion neurophysiologique des esprits animaux, de l'âme, et de concepts mentaux abstraits comme la ratiocination, soudain doués de corps et de motricité, et dès lors capables de s'engouffrer dans le défilé étroit des conduits internes.

Il n'est pas absolument nécessaire, pour rire de l'épisode de Phutatorius, de connaître le contexte épistémologique des traités philosophiques de Burton et de Locke. Tout ce qui concerne le sexe (organe ou acte) est, de près ou de loin, potentiellement (potentiellement seulement, bien sûr) vecteur d'humour. Cela étant dit, l'humour de l'épisode est augmenté si nous avons connaissance de la toile de fond que constituent les discours des deux philosophes. Car il est alors possible de percevoir plus clairement en quoi l'intervention de Sterne sur cette toile de fond hypertextuelle aménage un écart propre à l'humour. Le tempo des

81. Ce terme désigne les très amples hauts-de-chausses, souvent bouffants, portés au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et passés de mode au XVIII<sup>e</sup>.

narrations explicatives de Burton et Locke est modéré. En tout cas, il n'attire pas l'attention, il n'est pas un enjeu dans la description. En revanche, le tempo et le tonus s'intensifient brusquement dans le texte de Sterne, au moment de la grande cavalcade neurophysiologique. Par sa narration, Sterne donne à voir que l'explication philosophico-scientifique concernant les esprits animaux est elle aussi une mise en récit (ce qui ne dit rien de sa véracité), dès lors que le changement de tempo affecte notre perception de l'information.

Juste avant cela, le tempo est sous pression quand Phutatorius reste calme malgré un tonus augmenté par un trouble croissant, dû à son incapacité à comprendre ce qu'il ressent. Puis, il nous est expliqué que tout s'emballé lorsque l'imagination de l'intéressé sort de sa neutralité et présente à l'esprit de celui-ci l'hypothèse d'un reptile accroché par les dents à ses parties génitales. La réaction est alors générale et touche tous les niveaux de la personne par une modification du rythme de l'action, montrant l'âme, les facultés mentales, et plusieurs bataillons d'esprits animaux se ruer vers la zone en péril. Puis, le tonus est si fortement accru qu'il provoque un redressement de tout le corps, lequel se fige en la posture stupéfiée d'un *fight or flight* sans objet. La brusque transition d'un état tonique à l'autre sollicite notre savoir sensorimoteur, à travers des simulations perceptives dynamiques qui sont l'équivalent de l'exécution d'une partition musicale par un interprète jouant l'œuvre avec un tempo et un tonus adaptés à l'action narrée.

La vitesse d'exécution d'un geste a un impact considérable sur le type d'émotion que nous inférons à partir de sa perception. Un mouvement peut devenir comique du simple fait que sa vitesse d'exécution devient inhabituellement rapide, ne serait-ce que de façon infime. Si nous imaginons que les esprits animaux du musicien de Locke accélèrent leur débit, voire même affolent le tempo de leur circulation, nous comprenons toujours le propos du philosophe, mais notre réception de l'ensemble en est modifiée, comme la simulation perceptive déclenchée pour saisir l'exemple offert doit faire place à cette nouvelle donnée et aux inférences implicites qu'elle risque d'occasionner.

L'épisode de Phutatorius permet d'observer comment un texte peut engendrer un discours à la fois proche et autre, fonctionnant comme révélateur des implications épistémologiques du premier – à savoir ici la forte tendance analogique d'une explication scientifique narrant le comportement des esprits animaux. L'explication des esprits animaux chez les trois penseurs (Burton, Locke et Sterne) sert à introduire de l'agentivité dans l'élucidation du comportement humain : il y a du mouvement car il y a des agents internes, les esprits animaux, qui sont des personnages eux-mêmes doués de mouvements et d'action. Le comportement de ces derniers sert à expliquer le comportement particulier d'une personne. Il est

