

L'empathie à l'épreuve dans les arts et les littératures de langue française



Édité par

Timea Gyimesi, Diana Mistreanu, Sylvie Freyermuth



Szeged Humanities Press

**L'empathie à l'épreuve dans les arts
et les littératures de langue française**

Timea Gyimesi, Diana Mistreanu, Sylvie Freyermuth (dir.)

L'empathie à l'épreuve dans les arts et les littératures de langue française



SZEGED HUMANITIES PRESS

Szeged

2025

LITTERAE HUMANIORES

Comité scientifique de la collection:
Zoltán Gyenge, Klára Sándor, Kent Cartwright, Szabolcs Hoczopán, Attila
Kiss, Sándor Laczkó, Zenón Luis Martínez

Édition du volume:
Timea Gyimesi, Diana Mistreanu, Sylvie Freyermuth

© Les éditeurs et auteurs du volume
Illustration de couverture: Empathie II © Simon-Gabriel Bonnot

SZEGED HUMANITIES PRESS
Université de Szeged, Faculté des Sciences humaines et sociales

Éditeur responsable: Zoltán Gyenge
Rédactrice en chef: Klára Sándor
Conception de la couverture: Anna Júlia Gyenge
Graphisme et mise en page: Dóra Szauter

DOI: <https://doi.org/10.14232/lh.2025.1>
ISBN 978-963-688-051-4 (PDF)
ISSN 3057-9449 (Nyomtatott)
ISSN 3057-9929 (Online)

Nous remercions chaleureusement nos partenaires pour leur soutien financier précieux dans l'organisation de notre colloque international et la publication de nos actes : l'Université de Szeged, sa Faculté des Sciences humaines et sociales, son Département d'Études françaises et son Centre universitaire francophone, l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone et son projet ÉGALEF (Études géocritiques sur l'altérité et l'exil dans la littérature-monde en français) ainsi que l'Université du Luxembourg.

L'usage de l'écriture inclusive et le choix entre « auteure » et « autrice » relèvent de la seule volonté de la contributrice ou du contributeur.

SOMMAIRE

Sylvie Freyermuth, Diana Mistreanu et Timea Gyimesi
Introduction : À l'épreuve de l'empathie 9

I. EMPATHIE ET ÉTHIQUE DU *CARE* : ENJEUX THÉORIQUES

Alexandre Gefen
Le tournant affectif des études littéraires 21

Timea Gyimesi
Quelle voix, quel peuple ? Empathie et aventure conceptuelle dans
La Mer à l'envers de Marie Darrieussecq 37

Diana Mistreanu
Empathie narrative, autothéorie et énonctivisme chez Virginia Pesemapeo
Bordeleau et Didier Eribon 53

Krisztina Horváth
Deux siècles de sollicitude : représentations de la servitude féminine
d'*Un Cœur simple* à l'éthique du *care* 67

II. EMPATHIE, INTERMÉDIALITÉ ET ARTS VISUELS

Judit Karácsonyi
« Vivre par procuration » : recyclage et empathie dans *Les Larmes* d'Olivia
Rosenthal 83

Gyöngyi Pál
L'empathie à l'œuvre dans la photographie et la photolittérature 95

Barbara Bourchenin Fictions et lectures empathiques dans l'œuvre fantomatique de Sophie Calle ..	107
Jael Violant Romero González La peinture et la musique comme moyens pour réveiller l'empathie dans l'œuvre de Wajdi Mouawad	121
Emmanuel Plasseraud L'empathie pour les jeunes femmes rebelles dans <i>Mais ne nous délivrez pas du mal</i> (Joël Séria, 1971) et <i>Le Bal des folles</i> (Mélanie Laurent, 2021).....	135
Vera Gajiu Entre imaginaire et empathie : une analyse des dessins de Boris Taslitzky ...	151
Claire Azéma Empathie et Instauration de l'œuvre à faire. Souriau et le design	167
Céline Domengie <i>L'homo diligens</i> , archétype du visiteur du <i>Poïpoïdrome</i> (Robert Filliou et Joachim Pfeufer) et d'un être empathique	181
 III. L'IMAGINAIRE LINGUISTIQUE, LES LIMITES ET LES TROUBLES DE L'EMPATHIE	
Sylvie Freyermuth De l'empathie représentée à l'empathie suscitée : deux fonctionnements en régimes romanesque et poétique. Les écritures de Jean Rouaud et de Simon-Gabriel Bonnot	197
Simona Jişa Limites de l'empathie. Le cas du <i>Fou d'Omar</i> d'Abla Farhoud	209

Hélène Rufat
Du subversif à l'empathie grâce au fragnol de *Pas pleurer* (L. Salvayre) et
à son « imaginaire hétérologue » 223

Eugénie Matthey-Jonais
Penser des empathies de la forme avec le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais. . . 239

Eva Chaussinand
L'empathie a-t-elle un style ? Le cas de *D'autres vies que la mienne*
d'Emmanuel Carrère 253

IV. APPROCHES NARRATIVES DE L'EMPATHIE DANS LES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE

Andrei Lazar
Récit d'empathie et (re)construction identitaire dans *La Théo des fleuves*
de Jean Marc Turine. 269

Julie Minas
L'empathie, émotion de la construction de soi et de l'engagement politique :
Lola Lafon, *Mercy, Mary, Patty*. 285

Despina Jderu
Deuil et empathie. De la collaboration à la tension narrative dans le récit
français contemporain. 297

Edit Bors
L'empathie narrative dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma :
les oraisons funèbres de Birahima. 311

Antoaneta Robova
Pour une poétique empathique chez Éric-Emmanuel Schmitt : empathie
imaginative et intertextuelle 323

Anikó Ádám	
L'empathie à l'œuvre d'un texte à l'autre	337
Marina Ortrud M. Hertrampf	
Empathie narrative et les oubliés de la société : <i>Illégitimes</i> (2021) de Nesrine Slaoui, <i>Ajar-Paris</i> (2022) de Fanta Dramé et <i>Streulicht</i> (2020) de Deniz Ohde	347
Simon-Gabriel Bonnot	
Être au monde : poésie et empathie	357
Notices biobibliographiques	377

SYLVIE FREYERMUTH, DIANA MISTREANU
et TIMEA GYIMESI

Introduction : À l'épreuve de l'empathie

Si la notion d'empathie émerge à la fin du XIX^e siècle, notamment à travers le concept d'*Einfühlung* que l'on doit au philosophe allemand Robert Vischer (1873), ses racines philosophiques remontent à l'Antiquité, comme en témoigne la présence du souci de l'autre dans la philosophie socratique ou celle des stoïciens. Cette attention portée à autrui se nomme de manière diverse au fil des siècles et suscite nombre d'interrogations quant à sa nature et son fonctionnement.

Dans son article de 2013, « Empathie et amour du prochain. Réflexions interdisciplinaires entre psychothérapie et anthropologie théologique », le théologien chrétien et professeur émérite de dogmatique Alexandre Ganoczy (2013, 102) rappelle le changement de paradigme mis en évidence par Hochmann (2012), à savoir le déplacement de l'attention portée à autrui en la personne de Dieu jusqu'au XVII^e siècle, vers celle de l'humain à partir du siècle des Lumières. Afin de mettre l'accent sur le caractère crucial de cette attention portée à autrui, Ganoczy (2013, 102) reformule la position de l'évêque irlandais George Berkeley (1710) en affirmant : « [T]oute connaissance fondée doit avoir un caractère altruiste, nous dirions aujourd'hui "intersubjectif" » et de renvoyer à Hochmann (2012, 225) qui déclare : « En attendant, c'est à la religion et à la philosophie morale qu'il appartient de maintenir vivante la tradition de l'amour du prochain et du respect d'autrui dans la ligne de l'impératif catégorique kantien, en partie inspiré par la réflexion des philosophes écossais et de Jean-Jacques Rousseau ».¹ En outre, toujours selon Ganoczy, les « déistes » Jean-Jacques Rousseau et Adam Smith d'une part, et le protestant d'obédience calviniste Kant d'autre part, ont montré que la sympathie était la condition préalable à l'existence de l'empathie, ce que défendra ultérieurement Max Scheler dans son ouvrage de 1923, *Wesen und Formen der Sympathie* (2003).

1 Notons que ce dernier nomme « pitié » le souci d'autrui (cf. Rousseau 2011).

Introduite par la prise en compte des émotions – tant dans leur production que dans leurs effets – longtemps bannies notamment sous l’influence du formalisme, la notion d’empathie a pénétré de nombreux champs de la connaissance et de la recherche au point que, le rappellent Raphaël Baroni et Antonio Rodriguez (2017, §1), « nos collègues anglo-saxons considèrent que nous assistons, depuis une quinzaine d’années [soit depuis la fin du XX^e siècle], à un “affective turn” ». Baroni et Rodriguez relèvent, du reste, un phénomène de réhabilitation des émotions dans les études littéraires après qu’elles en eurent été bannies sous la forte pression du structuralisme et du formalisme, (ré)ouvrant ainsi la voie à l’alliance de l’éthique et de l’esthétique concernant l’intérêt porté à ce que fait au lecteur la littérature.

Si les chercheurs anglo-saxons consacrent leurs travaux aux émotions depuis environ trente ans, la France s’est particulièrement attachée à ce champ d’investigations au cours de la deuxième décennie de ce siècle. Et le nombre de disciplines qui traitent de la question de l’empathie est tel que Pauline Hachette (2020) a emprunté à Laurent Loty le terme d’« indisciplinarité » pour désigner cette convergence d’intérêt pour le sentiment empathique. Elle explique avoir elle-même « [été] conduite à prendre en considération de nombreux champs disciplinaires extra-littéraires, voire extra-discursifs, et à interroger leur pertinence dans l’analyse des phénomènes passionnels des écritures dites littéraires » (2020, §2). Pour Hachette, l’indiscipline constitue une « dynamique d’échappée aux ornières et inerties méthodologiques » (2020, §6), qui subsume l’inter-, la pluri-, et la trans-disciplinarité. Par exemple, les études littéraires cognitives et les humanités médicales explorent les liens entre la lecture de fiction et l’empathie,² proposant entre autres de nouveaux cadres théoriques pour l’étude de la rhétorique de l’empathie dans les textes fictionnels.³ Ceux-ci ont pu prendre appui sur les travaux en psychologie et neurosciences cognitives consacrés à l’empathie et à la théorie de l’esprit durant les années 1990-2000 (années qui furent du reste proclamées « décennie du cerveau » aux États-Unis), comme en atteste la découverte des neurones-miroir, en 1992, par l’équipe de Giacomo Rizzolatti, neurones aux fonctions controversées depuis, notamment par Jean Decety.

Dans cette perspective, on peut notamment citer les travaux de Béatrice Bloch (2010, 341) portant sur la littérature ; ils font appel aux théories de neuroscientifiques tels que Mark Wheeler, Donald Stuss et Ende Tulving (1997)

2 Cf. Mar, Oatley, Hirsh, dela Paz et Peterson 2006 ; Garden 2007.

3 Voir notamment le travaux de Suzanne Keen (2006 ; 2007 ; 2008).

pour expliquer la capacité du lecteur à éprouver des « quasi-sensations » ; cette aptitude relève de la « mémoire procédurale » (mémoire sensorielle de travail) dont chacun dispose et qui permet de se rappeler ses expériences corporelles. De la sorte, le lecteur parvient « à se “promener dans l'état d'esprit impliqué, comme s'il était face à une véritable expérience, mais tout en gardant la conscience que l'expérience n'est pas réelle » (Bloch 2010, 340). La chercheuse met en évidence la capacité que nous avons « à projeter fictivement notre corps et nos réactions sensorielles et, donc, émotionnelles dans cet univers autre » qu'est la littérature (Bloch 2010, 340). Ces approches qui recourent aux neurosciences ont mis en évidence le rôle des émotions vécues dans l'intrication du corps et de la pensée, permettant, entre autres, un apprentissage social.

