



HAL
open science

Quand l'émotion rencontre la fiction

Jérôme Pelletier

► **To cite this version:**

Jérôme Pelletier. Quand l'émotion rencontre la fiction. Françoise Lavocat. L'interprétation littéraire et les sciences cognitives, Editions Hermann, pp.123-155, 2016, 9782705691592. hal-03882191

HAL Id: hal-03882191

<https://hal.science/hal-03882191>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

QUAND L'ÉMOTION RENCONTRE LA FICTION

par Jérôme Pelletier¹

INTRODUCTION

Les réponses émotionnelles aux œuvres de fiction peuvent avoir au moins deux types d'objets : on peut être enthousiasmé par la beauté d'un film ou d'un récit littéraire, admirer sa structure, la manière dont la lumière est utilisée ou l'écriture, le choix des mots, etc. Le philosophe du cinéma Carl Plantinga (2009) a appelé ce type d'émotion « émotions pour l'artefact », qu'il distingue des « émotions représentationnelles » dirigées vers les événements et les personnages de l'histoire. Dans ce qui suit, il va être question du deuxième type d'émotions, que nous appelons les « émotions de la fiction », c'est-à-dire les émotions que les lecteurs ou spectateurs de fictions narratives peuvent ressentir pour les personnages et événements représentés.

L'hypothèse qui va être proposée est que les émotions de la fiction se distinguent des émotions du réel du triple point de vue de leur aspect affectif, motivationnel et cognitif. Sous chacun de ces aspects, les émotions de la fiction sont « personnellement détachées », elles n'impliquent pas, à la différence des émotions du réel, d'une manière personnelle le spectateur ou le lecteur dans ses affects ainsi que dans les composants motivationnel et cognitif de l'expérience émotionnelle. En ceci, les émotions de la fiction se distinguent des réponses

1. Université de Brest et Institut Jean-Nicod (UMR 8129 CNRS-ENS-EHESS). Travail effectué dans le cadre du projet FICTION ANR-11-EMCO-008 (<www.ave-fiction.ens.fr>).

émotionnelles aux situations de réalité virtuelle ou aux émotions éprouvées dans le cadre de jeux de faire-semblant, également des émotions qu'un sujet peut avoir lorsqu'il imagine des scènes futures ou encore des émotions produites par des processus d'empathie pour des personnes du réel. Dans ces cas, on peut penser que les émotions de la réalité virtuelle, des jeux de faire-semblant, du voyage mental dans le futur ou de l'empathie pour des personnes du réel ne se distinguent pas des émotions du réel, à la différence des émotions de la fiction, par leur caractère impersonnel. Il n'est pas possible de développer ici les raisons à l'appui de cette dernière remarque. On peut cependant indiquer que le sens d'être détaché des événements narrés dans une fiction n'a pas lieu d'être lorsque le sujet est immergé dans une réalité virtuelle, mène des actions coordonnées dans des jeux de faire-semblant, imagine des événements personnels futurs ou ressent des émotions au travers de processus d'empathie dans la mesure où, dans ces quatre situations, le sujet a le sens d'avoir une possibilité – même virtuelle – d'interagir avec les événements auxquels il répond émotionnellement (sur la notion d'interactivité, cf. Pelletier, 2009). Cette remarque nous conduit à préciser la notion de fiction en jeu dans ce que nous appelons les « émotions de la fiction ».

I. LE CADRE FICTIONNEL

Le détachement personnel des émotions de la fiction est la conséquence, selon l'hypothèse, d'une évaluation du caractère fictionnel des scènes. Cette évaluation a la forme d'un jugement (le jugement de fictionnalité) qui reflète la possession par l'évaluateur de raisons (épistémiques, pratiques ou pragmatiques) de croire que les scènes doivent être traitées cognitivement et émotionnellement de manière fictionnelle. Ce jugement ne renvoie pas tant au contenu intrinsèque des scènes, en particulier à son caractère réel ou irréel, qu'à la manière appropriée d'interagir cognitivement et émotivement avec les scènes. La fiction est en effet comprise ici comme une catégorie pragmatique, comme une manière d'utiliser des représentations (aussi bien des représentations mentales que publiques), non comme une catégorie renvoyant au contenu sémantique ou à la forme de telle ou telle représentation. Le jugement de fictionnalité a une nature conceptuelle, c'est un acte conscient, intentionnel, non automatique. Il constitue une raison pour utiliser d'une manière particulière les représentations

qui en sont l'objet. Enfin ce jugement pourra prendre, tout au long du processus de traitement des représentations, un caractère implicite. Par contraste, la catégorisation de représentations comme ayant, par exemple, la forme d'une surface bidimensionnelle, celle d'images projetées sur un écran, voire la capacité à détecter qu'une série d'images ou de phrases est structurée en segments événementiels co-saillants, possédant une structure causale et donc la forme d'un récit (cf. Pelletier, 2010), tout cela semble relever de processus assez largement automatiques, inconscients et peu contrôlables. Le cas des trompe-l'œil, qui après avoir trompé le système perceptuel peuvent donner lieu à une sorte de «révision perceptuelle» et être perçus comme des images, montre qu'il y a cependant un certain niveau de contrôle de ces processus de bas niveau.

La distinction entre des processus cognitifs de haut en bas et de bas en haut permet de comprendre pourquoi les processus non conscients et en partie modulaires de bas en haut menant à l'identification du format iconique et/ou narratif d'une représentation ne peuvent conduire à l'identification du statut fictionnel ou réel d'une représentation. Seul un jugement de fictionnalité, qui mobilise des processus cognitifs de haut en bas et dont la base épistémique peut être très variée (ce qui explique aussi son caractère non modulaire), et qui est toujours révisable, permet d'identifier le mode d'utilisation appropriée de la représentation. Ce jugement peut s'appuyer aussi bien sur la présence d'indices internes à la représentation (les marqueurs de fictionnalité) que sur des informations portant sur l'intention avec laquelle la représentation a été produite, sur une connaissance des pratiques et usages en cours et des faits sociaux concernant cette représentation. Bien que relevant d'un processus cognitif de haut en bas, le jugement de fictionnalité est la manifestation d'une capacité cognitive à séparer le réel du fictionnel que les enfants acquièrent très tôt, avant l'âge de trois ans (Taylor, 1999 ; Taylor & Mottweiler, 2008 ; DiLalla & Watson, 1988 ; Golomb & Galasso, 1995 ; Harris, Brown, Marriott, Whittal & Harmer, 1991 ; Samuels & Taylor, 1994 ; Woolley & Cox, 2007).

Ce jugement institue un cadre – le cadre fictionnel – qui explique la manière particulière dont les processus cognitifs aussi bien qu'affectifs se déroulent, dans la mesure où ils restent à l'intérieur de ce cadre et, de ce point de vue, se déroulent correctement. On peut supposer, en effet, que les opérations cognitives et les émotions se déroulant dans un cadre fictionnel vont hériter quelque chose de ce jugement initial.

En effet, selon notre hypothèse, ce jugement donne une direction particulière à l'encodage des représentations, qui explique que les expériences mentales et émotionnelles que nous avons lorsque nous lisons ou voyons des récits de fiction ne sont pas vécues ou ressenties comme des expériences mentales et émotionnelles de la réalité, ni même de représentations de la réalité. À cet égard, l'expérience mentale et émotionnelle de la fiction est différente de l'expérience mentale des rêves (non lucides), de la mémoire autobiographique, du voyage mental dans le futur et, peut-être aussi, de la réalité virtuelle et des jeux de faire-semblant. En particulier, l'expérience mentale de la fiction n'est pas celle de la réalité (à la différence de l'expérience mentale de certains rêves) ni l'expérience mentale de se souvenir d'événements qu'on a vécus ou d'imaginer des événements futurs, ni l'expérience mentale de croire les contenus représentés, mais l'expérience d'imaginer des contenus dont on n'est pas la source, l'expérience d'être guidé dans ses imaginations (à la différence de la réalité virtuelle et des jeux de faire-semblant où l'interactivité réduit considérablement l'expérience d'être guidé). Les opérations cognitives du lecteur ou spectateur traitant des contenus dans un cadre fictionnel sont encodées comme des imaginations guidées de l'extérieur, des imaginations, pour cette raison, non personnelles ou détachées (ce qui les distingue des expériences des voyages mentaux dans le passé ou le futur, dans lesquelles le sujet s'implique personnellement dans ses imaginations), non comme des croyances. L'expérience d'être guidé dans ses imaginations (par exemple par un narrateur ou par des images) possède certaines propriétés phénoménales en commun avec l'expérience du rêve éveillé, puisque dans les deux cas (l'expérience de la fiction et l'expérience du rêve éveillé), le sujet se sent implicitement (dans le rêve éveillé) et explicitement (dans la fiction) guidé dans ses représentations.

C'est un point qui a, en partie, déjà été mis en avant par de nombreux philosophes, notamment lorsqu'ils soutiennent, par exemple, que le lecteur d'un récit appréhendé dans un cadre fictionnel comprendra que les propositions du récit ne se présentent pas comme devant donner lieu à des croyances, mais qu'il doit les imaginer ou imaginer qu'elles sont vraies, ou encore que les fictions constituent des « guides » (Currie, 1990), ou des « *props* » (Walton, 1990) pour l'imagination, une imagination dont la nature impersonnelle a été soulignée par Currie (1995, chapitre VI, p. 164-196). Sur cette base, le cadre fictionnel mis en place par le jugement de fictionnalité sera

distingué d'un cadre doxastique de traitement des représentations, un cadre dans lequel les propositions représentées sont encodées comme des croyances. Mais à la différence des philosophes cités, nous proposons l'hypothèse qu'il existe une chose telle que l'expérience mentale et émotionnelle de la fiction, une expérience d'avoir son activité mentale occupée par et dirigée vers un monde fictionnel auquel on n'appartient pas, que nous comprenons comme l'expérience d'un détachement personnel cognitif et affectif à l'égard de ses propres représentations mentales. Selon cette hypothèse, les opérations cognitives et les processus émotionnels qui se déroulent dans un cadre fictionnel sont accompagnés d'un sentiment de fictionnalité².