également proposé que les mouvements des esprits animaux sont eux-mêmes provoqués par les pensées, émotions (craintes) et sensations (brûlure et morsure, réelles ou fantasmées) d'une personne, tel Phutatorius imaginant un reptile dans son pantalon. L'explication de Sterne est une fiction à personnages, où les personnages s'appellent aussi bien *esprits animaux* que *ratiocination*, au moment où leur commerce interne se répercute directement sur cet autre personnage qu'est Phutatorius et sur l'interaction que ce dernier entretient avec son propre corps et son environnement immédiat. L'agentivité se distribue ainsi dans un champ poreux qui fait le lien entre l'interne et l'externe, entre l'imagination et les fonctions physiologiques, et où le changement de tempo influence notre traitement cognitif et notre réception de l'action narrée.

Une relation hypertextuelle supplémentaire peut nous aider à réfléchir à la question des esprits animaux chez Sterne. En effet, l'injection d'agentivité dans la description d'un état de grande concentration apparaît dans le *Tiers Livre* de Rabelais, auteur très aimé de Sterne. La concentration, dans le cas de Phutatorius, est provoquée par un événement (la chute de la châtaigne), qui accapare toutes les énergies psychiques du sujet en une attention focalisée sur la zone sollicitée. À l'inverse, Rabelais décrit avec humour la concentration d'un philosophe en pleine réflexion, rendu parfaitement immobile par le rassemblement de ses facultés dans le théâtre anatomique de son cerveau. La description sert à montrer que l'immobilité apparente du penseur cache une intense activité interne : son grand investissement mental pousse ses esprits vitaux à affluer en force par les rets qui terminent les artères et à s'affiner en longs ambages pour se métamorphoser en esprits animaux au niveau du cerveau. Et si les esprits sont là, c'est qu'ils ne sont plus ailleurs<sup>82</sup>. Typiquement – et Sterne semble avoir été réceptif à l'idée, puisqu'il l'utilise dès les premières lignes de son roman<sup>83</sup> – l'acte procréatif est incompatible avec la productivité intellectuelle.

Car en icelle [fervente estude] est faicte incredible resolution des espritz, tellement qu'il n'en reste de quoy poulsier aux lieux destinez ceste resudation generative, et enfler le nerf cavernoux : duquel l'office est hors la projecter pour la propagation d'humaine Nature. Qu'ainsi soit, contemplez la forme d'un home attentif à quelque estude. Vous voirez en luy toutes les arteres du cerveau bendées comme la chorde d'une arbaleste, pour luy fournir dextrement espritz suffisans à emplir les ventricules du sens commun, de l'imagination et apprehension, de la ratiocination et resolution, de la memoire et recordation : et agilement courir de l'un à l'autre par les

82. Dans le chapitre concerné, le médecin Rondibilis conseille Panurge et passe en revue avec lui toutes les manières qui pourraient permettre à ce dernier de canaliser sa libido et d'éviter ainsi le mariage.

83. Cf. HAWLEY J., « The Anatomy of *Tristram Shandy* », art. cité, p. 89.

conduictz manifestes en anatomie sus la fin du retz admirable, on quel se terminent les arteres : les quelles de la senestre armoire du cœur prenoient leur origine, et les espritz vitaulx affinoient en longs ambages, pour estre faictz animaux. De mode que en tel personnage studieux vous voirez suspendues toutes les facultez naturelles : cesser tous sens extérieurs : brief, vous le iugerez n'estre en soy vivant, estre hors soy abstrait par ecstase<sup>84</sup>.

Les abstractions, comme la ratiocination, deviennent le champ d'action des mouvements très concrètement imaginés des esprits animaux. Ces derniers doivent être produits en suffisance pour courir agilement jusqu'au cerveau et aux ventricules du sens commun, de l'imagination, et de la résolution. Si ces espaces cérébraux ne sont pas remplis à satisfaction, les facultés cognitives qu'ils incarnent ne s'actualisent pas. Nous voyons ici comment la sensorimotricité permet de penser l'humain. L'explication passe par une mise en récit d'événements moteurs, par lesquels les processus mentaux sont rendus pensables.