À côté de ce nouveau lien tissé entre fiction et effets produits, la philosophie politique milite pour le renouvellement du rapport à l'autre afin de « réparer le monde », pour emprunter à Corine Pelluchon (2020) sa célèbre expression qui n'a pas manqué de susciter des échos littéraires. Déjà en 2017, dans ses travaux théoriques sur la littérature contemporaine, Alexandre Gefen mettait en évidence le désir des écrivains de prendre soin du monde, comme l'évoque, entre autres, le titre de l'ouvrage de Maylis de Kerangal (2014), *Réparer les vivants*, qui implique d'éprouver de l'empathie envers ces derniers. On peut encore évoquer la rhétorique d'Andreï Makine, dont l'œuvre est traversée, dans une veine prophétique, par la nécessité de régénérer le vivant en transformant le rapport au monde du lecteur, envisagé dans une perspective transculturelle et transnationale. Dans ses écrits journalistiques cependant, cet auteur fait preuve d'une empathie sélective selon laquelle dénoncer les crimes des dirigeants politiques dépourvus d'empathie « ne résoudra rien » (Makine et Devecchio 2022, 18), ce qui pose des questions sur les ressorts culturels et politiques à l'œuvre dans nos rapports, empathiques ou non, avec l'autre.

Cet intérêt pour l'empathie, à présent bien implanté dans divers domaines de recherche, nous emmène par exemple Outre-Atlantique, et nous intéresse au sort des habitants autochtones des territoires colonisés. Ainsi, l'auteure québécoise Juliana Léveillé-Trudel crée une œuvre qui se propose d'être « une porte d'entrée »⁴ dans le monde des Inuits, afin de favoriser non seulement une réconciliation mais aussi une prise de conscience de leur mode de vie et, par-dessus tout, de

4 L'expression appartient à l'écrivaine, qui l'a utilisée lors de la rencontre organisée avec elle par Diana Mistreanu et Tímea Gyimesi à l'Université de Szeged le 13 mai 2021, sur Zoom.

leur humanité, dont un passé injuste et douloureux a pu facilement se passer. De la même façon, dans son travail littéraire et artistique, Audrey Wilhelmy, québécoise également, se fixe pour objectif de « placer le lecteur dans une position d'empathie forcée, afin d'éventuellement transformer sa manière d'appréhender le monde » en l'amenant à « prendre conscience que [ce dernier] est plus compliqué qu'il n'y paraît, et que les actions de chacun sont inscrites dans un écosystème très vaste d'apprentissages, de socialisations, de convictions, etc. ».⁵

La poésie peut également être considérée comme l'expression d'une relation empathique à autrui. En ce qui le concerne, le jeune poète français Simon-Gabriel Bonnot conçoit le domaine poétique comme un espace privilégié qui, lorsqu'il « n'a pas été vidé de toute sa sensibilité, au prix d'une prétendue – et inatteignable – “objectivité” », permet de « se lier charnellement à ce qu'on lit ; de s'y ouvrir, non seulement spirituellement, mais aussi biologiquement – biologie et spiritualité n'étant pas, d'ailleurs, fondamentalement éloignées l'une de l'autre, ni même [...] vraisemblablement dissociables ».⁶

De leur côté, les paradigmes animalier et écologique, qui ont vu naître des travaux aussi fructueux que ceux de Pierre Schoentjes (2020), Anne Simon (2021) ou Chiara Mengozzi (2018), interrogent notre rapport au non-humain, mettant en question notre capacité à l'empathie envers le vivant qui ne nous ressemble pas. Sur ces brisées, les écrivains Jean Rouaud et Nathalie Skowronek ont créé « Les rencontres de Puyméras », qui « ont l'ambition de réunir écrivains, penseurs, témoins et acteurs locaux autour des questions environnementales ».⁷

Ces exemples montrent que l'on a vu émerger une mutation dans notre conceptualisation de l'autre, qu'il soit humain, animal ou végétal. Toutefois, la définition de l'empathie reste problématique, la notion n'ayant cessé d'être repensée depuis qu'elle a fait son apparition dans le champ des sciences humaines et sociales. Aussi, ce volume, fruit d'un colloque coorganisé par les Universités de Szeged, du Luxembourg et de Passau du 24 au 26 novembre 2023, et réunissant les contributions de chercheuses et chercheurs issus de huit pays, se propose-t-il de poursuivre, dans l'espace francophone, la recherche collective en études litté-

5 Réflexions partagées avec Timea Gyimesi dans un échange sur la question de l'empathie dans les arts et la littérature.

6 Bonnot Simon-Gabriel (2023) : inédit sur la question du lien entre poésie et empathie.

7 Jean Rouaud et Nathalie Skowronek : « Les rencontres de Puyméras », <https://www.lesrencontresdepuymeras.com/?fbclid=IwAR3zS4ud0rhKSwW0QrAGwQWgrvVEvVt73y8W8KL-9HmQoaVecj802uORBLyU> [17/09/2022].

raires cognitives (cf. Lavocat 2016 ; Freyermuth et Mistreanu 2023). Il s'inscrit dans la lignée de travaux interrogeant la complexité des liens entre art et empathie, qu'il problématise à travers un double fil rouge.

Dans un premier temps, les contributions réunies ici explorent les représentations de l'empathie dans l'art et la littérature, produites dans les cultures contemporaines d'expression française. Le corpus couvre ainsi un vaste territoire géographique, social et politique qui comprend non seulement la France mais aussi la Belgique, le Québec et la Côte d'Ivoire, auxquels s'ajoutent parfois, dans une perspective comparative, des parallèles avec les créations littéraires ou artistiques hongroises (Horváth), allemandes (Hertrampf) ou américaines (Pál). De même, l'exploration des illustrations de l'empathie couvre, souvent dans une perspective inter- ou transmédiatique, une large palette de genres et de disciplines, allant du roman à la poésie et à l'essai autothéorique, et de la littérature à la cinématographie, à la photolittérature, aux arts de la scène, aux arts plastiques et au design. Dans un second temps, cet ouvrage a également une portée théorique, se proposant d'examiner l'applicabilité et les limites des travaux et outils portant sur l'empathie et fournis par des disciplines aussi diverses que les sciences cognitives, la théorie de l'art, la traductologie, la philosophie, l'esthétique et la théorie littéraire et narrative. L'outillage théorique et méthodologique évoqué dans ces pages est riche et stimulant. Il englobe les travaux des premiers penseurs allemands (Theodore Lipps et Robert Vischer, et avant eux, Friedrich Theodor et Herder) à avoir employé les notions traduites plus tard par « empathie » (le nom *Einfühlung* et le verbe *einfühlen*), il fait également appel aux notions plus anciennes similaires à celle d'empathie et traversant la philosophie occidentale d'Aristote à Gilles Deleuze et Félix Guattari, en passant par Rousseau, de même qu'aux travaux récents en neurosciences affectives de Jean Decety ou de Lisa Feldman Barrett, à la philosophie morale de Cora Diamond et de Martha C. Nussbaum, à la philosophie politique et éthique de Judith Butler, à la théorie du *care* développée, entre autres, par Carol Gilligan, Joan Tronto, Sandra Laugier, Corine Pelluchon et Alexandre Gefen, et à la théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen.

Ces réflexions constituent le résultat d'un colloque trinational organisé à l'Université de Szeged en novembre 2023 et issu d'une collaboration entre cette université, l'Université du Luxembourg et l'Université de Passau. Les contributions sont réparties en quatre volets. Le premier, intitulé « Empathie et éthique du *care*. Enjeux théoriques », comprend quatre textes problématisant la relation

entre l'empathie et la théorie du *care*, et analysant la façon dont ce rapport peut contribuer à une meilleure conceptualisation de enjeux empathiques à l'œuvre dans l'art et la littérature. Le texte d'Alexandre Gefen inscrit ainsi le débat sur l'empathie dans le contexte du tournant affectif des études littéraires, alors que celui Timea Gyimesi explore la mise en scène de l'empathie dans le roman *La Mer à l'envers* de Marie Darrieussecq, cherchant à concevoir ce noyau hétérogène qu'est l'empathie comme ce qui fait communiquer la tradition esthétique, la géophilosophie de Deleuze et Guattari, l'éthique du *care* et les recherches récentes en sciences cognitives. La contribution de Diana Mistreanu interroge les liens entre l'autothéorie et l'empathie narrative (dans l'acception de Suzanne Keen), montrant que la production autothéorique peut nous amener à élaborer de nouvelles catégories conceptuelles dans la compréhension de l'empathie narrative. Enfin, Krisztina Horváth examine, dans une perspective diachronique et à travers l'éthique du *care*, la représentation littéraire de la figure féminine de la bonne.

Le deuxième volet est intitulé « Empathie, intermédialité et arts visuels ». Il explore, sous un angle intermédial, la mise en scène de l'empathie dans la littérature, le film, les arts plastiques et le design. La contribution de Judit Karácsonyi analyse ainsi la relation entre littérature et cinéma dans *Les Larmes* d'Olivia Rosenthal. Celle de Gyöngyi Pál explore, s'appuyant sur l'illustration des émotions, le fonds commun d'humanité présenté dans la photolittérature, alors que le texte de Barbara Bourchenin apporte un éclairage des présences spectrales dans l'œuvre de Sophie Calle. De son côté, Jael Violant Romero González étudie le théâtre de Wajdi Mouawad, interrogeant l'usage que l'auteur fait de la peinture et de la musique pour susciter une empathie envers ceux qu'il serait censé déconsidérer ou haïr. Emmanuel Plasseraud propose une analyse comparative de deux films français créés à un demi-siècle de distance, *Mais ne nous délivrez pas du mal* (1971) de Joël Séria et *Le Bal des folles* (2021) de Mélanie Laurent, s'intéressant aux mécanismes utilisés pour créer de l'empathie vers la figure de la jeune femme rebelle. Vera Gajiu interroge la possibilité de représenter l'horreur, examinant les dessins du peintre français Boris Taslitzky, déporté à Buchenwald et qui nous a légué un troublant témoignage de la vie des camps, alors que Claire Azéma et Céline Domengie explorent les liens entre l'empathie et l'art du design, à travers l'œuvre théorique d'Étienne Souriau, respectivement le projet esthétique et philosophique du *Poïpoïdrome* de Robert Filliou et Joachim Pfeufer, réfléchissant ainsi sur l'empathie à l'œuvre dans la création d'objets, et sur celle participant de la création d'un projet d'installation artistique.