L'installation d'un cadre fictionnel pour les représentations n'exclut pas que les propositions encodées dans ce cadre soient vraies, ni mêmes qu'elles donnent lieu à des croyances : tout ce que le cadre fictionnel met en place est une direction particulière pour le traitement des représentations par l'imagination. Les croyances éventuellement acquises dans un cadre fictionnel constitueront alors des attitudes mentales de second ordre relativement aux imaginations induites – et non pas prescrites, comme le suggère Walton (1990) – par le jugement de fictionnalité, des attitudes mentales de second ordre parce qu'elles viendront doubler ou se greffer sur les imaginations induites par le cadre fictionnel. D'un autre point de vue, on peut aussi décrire la mise en place d'un cadre fictionnel comme l'introduction d'une dissociation des relations logiques entre les raisons de croire en la vérité d'une proposition et les raisons de croire la proposition : dans un cadre fictionnel, les propositions – même celles pour lesquelles on dispose de raisons de croire qu'elles sont vraies – ne sont pas des candidates à la croyance, notamment au sens où il ne serait pas approprié d'aller vérifier ces propositions, d'aller chercher des preuves où les faits à l'appui de ces propositions, aussi longtemps que l'on reste dans le cadre fictionnel. Dans ce sens, le cadre fictionnel est un cadre pragmatique de traitement des représentations au sens où il impose une étiquette cognitive, émotive et pratique qu'il est utile de suivre pour rester à l'intérieur du cadre. Mais rien n'interdit de

2. Le sentiment de fictionnalité accompagnant l'expérience de penser à des événements et personnages au travers d'un cadre fictionnel expliquerait l'absence de dissonance cognitive ressentie de la part d'un lecteur ou d'un spectateur lorsque le narrateur lui révèle, en fin de récit, que les événements n'ont eu aucun témoin et n'ont laissé aucune trace (pour des exemples de ce genre, voir Walton 2013).

sortir les propositions du cadre fictionnel et d'en faire des objets de croyance et des guides pour l'action.

Deux précisions s'imposent ici concernant les croyances de second ordre éventuellement acquises dans un cadre fictionnel, ainsi que les activités imaginatives induites, cette fois-ci, dans un cadre doxastique. La mise en place d'un cadre fictionnel n'exclut pas que, par exemple, le lecteur d'un récit jugé fictionnel pourra, sur la base du récit, former des croyances, aussi bien sur le monde fictionnel décrit par le récit que sur le monde réel dans lequel il vit, y compris des croyances quasi intuitives portant sur des vérités très générales concernant le sens de la vie, les valeurs, etc. Les fictions étant une source potentielle d'informations – aussi bien que de mésinformations – sur le monde réel, il n'est pas étonnant que lecteurs et spectateurs de fiction forment, à l'occasion de la fréquentation des fictions, et malgré l'existence d'un cadre fictionnel pour le traitement des représentations, des croyances (de second ordre) sur le monde réel, aussi bien propositionnelles que non propositionnelles. En effet, il se peut que l'importation d'informations comme d'erreurs factuelles présentes dans un récit de fiction dans la base de connaissance du monde réel du lecteur ou du spectateur soit, en partie, explicable par son caractère fictionnel. En effet, l'installation d'un cadre fictionnel pour le traitement des représentations peut avoir des conséquences épistémiques (positives ou négatives) dans la mesure où ce traitement repose, dans notre hypothèse, sur un relâchement général du contrôle cognitif et rationnel des représentations, le lecteur ou le spectateur se laissant guider cognitivement dans ses imaginations (et également perceptuellement dans le cas des fictions cinématographiques où, sans changer de position, le spectateur a des expériences perceptuelles découplées de la position qu'il occupe). Ce relâchement cognitif et rationnel pourrait expliquer pourquoi certaines des représentations traitées rejoignent les connaissances générales sur le monde réel, l'absence de contrôle pouvant induire un contrôle déficient de la source de l'information³.

La deuxième remarque concerne le fait que les représentations appréhendées comme non fictionnelles, dans un cadre doxastique, suscitent, elles aussi, des activités imaginatives. On peut ici penser aux activités imaginatives mobilisées par les mécanismes au service de

3. Pour une approche divergente, voir Marsh & Fazio (2006, 2007).

l'extraction du contenu d'une représentation. Tout récit, fictionnel ou du réel, suscite de telles activités imaginatives (cf. Schaeffer, 2010 ; Pelletier, 2010), et peut-être aussi toute image (cf. Pelletier, 2000), ou suite d'images. De ce point de vue, les représentations du réel (par exemple les récits historiques, les documentaires, mais aussi les peintures d'histoire, les photographies du réel...), bien que présentant les contenus représentés comme des candidats à la croyance, mobilisent elles aussi des activités imaginatives. Comme ces activités imaginatives ont alors un caractère instrumental – elles sont une pré-condition de la représentation de l'histoire narrée, de la scène dépeinte par le tableau ou vue dans la photographie –, on les appellera les imaginations instrumentales pour les distinguer des imaginations induites par le jugement de fictionnalité et l'installation d'un cadre fictionnel pour le traitement des représentations. Est-il possible de distinguer les imaginations instrumentales engagées dans un cadre doxastique et dans un cadre fictionnel ? C'est une question pour un autre travail, mais on peut spéculer que le jugement de fictionnalité induit également un format spécifique aux imaginations instrumentales, un format de désengagement personnel, format qui distinguera les imaginations instrumentales mobilisées dans un cadre doxastique – lorsqu'on imagine les événements représentés, par exemple, dans un récit historique pour les mettre au service de la croyance – des activités imaginatives instrumentales mobilisées dans le traitement du même récit dans un cadre fictionnel.

II. ÉMOTIONS ESTHÉTIQUES ET ÉMOTIONS DE LA FICTION

D'où vient l'hypothèse qu'une expérience émotionnelle de la fiction serait personnellement non impliquante ? Cette hypothèse, à la base de la distinction des émotions de la fiction et des émotions du réel, prend appui sur des travaux de neuroscience cognitive. Cette démarche peut étonner car elle prend appui sur une science cognitive portant sur des mécanismes psychologiques infra-personnels pour tenter d'éclairer un problème qui a une dimension psychologique personnelle (puisqu'il renvoie à l'expérience de l'émotion) et qui relève de la philosophie de l'esprit⁴. Cette démarche se fonde sur

4. Sur la distinction des explications en termes sous-personnels et personnels, cf. Dennett, 1969, p. 93 *sq.*, Davidson, 1980.

l'hypothèse que le niveau conceptuel d'analyse des états mentaux doit, pour progresser, prendre appui, autant que faire se peut, sur les études empiriques des phénomènes infra-personnels⁵.

La science peut-elle apprendre quelque chose de significatif aux philosophes sur les émotions de la fiction ? Il nous semble que de même que les philosophes peuvent apprendre quelque chose de significatif aux scientifiques sur les émotions de la fiction, et en particulier leur proposer des hypothèses à tester, les philosophes qui s'intéressent aux émotions de la fiction, et plus généralement à l'expérience de la fiction, devraient surmonter leur réticence et prêter attention aux études scientifiques sur les bases neurales en jeu dans la distinction des événements fictionnels et réels. Ces études sont, à l'heure actuelle, peu nombreuses et portent exclusivement sur les processus cognitifs et perceptuels engagés par le traitement de tâches impliquant des représentations fictionnelles, non sur les processus émotionnels.

Certes, il y a, en psychologie comme en neuroscience cognitive, d'importantes études sur la nature des émotions esthétiques⁶. Mais ces études ne portent pas sur ce que nous appelons les « émotions de la fiction » mais bien sur les émotions esthétiques. Les psychologues et neuroscientifiques s'intéressant aux émotions suscitées par certaines propriétés des œuvres d'art comme la beauté, la symétrie, la cohérence, des propriétés que l'on peut qualifier d'esthétiques, semblent, pour la plupart, se désintéresser de la question des émotions suscitées par les personnages et événements de fiction éventuellement représentés dans ces œuvres. Et quand il arrive à un psychologue de s'intéresser aux émotions suscitées par les fictions – comme c'est le cas du psychologue Frijda (1988, 1989) –, celui-ci regroupe alors les émotions de la fiction avec ce que Plantinga appelle les « émotions pour l'artefact » dans la catégorie des émotions esthétiques. Il y a dans ce regroupement une part de vérité car, quand une œuvre d'art représente des scènes de fiction, les émotions ressenties par le spectateur pour l'œuvre (les « émotion pour l'artefact ») doivent sans doute beaucoup aux émotions qu'il ressent pour les scènes de fiction éventuellement représentées

5. Pour une défense de ce point, cf. par exemple Colombo, 2012.

6. Citons à titre d'exemples Berlyne, 1971 ; Cupchik, 1995 ; Chatterjee, 2003 ; Cela-Conde *et al.*, 2004 ; Kawabata & Zeki, 2004 ; Vartanian & Goel, 2004 ; Reber, Schwarz & Winkielman, 2004 ; Silvia, 2005 ; Xenakis, Arnellos & Darzentas, 2012 ; Brattico, Bogert & Jacobsen, 2013 ; Juslin, 2013.

dans l'œuvre elle-même⁷. Il paraît cependant légitime de distinguer les deux catégories d'émotion, ne serait-ce que parce qu'elles possèdent un registre intentionnel différent : l'émotion esthétique peut porter, à la différence des émotions de la fiction, sur des entités représentées comme réelles : l'œuvre d'art elle-même, une suite de traits de pinceau considérée de manière non représentationnelle, un accord musical, un paysage, un coucher de soleil. En outre, une des explications de l'absence relative de déplaisir suscité par les émotions négatives de la fiction, voire du plaisir procuré par l'expérience de ces émotions négatives, revient à prendre appui sur la distinction des émotions de la fiction et des émotions esthétiques pour faire l'hypothèse qu'une émotion pour la fiction de valence négative (la tristesse ressentie à la lecture de l'épisode du suicide d'Anna Karénine) peut être associée à une émotion esthétique de valence positive (l'admiration pour le récit lui-même). Ici une différence de valence justifierait de distinguer le type d'émotions impliquées dans l'expérience du lecteur : les émotions de la fiction et les émotions esthétiques. C'est selon nous en partie parce que la distinction entre émotion esthétique et émotion de la fiction échappe aux scientifiques qu'il n'y a guère d'étude sur la psychologie ou les bases neurales des émotions de la fiction⁸.