Les fictions anthropologiques sont les récits qui expliquent l'humain tel qu'il s'observe et s'imagine, sur la base d'un savoir souvent sensorimoteur. Elles sont une manifestation de l'urgence narrative<sup>85</sup>, de ce besoin chez l'humain de se fabriquer une histoire qui tienne, de se construire un récit qui rende compte de lui-même, et ce d'une manière suffisamment convaincante pour qu'il puisse endosser son rôle et vivre ce qu'il a à vivre. À cette fin, il convient d'avoir des agents de l'action et des acteurs de l'histoire. Si la focale porte sur le comportement interne, physiologique ou psychologique, l'agentivité va se distribuer sur les personnages en présence, dont l'identité varie suivant les époques (sang, humeurs, esprits animaux ; plus tard, neurones, hormones, *et alii* – peu importe la réalité ou l'irréalité scientifique des notions employées. Mon propos concerne leur fonction narrative et anthropologique).

Dans *Tristram Shandy*, Sterne amalgame « l'ancienne théorie humorale, les avancées de la médecine mécaniste de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et les dernières théories vitalistes d'Albrecht von Haller et Robert Whytt<sup>86</sup> ». Il exploite des sources de première importance à ses yeux, comme les œuvres de Burton et Locke, ou celle de Rabelais, afin de mettre en jeu aussi bien les anciennes perspectives que les nouvelles idées<sup>87</sup>. Pour Judith Hawley, le lecteur finit par être pris dans

84. François RABELAIS, *Ceuvres complètes*, éd. de HUCHON M. avec la collaboration de MOREAU F., Paris, Gallimard, 1994, *Le Tiers Livre*, xxxi, p. 450-451. Même édition pour toutes les citations de Rabelais.

85. NEW M., « Sterne and the Narrative of Determinateness », in KEYMER T. (dir.), *Laurence Sterne's Tristram Shandy. A Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 192-193 et p. 197.

86. HAWLEY J., « The Anatomy of *Tristram Shandy* », art. cité, p. 85 (TdA).

87. *Ibid.*, p. 88.



les filets de théories en conflit [« *We are caught in a web of conflicting theories* »]<sup>88</sup>. Or, c'est précisément l'une des fonctions premières de l'humour que d'aménager un écart épistémologique suffisamment clair pour que les récits dominants (scientifiques, philosophiques, théologiques, médicaux, politiques, etc.) d'un groupe, d'une époque, d'une culture, ne puissent être exploités dans le but de justifier des actes dogmatiques<sup>89</sup>.

La distribution d'agentivité est encore notoire dans le récit que le narrateur de *Tristram Shandy* nous offre de sa conception (dans le sens génital du terme). Son explication se fonde sur les théories conjointes des humeurs, des esprits animaux et de l'homunculus. La logique sous-jacente de cet épisode est la même que celle qu'exprime Rabelais quand il dit que le penseur en pleine extase philosophique ne peut être en train de procréer, car les esprits animaux ne peuvent être partout à la fois. De façon semblable, dans *Tristram Shandy*, au moment de la conception du narrateur, la mère de ce dernier demande à son mari en pleine action s'il a remonté l'horloge, ce qui a pour effet désastreux de déconcentrer le géniteur et de disperser ses esprits animaux. Or, au moment de la fécondation, les esprits animaux ont la mission capitale d'accompagner « *hand-in-hand*, main dans la main » l'homunculus depuis le corps paternel jusqu'au corps maternel<sup>90</sup>.

--- Then let me tell you, Sir, it was a very unseasonable question at least, -- because it scattered and dispersed the animal spirits, whose business it was to have escorted and gone hand-in-hand with the HOMUNCULUS, and conducted him safe to the place destined for his reception.