Le troisième volet, « L'imaginaire linguistique, les limites et les troubles de l'empathie », réunit cinq contributions autour de deux thèmes centraux : les limites, le fonctionnement et les troubles de l'empathie d'un côté, et le rapport entre l'empathie et le style d'un autre. À travers une analyse comparative de l'œuvre poétique de Simon-Gabriel Bonnot et de l'écriture romanesque de Jean Rouaud, Sylvie Freyermuth retrace ainsi les liens entre la représentation littéraire de l'empathie et les mécanismes à l'œuvre dans le texte faisant appel à l'empathie du lecteur. Articulant l'analyse littéraire et la médecine narrative, Simona Jişa examine la mise en scène des relations familiales perturbées et régies par la pathologie individuelle dans *Le Fou d'Omar* d'Abla Farhoud. De son côté, Hélène Rufat s'intéresse aux convergences entre l'usage du fragnol et l'empathie dans le roman *Pas pleurer* de Lydie Salvayre, alors que les deux dernières contributions de ce volet examinent les marqueurs stylistiques de l'empathie dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais (Eugénie Matthey-Jonais) et dans *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère (Eva Chaussinand).

Le dernier volet englobe sept contributions réunies autour de la relation entre l'empathie et les dimensions narratives des œuvres littéraires. Andrei Lazar étudie les liens entre l'empathie et la construction identitaire dans le roman de l'écrivain belge francophone Jean Marc Turine, *La Théo des fleuves*, alors que Julie Minas analyse les mêmes mécanismes, et le rapport entre construction de soi et engagement politique, chez Lola Lafon. La contribution de Despina Jderu examine, à travers le prisme de l'empathie, les récits de deuil de la littérature française contemporaine, et Edit Bors offre un éclairage des oraisons funèbres, appuyant son analyse sur le roman *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Le texte d'Antoaneta Robova se fixe pour objectif de retracer les techniques scripturales suscitant de l'empathie – et le succès de ses livres – chez l'auteur tout aussi notoire et lu que contesté et controversé qu'est Éric-Emmanuel Schmitt. Anikó Ádám, en ce qui la concerne, problématise dans sa contribution les liens entre empathie et traduction, s'intéressant notamment aux traductions en hongrois de *L'Étranger* d'Albert Camus. Enfin, le texte de Marina Ortrud M. Hertrampf est centré sur les mécanismes empathiques à l'œuvre dans les littératures postmigrantes d'inspiration autobiographique, la chercheuse dressant une analyse comparative de l'œuvre de jeunes écrivaines contemporaines françaises et allemandes. Pour clôturer le volume, les poèmes de Simon-Gabriel Bonnot constituent une invitation à une lecture empathique de ses créations inspirées, entre autres, par le séjour du jeune poète en Hongrie de novembre 2023.

La multitude des références, théories, questions et problèmes réactualisés, posés et débattus dans cet ouvrage afin d'analyser et comprendre la relation entre art, littérature et empathie rend compte non seulement de l'interdisciplinarité (voire de l'« indisciplinarité ») et de l'envergure théorique de ce volume, mais aussi – et surtout – de la complexité des phénomènes examinées, qui exigent de la recherche en littérature qu'elle fasse un détour par les outils mis à sa disposition par d'autres domaines du savoir, et développe, repense et questionne ainsi les outils dont elle dispose. La richesse – fût-elle éclectique – de ce livre s'organise autour de la force centripète de l'empathie, une fonction cognitive et affective fondamentale au fonctionnement des relations interhumaines, de même qu'une notion longtemps débattue, mais qui, en dépit d'un relatif consensus sur son importance, continue à poser des questions dont la recherche n'a pas encore élucidé les réponses. En même temps, d'une contribution à l'autre, notre ouvrage fait résonner en contrepoint une idée qui constitue la ligne de force et la motivation principale de notre travail de recherche en littérature. Il s'agit du fait que, alors que nous sommes confrontés à la complexité des débats et des phénomènes liés à l'empathie humaine, l'art, y compris l'art littéraire, se constitue par excellence comme un terrain de mise en scène, de réflexion, d'interrogation et d'exploration du propre de notre empathie, de ses manifestations et de ses limites – et partant, de notre humanité. Autrement dit, même si à l'épreuve de l'empathie, la recherche n'a pas encore dit son dernier mot, l'art continue, d'une création à l'autre et d'une génération à la suivante, à mettre notre empathie à l'épreuve.

Bibliographie

- Baroni Raphaël et Antonio Rodriguez ([2014] 2017) : « Instruire par les émotions : Théorie et didactique littéraires », *Études de lettres* 1, 7-16, <http://edl.revues.org/600> [20/12/2024].
- Bloch Béatrice (2010) : « La construction de l'émotion chez le lecteur. Immersion et persuasion esthétique », *Poétique*, 3/163, 339-348.
- Bonnot Simon-Gabriel (2023) : inédit sur la question du lien entre poésie et empathie.
- Freyermuth Sylvie et Diana Mistreanu (dir.) (2023) : *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*, Paris : Hermann.

- Ganoczy Alexandre (2013) : *Recherches de science religieuse* 1, tome 101, 101-116, <https://doi.org/10.3917/rsr.121.0101> [14/12/2024].
- Garden Rebecca (2007) : « The Problem of Empathy : Medicine and the Humanities », *New Literary History* 38/3, « Biocultures », 551-567.
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Hachette Pauline (2020) : « L'“indisciplinarité” dans l'étude des émotions littéraires », *SHS Web of Conferences* 81, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20208103003> [04/01/25].
- Hochmann Jacques (2012) : *Une Histoire de l'empathie*, Paris : Odile Jacob.
- Keen Suzanne (2006) : « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative* 14/3, 207-236.
- Keen Suzanne (2007) : *Empathy and the Novel*, Oxford : Oxford University Press.
- Keen Suzanne (2008) : « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82/3, 477-493.
- Kerangal Maylis (de) (2014) : *Réparer les vivants*, Paris : Éditions Verticales.
- Lavocat Françoise (dir.) (2016) : *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris : Hermann.
- Makine Andreï et Alexandre Devecchio (2022) : « Entretien avec Andreï Makine », *Le Figaro*, le 11 mars 2022, 18.
- Mar Raymond A., Keith Oatley, Jacob Hirsh, Jennifer dela Paz et Jordan B. Peterson (2006) : « Bookworms versus Nerds : Exposure to Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds », *Journal of Research in Personality* 40, 694-712.
- Mengozi Chiara (2018) : « Aux frontières de l'humanité : (in)efficacité de l'empathie et de l'expérience esthétique », *Romanistika Pragensia* 1/XXII, 165-178.
- Pelluchon Corine (2020) : *Réparons le monde. Humains, animaux, nature*, Paris : Payot & Rivages.
- Rousseau Jean-Jacques ([1755]-2011) : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Flammarion.
- Scheler Max ([1923] 2003) : *Nature et formes de la sympathie : contribution à l'étude des lois de la vie affective*, trad. par Maurice Lefebvre, Paris : Payot & Rivages.

- Schoentjes Pierre (2020) : *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris : José Corti.
- Simon Anne (2021) : *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille : Wildproject.
- Vischer Robert (1873) : *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig : Hermann Credner.
- Wheeler Mark A., Donald T. Stuss, et Endel Tulving (1997) : « Toward a Theory of Episodic Memory : Frontal Lobes and Auto-noetic Consciousness », *Psychological Bulletin* 121/3, 331-354.

I.

EMPATHIE ET ÉTHIQUE DU *CARE*

ENJEUX THÉORIQUES

ALEXANDRE GEFEN

CNRS / Université Sorbonne Nouvelle Paris-3

Le tournant affectif des études littéraires¹

Résumé

Le texte explore le « tournant affectif » dans les études littéraires, mouvement critique qui vise à prendre en compte les émotions et les affects dans l'analyse des œuvres littéraires et qui met l'accent sur la manière dont les émotions des lecteurs et des personnages influencent la compréhension et la réception des textes. L'étude souligne en particulier le rôle du concept d'empathie pour comprendre les effets de la lecture sur les lecteurs.

Mots-clés : tournant affectif, émotions, lecteur, réception littéraire, empathie

Abstract

This text explores the “affective turn” in literary studies, a critical movement that aims to take emotions and affects into account in the analysis of literary works, and focuses on how readers’ and characters’ emotions influence the understanding and reception of texts. In particular, this study highlights the role of the concept of empathy in understanding the effects that reading has on readers.

Keywords: affective turn, emotions, reader, literary reception, empathy

¹ Ce texte reprend en partie des travaux réalisés collectivement avec Bernard Vouilloux, notamment dans le cadre du volume *Empathie et esthétique* (2013).

Je voudrais évoquer ici le retour spectaculaire dans la théorie littéraire de la question des émotions, auquel j'ai consacré plusieurs travaux dans le cadre d'un projet soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche française intitulé « Les Pouvoirs de l'art, Expérience esthétique, émotions, savoirs, comportements ». Je le ferai en insistant sur une question centrale à ce domaine de recherche, mais transversale à la littérature, à la psychologie voire à la science politique, celle de l'empathie, qui permet de faire sens des émotions en les articulant avec les problématiques éthiques et politiques qui occupent la conscience critique contemporaine.

Les affects, une question réouverte

Pourquoi s'intéresser à la question des émotions ? Cette problématique, comme celle de l'analyse psychologique de la littérature en général, fut passablement délaissée par la modernité : le marxisme a référé l'intelligibilité du monde à des champs de forces obéissant à une logique de l'histoire qui dépasse l'individu et la sphère privée des sentiments ; le structuralisme a remplacé la psychologie par des structures impersonnelles ; la psychanalyse a cherché le sens des conduites dans des zones plus profondes que celles où se situent les sentiments. Aujourd'hui où les limites de la rationalité sont parfois dénoncées, le temps est venu de la réévaluation de la part de l'affectivité dans l'être humain. La question des émotions connaît de nos jours un regain d'intérêt très vif. Parce qu'elles intéressent à la fois l'âme et le corps, elles ont toujours été un objet de pensée pour tous ceux qui, à des titres divers, se soucient de celui-ci et de celle-là. En Occident, à l'époque antique, médiévale et classique, les philosophes, les moralistes, les théologiens et les médecins se préoccupaient en premier lieu des affects. La spécialisation des savoirs fait qu'aujourd'hui la liste des disciplines qui rencontrent avec les passions une question qu'on ne peut pas ignorer, s'allonge : psychologie, sociologie, anthropologie, histoire, sciences politiques, neurosciences, etc. En particulier, les sciences cognitives ont ouvert des pistes nouvelles et prometteuses, et font une place importante aux « sciences affectives ». Dans le domaine des sciences sociales aussi, on reconnaît que l'explication de la motivation et du comportement nécessite la prise en compte du rôle des émotions. L'affectivité n'est plus l'autre de la pensée, mais l'auxiliaire paradoxal de la pensée et du jugement, ce qui conduit à reconsidérer de fond en comble les théories de l'action.

La question des émotions est désormais une question de philosophie esthétique : depuis une trentaine d'années la philosophie analytique anglo-saxonne a réinvesti la question de la critique éthique de l'art grâce à la question des émotions. Citons, après Stanley Cavell (2009) trois titres d'ouvrages parmi beaucoup d'autres : *Art and Morality* de R. W. Beardsmore (1971), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection* (J. Levinson 1998), *Art and Morality* (J. L. Bermudez et S. Gardner 2002). À travers l'émergence actuelle de champs croisés comme la narratologie ou la poétique cognitive (Baroni 2007 ; Tsur 2008 ; Brône et Vandaele 2009), des méthodes d'analyse novatrices issues des sciences cognitives permettent l'examen des dynamiques affectives et méritent d'être rendues accessibles aux chercheurs en philosophie, en esthétique et en littérature : les processus psychologiques empiriques propres à la consommation ou à la création artistique peuvent désormais être mis en relation avec des processus mentaux susceptibles d'une description systématique. J'y ajouterai les histoires des émotions.