III. LE DÉSENGAGEMENT DE LA PERTINENCE PERSONNELLE DANS LA FICTION

L'hypothèse d'une désimplication personnelle émotionnelle déclenchée par l'appréhension de la fictionnalité d'une scène n'a pas encore pu être testée expérimentalement en psychologie ou en neuroscience. Il y a cependant quelques données expérimentales pointant vers une désimplication personnelle dans le traitement cognitif ou perceptuel de représentations reconnues comme fictionnelles. Il s'agit d'un faisceau d'expérience de neuroscience en imagerie portant sur les mécanismes engagés au niveau cérébral à la base de la distinction réalité/fiction.

Dans une première étude sur les mécanismes à la base de la distinction de la réalité et de la fiction, Abraham *et al.* (2008) ont présenté à des participants des phrases dans lesquelles une personne

7. Cf. Visch *et al.*, 2010, p. 1440.

8. Le projet « La Fiction dans l'Émotion » ANR-11-EMCO-008 est une exception (cf. <www.ave-fiction.ens.fr>).

réelle était en relation avec une entité réelle connue (p. ex. George Bush) ou une entité fictionnelle (p. ex. Cendrillon) dans un contexte informatif (p. ex. entendre parler de) ou interactif (p. ex. parler à). Dans un second temps, les participants devaient déterminer si ce scénario était ou non possible, sur la base des contraintes du monde réel. Il est apparu que le traitement des questions portant sur les entités réelles activait de manière significative deux régions cérébrales, le cortex préfrontal médian (mPFC) et le cortex cingulaire postérieur (CCP), deux régions désactivées dans les tâches impliquant les entités fictionnelles, relativement à leur degré d'activation dans les questions impliquant les entités réelles.

Comment interpréter la désactivation relative des zones du mPFC et du CCP dans les tâches impliquant des entités fictionnelles? Un ensemble d'études souligne le rôle de ces deux régions dans les tâches mettant en jeu la représentation du soi, la relation à soi ou ce qui relève, plus généralement, de l'évaluation de la pertinence personnelle. Concernant la zone du mPFC, des études portant, pour les plus récentes, soit sur les évaluations explicites concernant le soi ou les autres (van der Meer *et al.*, 2010; Murray *et al.*, 2012), soit sur les processus impliqués dans le traitement d'information portant sur des personnes plus ou moins similaires à soi (Mitchell *et al.*, 2006) ont fait émerger l'idée que le mPFC était un marqueur de la fonction du degré de relation à soi, ou de relation personnelle. Deux régions ont aussi pu être dissociées au niveau du mPFC. L'activité au niveau de la région ventrale du mPFC a été interprétée comme ayant pour fonction de médier l'identification et l'évaluation de la pertinence à soi induite par les stimuli (Schmitz & Johnson, 2006, 2007), alors que les régions dorsales du mPFC ont été conçues comme médiant l'engendrement de décisions explicitement autoréférentielles (Schmitz & Johnson, 2007). D'autre part, des études sur les régions cérébrales spontanément activées lorsqu'aucune tâche spécifique n'est accomplie, par exemple pendant le sommeil, permettent d'identifier un réseau dit « par défaut », et ce réseau inclut aussi le mPFC (cf. Gusnard *et al.*, 2001). Or, les comptes rendus subjectifs sur le contenu des activités menées de manière spontanée pendant ces périodes de repos mental mettent en avant la pensée sur soi (« *self-referential thought* ») (Fransson, 2006; Mason, 2007).

Le « réseau par défaut » (« *default network* ») inclut également le cortex cingulaire postérieur (CCP), une zone qui, tout comme le mPFC, apparaît désactivée dans les tâches impliquant la représentation

d'entités fictionnelles, relativement à son degré d'activation dans les tâches impliquant des entités réelles. Or, quelle est la nature des tâches dans lesquelles le CCP se trouve activé? L'appartenance du CCP au «réseau par défaut», quand aucune tâche mentale explicite n'est accomplie, et le contenu personnel des activités mentales spontanément accomplies pendant ces périodes, laisse penser que le CCP relève, comme le mPFC, de la zone de la pertinence personnelle. On sait, par ailleurs, que le CCP est impliqué dans la production de pensées sur soi (Moran *et al.*, 2005), la mémoire épisodique (cf. Nielsen *et al.*, 2005) c'est-à-dire la remémoration de souvenirs autobiographiques. Une étude de neuro-imagerie (Maddock *et al.*, 2001) a ainsi montré que la récupération de souvenirs autobiographiques – et la perception de visages familiers (parents, amis) (Shah *et al.*, 2001) – active un réseau cérébral étendu comprenant le cortex cingulaire postérieur. Les études de Heun *et al.* (2006) et de Sugiura *et al.* (2005) ont montré l'activation du CCP lors de la reconnaissance de mots familiers, d'objets ou de lieux familiers. Quand on présente à des individus des événements de leur vie personnelle, les activations du CCP sont plus prononcées relativement à la présentation d'événements nouveaux (Addis *et al.*, 2004; Levine *et al.*, 2004). Enfin, le CCP, tout comme le mPFC, est activé lorsqu'on demande aux individus de juger leur personnalité ou leur état émotionnel (Fossati *et al.*, 2003; Kelley *et al.*, 2002; Ochsner *et al.*, 2004; Schmitz *et al.*, 2004).

Sur la base du profil fonctionnel associé au mPFC et au CCP dans les études qui viennent d'être mentionnées, l'hypothèse a donc été faite par Abraham *et al.* (2008, 2009) que ces régions reflétaient l'accès automatique et spontané à une information de type personnel aussitôt qu'une entité familière est présentée à la conscience d'un participant. Le degré de pertinence personnelle associé au stimulus présenté au participant modulerait directement l'activité dans ces régions cérébrales. L'idée a alors été proposée, par Abraham *et al.* (2008), que la réalité, relativement à la fiction, était traitée dans des représentations codées subjectivement dans le cerveau au niveau des régions mentionnées. Une autre étude (Abraham *et al.*, 2009) corrobora l'interprétation proposée de la première étude de 2008. Les résultats d'imagerie ont montré que les régions ventrale et antérieure du mPFC étaient plus engagées dans des contextes ayant une pertinence personnelle élevée (p. ex. impliquant la mère du participant), modérément engagées dans des contextes de pertinence personnelle moyenne (p. ex. impliquant George Bush) et moins engagées dans

des contextes de faible pertinence personnelle telle la fiction (p. ex. impliquant Cendrillon). En définitive, il y aurait donc, selon les deux études d'Abraham *et al.* (2008, 2009), une corrélation étroite entre l'évaluation de la réalité d'un stimulus par un participant et son degré de pertinence personnelle.

It appears then that one of the means by which we tell reality apart from fiction [...] seems to lie in the manner in which such information is coded and accessed, namely, if it is personally significant or not. The degree of associated self-relevance is therefore a possibly critical determinant factor that enables us to differentiate between what is real and unreal. (Abraham *et al.*, 2008, p. 975⁹)

Dans le domaine perceptuel, indépendamment des études d'Abraham *et al.* (2008, 2009), un travail en IRMF mené par Silveira *et al.* (2012) sur la perception de l'art pictural fait apparaître des résultats concordants avec ceux d'Abraham *et al.* (2008, 2009). Silveira *et al.* (2012) ont étudié en imagerie les processus activés par la perception de tableaux réalistes et non réalistes. Comme les auteurs de l'étude comprennent les peintures surréalistes comme des peintures non réalistes, c'est-à-dire comme des peintures dont le contenu représentationnel est impossible dans le monde réel, leurs résultats sont pertinents pour la question qui nous occupe des bases neurales de la distinction de la réalité et de la fiction. Silveira *et al.* (2012) observent des activations élevées dans le précuneus et dans le cortex occipital médian lorsque les entrées sensorielles correspondent à une représentation picturale réaliste du monde visuel, des activations en contraste avec celles observées lorsque les entrées sensorielles correspondent à la perception d'une représentation picturale surréaliste : « [...] only the surrealistic condition [...] resulted in a deactivation in the precuneus » (Silveira *et al.*, p. 575). Concernant le précuneus, qui forme un réseau avec le CCP, Silveira *et al.* (2012) rappellent, en citant Cavanna & Trimble (2006), que l'activité du précuneus a été associée à l'imagerie visuelle, à l'extraction des souvenirs épisodiques, et à ce à quoi l'on fait parfois référence comme étant le « soi ». Ce dernier point

9. Je suis reconnaissant à Françoise Lavocat d'avoir attiré mon attention, dès 2010, sur les travaux d'Abraham *et al.* (2008, 2009). Pour l'interprétation par F. Lavocat des travaux d'Abraham *et al.* (2008, 2009), je me permets de renvoyer le lecteur à Lavocat (*Fait et fiction*, à paraître, et 2014).

se trouve confirmé par le fait que les régions du précuneus, du CCP et du mPFC sont associées avec les pensées sur soi durant les phases de repos mental et constituent, à elles trois, le « réseau par défaut ». Silveira *et al.* (2012) retrouvent ainsi de manière significative, dans le domaine perceptuel, les conclusions d'Abraham *et al.* (2008, 2009) dans le domaine cognitif, à savoir le relatif désengagement des mPFC et CCP et, pour Silveira *et al.* (2012), du précuneus dans le traitement de représentations fictionnelles. On peut également mentionner l'étude en imagerie cérébrale fonctionnelle de Lutz *et al.* (2013), qui, dans le cas de sujets à qui étaient présentées des photographies non artistiques de personnes et des peintures représentant des personnes, a permis d'observer une activation du cortex ventromédial préfrontal et du cortex visuel primaire significativement plus élevée lors de la présentation des photographies relativement à la présentation des tableaux, ceci lorsqu'on demandait aux sujets d'évaluer le caractère plaisant des personnes représentées. Selon les auteurs de l'étude, l'expérience de l'art visuel engagerait des processus perceptuels distincts de l'expérience des photographies non artistiques.