The HOMUNCULUS, Sir, in how-ever low and ludicrous a light he may appear, in this age of levity, to the eye of folly or prejudice; -- to the eye of reason in scientifick research, he stands confess'd -- a BEING guarded and circumscribed with rights: --- The minutest philosophers, who, by the bye, have the most enlarged understandings, (their souls being inversely as their enquiries) shew us incontestably, That the HOMUNCULUS is created by the same hand, -- engender'd in the same course of nature, -- endowed with the same loco-motive powers and faculties with us: --- That he consists, as we do, of skin, hair, fat, flesh, veins, arteries, ligaments, nerves, cartilages, bones, marrow, brains, glands, genitals, humours, and articulations; --- is a Being of as

88. *Ibid.*, p. 92.

89. Laurence Sterne ouvre son roman par une citation en grec d'Épictète signifiant « Ce ne sont pas les choses elles-mêmes qui tourmentent les hommes, mais les opinions qu'ils forment sur les choses », où *opinions* se dit *dogmata*. Dans ce roman qui porte le titre de *Vie et opinions de Tristram Shandy*, nous voyons des hommes se débattre follement avec leur *dogmata*.

90. Sterne présente un narrateur frontalement *animaculiste* (c'est-à-dire considérant que « la semence masculine contient l'enfant en miniature ») et *traducianiste* (c'est-à-dire considérant que « la propagation séminale par le père donne à l'enfant non seulement son corps, mais aussi son esprit »), HAWLEY J., « The Anatomy of *Tristram Shandy* », art. cité, p. 88-89 (TdA).

*much activity, --- and, in all senses of the word, as much and as truly our fellow-creature as my Lord Chancellor of England. (TS I, 2, p. 2)*

[--- Alors permettez-moi de vous dire, Monsieur, que c'était une question pour le moins mal à propos, -- parce qu'elle divisa et dispersa les esprits animaux, dont la charge était d'escorter et d'accompagner main dans la main l'HOMUNCULUS, et de le conduire en toute sécurité au lieu destiné à sa réception.

L'HOMUNCULUS, Monsieur, quelle que soit la lumière faible et absurde dans laquelle il puisse paraître, en cet âge de légèreté, à l'œil de la folie et du préjugé; à l'œil de la raison dans la recherche scientifique, il se tient confessé – un ÊTRE protégé par des droits définis qui délimitent sa liberté d'action : --- les philosophes les plus minutieux, qui, en passant, sont doués de la plus large compréhension, (leurs âmes se mesurant à l'inverse de leurs enquêtes) nous montrent incontestablement que l'HOMUNCULUS est créé par la même main, -- engendré par le même cours de la nature, -- pourvu de puissance locomotrice et de facultés semblables aux nôtres : --- Qu'il consiste, tout comme nous, de peau, cheveux, graisse, chair, veines, artères, ligaments, nerfs, cartilages, os, moelle, cerveau, glandes, organes génitaux, humeurs et articulations; --- qu'il est un Être d'autant d'activité, --- et, dans tous les sens du mot, un semblable, aussi complètement et véritablement que Monseigneur le Chancelier d'Angleterre lui-même. (TS I, 2, p. 22-23)]

Dans cette fiction anthropologique déclarée comme telle, le narrateur confère une agentivité à des processus et des fonctions physiologiques, dont la principale acquiert le statut de personnage doué de corps, l'homunculus. Ce corps s'accompagne d'une autonomie individuelle et d'une puissance locomotrice qui justifient en retour le postulat initial de son agentivité. Le besoin de narration crée ses propres conditions de satisfaction. Que ce passe-t-il? Qui fait quoi? Et l'histoire à personnages commence. Sterne pousse le phénomène si loin que « l'urgence narrative », le besoin de la mise en récit qui motive ce processus devient apparent, et c'est sa reconnaissance par le lecteur qui provoque le rire : nous reconnaissons cette tendance chez l'humain, nous savons de quoi parle l'auteur, et cet éclairage différent, cette exhibition de l'acte narratif au sujet du besoin de narration provoque l'expérience de l'humour.