La question des émotions touche également à la philosophie morale, puisque la redécouverte des éthiques de la vertu et le développement des éthiques du *care* conduisent à reconsidérer le rôle de la sensibilité et de l'affectivité dans le domaine moral. L'attention portée aux émotions dans des champs aussi variés que l'économie, la médecine, ou les sciences cognitives prend sens dans un culturel sociétal qui redécouvre à quel point l'émotion est une dimension éthique fondamentale des relations humaines, politiques, juridiques et sociales : c'est par elle que nous pouvons prendre conscience des difficultés et des souffrances d'autrui. C'est autant par le sentiment que par la raison que nous découvrons l'égalité. Pouvoir se reconnaître dans autrui est à l'origine du droit, au cœur de toute éthique. C'est ainsi que la question des émotions est indissociable de ce qu'on pourrait appeler *le tournant éthique de la critique* contemporaine et consiste ainsi dans la réaffirmation de la portée morale de l'exercice esthétique, au bénéfice de son rôle social et philosophique. On retrouvera la thèse d'une responsabilité éthique de l'art dans les réflexions de Charles Taylor, dans la philosophie morale empirique de l'école de Chicago, incarnée aujourd'hui notamment par Martha C. Nussbaum (2010), ou dans les *cultural studies* américaines contemporaines, qui professent que l'art non seulement ne saurait être neutre, mais au contraire influe indirectement sur nos choix moraux et idéologiques parce qu'il joue sur les émotions. Quoi qu'il en soit, ce pouvoir d'éducation et de reconfiguration de la fiction fait de la littérature un outil qui nous permet de repenser notre passé et de nous préparer à l'action. Comme les philosophes américains Cora Diamond

et Stanley Cavell le suggèrent, il ne s'agit plus de demander à l'art des cas, des illustrations, des preuves, de faire de l'œuvre d'art une moderne sophistique, mais de saisir à quel point l'art a le pouvoir de faire pénétrer en nous les normes, et avant tout de raviver notre sensibilité éthique face aux difficultés propres à la connaissance de l'autre.

On le voit : on assiste ainsi à la naissance d'une véritable discipline au carrefour de recherches interdisciplinaires, nouvelle discipline dont les enjeux peuvent toucher tant à la philosophie (théorie de l'action, éthique du *care*, philosophie de l'esprit, etc.) qu'à l'histoire de l'art, l'économie ou la psychologie, avec pour bénéfice de réfléchir aussi bien à l'émotion de l'historien ou du décideur politique qu'à celle du poète ou du peintre.

La sortie du formalisme

L'émergence de ce nouveau champ de recherche rencontre une autre évolution qui, elle, concerne l'art. La modernité artistique a été largement dominée par un paradigme formaliste tendant à tenir les émotions (à l'exception des émotions spécifiquement esthétiques) à l'écart de l'expérience des œuvres. La théorie renaissante et classique de la peinture faisait une place considérable aux affects. « Peindre les hommes en action », comme le demandait la poïétique aristotélicienne, c'est les peindre en proie à des passions, et la théorie de l'expression a précisément pour objet cette peinture des passions. Cette exigence poïétique était liée à une finalité esthétique, à un désir de rendre le récepteur perméable aux émotions, qui avait souvent un but éthique : le spectateur devait, face à ce spectacle d'hommes passionnés, éprouver des passions, celles-ci pouvant être des vecteurs de moralisation. Alors, l'émotion suscitée valait *pour ses effets* et non pour elle-même. L'esthétique formaliste qui a dominé la modernité a refusé cette instrumentalisation des émotions. Émouvoir *en vue de*, c'est faire de l'expérience esthétique un moyen et non une fin. Or, comme l'art, l'expérience esthétique doit être autotélique, et pour cela n'admettre que des émotions esthétiques *pures*.

Les passions ordinaires de la vie, les affects qui résultent de la confrontation d'un sujet humain aux biens et aux maux de l'existence (colère, joie, admiration, indignation, etc.) furent considérées comme esthétiquement impures. Sont donc refusés tous ces affects que l'art s'employait au contraire, par un luxe de moyens extraordinaires, à susciter. Sont déclarées esthétiquement impures les émotions

qui naissent de la représentation de choses émouvantes, de personnages en proie à des affects, de la référence à des intérêts humains. Éprouver de l'indignation devant le *Bélisaire demandant l'aumône* de David était une réaction non seulement légitime mais encore souhaitable et souhaitée ; cela devient déplacé. Parmi beaucoup d'autres, Clive Bell (1997, 150) y voit une réaction de béotien : « chez le spectateur la tendance à chercher ces émotions derrière la forme [comprendons dans les contenus dont la forme est forme] est toujours l'indice d'une sensibilité défectueuse. [...] Ils en restent au monde des "intérêts humains" ». L'artiste qui vise un tel but est également déconsidéré :

[u]n peintre trop faible pour créer des formes capables de provoquer un minimum d'émotions esthétiques essaiera de la soutenir quelque peu en suggérant les émotions de la vie. Et pour évoquer celles-ci il doit recourir à la représentation. Ainsi un homme qui peint une exécution et qui craint de manquer ses effets à l'aide de la seule forme signifiante, essaiera de les rattraper en éveillant des sentiments de crainte et de pitié. (Bell 1997, 150)

Non seulement l'émotion esthétique n'est pas l'émotion ordinaire, mais encore la présence de celle-ci étouffe celle-là. Positivement cette fois, l'émotion spécifiquement esthétique fut, pour la modernité, celle produite par la littérarité de la littérature et, pour les arts plastiques, celle provoquée par des valeurs plastiques spécifiques : lignes, masses, espace, ombre, lumière et couleurs.

L'art est illusion portée d'abord sur l'art, affirme la génération de Flaubert. « La première qualité de l'Art et son but est *l'illusion*. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur. J'ai pleuré à des mélodrames qui ne valaient pas quatre sous et Goethe ne m'a jamais mouillé l'œil, si ce n'est d'admiration »² (Flaubert 1853), nous raconte crûment une lettre à Louise Colet. De même pour les Gon-

2 C'est l'auteur qui souligne. Le mouvement est parallèle en histoire : alors que Michelet (1959, 424) déclarait encore dans son *Journal* « Puisse ce mouvement de pitié me soutenir dans les deux volumes qui vont achever mon *Histoire* ! », et que Taine demandait en 1856 de changer « les abstractions et les raisonnements en émotions et en images. Que l'histoire, pareille à la nature, touche le cœur et les sens en même temps que l'intelligence. Que le passé, reconstruit par la raison, ressuscite devant l'imagination » (1856, 182), l'histoire devient régie à partir de l'histoire méthodique par des logiques intrinsèques de validation.

court (1989, 260), « [l]es émotions sont contraires à la gestation des œuvres. Ceux qui imaginent ne doivent pas vivre. [...] Les gens qui se dépensent par trop dans leurs passions ou dans le mouvement nerveux ne feront pas d'œuvres et auront épuisé leur vie à vivre ».

C'est cette supposée spécificité de l'émotion esthétique et cette exclusion des émotions du champ de l'art comme de la connaissance qui sont remises en cause depuis quelques années. Ce que l'on appelle « le second Barthes » joue assurément un rôle de transition. « L'émotion : pourquoi serait-elle antipathique à la jouissance (je la voyais à tort tout entière du côté de la sentimentalité, de l'illusion morale) ? », écrit Barthes (1973, 42) dans un regret qui marque l'histoire littéraire. Le cadre historique premier qui est le nôtre est précisément celui de la sortie de l'art d'une ère artistique formaliste et autotélique. On constate que beaucoup d'œuvres entrent dans un dialogue constant avec des discours externes (le témoignage, le récit de voyage, l'introspection morale, le journalisme, l'enquête historique, etc.) et des représentations exogènes. À travers un retour au sujet et au réel, une attention nouvelle portée au monde, un intérêt renouvelé pour les problématiques de la transmission et de l'identité, c'est cette mutation qui opère. Ainsi, dans le domaine littéraire, Pascal Quignard retourne à des questions éthiques dans ses essais-fictions ; Pierre Michon, Mathias Énard, Laurent Mauvignier, Patrick Modiano, Yannick Haenel reviennent sur les ombres et les terreurs de la grande Histoire ; Antoine Volodine ou Michel Houellebecq tentent de penser le devenir des démocraties, tandis que François Bon, Gérard Macé ou encore Jean Rolin s'intéressent, sous des formes très différentes, aux laissés-pour-compte de la mémoire officielle et aux oubliés des sociétés mondialisées. Ces récits fictionnels ne reviennent jamais à l'autorité et à l'exemplarité traditionnelles, ils ne cèdent pas à la tentation du *storytelling*, mais s'appuient au contraire sur un « travail du sensible » pour reprendre une formule célèbre de Jacques Rancière, riche de résonances éthiques et politiques. Ils déploient des vérités complexes, des formes originales d'exemples et des mondes possibles capables d'influer par les émotions sur nos univers de croyances, d'enrichir notre rationalité de mécanismes adaptatifs ou de modifier notre expérience en aiguisant notre sens de la responsabilité. C'est cette mutation majeure que la théorie des émotions contribue à décrire.

Dans le champ des arts plastiques, nombreuses sont aujourd'hui aussi les œuvres qui poursuivent des buts autres qu'étroitement autotéliques, certains artistes voyant par exemple dans l'art l'instrument d'une régénération à la fois

sociale et morale. L'œuvre de Joseph Beuys, de Wodiczko et son *Projet de véhicule pour personne sans abri* (1988), les travaux de Mathieu Pernot sur l'univers pénitentiaire, *Mots de Paris* (2002) de Jochen Gerz, l'art relationnel de Raoul Marek ainsi que beaucoup d'autres exemples très contemporains étudiés par Paul Ardenne (2010) montrent une résurgence du souci d'œuvrer en vue de valeurs éthiques, qu'il s'agisse de solidarité, de fraternité ou de l'avenir écologique de la planète. Ajoutons que, dans une tout autre perspective, l'art transgressif lui-même exige une réaction affective (dégoût, indignation, etc.), et non une attention aux seules qualités aspectuelles de l'œuvre.

La notion d'empathie

La problématique des émotions recouvre ainsi, dans un champ très vaste, l'analyse de questions originales à la jonction entre recherche sur le corps et recherche sur l'esprit. L'une des notions centrales déployées par les « sciences de l'affect » est celle de l'empathie. Cette notion a une longue histoire derrière elle : très productive dans la réflexion esthétique, elle est prise en charge depuis quelques années par différents courants de la recherche internationale, qui en redécouvrent l'importance dans l'histoire des idées et des formes, en valorisent l'efficacité théorique et l'effectivité éthique, individuelle ou collective, et en questionnent la spécificité. On se souvient de la célèbre scène, au tout début de *Blade Runner*, adaptation d'un récit de Philip K. Dick (1976) : confrontée à la menace d'androïdes fugitifs répliquant jusqu'à la perfection nos comportements, l'humanité se voit réduite à recourir au « test de Voight-Kampff » qui, en mesurant les variations du rythme cardiaque, de la respiration, et les mouvements de l'œil, fait le départ entre l'homme et la machine en se fondant sur des capacités d'empathie supposées exclusives à l'espèce humaine. Si ce test est une invention de la science-fiction, il dit suffisamment la place centrale que nos sociétés font à l'empathie, ultime recours du politique et de l'éthique en manque de moyens d'action et de théories.