Sur la base des études d'Abraham *et al.* (2008, 2009) et de Silveira *et al.* (2012), et, dans une moindre mesure, sur la base de l'étude de Lutz *et al.* (2013), il semble que les structures corticales médianes impliquées dans les processus faisant référence au soi (mPFC, CCP et précuneus) soient relativement désengagées dans le traitement de représentations fictionnelles. Comme ces régions qui jouent un rôle central dans le traitement du réel et seraient relativement désengagées dans le traitement du fictionnel ont aussi une relation étroite avec les structures impliquées dans l'encodage, le stockage et l'extraction des pensées sur soi et expériences personnelles – c'est-à-dire avec le système de la mémoire épisodique ou autobiographique formé du CCP et du précuneus (cf. Nyberg et Cabeza, 2000) –, il suit également de ces études que l'engagement ou le désengagement de la mémoire épisodique devrait jouer un rôle pivot pour distinguer les processus en relation au réel des processus en relation au fictionnel, ces processus devant inclure, selon nous, les processus émotionnels.

Ce dernier point – le projet d'inclure les processus émotionnels parmi les processus qui sont, selon les études d'Abraham *et al.* (2008, 2009), non aveugles ou sensibles à la distinction du réel et du fictionnel – se trouve à la base de l'hypothèse qu'une désimplification personnelle émotionnelle serait associée à l'appréhension de la fictionnalité d'une scène. Or, le projet d'inclusion des processus

émotionnels dans la catégorie des processus sensibles à la distinction du réel et du fictionnel est une extension, que certains pourront juger excessive et non justifiée, de résultats obtenus dans le domaine cognitif (Abraham *et al.*, 2008, 2009) ou perceptuel (Silveira *et al.*, 2012). Comment dissiper ces doutes ?

IV. LE PROBLÈME DE L'EXTENSION À L'ÉMOTION

Une première réponse aux doutes qui viennent d'être mentionnés revient à souligner la base perceptuelle ou cognitive des émotions : « Il faut voir le chien qui accourt pour ressentir de la peur ; il faut croire qu'untel vous a insulté pour éprouver de la colère. Certaines de ces bases cognitives sont de simples perceptions, alors que d'autres sont propositionnelles. » (Tappolet, 2002) L'extension au domaine de l'émotion des résultats obtenus dans les domaines de la perception et de la cognition est justifiée sitôt qu'on admet qu'une émotion est toujours basée ou, à tout le moins, médiée par une perception ou une cognition. Si l'on admet ce point, on peut alors légitimement supposer que ce qui est observé au niveau perceptuel et cognitif – et qui a été observé par des équipes distinctes – devrait se retrouver au niveau émotionnel. De même que la perception de représentations ayant un contenu imaginaire (les peintures surréalistes) ou la cognition de contenu fictionnel (les personnages de fiction) seraient associées, relativement à la perception de représentations ayant un contenu non imaginaire (les peintures naturalistes) ou à la cognition de contenu réel (les personnes réelles), à un désengagement du système de la pertinence personnelle, l'émotion en réponse aux scènes représentées comme fictionnelles devrait, relativement aux scènes représentées comme réelles, être associée à un désengagement du système de la pertinence personnelle.

Il se trouve, en outre, que le système de la pertinence personnelle ou de la référence à soi (Northoff & Bermpohl, 2004 ; Vogeley *et al.*, 2001) – système dont les recherches neuroscientifiques qui ont été citées (Abraham *et al.*, 2008, 2009 ; Silveira *et al.*, 2012) soulignent le désengagement dans les tâches cognitives ou perceptuelles impliquant des entités représentées comme fictionnelles – est aussi le système décrit comme central dans les processus émotionnels par les études psychologiques et neuroscientifiques portant sur les émotions. Au niveau de la théorie psychologique, un théoricien de l'émotion, Frijda

(1988), a tenté de formuler les lois auxquelles les émotions seraient en quelque sorte soumises, et qu'il appelle les lois de l'émotion. Selon une des ces lois, la loi de l'implication, chaque émotion serait une réponse à un événement perçu comme impliquant les buts, motivations et préoccupations de l'individu. Une des conditions de l'émotion est, selon Frijda, qu'une situation soit perçue comme comptant d'une manière ou d'une autre pour le sujet. De même, nombreux sont les neuroscientifiques qui soulignent le rôle central des émotions au service de l'action personnelle, un rôle d'aide à la décision et à l'optimisation des réponses comportementales (Damasio, 1999; LeDoux, 2002; Panksepp, 1998). De ce point de vue, les neuroscientifiques s'accordent avec les psychologues pour expliquer l'émotionalité d'une scène pour un sujet en faisant référence, au moins implicitement, au sujet de la scène et à l'expérience que ce sujet fait de sa relation personnelle à la scène émotionnelle. À l'appui de ce point sur l'implication personnelle du sujet dans l'expérience d'une émotion, les neuroscientifiques mettent en avant une série d'observations d'activations au niveau du cortex préfrontal médial et orbital (OMPFC) dans le traitement des scènes émotionnelles (cf. Rolls, 1999; Phan *et al.* 2002). Généralisant ce point, Northoff et Bermpohl (2004) font alors l'hypothèse que l'engagement du cortex préfrontal médial et orbital (OMPFC), un engagement indépendant de la modalité sensorielle comme de la méthode d'induction émotionnelle et de la tâche associée, serait associé à la représentation des stimuli émotionnels (Northoff & Bermpohl, 2004, p. 104).

L'imbrication étroite entre les systèmes de l'émotion et de la pertinence personnelle apparaît une fois de plus si on regarde la manière dont une structure comme l'amygdale, structure dont le rôle dans le traitement émotionnel a été depuis longtemps reconnu, est maintenant considérée par certains comme responsable de la détection de la pertinence personnelle des stimuli, indépendamment de leurs propriétés émotionnelles. Cette structure phylogénétiquement ancienne, l'amygdale, dont le rôle dans le traitement des stimuli visuels à signification émotionnelle est connu (Adolphs *et al.*, 1999; Vuilleumier *et al.*, 2004), et qui a d'abord été conceptualisée comme un module de la peur (Öhman & Mineka, 2001), puis comme une structure dédiée au traitement de stimuli à intensité émotionnelle élevée de valence positive et négative (Sabatinelli *et al.*, 2005), a été récemment conceptualisée comme un système ayant évolué pour la détection de la pertinence personnelle (Sander *et al.*, 2003; Zalla

et al., 2013). Selon cette conception, l'amygdale est un composant d'un système cortico-limbique impliqué dans la détection des stimuli qui permet la mobilisation des ressources attentionnelles et physiologiques sur des indices qui ont une pertinence spéciale pour un organisme. Qu'est-ce qu'un événement pertinent? Selon la définition proposée par Sander *et al.* (2003), un événement est pertinent pour un organisme s'il peut influencer la satisfaction de ses besoins, le maintien de son bien-être, ou jouer un rôle dans l'accomplissement des buts poursuivis par l'organisme (cf. Sander *et al.*, 2003, p. 311). Cette nouvelle conception du rôle de l'amygdale comme détecteur des stimuli pertinents pour l'organisme est renforcée par le fait que cette structure a de multiples connections avec les zones préfrontales (Stefanacci & Amaral, 2000).

On peut ajouter qu'une situation est pertinente pour un individu ou organisme donné si et seulement si elle a une signification relationnelle pour cet individu ou organisme, cette signification relationnelle étant une catégorie incluant la signification émotionnelle, ou la «signifiante émotionnelle» de la situation, pour reprendre la terminologie de Williams (2006) et de Williams et Gordon (2007). Dans cette conception, l'émotion, plus précisément le «*core affect*» de l'émotion, dans la terminologie de Russell (2003) et de Barrett *et al.* (2007), c'est-à-dire le contenu de plaisir ou de déplaisir de l'expérience affective de la situation, joue alors un rôle de «baromètre» de la relation qu'un individu a avec son environnement à un instant donné (Nauta, 1971, mentionné par Barrett *et al.* 2007, p. 378) en transformant les informations concernant des états de la situation en des représentations codées de manière affective (Damasio, 1999; Nauta, 1971).

Les stimuli émotionnels sont donc conçus, en psychologie et en neurosciences cognitives, comme des stimuli ayant une pertinence relationnelle ou personnelle, une signification relationnelle pour le sujet. Le réseau cérébral responsable de la réponse émotionnelle est donc le même réseau qui se trouve engagé dans le traitement de tâches cognitives (Abraham *et al.*, 2008, 2009) et perceptuelles (Silveira *et al.*, 2012) portant sur des entités réelles et désengagé dans le traitement des entités fictionnelles. Il est alors tentant de prolonger au domaine émotionnel les résultats des études d'Abraham *et al.* (2008, 2009) et de Silveira *et al.* (2012). Un prolongement de ce type est à la base de l'hypothèse sur la désimplification de la pertinence personnelle dans l'émotion de la fiction. Sur la base des études d'Abraham *et al.*

(2008, 2009) et de Silveira *et al.* (2012), on fait l'hypothèse que les émotions de la fiction devraient se distinguer des émotions du réel par le désengagement du système de la signifiante émotionnelle relationnelle. Une fois que les émotions de la fiction sont conçues comme des réponses émotionnelles sans signifiante émotionnelle relationnelle, il reste à défendre qu'il s'agit toujours de réponses émotionnelles et qu'il y a une place – aussi bien au niveau des données que l'on peut acquérir en psychologie expérimentale ou en neurosciences qu'au niveau conceptuel de la théorie psychologique et de la philosophie de l'esprit – pour des émotions sans pertinence personnelle. D'un point de vue théorique, notre hypothèse est que la signification relationnelle est une des dimensions de l'expérience émotionnelle, une dimension susceptible de varier, au point de quasi disparaître dans l'expérience de la fiction, une dimension qui viendrait s'ajouter aux dimensions de valence (plaisir/déplaisir) et de degré d'excitation.