Parmi les sources importantes de Sterne, se trouve encore l'encyclopédie d'Ephraïm Chambers (1680-1740), *Cyclopædia*, publiée à Londres en 1728. Elle inspira leur Encyclopédie à Diderot et D'Alembert. Chambers écrit ceci des esprits animaux :

*SPIRITS, in Medicine, are the most subtle and volatile Parts, or Juices of the Body; by means whereof, all the Functions and Operations thereof are performed.*

*The Spirits are usually distinguished into Vital and Animal.*

[...]

*The Existence of the Animal Spirits is controverted: But the infinite Use they are of in the Animal Oeconomy, and the exceedingly lame Account we should have of any of the Animal Function without them, will still keep the greatest Part of the World on their Side*<sup>91</sup>.

[ESPRITS, en Médecine, sont les Parties les plus subtiles et volatiles, ou les Jus du Corps ; au moyen desquelles toutes les Fonctions et Opérations de celui-ci sont réalisées.

Les *Esprits* sont habituellement distingués en *Vitaux* et *Animaux*.

(...)

L'Existence des *Esprits Animaux* est controversée : Mais leur Usage infini dans l'Économie Animale, et le caractère excessivement boiteux que nous aurions de la manière de rendre compte de la Fonction Animale sans eux, va encore garder la plus grande Partie du Monde de leur Côté.]

C'est là une autre manière de parler de l'urgence narrative. Nous avons besoin de rendre compte du vivant et il faut que le récit opère. Il ne doit pas être boiteux (*lame*). Si un concept, même controversé, fait l'affaire, on le garde. Pour ce qui est des esprits animaux, l'Histoire prouvera le contraire. Mais ce n'est pas toujours le cas. Ou encore, le concept parfois se retrouve bizarrement recyclé, tel l'emploi des esprits animaux par John Keynes au xx<sup>e</sup> siècle dans ses théories économiques sur la valeur des émotions chez le consommateur.

Notre acte de lecture de *Tristram Shandy* est présenté par Sterne comme une conversation (il s'adresse constamment et explicitement à ses lecteurs). Mais aussi, notre lecture est la réception d'une conversation hypertextuelle que l'auteur engage avec Rabelais, Burton, Locke, Chambers (et d'autres encore, dont Érasme, Hume et Cervantès). Cette conversation, telle que nous en faisons l'expérience, modifie notre relation aux notions d'humeur, d'esprits animaux et d'homunculus, en raison de leur mise en récit particulière. Car cette mise en récit aménage du jeu entre leur sens attribué, le rôle qu'ils jouent dans la fiction de Sterne, et le rire que ce déplacement provoque.

## L'exhibition de l'énonciation et l'engagement attentionnel

Jean-Marc Moura explique que « l'autorité du sérieux est plus particulièrement subvertie par deux processus textuels, l'exhibition de l'énonciation et une intertextualité anarchique<sup>92</sup> ». À la notion d'« intertextualité anarchique », je

91. CHAMBERS E., *Cyclopædia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, 2 volumes, London, 1728, vol. II, p. 112, <<https://artfl-project.uchicago.edu/content/chambers-cyclopaedia>>, consulté le 31 octobre 2015 (TdA).

92. MOURA J.-M., *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 118.

préfère celle d'hypertextualité. L'hypertextualité est plus libre ou autonome qu'une intertextualité stricte, et il ne me paraît pas nécessaire d'employer un adjectif aussi connoté que celui d'« anarchique » pour renvoyer à la liberté d'influences qui lie les actes d'écriture et les actes de lecture. Pour ce qui est de l'exhibition de l'énonciation, Moura ajoute ceci :

En exhibant son énonciation – quand l'œuvre sérieuse tend à la gommer –, le texte humoristique rompt l'illusion d'une autarcie poétique et se désigne comme une construction, sans verser pour autant dans la parodie. Cette mise en scène métatextuelle consiste en l'explicitation et/ou l'implication des constituants que sont l'allocuteur, l'allocutaire, la situation et le texte, comme en témoignent les célèbres débuts de *Vie et opinions de Tristram Shandy* ou de *Jacques le Fataliste* de Diderot<sup>93</sup>.