Ainsi, le mot est partout, au point qu'il a même intégré le vocabulaire de la conversation courante. Son succès est d'abord attesté dans les sciences humaines et sociales (de Waal 2009) : s'il s'applique à la vie morale (éthique) comme aux relations intersubjectives (psychologie, sociologie), il est également invoqué pour rendre compte des motivations intervenant dans les processus décisionnels (éco-

nomie, sociologie du travail), au point de désigner toute forme de prise en compte émotionnelle d'autrui. C'est que nous partageons avec autrui non seulement nos idées et nos projets, mais aussi nos sentiments, nos émotions, nos désirs, nos plaisirs, nos souffrances. Cette forme d'échange est centrale dans notre rapport au monde : indirectement à travers les médias, ou plus directement dans la rue ou en société, l'empathie que nous éprouvons à l'égard de nos « semblables » guide nos actes et nos choix. Pensons à Mrs Ramsay poussant la porte de la chambre de ses enfants, au bonheur qui l'envahit devant « cette communauté de sentiments avec d'autres que donne l'émotion » (Woolf 2009, 155), comme si les cloisons qui séparent les êtres et qui les séparent des choses avaient été rendues poreuses par le flux qui les traverse.

Or, si l'empathie se rencontre au cœur de questions politiques et sociales, et ne se distingue plus que difficilement des notions de soin et de compassion, c'est dans le champ de l'esthétique que le terme est apparu. Avant de désigner un processus de contagion émotionnelle applicable à toute forme d'émotion, la notion a été proposée pour comprendre les formes de transfert affectif *in absentia* que nous entretenons avec les représentations. L'empathie n'intervient-elle pas dans la relation que nous établissons avec des œuvres quelles qu'elles soient, littéraires, picturales, plastiques, cinématographiques, musicales, etc. ? Lisant un roman, voyant un film, assistant à une pièce de théâtre, à un opéra, nous compatissons aux malheurs des personnages, nous partageons, éprouvons, vivons leurs émotions. Par la médiation de personnages imaginaires ou de situations fictionnelles, nous arpentons des territoires nouveaux et découvrons tant des êtres originaux que des émotions fortes et parfois troublantes. Il arrive même que ces émotions nous touchent sans que nous ayons à nous identifier à quelqu'un d'autre ou à nous représenter dans une situation désirable ou redoutée : lisant de la prose ou des vers, regardant de la peinture, écoutant de la musique, il nous semble que nous devenons le rythme de la phrase verbale ou musicale, de la ligne graphique, des séquences colorées : nous sommes parcourus de mouvements, nous nous assimilons corporellement à l'élancement de la statue ou à celui de l'arbre peint. Qu'est-ce que nous communiquent ces œuvres qui semblent directement nous parler ? En quoi sont-elles un mode de connaissance ? En quoi peuvent-elles contribuer à notre apprentissage du vivre ensemble en empêchant que notre sensibilité se mue en indifférence ?

Rappelons que longtemps, le mot a été beaucoup moins usuel que « sympathie », qui, du reste, fut employé dans le même sens par Bergson et par Victor

Basch. Qu'en disent les dictionnaires – les dictionnaires de langue, car on peut regretter que le terme soit complètement absent du *Vocabulaire européen des philosophies* (Cassin 2004) ? Ils nous disent que le terme est attesté en français au XX^e siècle et qu'il est composé, sur le modèle de « sympathie », de *em-* /en-, « dans », et *pathos*. Le *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey 1992) précise qu'il a pour équivalent en anglais *empathy*, attesté dès 1904, pour traduire *Einfühlung*, « mot employé par T. Lipps, créateur du concept en psychologie (1903) » (Rey 1992, 681). S'il est exact que Theodor Lipps, qui a défendu la légitimité d'une esthétique psychologique, a utilisé le terme dans un article qu'il a publié en 1903, c'est Hermann Lotze qui l'emploie, semble-t-il, pour la première fois dans sa *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, publiée en 1868. Peu de temps après, Robert Vischer allait en faire l'usage le plus marquant dans un essai qui fit date. Avant ces emplois des années 1860 et 1870, seul était usité le verbe *empfinden*, littéralement « sentir dans », présent dans les écrits esthétiques du père de Robert Vischer, Friedrich Theodor, et bien avant lui chez Herder. Le même *Dictionnaire historique* donne du mot « empathie » la définition suivante : « [c]'est un terme didactique de philosophie et de psychologie, qui désigne la capacité de s'identifier à autrui, de ressentir ce qu'il ressent » (1992, 681). L'esthétique, comme la psychologie (ou l'anthropologie), fait partie des disciplines dans lesquelles le terme est donc anciennement implanté, mais la philosophie de l'esprit, les sciences cognitives, les neurosciences s'en sont emparées. C'est un bien singulier renversement de situation que celui qui a abouti aux emplois qui sont faits actuellement du terme : alors qu'au départ, l'empathie est une notion exclusivement esthétique, aujourd'hui la place qu'elle a prise dans la description et l'interprétation de la relation à autrui conduit à se demander s'il y a ou non solution de continuité entre ces deux champs ou ces deux régimes. C'est pourquoi il est nécessaire de se demander s'il est encore possible de recourir à la notion d'empathie dans le champ esthétique sans la médiation de discours exogènes, qui tendent à la rabattre sur une conception utilitariste en en faisant un synonyme de solidarité, ou à la naturaliser avec les neurosciences.

Pour les sciences cognitives, on peut en effet appuyer la notion d'empathie sur la théorie des neurones miroirs, c'est-à-dire des neurones du cerveau qui s'activeraient de la même manière que l'on agisse ou que l'on regarde agir, observés chez les singes et placés pour certains au centre de la cognition sociale. Cette théorie est toutefois très polémique, notamment dans les interprétations faites en psychologie évolutionniste de l'empathie comme moteur d'adaptation sociale.

Bien sûr, la psychologie comportementale apporte des réponses plus nuancées en montrant que l'empathie n'est pas mécanique : du point de vue de la réflexion sur les dimensions socio-psychologiques, il n'y a pas de réponse imitative programmée, mais une très grande malléabilité du phénomène qui dépend éminemment du contexte socio- et interpersonnel. Ainsi même les théoriciens d'obéissance cognitive qui s'appuient sur la théorie des neurones miroirs et repèrent des phénomènes d'ordre empathique chez le nouveau-né ou les singes bonobo soulignent la complexité des logiques cognitives impliquées, comme la nécessité d'entraînement et d'éducation : l'empathie n'est pas seulement une émotion morale réflexe, elle est une forme de relation et de communication *in absentia* avec l'autre. Dans le déplacement mental produit par l'empathie, je me place dans la position de l'autre, je me désidentifie à moi-même et à mon langage privé pour me réidentifier, et j'exerce cette vertu démocratique consistant à attribuer à autrui l'existence d'une conscience morale et d'une subjectivité équivalente et égale à la mienne. Un tel déplacement est assurément plus qu'une simple contamination émotive, assurément plus qu'une sympathie : le « partager » y est indissociable du « comprendre ». C'est bien la reconnaissance de ce pouvoir qui a conduit à placer l'empathie, comme le fait Martin Hoffman (2000), au cœur de l'ontogenèse des sentiments moraux (en supposant que l'empathie nous permet de passer de la culpabilité privée à l'action sociale), et à insister, sur le plan politique, sur le rôle central de l'empathie dans la naissance et la solidification de la conscience démocratique moderne globalisée.

L'empathie est donc tout autant un exercice culturel où le rôle des processus linguistiques est essentiel : dans l'empathie, la médiation permise par l'affect est indissociable de l'acquisition d'un vocabulaire et d'une forme de rationalité permettant non seulement de nous sentir mais aussi de nous penser nous-mêmes en l'autre – et partant, l'autre en nous-même. Accéder à la souffrance d'autrui pour en reconnaître la légitimité suppose non seulement l'éducation de notre sensibilité, mais aussi une capacité de déplacement dans une identité temporaire possible, capacité à laquelle je crois que les œuvres artistiques, et en particulier les récits de fiction, peuvent nous entraîner. Si les récits ont pour utilité de nous aider à narrer nos identités en nous exerçant à les penser dans la durée et à les réorganiser en intrigue, comme l'affirmait Paul Ricœur (1985, 229 *et seq.*), ils sont aussi des dispositifs aptes à nous faire décrocher, à la fois affectivement et cognitivement, de notre nynéocentrisme, de notre inscription énonciative et phénomenologique dans un « je / ici / maintenant », et à nous permettre de suspendre

au moins temporairement l'emprise de notre univers mental privé pour essayer d'emprunter la condition et la situation d'autrui.

Dans son récent discours de réception pour le Prix Nobel de littérature, Patrick Modiano rappelait à quel point les êtres de fiction contribuaient pleinement à notre vie émotive :

[...] Tolstoï s'est identifié tout de suite à celle qu'il avait vue se jeter sous un train une nuit, dans une gare de Russie. Et ce don d'identification allait si loin que Tolstoï se confondait avec le ciel et le paysage qu'il décrivait et qu'il absorbait tout, jusqu'au plus léger battement de cil d'Anna Karénine. Cet état second est le contraire du narcissisme, car il suppose à la fois un oubli de soi-même et une très forte concentration, afin d'être réceptif au moindre détail » (Modiano 2014).

En quelques lignes, l'auteur de *La Place de l'Étoile* (1968) propose une puissante défense de la littérature en tant que capacité participative nous permettant de sortir de nous-mêmes grâce à l'émotion et d'aller chercher dans un personnage de fiction des espaces mentaux singuliers. Loin de relever de ce qu'on a pu appeler le « bovarysme » d'après Jules de Gauthier, c'est-à-dire une identification pathologique à un être de papier, la projection de Tolstoï dans un personnage strictement imaginaire relèverait de la mise en partage d'une expérience possible, capable d'enrichir notre conscience du monde en l'ouvrant par l'empathie à des situations tragiques et à nous conduire par projection à des formes d'attention au monde originales, mais essentielles.

Les mécanismes mentaux de cet accès empathique à autrui en art ont été souvent interrogés. On s'est demandé en particulier si cette sortie imaginaire de nous-mêmes passe par une véritable *identification* à l'autre. L'identification et la projection sont très souvent alléguées dans le contexte de l'empathie et sembleraient impliquer qu'il nous serait nécessaire de nous identifier à des situations ou à des personnes, et non à des abstractions, pour que s'opère le transfert empathique. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler la mise au point terminologique proposée par Laplanche et Pontalis (1967, 345) dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, domaine où ces deux termes reçoivent une acception particulière. À propos du terme « identification », ils relèvent notamment l'emploi suivant : « [1]e sujet s'assimile à des personnes étrangères ou, inversement, assimile à lui-

même des personnes, des êtres animés ou inanimés. On dit ainsi couramment que le lecteur de romans se projette en tel ou tel héros et, dans l'autre sens, que La Fontaine, par exemple, a projeté dans les animaux de ses *Fables* des sentiments et des raisonnements anthropomorphiques. Un tel processus serait plutôt à ranger dans le champ de ce que les psychanalystes nomment *identification* ».