On peut cependant envisager de suivre une autre route que celle ouverte par l'hypothèse de la désimplication personnelle émotionnelle dans la fiction et poser que l'émotion de la fiction résulterait d'une sorte de croyance dans la réalité des scènes émotionnelles fictionnelles. Cette route a été, un temps, suivie par le psychologue Frijda (1988, 1989).

V. LES ÉMOTIONS DE LA FICTION ET LES DEUX LOIS DE FRIJDA

Parmi les lois de l'émotion formulées par Frijda (1988), la loi de la réalité apparente énonce que les émotions seraient déclenchées par des événements évalués comme réels et leur intensité varierait en fonction de la réalité effective des événements. Cette loi vient s'ajouter à la loi de l'implication, mentionnée plus haut, selon laquelle chaque émotion serait une réponse à un événement perçu comme impliquant les buts, motivations et préoccupations de l'individu.

Les émotions de la fiction entrent-elles dans le cadre des deux lois de Frijda? Cette question a été posée à Frijda concernant la première loi, la loi de la réalité apparente. En commentant la loi de la réalité apparente, Walters (1989) remarque qu'il peut éprouver de l'horreur en regardant les scènes de possession de *L'Exorciste* tout en sachant que ces scènes ne sont ni réelles ni menaçantes. Or, poursuit Walters, si l'intensité émotionnelle était une fonction des croyances dans la réalité, il ne devrait pas y avoir, dans ce cas, de réponse émotionnelle.

Frijda, dans l'article de 1988 sur les lois de l'émotion, envisageait déjà cette objection à la loi de la réalité apparente et suggérait que l'imagination avait une réalité, entendant par là qu'une expérience imaginative d'événements irréels pouvait, en quelque sorte, les rendre réels. Puis, dans sa réponse à l'objection de Walters (1989), Frijda (1989) soutient, dans la même veine, que le spectateur d'un film de fiction suspendrait intentionnellement son incrédulité et, ainsi, oublierait momentanément l'irréalité du contenu représenté par le film.

L'hypothèse de la suspension de l'incrédulité permet-elle d'appliquer la loi de la réalité apparente au cas de la fiction ? À cette hypothèse, Walters objecte justement que le fait d'imaginer quelque chose comme réel lorsque l'on sait que ce n'est pas le cas, par une suspension de l'incrédulité, requiert une interprétation délibérée de ce que l'on perçoit, non pas de percevoir quelque chose comme réel. Or, rappelle Walters, la loi de la réalité apparente établit qu'une condition de l'émotion est la perception d'un événement comme étant réel. Walters conclut justement en soulignant que le phénomène qu'il regroupe sous la catégorie des émotions esthétiques pose un problème à la loi de la réalité apparente de Frijda.

Que dire de la seconde loi de l'émotion, la loi de l'implication : s'applique-t-elle aux émotions du spectateur de fiction ? On peut là aussi en douter. Frijda (1989) semble cependant offrir un début de réponse à cette question. Frijda (1989, p. 1546) note que lorsqu'on regarde un film, la réalité est vue d'un angle particulier, comme si l'on était un observateur non participatif. Cette perspective particulière, suggère Frijda, déterminerait la structure des émotions qu'il regroupe dans la catégorie des émotions esthétiques (*ibid.*) et que nous regroupons dans la catégorie des émotions de la fiction.

Selon Frijda, un processus émotionnel est initié par l'évaluation de ce qu'une situation signifie pour un individu, du point de vue de ses buts, motivations et préoccupations. Et cette évaluation est associée à une tendance émotionnelle à agir sur ou à modifier sa relation à la situation en fonction de ses buts et motivations. Dans ce cadre théorique, les émotions sont conçues comme des systèmes biologiques prédisposant l'individu à une action appropriée (Frijda, 1986). Comme des états de tendance à l'action sont des conditions *sine qua non* de l'émotion – « [...] un changement dans la tendance à l'action est présent sitôt qu'une réponse est appelée une "émotion" » (Frijda 1988, p. 351) –, comment décrire l'émotion quand, comme pour le spectateur d'un film de fiction, on perçoit qu'on n'a absolument

aucune possibilité d'agir, que l'on est incapable d'action relationnelle avec les scènes émotionnelles ? Dans ce cas, Frijda suggère que le spectateur fait cependant l'expérience de tendances à agir virtuelles : des tendances à agir sont ressenties par le spectateur, des représentations dans l'imagination d'actions ou de désirs qui sont contemplées et non exécutées (cf. Frijda & Sundararajan, 2007).

Tan (1995, 1996, 2014) développe cette proposition de Frijda, en particulier la conception du rôle du spectateur comme témoin des événements narrés. Étant témoin, les tendances à agir que le spectateur éprouvera pendant le film auront un caractère virtuel et les émotions ressenties des propriétés différentes des émotions du réel : « La position de témoin rend les émotions plus raffinées que celles que nous aurions eues si nous avions pu agir. » (Tan, 2014) Tan reprend ici une proposition de Frijda et Sundarajan (2007) et suggère que la nature virtuelle des tendances à agir contribue à raffiner les émotions ressenties, relativement aux émotions du réel. Les émotions sont raffinées au sens où elles se caractérisent par une attitude de détachement et une conscience réflexive de l'expérience des émotions (cf. Frijda & Sundarajan, 2007). Tan ajoute qu'il y a cependant une exception au format virtuel des tendances à agir ressenties par le spectateur de cinéma puisque le spectateur veut réellement voir les événements représentés sur l'écran. Ce dernier point conduit Tan à faire de la tendance à activement suivre le récit – ce qu'il appelle l'« intérêt » et qui peut être un intérêt « engagé » pour les événements de l'histoire mais aussi un intérêt « détaché » pour les aspects du film considéré comme un artefact (Tan 2014, p. 109-110) – une expérience émotionnelle et le sous-bassement de l'expérience émotionnelle du film (Tan, 2014).

On peut observer avec Frijda (1989) que ce que Tan appelle la position de « témoin » et que Frijda (1989) décrit comme une position d'« observateur non participatif » n'est nullement réservé au spectateur de cinéma. Dans la vie réelle, lorsque, pour reprendre l'exemple de Frijda (1989), depuis la fenêtre d'un train en mouvement, un voyageur est conduit à observer sans pouvoir intervenir un serpent réel s'approcher d'une personne réelle située à l'extérieur, le voyageur voit les événements réels du point de vue d'un observateur non participatif. Au lieu de conclure avec Frijda (1989), à partir de cette observation, que les émotions qu'il appelle « esthétiques » ne diffèrent pas des émotions du réel et que leur structure est celle de l'évaluation d'événements comme ayant une pertinence pour le

bien-être de quelqu'un d'autre que moi (Frijda, 1989, p. 1546), nous suggérons qu'afin de comprendre la nature des émotions de la fiction, il faut d'abord comprendre ce qui distingue les deux situations qui viennent d'être mentionnées. Comment distinguer, en l'occurrence, la situation du spectateur d'un film de fiction de celle du voyageur dans le train en mouvement qui assiste à une scène émotionnelle se déroulant à l'extérieur du train? L'hypothèse de la désimplification personnelle dans l'émotion de la fiction revient à envisager qu'il ne s'agirait pas du même type d'observation non participative dans les deux situations : devant un film de fiction, et assis près de la fenêtre du train. Dans le train, la scène vue à l'extérieur, bien que d'une manière non participative, « implique », au sens de la « loi de l'implication » de Frijda, le voyageur, d'où l'hypothèse de tendances à agir virtuelles qui seraient ressenties par ce passager. Mais la désimplification personnelle du spectateur de cinéma conduit à rejeter l'hypothèse qu'il éprouverait des tendances à agir virtuelles. L'état de désimplification personnelle est, selon l'hypothèse, la conséquence de la manière dont le spectateur appréhende la scène : comme une scène de fiction, non comme une scène du réel. Le placement dans un cadre fictionnel de la scène émotionnelle ferait toute la différence entre la position du spectateur et celle dans laquelle se trouve le voyageur du train. Ce dernier ne se trouve que dans une impossibilité matérielle d'agir sur la scène et l'observe sans pouvoir y participer... à moins pour ce voyageur d'appréhender la scène vue par la fenêtre comme une scène de fiction jouée par des acteurs, c'est-à-dire dans un cadre fictionnel.

Selon la loi de l'implication de Frijda (1988), une des conditions de l'émotion est qu'une situation soit perçue comme comptant d'une manière ou d'une autre pour le spectateur. C'est une possibilité pour les scènes réelles représentées à distance – comme c'est le cas avec le voyageur dans le train – ou au travers de médiations diverses, comme, par exemple, pour un spectateur du journal télévisé ou d'un documentaire. Dans ce dernier cas, on peut envisager que la perception par le spectateur de la présence d'un média véhiculant des informations sur une scène appréhendée comme réelle, bien que se déroulant loin de lui ou même dans un temps depuis longtemps révolu, ne constituerait pas un obstacle à l'application de la loi de l'implication de Frijda. En effet, rien n'exclut que les buts, motivations et préoccupations – les conditions de l'implication au sens de Frijda – du spectateur de la scène appréhendée comme réelle trouvent un écho dans les scènes montrées au travers de médiations. Dans ce cas,

l'adoption, par le spectateur de scènes appréhendées comme réelles, d'une posture d'observateur non participatif n'empêcherait pas la loi de l'implication de s'appliquer. En revanche, sitôt que le spectateur appréhende ces scènes dans un cadre fictionnel, toute implication personnelle se trouve inhibée et la loi de l'implication cesserait, selon notre hypothèse, de s'appliquer.

Si on veut bien admettre que les émotions de la fiction enfreignent les deux lois de l'émotion de Frijda qui ont été mentionnées – en suivant l'argumentation de Walters (1989) pour la loi de la réalité apparente, et en faisant l'hypothèse que la loi de l'implication de Frijda est mise en difficulté si l'on suppose qu'il existe une distinction entre l'observation non participative du réel et de la fiction –, on peut être conduit à envisager que les émotions de la fiction constituent un cas à part, ce qui est notre stratégie. Selon cette hypothèse, les émotions de la fiction sont d'authentiques réponses émotionnelles. Il ne s'agit donc pas d'adopter une sorte de « théorie de l'erreur » (Mackie, 1977) adaptée à l'émotion, un nihilisme émotionnel concernant la fiction, et de soutenir que, contrairement aux apparences, ce qu'on appelle les « émotions de la fiction » ne seraient pas d'authentiques réponses émotionnelles (au sens par exemple où il s'agirait de l'imagination d'expériences émotionnelles) et que nous serions dans l'erreur en tenant qu'il y a une chose telle que l'émotionalité de la fiction. Les émotions humaines ont un caractère sans doute plus souple et plus complexe que ne le laissent entendre les deux lois de l'émotion de Frijda.