Outre les adresses fréquentes du narrateur à son lecteur et la forme conversationnelle de cet échange suggéré, l'exhibition de l'énonciation est omniprésente dans *Tristram Shandy* (œuvre qui inspira directement *Jacques le Fataliste* de Diderot). Elle commence effectivement par une entrée en fanfare au début du roman, quand il est question de l'engendrement du narrateur lui-même. Un roman écrit par un homme d'église, Sterne, qui commence par un coût d'une telle valeur narratologique (sans lui, pas de narrateur), pouvait difficilement passer inaperçu. Le succès fut immédiat et perdure jusqu'à nos jours, après avoir influencé des écrivains comme Denis Diderot, Virginia Woolf, James Joyce et Salman Rushdie, entre beaucoup d'autres.

L'épisode de Phutatorius exhibe sa propre fictionalité. Mais s'ajoute à cela l'exhibition d'une énonciation qui opère au moyen de diverses tournures de rhétorique, dont l'une est explicitée et désignée par le narrateur comme ayant lieu au niveau des événements narrés. Il s'agit de l'aposiopèse, soit la brusque interruption du discours. Anne Dromart écrit que « [c]'est bien l'aposiopèse, figure de l'interruption, qui domine le style de Laurence Sterne<sup>94</sup> ». Cette figure de rhétorique est doublée dans ce passage par son équivalent typographique, *the dash*, « le tiret », souvent démultiplié en une barre à longueur variable. Selon Ian Watt, les tirets, tout comme les astérisques et les blancs, sont « les équivalents graphiques de la figure de l'aposiopèse – le hiatus rhétorique intentionnel – que Tristram emploie si souvent<sup>95</sup> ». *Dash* en anglais suggère le mouvement qu'exprime son verbe, *to dash*, « filer, s'élaner, se précipiter ». Le mouvement est d'une traite. La

93. *Ibid.*, p. 118.

94. DROMART A., *Laurence Sterne, Tristram Shandy*, Neuilly, Éditions Atlande, 2007, p. 136.

95. WATT I., « The Comic Syntax of *Tristram Shandy* », in BLOOM H. (dir.), *Laurence Sterne's Tristram Shandy*, New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1987, p. 50 (TdA).

longueur prolongée de certains tirets chez Sterne mime la durée de l'aposiopèse, soit la longueur temporelle d'une formulation interrompue, dont la partie livrée au silence est ainsi néanmoins désigné. L'exclamation de Phutatorius est décrite par Elizabeth Harries en ces termes : « "ZOUNDS!" (un ancien euphémisme abrégé de "By God's wounds" [par les blessures de Dieu]), suivi de ce qui peut être le plus long tiret du roman, et d'une discussion au sujet de l'exclamation et de ses causes possibles<sup>96</sup>. » La rhétorique est l'art de canaliser l'attention de l'interlocuteur. Sterne en exploite les moyens en les transposant dans l'écriture et la typographie, mais aussi en montrant qu'il les utilise à des fins cognitives : il exhibe le fait qu'il pousse son lecteur à réagir. Très simplement, si un auteur commence une phrase et s'arrête en cours de route, le lecteur prend conscience du fait qu'il s'attendait à une suite. De surcroît, Sterne désigne ce procédé en le nommant. Nous observerons le lien entre rhétorique et cognition dans *Tristram Shandy* pour ce qui est de l'aposiopèse, de l'ellipse, de l'hypotypose et de l'ekphrasis, et chez Cervantès pour ce qui est de la métalepse et de la suspension narrative, forme diégétique de l'aposiopèse discursive. Ces diverses figures de rhétorique seront définies en cours de route. Leur dénominateur commun est qu'elles opèrent cognitivement en provoquant des simulations perceptives qui concernent une modification du tonus par un changement de tempo.