Quant au terme « projection », celui de ses emplois non spécialisés qui se rapprocherait le plus de celui qui a cours en psychanalyse serait celui où « le sujet attribue à autrui les tendances, les désirs, etc., qu'il méconnaît en lui : le raciste, par exemple, projette sur le groupe honni ses propres fautes et ses penchants inavoués » (Laplanche et Pontalis 1967, 345). Alors que l'identification opère sur un mode euphorique dans les deux directions (s'assimiler à autrui ou assimiler à soi) de la relation intersubjective ou de la relation entre un sujet et un objet, la projection présuppose une structure de méconnaissance et se développe dans une tonalité dysphorique : l'enfant procédera par identification à l'égard de la Belle au bois dormant et du Prince charmant et par projection sur les personnages de la vieille fée (substitut de la légendaire fée Carabosse) et, dans la version de Perrault, de la mère du Prince, la reine ogresse. Mais qu'en est-il de cette répartition dès lors que le personnage est complexe, c'est-à-dire dès lors que, par certains côtés, il invite à l'assimilation et, par d'autres, à la projection ? L'identification et la projection peuvent-elles se combiner ? Comment le lecteur peut-il s'arranger de ces agencements ? Ces questions ont trouvé une large place depuis le déclin des héros « positifs ». La question de l'empathie est, dans le domaine narratif, indissociable de celle du point de vue, de sorte que notre compréhension de ce que nous appelons aujourd'hui « littérature » est gagée sur cette complexité. Cela explique pourquoi, immédiate, instinctuelle, voire brutale, l'empathie est, ainsi depuis l'Antiquité, objet de fascination autant que d'inquiétude. Elle inquiète, car elle nous conduit à pouvoir être émus par des bourreaux ou des criminels autant que par des victimes. Pourtant, comme le rappelle *Blade Runner*, l'aptitude à l'empathie est précisément ce qui permet de différencier l'être humain des robots qui cherchent à l'imiter : elle serait l'humanité de l'humain.

Que la médiation des œuvres artistiques soit non seulement un miroir de nos comportements, mais aussi une forme d'éducation à l'autre, telle est la thèse positive de la tradition humaniste pour laquelle, de Montaigne à Camus en passant par Rousseau, nous avons appris à nous reconnaître dans autrui et à l'aider, la démocratie sociale moderne se définissant par la constitution de « communautés empathiques », c'est-à-dire des groupes dans lesquels identifications symboliques et

affectives se confondent. C'est donc un espoir d'accession à autrui promis par l'empathie, pensée comme programme de sortie de soi et du langage privé au profit de la réelle présence, programme auquel les œuvres artistiques peuvent nous entraîner.

D'un point de vue historique, ce projet esthétique-éthique consistant selon une opposition kantienne du « penser par soi-même » au « penser du point de vue de n'importe qui d'autre » par la médiation des affects, a permis, je l'ai dit, à la littérature de sortir de l'impasse formaliste et de la déclaration d'inutilité qui l'accompagne, tout en évitant les pièges d'un réengagement impensable dans un contexte supposé post-idéologique. Dans la mesure où les écrivains français contemporains réaffirment leur attention à l'altérité d'autrui, à sa « vie » sans faire recours à propositions morales ou politiques abstraites, mais en tentant de refonder la relation morale sur l'empathie, la sollicitude et la forme d'attention aux souffrances et aux traumatismes qu'ils proposent me semble relever de la théorie du *care*, qui se définit comme une éthique sans norme autre que l'attention ordinaire à la vulnérabilité. Mentionnons ainsi la capacité du roman à nous apprendre la compassion, à nous conduire à nous révolter, à contribuer à notre apprentissage du vivre ensemble, et, plus profondément, son aptitude à exercer et à entraîner notre intelligence par le maniement des affects en créant une sorte de « tunnel » par-delà le réel entre soi et autrui, tunnel nous permettant de sortir de ce que Stanley Cavell (2009, 500-501) nomme « l'état séparé » (*separateness*) qui est inéluctablement le nôtre devant celui qui nous fait face.

En bref, la littérature contemporaine sortant de l'autarcie, envisage à nouveau d'être « la hache qui brise la mer gelée en nous », selon une formule célèbre de Kafka (1984, 575), et veut nous conduire non seulement à une expérience de pensée d'ordre philosophique, mais aussi à un déplacement affectif. En ce sens, le projet contemporain correspond bien à ce projet d'« éducation sémantique », selon une formule de Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman (2009, 21 *et seq.*), propre à la théorie du anglo-saxonne *care*. Comme l'avaient d'emblée revendiqué les défenseurs de cette philosophie, à la suite de Cora Diamond et Martha C. Nussbaum, le rôle de la culture au sens large et de la littérature en particulier est immense en tant qu'elles peuvent nous offrir non seulement une expérience de pensée mais un déplacement positionnel affectif. Dans la mesure où la littérature peut nous autoriser une suspension volontaire de notre identité personnelle au profit de celle d'autrui, elle nous autorise un voyage dans une conscience et une sensibilité. On voit ici les enjeux des recherches récemment relancées, à travers les sciences cognitives et les théories psychologiques ou sociologiques de la réception

et de la lecture, sur une pragmatique étendue des effets textuels – recherches qui se situent donc au carrefour d'un double tournant, le tournant éthique des études littéraires et le tournant naturaliste de l'épistémologie, dans un face à face avec des formes littéraires contemporaines ayant renoncé au dogme de l'intransitivité et de l'incommunicabilité au profit des pouvoirs de l'émotion.

Bibliographie

- Ardenne Paul (2010) : « L'avenir éthique de l'art », *Nouvelle revue d'esthétique* 2/6, 51-57.
- Baroni Raphaël (2007) : *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil.
- Barthes Roland (1973) : *Le Plaisir du texte*, in Œuvres complètes, tome IV, Paris : Seuil.
- Beardsmore Richard. W. (1971) : *Art and Morality*, Londres : Macmillan Press Ltd.
- Bell Clive ([1914] 1997) : *Art*, in Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris : Hazan.
- Bermúdez José Luis et Sebastien Gardner (dir.) (2002) : *Art and Morality*, Londres : Routledge.
- Brône Geert et Jeroen Vandaele (dir.) (2009) : *Cognitive Poetics : Goals, Gains and Gaps*, Berlin, New York : Mouton de Gruyter.
- Cassin Barbara (dir.) (2004) : *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris : Seuil et Dictionnaires Le Robert.
- Cavell Stanley ([1976] 2009) : *Dire et vouloir dire : livre d'essais*, trad. par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris : Cerf, coll. « Passages ».
- Dick Philip K. (1976) : *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* trad. par Serge Quadruppani, Paris : Champ Libre.
- Flaubert Gustave (1853) : « À Louise Colet », lettre du 16 septembre 1853, <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/16-septembre-1853-de-gustave-flaubert-a-louise-colet/> [04/12/24].
- Gefen Alexandre et Bernard Vouilloux (dir.) (2013) : *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann.
- Goncourt Edmond et Jules de ([1857] 1989) : *Journal des Goncourt. Mémoire de la vie littéraire*, tome I, Robert Ricatte (dir.), Paris : Robert Laffont.

- Hoffman Martin L. (2000) : *Empathy and Moral Development. Implications for Caring and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kafka Franz (1984) : « Lettre à Oskar Pollak du 27 janvier 1904 », in Œuvres complètes, tome III, éd. présentée et annotée par Claude David, trad. par Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Laplanche Jean et Jean-Bertrand Pontalis (1967) : « Projection », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses Universitaires de France, 343-350.
- Levinson Jerrold (dir.) (1998) : *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, New York : Cambridge University Press.
- Michelet Jules (1959) : *Journal*, tome I, tome II, Paul Viallaneix (dir.), Paris : Gallimard.
- Modiano Patrick (2014) : « Conférence Nobel », <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/modiano/25249-conference-nobel/> [03/12/24].
- Molinier Pascale, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.) (2009) : *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».
- Nussbaum Martha C. (2010) : *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. par Solange Chavel, Paris : Cerf.
- Rey Alain (dir.) 1992 : *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Dictionnaire Le Robert.
- Ricœur Paul (1985) : *Temps et récit*, tome III : *Le Temps raconté*, Paris : Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».
- Taine Hippolyte (1856) : *Essai sur Tite Live*, Paris : Hachette.
- Tsur Reuven (2008) : *Toward a Theory of Cognitive Poetics* [second expanded edition], Liverpool : Liverpool University Press.
- Waal Frans de (2009) : *The Age of Empathy : Nature's Lessons for a Kinder Society*, New York : Harmony Books.
- Woolf Virginia ([1927] 2009) : *Au phare*, trad. par Anne Wicke, Paris : Stock, coll. « La Cosmopolite ».

TIMEA GYIMESI

Université de Szeged

Quelle voix, quel peuple ?

Empathie et aventure conceptuelle dans *La Mer à l'envers* de Marie Darrieussecq

Résumé

Ce chapitre considère l'empathie comme un opérateur de liaison, susceptible de redessiner la carte des disciplines, y compris littéraires, sous l'égide de la relation qu'elle favorise. Faisant appel à un processus dynamique avec un noyau hétérogène irréductible (à la fois *pathos* et *logos*), l'empathie est abordée en termes *spatiaux* (points de vue, milieu) et en termes *sémantiques* (aventure conceptuelle, *care*, fabulation). Cette double optique invite à agencer deux cadres de référence in fine *éthiques* : celui du *care*, autour d'une nouvelle philosophie morale avec Laugier et Diamond dans la continuité de Wittgenstein et de Nussbaum ; et celui de l'*écophilosophie* avec la géophilosophie de Deleuze et Guattari. Le chapitre s'interroge ensuite sur une pratique artistique, celle de Marie Darrieussecq dans *La Mer à l'envers* (2019), qui traite d'un sujet particulièrement sensible : la migration. L'objectif est ici de déterminer les stratégies empathiques et les aventures conceptuelles proposées pour faire face au « non-sens ».

Mots-clés : tournant relationnel, empathie, éthique du *care*, écophilosophie, géophilosophie, Deleuze, Guattari, Laugier, migration, Darrieussecq

Abstract

This chapter considers empathy as a linking agent, capable of redrawing the map of disciplines, including literature, under the aegis of the relationship it fosters. Empathy involves a dynamic process with an irreducible heterogeneous core (both *pathos* and *logos*) that can be approached in *spatial* terms (points of view,

milieu) and *semantic* terms (conceptual adventure, care, fabulation). This double perspective invites us to two ultimately *ethical* frames of reference: that of the ethics of care, around a new moral philosophy with Laugier and Diamond in the continuity of Wittgenstein and Nussbaum; and that of *ecosophy* with the geophilosophy of Deleuze and Guattari. The chapter then turns to an artistic practice, that of Marie Darrieussecq in *La Mer à l'envers* (2019), which addresses the particularly sensitive topic of migration. The aim is to identify the empathetic strategies and conceptual adventures proposed to deal with “nonsense”.