La subtilité et complexité des processus émotionnels apparaît par exemple dans des études neuroscientifiques récentes qui font apparaître que certaines zones cérébrales (le vmPFC, les zones corticales insulaire et somatosensorielle) s'activent de manière spécifique en présence d'expressions corporelles de colère lorsque le corps exprimant la colère fait face au participant, relativement aux situations dans lesquelles le corps en colère se détourne du participant (Grèzes *et al.*, 2012). Les auteurs de l'étude proposent alors de distinguer deux réseaux cérébraux engagés dans le traitement des expressions corporelles de la colère. D'une part, un réseau impliquant l'amygdale, le gyrus frontal, le sillon temporal supérieur et le cortex prémoteur qui s'active indépendamment de la direction du corps relativement au participant, et un deuxième réseau cérébral qui inclut le vmPFC et les zones corticales insulaire et somatosensorielle, et qui est spécifiquement engagé quand l'expression de colère est explicitement dirigée vers le

participant. Cette étude indique que l'activité de certaines régions cérébrales peut donc se trouver modulée par le degré de pertinence personnelle d'une information sociale émotionnelle.

Dans l'étude de Grèzes *et al.* (2012), le degré de pertinence personnelle de l'information émotionnelle traitée est une fonction de la direction du corps relativement au participant. Lorsque l'information émotionnelle a peu de pertinence personnelle relativement à une information du même type, le vmPFC se trouve désengagé. Or, c'est le mPFC qui est désengagé, selon les études déjà mentionnées d'Abraham *et al.* (2008, 2009), lorsque les tâches cognitives impliquent des entités fictionnelles. Dans l'hypothèse que nous proposons concernant les émotions de la fiction, la mise en place d'un cadre fictionnel, non la direction relative du corps, reviendrait à « étiqueter » comme non personnellement pertinents les événements émotionnels. Notre hypothèse n'est peut-être pas, au fond, si éloignée de l'hypothèse de l'étude de Grèzes *et al.* (2012), si l'on pense que les auteurs de fictions cinématographiques ont, depuis longtemps, demandé aux acteurs d'éviter le regard caméra (le croisement du regard d'un comédien avec l'axe optique de l'appareil de prises de vues), alors que les regards tournés directement vers la caméra sont fréquents dans les représentations télévisuelles du réel. On peut penser que cette consigne cinématographique vise à faciliter chez le spectateur une attitude de désengagement personnel caractéristique de la fiction.

VI. L'EXPÉRIENCE DE L'ÉMOTION DE LA FICTION : ASPECTS NEUROPHYSIOLOGIQUES, AFFECTIFS, MOTIVATIONNELS ET COGNITIFS

Selon l'hypothèse proposée, l'acceptation d'un cadre fictionnel s'accompagne d'une mise en retrait du sujet. Les émotions du sujet adviennent alors que les événements ne lui importent pas personnellement. Les événements de la fiction ne sont pas évalués en fonction de la manière dont il ou elle pourrait y répondre. Quelles conséquences neurophysiologiques, affectives, motivationnelles et cognitives pour l'expérience émotionnelle de la fiction ? Les remarques qui suivent représentent un ensemble d'hypothèses, dont certaines sont en train d'être testées expérimentalement dans le cadre du projet FICTION

ANR-11-EMCO-008 (<www.avec-fiction.ens.fr>). Ces remarques ont donc un caractère spéculatif.

1. *Aspects neurophysiologiques, affectifs et motivationnels des émotions de la fiction. Une activité électrodermale plus élevée à l'installation du cadre fictionnel?*

L'installation d'un cadre fictionnel s'accompagne en premier lieu du blocage des tendances à agir en direction des personnages et scènes représentés, un blocage qui n'a pas lieu lorsque les personnes représentées et les scènes sont catégorisées comme réelles, alors même que, les relations aux personnes et scènes étant médiées par des textes ou des images, il n'est pas possible d'interagir directement avec elles. On peut supposer que ce blocage volontaire des tendances à agir doit avoir des manifestations neurophysiologiques. La référence en la matière pourrait être, mis à part la dimension volontaire du blocage, le système inhibiteur de l'action, un des deux systèmes d'excitation que Gray a postulés (1972, 1975). Le BIS (« *Behavioral Inhibition System* ») fonctionne, selon Gray, pour stopper le comportement tandis que le sujet traite des indices potentiellement menaçants alors que toute action s'avère inutile ou impossible. Le BIS est également sensible aux indices de récompense. L'inhibition dans BIS fait référence à l'abrogation de tout comportement dans certaines situations et ne correspond pas au processus délibéré d'une inhibition contrôlée associée à l'installation d'un cadre fictionnel. De plus, l'activation du BIS résulte d'un processus de bas en haut, tandis que l'installation d'un cadre fictionnel est un processus de haut en bas qui débouche sur un blocage comportemental. Mais il s'agit bien de deux processus de stoppage de réponses comportementales, et malgré les différences, il semble que l'installation d'un cadre fictionnel et l'activation du BIS sont bien deux processus qui induisent une inhibition comportementale. Dans la mesure où une activation élevée du BIS est associée à une amplification de l'attention, de l'excitation, de la vigilance et de l'anxiété (cf. Fowles, 1988), il se peut que certains de ces traits accompagnent la mise en place d'un cadre fictionnel. En particulier, selon Fowles (1980), les activations du BIS sont indexées par une augmentation de l'activité électrodermale. On peut alors penser que l'activité électrodermale augmentera du simple fait de l'installation d'un cadre fictionnel, et cela indépendamment de toute activité électrodermale en relation avec l'émotion, une activité peut-être en

relation avec l'excitation de l'attente d'événements annoncés par la simple installation d'un cadre fictionnel.

2. *Une diminution de la variabilité de la fréquence cardiaque ?*

Il est admis que, parmi les indicateurs neurophysiologiques de l'émotion, la fréquence cardiaque est en relation étroite avec les états motivationnels. Le rythme cardiaque est particulièrement sensible à ce qui dans l'environnement du sujet se présente comme un objet d'action potentiel, et lorsqu'une personne fait l'expérience d'une émotion, une excitation est créée par le système nerveux sympathique qui cause, entre autres choses, un changement de la fréquence cardiaque. La théorie James-Lange de l'émotion veut que l'expérience d'une émotion soit d'abord l'expérience d'une excitation physique comme l'élévation du rythme cardiaque. La réponse émotionnelle au réel et la fréquence cardiaque sont donc étroitement associées aux états motivationnels. Les émotions sont d'un point de vue fonctionnel souvent conçues comme nous orientant dans le monde, nous poussant à agir dans une direction ou dans une autre, comme facilitant la sélection d'une action appropriée. Or, dans un cadre fictionnel, le problème de la sélection de l'action à accomplir ne se pose pas. On peut donc envisager que les émotions de la fiction devraient s'accompagner d'une diminution de la variabilité de la fréquence cardiaque relativement aux émotions du réel. La variabilité de la fréquence cardiaque est un index des changements du rythme cardiaque, battements par battements. Un des résultats significatifs et robustes de l'étude de Metz-Lutz *et al.* (2010) est que les spectateurs du jeu d'un acteur qui se trouvent en situation d'adhésion à la fiction ou pour lesquels l'engagement dans la fiction augmenterait connaissent une diminution de la dynamique de la variabilité du rythme cardiaque. Metz-Lutz *et al.* (2010) font alors l'hypothèse que cette diminution correspondrait à la mise en place d'une régulation émotionnelle. Comment comprendre cette hypothèse ?

La variabilité de la fréquence cardiaque est une mesure de l'influence de l'interaction des deux systèmes constitutifs du système nerveux autonome (sympathique et parasympathique) sur le rythme cardiaque, et, de ce point de vue, un indice de la flexibilité du système autonome et de la capacité à réguler ses réponses émotionnelles. Le système nerveux autonome (constitué des systèmes nerveux sympathique

et parasympathique) est le système à la base de la production de différents niveaux d'excitation physiologique lors des interactions avec l'environnement. Dans des situations de stress psychologique ou physique, une plus grande activité du système nerveux sympathique produira une élévation de l'excitation psychologique et une augmentation du rythme cardiaque. Tandis que dans des situations de sécurité et de stabilité, le système parasympathique sera dominant, maintiendra un bas degré d'excitation psychologique et sera associé à une diminution du rythme cardiaque. « La facilité avec laquelle un individu peut passer d'états d'excitation élevée à des états d'excitation basse dépend de la capacité du système nerveux autonome à modifier rapidement la fréquence cardiaque » (Appelhans & Luecken, 2006, p. 229). Appelhans et Luecken remarquent qu'un système nerveux autonome flexible – dont l'indice est une variabilité de la fréquence cardiaque élevée – permet la production ou la modulation rapides d'états physiologiques et émotionnels en fonction des exigences de la situation. Une rigidité du système autonome – dont l'indice est alors une diminution de la variabilité de la fréquence cardiaque – aboutit, à l'inverse, à une capacité amoindrie pour produire ou modifier des états physiologiques et émotionnels en synchronie avec les changements de l'environnement (cf. Appelhans & Luecken, 2006, p. 229-230).

Sur la base de ces remarques, on peut alors proposer l'interprétation suivante du résultat mis en avant par l'étude de Metz-Lutz *et al.* (2010). Il semble que, dans un cadre fictionnel, où les scènes émotionnelles peuvent se succéder de manière intense et variée, une grande variabilité de la fréquence cardiaque serait mal adaptée. Ce qui dans un cadre réel serait inadapté et pourrait susciter des états d'anxiété ou de fixation rigide deviendrait en quelque sorte adapté dans un cadre fictionnel. Dans un contexte réel, une variabilité élevée de la fréquence cardiaque, une grande flexibilité du système autonome, paraît adaptée pour pouvoir réguler rapidement son émotionnalité en fonction des situations, alors que ce ne serait plus le cas dans un cadre fictionnel.