Enfin, la figuralité est en elle-même un phénomène discursif qui engage l'attention au moyen d'une exhibition de l'énonciation. Elle médiatise la référence en la déplaçant, en la translatant – l'exemple le plus clair étant celui de la métaphore, appelée de son nom latin *translatio*. Parce que l'énonciation s'exhibe alors comme écart, l'attention du destinataire s'engage autrement, d'une manière plus focalisée sur la forme de l'information communiquée. C'est cette forme – cette tournure figurale, ce trope – qui est chargé de déclencher une simulation perceptive capable de transmettre un type d'information qu'une référentialité directe (plus plane, dirait Proust<sup>97</sup>) peinerait à communiquer.

La figuralité joue un rôle fondamental dans la communication de données complexes, telle la nature exacte de l'état tonique de personnages comme don Quichotte sur son cheval et Oncle Toby tout à son hobby-horse. Porter Abbott souligne l'impact direct que la différence entre mediums peut avoir sur la manière de communiquer ce genre d'information. La narration verbale creuse cette

96. HARRIES E., « Words, Sex, and Gender in Sterne's novels », in KEYMER T. (dir.), *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 113 (TdA).

97. Cf. BOLENS G., « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », art. cité.

différence quand elle utilise le langage figural, et en particulier la métaphore<sup>98</sup>. « Souvent sur la page, ce qui est interne au personnage est écrit en langage métaphorique<sup>99</sup>. » Alors que le cinéma donne accès à des données visuelles et sonores telles qu'elles ont été filmées et organisées au montage, le langage passe par une traduction verbale de ces données. Or, ce que la prose narrative perd « en vitalité physique immédiate visuelle et sonore, elle le gagne en flexibilité figurative<sup>100</sup> ». Cette flexibilité est notable dans la description du tonus modifié de don Quichotte et de l'Oncle Toby. Une traduction exclusivement visuelle de ces deux moments, que ce soit en un jeu d'acteur sur scène ou dans un film, en un dessin ou une photographie, pourrait représenter les signes kinésiques d'une diminution ou d'une augmentation du tonus des personnages, mais perdrait l'effet humoristique imparti par le registre figural du déroulement d'un ressort enfin lâché ou des sangles de Rossinante par lesquelles éclate la joie de don Quichotte. C'est cette spécificité et cette richesse qu'il va s'agir d'approcher, comme elles permettent de saisir une forme d'intensité qui est propre à la littérature et qui se manifeste par le style kinésique des œuvres et leurs relations hypertextuelles.

Rabelais écrit dans son *Épître liminaire du Quart Livre*, « [c]ar par vostre exhortation tant honorable m'avez donné et couraige et invention : et sans vous m'estoit le cuer failly, et restoit tarie la fontaine de mes esprits animaux<sup>101</sup> ». La profondeur de la métaphore finale est à entendre pleinement, sachant l'importance de la notion d'esprits animaux à l'époque où Rabelais écrit, pour signifier ce qui habite la personne si complètement que l'assèchement de leur source est synonyme de catastrophe personnelle radicale (physiologique et psychologique). Et, magnifiquement, c'est l'intervention d'autrui qui redonne courage et invention à cet écrivain poursuivi pour ses œuvres. C'est la présence et la demande de cet autre qui lui permettent de recommencer à créer, c'est-à-dire à inventer et à vivre. *Sans vous m'était le cœur failli et restait tarie la fontaine de mes esprits animaux*. La littérature, c'est cette beauté et cette force.

98. ABBOTT P., *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2<sup>nd</sup> ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 118 (TdA).

99. *Ibid.*, p. 118 (TdA).

100. *Ibid.*, p. 119 (TdA).

101. RABELAIS F., *Œuvres complètes*, éd. HUCHON M., *op. cit.*, *Le Quart Livre*, *Épître liminaire*, p. 521. L'Épître s'adresse à Odet de Coligny (1517-1571).