Keywords: relational turn, empathy, ethics of care, ecosophy, geophilosophy, Deleuze, Guattari, Laugier, migration, Darrieussecq

« Le problème avec les migrants, c'est combien ils sont angoissants. »
Darrieussecq (2019, 51)

Cartographie relationnelle et empathie

Cette étude envisage l'empathie comme un « opérateur de liaison » (Attigui et Cukier 2019), un « intercesseur » (Deleuze et Guattari 1991, 68-79) à l'intérieur et entre territoires (disciplinaires, culturels, psychique, etc.) dans une perspective essentiellement « écologique » ou « écosophique » (Guattari 1989, 2013), où l'écologie fait simplement appel à la faculté ou au souci éthique d'entrer en relation (*care*, agencement, attention). Ce tournant épistémologique, inauguré en philosophie par le pragmatisme américain (Peirce 1978 ; Dewey 2010), puis étayé par les recherches en neurosciences (Varela 1996 ; Varela, Thompson et Roch 1993), fait circuler nombre de concepts et modes de fonctionnement qui placent les sciences humaines et sociales sous le signe de la relation, de l'interaction, de l'attention et de la diplomatie,¹ favorisant par là l'établissement d'une « culture de l'empathie » (Lavocat 2013, 151-154 ; 2016, 354-369). Une fois sortie de son moment intransitif (grammatical, formaliste, théorique), la littérature contemporaine francophone s'y reconnaît de plain-pied, et se consolide sur

¹ Voir, entre autres, Glissant 1990 ; Bourriaud 1998 ; Citton 2014 ; Depraz 2014 ; Morizot 2016 et Viart 2022.

les codes de ses tournants, relationnel, esthétique-éthique, émotionnel ou affectif (Viart et Vercier 2008 ; Viart 2019 ; Gefen 2013 ; 2017 ; Kieffer 2022). Tournée vers le réel comme un « nécessaire détour par l'altérité » (Gefen 2013, 283) à la fois territoriale, mémorielle, sociale ou psychique, la littérature se veut un dispositif où s'expérimentent et émergent d'inédits « modes d'existence » (Souriau 2009) et « formes de vie » (Macé 2016). Ce qui lui vaut, par le biais de la fiction et des émotions qu'elle véhicule, une promotion épistémologique inégalée (Nussbaum 2006). Suite à cette « logique de déterritorialisation » (Gefen 2013, 283), la littérature réinterroge ses *a priori*, implications émotionnelles, éthiques et politiques, reconnaît son privilège de jouir d'un accès *non théorique* à autrui, et avec lui, d'une compréhension du monde « par incorporation » (Didi-Huberman 2002, 399).

Aussi faudrait-il non seulement comprendre le rôle de l'empathie (et des émotions) dans le renouveau des études littéraires, mais également constater le travail d'intercession dont elle participe, lorsqu'elle devient *structurelle* et favorise l'établissement ou le rétablissement des contacts entre les instances longtemps séparées les unes des autres : entre auteur et lecteur, vie et littérature, fait et fiction. Grâce au personnage qui « excède sa condition linguistique » (Lavocat 2013, 143) et « dépasse les limites du texte » (Keen 2013, 210), la littérature assure une intercession entre les agents qu'elle met en jeu, en faisant émerger des « écoutes » (Scelles et Korff-Sausse 2011), des compréhensions interculturelles et interpersonnelles de l'identité et de l'altérité, favorisant ce que Gefen (2017, 152) appelle un « déplacement mental ».

Aspect structurel : l'empathie et son architecture

Sans doute, l'efficacité du concept tient-elle à l'hétérogénéité irréductible de son noyau, à ce qu'il est à la fois cognitif et affectif, logique et émotionnel, instinctif et rationnel, corporel et mental. Ces oppositions sont également repérées par Pinotti (2016, 11) pour traduire la « ductilité » de l'empathie, ce concept transdisciplinaire aux « contours flous » ou encore « nomade » (Jorland 2004, 19 ; Boulanger et Lançon 2006, 497), dont la plasticité (inscrite certainement dans l'histoire du terme) est mise en valeur par Georges Didi-Huberman. Alors que notre tradition philosophique, esthétique et morale est fondée sur la séparation, la différence (entre théorie et pratique, esprit et corps, sens et non-sens, sujet et

objet, bien et mal, passion et action), ce « savoir pathique », à la fois *pathos* et *logos*, est enclin à défier cette tradition. Didi-Huberman remarque alors : « [...] comment savoir et pâtir, comment trouver le rythme juste du savoir (qui est distance) et du pâtir (qui est écrasement de la distance) ? » (2002, 396). On comprend pourquoi c'est dans le domaine de l'esthétique psychologique que le terme d'*Einfühlung* fait son apparition : à vouloir élucider la relation que « nous instaurons avec les objets » (les œuvres d'art), instauration forcément « analogue » à celle que « nous établissons avec les personnes » (Vouilloux 2016, 139), il faut aussi reconnaître des modes de connaissance inédits (mineurs ou moléculaires) qui se révèlent par projection et incorporation (Didi-Huberman 2002, 399, 403), comparables probablement à ce que les théoriciens du *care* appelleront « connaissance par le *care* » (Laugier 2020).

Aussi le phénomène doit-il sa complexité à « son caractère processuel et dynamique » (Vouilloux 2016, 141). L'acception généralement répandue en psychologie distingue trois ou quatre composants fonctionnels qui « interagissent entre eux mais sont en partie dissociables » (Decety et Holvoet 2021, 245) : le partage d'affects (empathie émotionnelle), la prise de perspective (empathie cognitive), le souci de l'autre et la régulation des émotions (Vouilloux 2016, 136 ; Decety et Holvoet 2021, 239). Ressentir et comprendre (reconnaître, inférer) les émotions et le point de vue, les états mentaux d'autrui, se mettre à la place de l'autre : ce déplacement mental ne va pas, semble-t-il, sans déployer un certain « effort » (Pinotti 2016, 7) que les préfixes *ein-* en allemand ou *em-* en anglais viennent souligner. Les recherches du neuroscientifique Alain Berthoz (2004, 272-273) devraient permettre d'apporter un éclairage sur la question du *milieu* lorsqu'il définit le processus empathique en termes spatiaux : l'empathie conjugue « un vécu égocentré de la situation dans toutes ses dimensions cognitives et affectives [...], un changement de point de vue égocentré qui permet de se mettre à la place de l'autre tout en maintenant le flux du vécu [et] un changement de référentiel (égo- vers allocentré) ». Vu *en survol*, ces changements laissent émerger un milieu « incertain », qu'occuperont, à tour de rôle, relativement à l'empathie narrative à l'œuvre, personnages, écrivains et lecteurs – un milieu propice à ce que Cora Diamond (2011) appelle une « aventure conceptuelle » qui est, selon les commentaires de Sandra Laugier (2019 ; 2020), « une composante de la perception morale et de la capacité humaine de l'empathie ».

Aspect sémantique : non-sens et aventure conceptuelle

Le concept d'aventure (déplacement mental, changement de référentiel, déterritorialisation, processus empathique, etc.), terme emprunté et conceptualisé par Diamond (2011) à partir de Henry James (1980), permet d'envisager une approche d'ordre *sémantique* de l'empathie, que les écrits de Sandra Laugier exposent dans la lignée essentiellement de Wittgenstein, Cora Diamond, Iris Murdoch, Stanley Cavell et Martha C. Nussbaum. Dans l'intention d'argumenter en faveur d'une philosophie morale « non émotiviste », Laugier (2019) définit l'empathie à partir de son contraire, le non-sens, en termes « non affectifs » et sous une forme « désentimentalisée ». Le non-sens, présenté comme un « outil de compréhension », prend ainsi une valeur paradigmatique pour elle, en ce qu'il traduit « une difficulté de la réalité » : la difficulté à « comprendre l'autre qui dit le non-sens », à quitter le monde conceptuel dans lequel on baigne, ou bien à faire monde avec ce qui n'a pas de sens. En tant que « moment de rupture » (décrit également comme une « perte des concepts » ou « perte de la voix »), le non-sens nous confronte aux limites et à la pertinence de nos concepts et visions, que le processus empathique ne cesse de fragiliser.

Il paraît que cette difficulté conceptuelle que l'on éprouve face à une réalité insupportable, ou inconcevable, trouve une expression heureuse et plutôt adéquate dans le domaine de la littérature. Pour les penseurs de l'éthique du *care*, elle représente non seulement « un lieu privilégié » de la perception et de la conceptualisation morales (Laugier 2019 ; 2020), soit, pour reprendre l'expression de Murdoch et Halais (2010, 68) une « texture d'être », ou « tissage d'existence » (Murdoch 2023, 50), mais aussi un « modèle perceptif » actif, tout proche quant à son fonctionnement du « diagramme » deleuzien (1981) : ne brouiller le visible (le sensible) que pour mieux le révéler. Si la littérature s'avère plus à même de supporter le non-sens, ce « déséquilibre perceptif » dont parle Diamond et la dissonance cognitive qui vont de pair avec cette sensibilité conceptuelle – celle notamment de l'artiste selon Deleuze et Guattari (1991, 161) « qui a vu [...] quelque chose de trop grand, de trop intolérable aussi » –, c'est parce que l'activité littéraire procède de « l'allongement du traitement cognitif », ce qui exige « une recharge attentionnelle » et par conséquent, provoque un « retard de catégorisation » (Schaeffer 2011, 114). N'est-ce pas le temps nécessaire pour entrer en lecteur dans le *processus empathique*, et « aller le plus loin possible dans la façon de donner sens à ce qu'on entend » (Laugier 2019) ? On y reconnaît en

filigrane le projet esthétique de *Mille plateaux* (1980), de *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991) et de *Critique et clinique* (1993) : le rapprochement s'étant déjà opéré en sourdine par le biais des concepts mis en circulation, tels que milieu, intercesseur, agencement, devenir, déterritorialisation, molécularité... Tout un programme éminemment éthique s'articule alors dans les plis de l'« *Einführung philosophique* » (Deleuze et Guattari 1991, 62) que Deleuze a tendance à appeler plutôt « sympathie » (Deleuze et Parnet 1977, 65-68, 84), susceptible de mettre en valeur une perception mineure, moléculaire, avec laquelle « dépasser et [...] perdre nos concepts » (Laugier 2020) : voici la perte des concepts comme condition de possibilité de donner voix au « peuple qui manque » (par exemple Deleuze et Guattari 1991, 104, 167), et lui inventer une voix à la Gilligan (2020, 37) une « voix différente », un langage, une syntaxe.

Dans la suite, nous allons nous pencher sur *La Mer à l'envers* (2019) de Marie Darrieussecq, pour y identifier certaines stratégies empathiques et le type d'aventure conceptuelle proposée face au « non-sens ». Pour Darrieussecq, comme pour tant d'autres romanciers et romancières de sa génération, l'empathie est le moteur même de l'univers romanesque, et ce, dès son premier livre, *Truismes* (1996), qui raconte l'histoire d'une métamorphose animalière à la première personne. Dans *La Mer à l'envers*, qu'elle a mis cinq ans à écrire, le délai manifestement nécessaire pour s'immerger dans « le grand événement contemporain »,² l'empathie apparaît comme un « cluster d'adaptation » (Decety et Holvoet 2021, 240) avec des composants plutôt visibles. Le processus empathique n'est cependant pas toujours très flagrant, ou pas aussi flagrant que dans ce roman. De toute façon, l'écriture sert à pallier certains déficits qui surviennent dans le processus empathique.

Darrieussecq ou comment « aller vers ce qui ne parle pas » (Darrieussecq 2010, 98)

S'il fallait caractériser le projet esthétique qui sous-tend la pratique artistique de Marie Darrieussecq, il faudrait sans doute faire appel aux écrits sur l'art et la littérature de Deleuze et Guattari. Dans un entretien avec Becky Miller et Martha

2 Cf. la vidéolecture de Darrieussecq du 4 juillet 2019 sur le site de P.O.L., <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4806-1> [08/12/24].