3. Un noyau affectif de l'émotion dérégulé dans la fiction ?

Russell (2009) note qu'on se comporte souvent de manière à maximiser le plaisir et à diminuer le déplaisir, et de manière à ajuster notre niveau d'excitation, soit en l'élevant, soit en le réduisant. Il décrit ce double processus d'ajustement par le comportement relatif

aux dimensions de plaisir/déplaisir et de degré d'excitation en termes de régulation du noyau affectif (« *core affect regulation* ») de l'émotion (Russell 2009, p. 1272). Le noyau affectif (« *core affect* ») de l'émotion étant un état pré-conceptuel de ressenti accessible à la conscience qui combine les deux dimensions de plaisir/déplaisir et de degré d'activation (cf. Russell, 2003).

Or, dans un cadre fictionnel, les dimensions de plaisir/déplaisir et le degré d'excitation de l'émotion ne sont pas ajustables par le comportement et l'action du lecteur ou du spectateur en réponse aux scènes émotionnelles. On peut alors faire l'hypothèse que, dans un cadre fictionnel, un noyau affectif non régulé par le comportement devrait avoir certains effets sur le ressenti émotionnel subjectif des lecteurs ou spectateurs de fiction. Dans la mesure où les émotions négatives de la fiction ne donnent pas lieu à une régulation du noyau affectif par un comportement qui minimiserait le déplaisir associé, il se peut qu'elles aient un noyau affectif de déplaisir et/ou une intensité potentiellement plus élevés que les émotions négatives du réel. À l'inverse, les émotions positives ayant, dans un cadre fictionnel, un noyau affectif non régulé par un comportement visant à maximiser le plaisir et l'intensité, elles devraient avoir un noyau affectif de plaisir et/ou des intensités potentiellement moins élevés que les émotions positives du réel. Ainsi, la peur ou le dégoût pourraient donner lieu à une intensité ressentie plus élevée dans la fiction que dans le réel, alors que la joie pourrait être perçue comme étant moins intense dans la fiction que dans le réel.

4. *Une dérégulation affective sans conséquence actionnelle*

Concernant les émotions négatives dans un cadre fictionnel, l'hypothèse que leur noyau affectif, au sens de Russell (2003), serait relativement dérégulé, et que leur ressenti serait alors plus élevé que dans le réel, n'implique pas que lecteurs ou spectateurs de fiction feraient l'expérience de tendances à agir très intenses puisque, comme nous l'avons vu, le cadre fictionnel suspend l'association entre émotion et tendance à l'action. Alors que dans le réel, d'après le modèle proposé par Lang *et al.* (1997), les dimensions de valence hédonique et d'excitation des émotions du réel donnent lieu à des activations correspondantes des systèmes appétitif et aversif, ce n'est pas le cas dans le domaine fictionnel. Alors que dans le réel, les états plaisants entraînent des réponses de rapprochement et les états déplaisants

entraînent des réponses de recul ou d'évitement, et le niveau d'énergie de chaque état reflète l'énergie qui sera mobilisée par le système appétitif ou aversif, ce n'est plus le cas dans le domaine fictionnel. En d'autres termes, le cadre fictionnel enlève aux émotions leur signification ou pertinence motivationnelle. C'est pourquoi on peut supposer que la modulation du noyau affectif des émotions par l'installation d'un cadre fictionnel n'activera pas les systèmes motivationnels appétitif et aversif (constitutifs du système d'activation comportementale, le BAS « *Behavioral Approach System* », d'après Fowles, 1980), et ne s'accompagnera pas d'une expérience de tendance à agir. Ainsi une émotion négative pourra être, dans un cadre fictionnel, très intense sans être associée à l'expérience d'une tendance à agir, par exemple à l'expérience d'une tendance à fuir.

5. *Conséquences de l'indépendance du degré de pertinence motivationnelle et du degré d'excitation des scènes dans la fiction*

Il y aurait pour les émotions du réel une corrélation entre le degré de pertinence motivationnelle des scènes (le degré d'information communiquée par la scène ayant une pertinence pour la survie) et leur degré d'excitation et leur valence (voir cependant Briggs *et al.*, 2009, pour la thèse que la signification motivationnelle varie indépendamment de sa valence et de son degré d'excitation). On peut là encore spéculer que cette corrélation serait relâchée dans un cadre fictionnel. Par exemple, il se peut que les stimuli déplaisants hautement excitants (mutilation, mort, menace) et les stimuli plaisants hautement excitants (sexe) dans le réel soient moins excitants dans un cadre fictionnel, dans la mesure où dans un tel cadre, la relation entre la signification motivationnelle en termes de survie d'une scène et son degré d'excitation est relâchée. Inversement, les scènes qui dans le réel sont déplaisantes mais faiblement excitantes (pollution, contamination, maladie) et les scènes plaisantes mais faiblement excitantes (nature, famille, nourriture) conserveraient leur valence mais pourraient posséder, dans un cadre fictionnel, un degré d'excitation plus élevé.

6. *Des émotions détachées avec et pour les personnages*

Le détachement personnel des émotions de la fiction explique sans doute pourquoi elles sont rarement pénibles ou déplaisantes. Le cadre fictionnel met en place un ajustement psychologique des émotions à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, le cadre fictionnel ajuste la cible des émotions : ce n'est pas ma situation qui donne lieu à une émotion mais la situation des personnages, des personnages dont les activités sont appréhendées dans un cadre fictionnel et à l'égard desquels nous sommes relationnellement détachés ou n'avons pas de pro-attitudes ou de dispositions à agir. Pour cette raison, le cadre fictionnel est un cadre empathique dans le sens où, orientant les émotions du lecteur ou du spectateur vers celles des personnages, il met en jeu des processus empathiques au service de la compréhension des états mentaux des personnages : c'est pourquoi si on est bien ému pour les personnages, on est d'abord ému avec les personnages. Expliquons ce dernier point.

Le cadre fictionnel est un cadre non égocentrique de traitement des représentations : il induit, selon l'hypothèse, une inhibition (relative) de la perspective en première personne et une facilitation du dépassement du point de vue personnel. En ce sens, c'est un cadre qui favorise les processus empathiques au service de la compréhension des états mentaux des personnages. Alors que, dans le réel, la difficulté consiste à inhiber sa propre perspective lorsqu'il s'agit de comprendre les états mentaux d'autrui en adoptant leur perspective, dans la fiction, l'installation du cadre fictionnel décharge lecteurs et spectateurs de la tâche visant à limiter leur égocentrisme naturel puisque cette perspective en première personne semble d'emblée, selon l'hypothèse, suspendue.

On peut voir dans le décalage temporel entre le développement de la capacité des enfants pour la fiction et celui de leur capacité à attribuer des croyances fausses un élément en faveur de l'hypothèse que le cadre fictionnel induit une inhibition de la perspective en première personne. La capacité qu'ont les enfants bien avant l'âge de trois ans de distinguer la fiction du réel et de comprendre les règles qui gouvernent les représentations fictionnelles (cf. Weisberg & Gopnik, 2013) est, de fait, plus précoce que leur capacité à attribuer des croyances fausses, qui émerge plus tard, entre trois et cinq ans (sur la tâche de la croyance fausse, e.g., Baron-Cohen, Leslie & Frith, 1985; Wimmer & Perner, 1983). Or, la tâche de la croyance fausse

requiert des enfants qu'ils maintiennent à l'esprit, simultanément, deux perspectives conflictuelles (leur perspective en première personne et la perspective du protagoniste auquel ils attribuent une croyance) sur une même situation (Frye, Zelazo & Burack, 1998). Or, il semble bien que les enfants réussissent, avant trois ans, à attribuer des états mentaux aux personnages de fiction, des états mentaux bien différents de leurs propres états mentaux. On peut faire l'hypothèse que ce succès obtenu dans un cadre fictionnel par les enfants avant trois ans dans une tâche qu'ils ne réalisent dans un cadre réel qu'au-delà de trois ans s'expliquerait, en partie, par le fait que la mise en place d'un cadre fictionnel induit d'emblée la suspension de la perspective en première personne. Selon cette hypothèse, les enfants ne connaîtraient pas, dans un cadre fictionnel, la difficulté de maintenir simultanément leurs propres points de vue et celui des personnages.

L'inhibition de la perspective en première personne explique aussi la facilité avec laquelle lecteurs et spectateurs de fiction changent de perspective, allant d'un personnage à un autre, et cumulent les perspectives. En particulier, lecteurs et spectateurs cumulent aisément les perspectives du narrateur et celle des personnages, parvenant ainsi à être émus pour les personnages (en partie, du point de vue du narrateur) tout en étant émus avec eux. L'émotion de la fiction intègre une variété de points de vue. On s'appuie sur ce que les personnages recherchent et éprouvent et aussi sur ce que le récit nous apprend et qui peut être ignoré par le personnage : on a une multiplicité de points de vue sur la scène émotionnelle. Comme l'a souligné Carroll (1998, p. 350 ; 1990, p. 95-96), nous avons très souvent beaucoup plus d'informations que les personnages et pour cette raison, nous avons des émotions pour les personnages qui ne sont pas les émotions des personnages. Ainsi, à la première apparition du requin dans *Jaws* (1975), une jeune fille nage avec plaisir, ignorant qu'un requin est sur le point de l'attaquer. Alors que la jeune fille éprouve du plaisir, les spectateurs éprouveraient, selon Carroll, de la peur pour cette jeune fille.

Mais selon notre hypothèse et contrairement à ce que soutient Carroll concernant l'émotion de peur, les spectateurs n'éprouvent ni réellement le plaisir ou le contentement éprouvé par la jeune fille, ni la peur pour la jeune fille. Le « plaisir » avec et la « peur » pour la jeune nageuse sont des expériences émotionnelles modulées, selon l'hypothèse, par le cadre fictionnel : ce sont des expériences détachées de plaisir et de peur. Il n'est pas possible d'analyser le détachement

émotionnel envisagé ici dans les termes d'une « sémantisation » des expériences émotionnelles, un processus de sémantisation à l'œuvre pour les expériences mémorielles¹⁰. Une analogie peut cependant aider à comprendre la notion de détachement émotionnel. De même que la honte et la culpabilité partagent un certain nombre de traits, une personne qui a l'expérience de la culpabilité s'est focalisée sur son comportement négatif avec une certaine distance ou avec un certain détachement, à la différence d'une personne qui n'éprouvera que de la honte dans une même situation mais pas de sentiment de culpabilité. Il semble que de même que l'expérience de la honte et l'expérience de la culpabilité sont deux expériences radicalement différentes, la première ayant pour cible le sujet du comportement honteux, tandis que la seconde a pour cible les actions accomplies par le sujet et suppose un certain détachement du sujet à l'égard des actions accomplies, la peur dans le réel et la peur dans la fiction sont deux expériences émotionnelles radicalement différentes. Alors que la peur dans le réel exclut le détachement, la peur dans la fiction est une peur détachée de soi ou décentrée relativement à la peur dans le réel. L'hypothèse de Livet selon laquelle, dans la fiction, « notre peur est plutôt de l'angoisse, parce qu'il n'est pas possible d'introduire notre fuite dans le récit... » (Livet, 2002, p. 26) n'est pas très éloignée de la notion de peur détachée. Il reste que cette angoisse dont Livet envisage qu'elle serait, dans la fiction, le substitut de la peur dans le réel, a une cible, à savoir le personnage. Or un état d'angoisse relève, semble-t-il, plus de l'humeur que de l'émotion, et à ce titre serait un état mental dénué de cible, ce qui ne semble pas être le cas dans la fiction où nos expériences émotionnelles – en particulier la peur – possèdent, le plus souvent, des cibles intentionnelles.

De même, selon notre hypothèse, les processus empathiques, et les autres émotions dites de base, auront, dans un cadre fictionnel, un caractère détaché ou décentré. Dans le réel, les émotions de base comme la peur, la colère, la tristesse ou la joie sont souvent des réactions immédiates à des situations présentes qui engagent nos buts. Les émotions négatives comme la colère, la peur, la tristesse ou, dans une moindre mesure, le dégoût, ont une relation avec nos buts, en particulier avec l'empêchement ou la difficulté de les réaliser. De

10. Cette analyse est l'un des éléments du projet FICTION ANR-11-EMCO-008 et requiert un travail séparé (pour une première présentation, voir par exemple Pelletier, 2012, 2014 *in press*).

même, les émotions positives – joie, fierté – semblent résulter, dans une certaine mesure, du fait d'avoir atteint nos buts. Dans un cadre fictionnel, les émotions de base ne sont plus en relation avec nos buts et ne sont pas des réponses à des situations présentes : elles sont détachées de nos buts présents et se rapportent aux buts poursuivis par des personnages dans des situations de fiction.

Faut-il soutenir que le déplaisir éprouvé par le spectateur de la scène de *Jaws* au niveau du *core affect* (Russell, 2003) serait conceptualisé comme une peur détachée, non comme de la peur ? Selon notre hypothèse, il semble qu'on ne se perçoive pas soi-même, au spectacle, comme ayant peur mais que l'on recadre immédiatement l'expérience de déplaisir (au niveau du *core affect*) dans sa dimension fictionnelle. Ce recadrage aurait pour effet que le spectateur de fiction – et sans doute aussi bien le lecteur de fiction – percevrait une ressemblance entre l'état émotionnel dont il fait l'expérience et un concept de peur détachée, qu'il ne se percevrait pas, en conséquence de ce recadrage, lui-même comme ayant peur, et ne chercherait donc pas à quitter la salle de cinéma. Selon notre hypothèse, il en serait de même pour les autres émotions de base. Ainsi la tristesse pour et avec Anna Karénine serait également une tristesse détachée.

Les émotions qui supposent d'avoir une certaine distance par rapport à soi-même (les émotions de haut niveau) : la culpabilité, la fierté, et les émotions contrefactuelles comme le regret vont pouvoir se déployer également dans un cadre fictionnel. Mais la culpabilité ou le regret auront pour objet les actions des personnages, non les propres actions du sujet ému. On peut regretter qu'Anna Karénine n'ait pas pris d'autre décision ou au contraire être fier des actions accomplies par Ulysse. La culpabilité, le regret et la fierté supposent, dans le réel, un certain degré de responsabilité pour les actions accomplies. Dans la fiction, culpabilité, regret et fierté seront des émotions détachées de tout sentiment de responsabilité.

On peut considérer la culpabilité, le regret et la fierté, dans une certaine mesure, comme des émotions morales. Ces émotions sont définies, d'une manière assez restrictive, par Haidt (2003) comme étant en relation avec les intérêts ou le bien-être d'une société dans son ensemble ou, à tout le moins, en relation avec les intérêts ou le bien-être de personnes autres que le juge ou l'agent (Haidt, 2003, p. 276). Suivant Rudolph *et al.* (2013), on peut classer les émotions morales eu égard à leur cible. Ainsi, la culpabilité, la fierté, le regret et la honte sont des émotions morales dirigées vers soi (cf. Weiner,

2006), elles résultent d'une évaluation morale des actions directement accomplies par le sujet, tandis que plusieurs émotions morales ont pour cible les actions d'autrui et sont des réponses à l'évaluation morale de ces actions : ainsi, l'admiration, la gratitude, la sympathie, le dégoût, l'indignation, le mépris et la colère (Rudolph *et al.*, 2013, p. 70). Il semble qu'un cadre fictionnel favorise le développement des émotions morales ayant pour cibles les actions d'autrui. Le cadre fictionnel module-t-il également l'expression de ces émotions morales dans le sens du détachement personnel? Doit-on parler de « colère morale détachée », ou d'un « dégoût moral détaché » pour les actions outrageuses accomplies par les personnages dans un cadre fictionnel? Dans la mesure où la colère morale ou le dégoût moral sont, dans le réel, des réponses émotionnelles à des comportements qui sont perçus comme violant certaines normes morales (p. ex. des scènes de cannibalisme¹¹) mais qui ne sont pas perçus comme ayant une signification personnelle, il est difficile de répondre. Mais si on se tourne vers les émotions morales positives qui ont pour cible les actions d'autrui, comme la gratitude ou l'admiration, il est difficile de concevoir qu'on puisse avoir de la gratitude « non détachée » ou ordinaire ou du mépris « non détaché » pour les personnages de fiction. À moins d'introduire une asymétrie relativement à la fiction des émotions morales négatives et positives, il semble que ce qui vaut pour les émotions positives morales pour les actions d'autrui devrait valoir également pour les émotions morales négatives. D'autre part, l'installation d'un cadre fictionnel doit être comprise comme un cadre pour l'ensemble des opérations cognitives et émotives, non pour seulement une partie de ces opérations. Enfin, la colère morale, au même titre que la gratitude et que les émotions de base, s'accompagne, dans un cadre fictionnel, d'un sentiment de fictionnalité. C'est pourquoi il semble justifié de parler de « colère morale détachée » dans la fiction.

11. Le dégoût non moral en réponse aux scènes de cannibalisme dans un cadre fictionnel serait, selon l'hypothèse, un dégoût détaché. Le spectateur d'un film de fiction exposé à des scènes de cannibalisme aurait des réponses émotionnelles de dégoût détaché notamment parce que ses réponses ne seraient pas associées à des croyances sur les risques de contamination courus par le spectateur, bien qu'il puisse avoir un certain niveau de répulsion pour les scènes. Mais cette émotion de répulsion ne sera pas accompagnée par une motivation à éviter ou rejeter les personnages impliqués dans les scènes : il s'agira encore d'une répulsion détachée.

CONCLUSION

Pourquoi rechercher des émotions dénuées de pertinence personnelle? En aval de l'expérience de la fiction, il semble que les émotions de la fiction peuvent motiver certains comportements à moyen et long terme. L'admiration pour les exploits des personnages de fiction peut motiver indirectement lecteurs ou spectateurs à s'engager eux-mêmes dans des comportements admirables. L'indignation morale devant des scènes choquantes peut éventuellement motiver indirectement lecteurs ou spectateurs à s'engager dans tel ou tel comportement après la lecture ou le spectacle. Mais la question de la motivation pour la fiction porte surtout sur ce qui explique l'engagement initial dans la fiction, la recherche (on paie pour aller au théâtre) d'émotions de la fiction sans pertinence personnelle. On peut formuler de nombreuses hypothèses pour tenter d'expliquer pourquoi lecteurs et spectateurs de fiction recherchent ce type d'émotions. On se limitera aux deux spéculations suivantes. Il est tout d'abord envisageable que les émotions, négatives comme positives, une fois recadrées dans un contexte fictionnel, doivent procurer un sentiment de plaisir en relation avec le désengagement du réseau personnel et le fait concomitant d'avoir des réponses émotionnelles modulées et infléchies. Lecteurs et spectateurs rechercheraient les fictions tout d'abord parce qu'ils rechercheraient le plaisir des émotions détachées. On peut aussi envisager que la fréquentation des fictions procure, parfois, un gain cognitif qui possède une résonance personnelle profonde. Il arrive que l'on comprenne la signification de la ou des scènes représentées dans un cadre fictionnel à un niveau personnel, que cette signification trouve un écho personnel chez le lecteur ou le spectateur, que la fiction « parle » aux lecteurs et spectateurs au sens où elle éclaire certains aspects du monde et d'eux-mêmes mieux qu'eux-mêmes. Dans ces cas, on peut supposer que ces moments de compréhension sont associés à des « émotions de compréhension » qui remobilisent le réseau personnel, à la manière des émotions esthétiques intenses (sur les émotions esthétiques intenses qui atteignent le réseau personnel, cf. Vessel *et al.*, 2012, 2013). Dans cette hypothèse, l'un des attraits de la fiction serait la recherche du plaisir particulier associé au fait de voir résonner le non-personnel de manière intime en soi.