Holmes, elle annonce en effet tout un programme d'action à travers une attention nouvelle, *moléculaire* en termes très deleuziens³ :

Le monde est aussi fait d'électrons, de microbes, d'ondes, de planètes... bientôt sans doute de clones, d'OGM, de nouveaux sons, de nouvelles odeurs, etc. Je participe au mouvement permanent des défricheurs. Je veux ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau. À quoi sert un livre qui ne propose pas de voir le monde comme s'il se dévoilait pour la première fois ? (Darrieussecq 2001)

Cette nouvelle sensibilité, aiguisée par une attention portée au dehors, qui est évidemment celle du *care*, s'accompagne chez elle, d'un livre à l'autre, de la création de tout un « zoo » et d'autres « lieux indécis et fluctuants » où défilent des sujets en devenir, autant de modes d'existence et formes de vie à reconnaître, « une terre et un peuple qui manquent » (Deleuze et Guattari 1991, 104). Il y a quelque chose de troublant dans cet univers romanesque qui a tendance à se fier avec prédilection à l'instabilité et au caractère fluide des perceptions. Expérimenter à la « jointure » revient à « pénétrer » dans « une zone hors de tout repérage préexistant » (Darrieussecq 2010, 98) – comme elle le formule quelques années plus tard. Il s'agit de « voir le visible » – pour rapprocher ce projet de la définition du *care* par Laugier (2009) –, et de le voir par tous les degrés : « molécules [...] atomes [...] neutrons [...] états sans noms de la matière » (Darrieussecq 2019, 245). Elle s'exprime dans l'esprit de Henry James, lorsqu'elle parle du « mouvement, même infime », qui vient modifier « la perception », et ce qui perturbe notre relation et agencement avec le monde :

Qu'est-ce qui est inspirant ? C'est quand les lignes se déplacent. [...] On n'écrit pas parce qu'on a entendu une bonne histoire, ou parce que le coucher de soleil est inspirant ce soir. On écrit parce qu'un mouvement, même infime, se produit, et que notre perception en est modifiée. [...] Le sentiment qu'il existe quelque chose dans une

3 « [...] le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre [...]. C'est de chaque écrivain qu'il faut dire : c'est un voyant, c'est un entendant [...] Ces visions, ces auditions ne sont pas une affaire privée, mais forment les figures d'une Histoire et d'une géographie sans cesse réinventées. » (Deleuze 1993, 9)

zone hors mots, une zone hors de tout repérage préexistant. J'ai envie de pénétrer dans cette zone, avec des mots. La pulsion d'écrire naît peut-être là. D'aller vers ce qui ne parle pas. (2010, 98)

Aller vers ce qui ne parle pas. Ne serait-ce pas là la formule darriussecquienne du programme que *Critique et clinique* formule ainsi (Deleuze 1993, 15) : « Écrire pour ce peuple qui manque... » ? Formule que l'écrivaine engagée pour la cause animale, féministe et basque – « Moi je suis Pays basque », dit Rose, la protagoniste de *La Mer à l'envers* (Darriussecq 2019, 179) – ne cesse de poursuivre dès son premier livre (*Truismes*, 1996). Or, c'est aussi le mouvement par lequel elle nous invite à quitter le territoire de nos idées reçues, et c'est en déterritorialisant nos concepts qu'elle nous engage dans une aventure conceptuelle. Cela explique pourquoi cet univers est en perpétuel déséquilibre, et pourquoi il s'invente souvent au discours indirect libre, forme non seulement propice à la création de modes de vie inédits, mais aussi espace par excellence de l'empathie narrative.

« alors on s'adapte » (Darriussecq 2019, 190)

On sait que l'empathie est l'une des adaptations fondamentales, jouant un rôle central dans le développement des compétences prosociales. *La Mer à l'envers* semble tout réunir pour faire partie des romans français contemporains les plus à même de s'inscrire dans le paradigme esthétique-éthique, dans la mesure où il dépeint un monde en souffrance en matière de cognition sociale, de moins en moins habitable et qui se désintègre de plus en plus, en raison, entre autres, de la baisse de l'une des valeurs adaptatives qui ont rendu possible l'évolution humaine : l'empathie. Il s'agit certes d'un roman engagé, mais pas tant parce qu'il exploiterait de façon méthodique les causes de cette crise généralisée, loin de là, et qu'il proposerait la solution miracle pour sauver le monde, mais plutôt parce qu'il met en évidence la part de l'empathie dans la bonne santé de tout un chacun, y compris la planète, et surtout, qu'il invite à faire partie de l'aventure conceptuelle avec Rose et à changer, comme elle, de « qualité de conscience » (2019, 246).

En tant que psychologue pour enfants, Rose Goyenette, une habituée de l'univers romanesque de Darriussecq, est bien placée pour assumer le rôle d'intercession dans la guérison des souffrances (psychiques et physiques) et la réparation des connexions déchirées. Son empathie est mise en valeur par la narration,

du partage affectif (empathie émotionnelle : communication non verbale, synchronisation attentionnelle et affective entre individus) à la prise de perspective (empathie cognitive : se mettre à la place de l'autre, mécanismes impliqués aussi dans la théorie de l'esprit), en passant par le souci de l'autre (se préoccuper du bien-être d'autrui, le désir d'alléger sa souffrance) et la régulation des émotions. C'est ce qui la pousse à soigner ses jeunes patients, Grichka et Bilal, à quitter Paris en déménageant avec sa famille à Clèves dans l'espoir de sauver son couple et de porter remède à sa fille allergique. C'est également ce qui l'incite à s'engager sans réfléchir, après un *partage affectif immédiat* qui passe par *le regard*, dans l'histoire de sauvetage du jeune migrant nigérien Younès, en lui offrant, sur le paquebot, le téléphone de son fils Gabriel. Elle ira même le chercher à Calais, haut lieu de l'histoire contemporaine de la migration, en défiant tout bon sens, et le conduira à la maison pour l'aider à se remettre sur pied de ses blessures, après ses multiples passages ratés, pour le soigner et le préparer, « les deux mains sur les chevilles » (2019, 202), à passer la frontière.

Au lieu de répertorier ces occurrences qui ne font que confirmer le bon fonctionnement ordinaire du processus empathique, il serait encore plus intéressant de voir par quel moyen extraordinaire, surnaturel, propre à la fiction, le récit prend en charge la crise actuelle de nos sociétés, cette « entropie suicidaire du monde » (2019, 93), du « grand réchauffement » (2019, 93) à tous les dommages collatéraux, migration, extinction des espèces, disparition des forêts, etc., chacun susceptible de mettre en péril « l'habitabilité future de cette planète » (2019, 242). Tout se joue autour du personnage de Rose, une guérisseuse – « Rose est toute dans ses mains » (2019, 211) – qui a un œil pour tout, et que le récit à la troisième personne dote d'un pouvoir magique, et d'une compréhension qui reste *stricto sensu* prélogique, irrationnelle, sensorielle : une « logique de la sensation », celle que l'on acquiert par nos sens, *par incorporation*, autrement dit, par le *care*. Cette « candeur » de Rose, qui a du mal à comprendre, devient un élément structurel qui facilite, voire provoque, l'immersion empathique du lecteur. Le recours à la magie met en évidence l'immensité du désarroi de la société française face aux événements, et suggère que seule une intervention surnaturelle peut remédier à ces maux. Cependant, il laisse également entendre qu'un geste d'empathie, comme une identification fusionnelle à Rose, pourrait sinon suffire à réparer le monde, du moins à le rendre plus sensible, à l'image de Rose qui, dans son enfance, fait ce gigantesque effort de « sentir la frontière » (2019, 236). C'est là tout l'enjeu : comprendre où situer la limite de la pertinence de nos

catégories et, avec elles, celle de notre perception du monde, pour y intégrer, par cette reconnaissance de l'altérité, une sensibilité conceptuelle qui comblera la brèche ouverte par le non-sens.

Deux procédés deleuziens sont à retenir pour appréhender l'aventure conceptuelle : le lisse et le strié, ces deux types d'espace respectivement allo- et égocentré (Berthoz 2004). D'un côté, la magie et son univers sensoriel avec une perception *baptique* ; de l'autre, la connaissance du migrant (« des migrants [...] qu'on ne sait même pas comment les nommer », Darrieussecq 2019, 94), sa voix et son histoire exposées dans une perception *optique*.

Une critique clinique : « [...] quand les lignes se déplacent » (Darrieussecq 2010, 98)

Examinons la construction de cet « espace lisse » (Deleuze et Guattari 1980, 592-625) où l'aventure conceptuelle se fera autant par les gestes que par les mots de Rose : « [...] elle se sert de ses mains autant que de ses mots » (Darrieussecq 2019, 219). Tout un langage rituel s'invente, qui engage le corps entier à travers *le toucher*, sens par excellence de l'empathie, pour concevoir une nouvelle politique de « politesse »⁴ (2019, 31) et de vivre ensemble : elle pose les mains, danse, porte, flotte, glisse, file, se détache ; elle chantonne, murmure, souffle, pousse des interjections (*boub, han, clac, zou, gling glang, paf, etc.*). Les gestes et les mots se rejoignent et font couler le langage humain vers ses propres limites émotionnelles, préverbales et moléculaires, dans des devenir (devenir-animal, devenir-non-verbal) où le passage de frontière réel ou symbolique, le soin, le *care* peuvent enfin avoir lieu. Après Grischka et les autres patients, Younès. D'abord dans son cabinet, c'est comme un exercice de préparation à l'ultime synchronisation où se crée ce *milieu* énergétique multisensoriel nécessaire à toutes sortes de passages.

⁴ « Dans une grande salle très éclairée, très embuée, sont assis, couchés, des tas de gens. Elle se faufile, pardon, excusez-moi, une grosse jeune femme moulée dans un jogging ne se poussait pas, des garçons assis se tenaient les genoux, des allongés dormaient, les voiles alourdis d'un groupe de femmes semblaient monter du sol pour bercer des bébés, c'était comme inventer une politesse ou une fermeté nouvelles pour glisser son corps parmi ces corps, ces plis, ces amas mouillés, sweat-shirts, tuniques, pulls, casquettes, survêtements, blousons à capuche. » (Darrieussecq 2019, 31)

Elle [Rose] attend que Younès ait fini sa prière [...] Puis elle l'allonge. Elle pose ses doigts sur ses tempes. [...] Évoquant l'eau qui coule, le vent qui souffle, la mer qui enfle et se retire : ce qui va et vient, toutes choses qui filent. Ça la prend comme une chanson. C'est la chanson du passage. Son français chantonné se mêle aux échos de la prière en zarma qui flotte dans la pièce. [...]

Elle laisse aller les images. Elle n'en arrête aucune. Une forme obscure vient vers elle, ces êtres qu'on dit passe-murailles, ces créatures insaisissables, qu'aucune maison ne peut retenir... [...] Elle voudrait modifier la matière de Younès, le doter d'un ADN de chat, d'anguille, de lézard, d'hirondelle. Elle voudrait lui prêter les qualités des bêtes qui glissent, revêtir ses os d'un corps en mutation, lui greffer des ailes et une longue peau faufile. La pièce est pleine d'ondes, de chuchotements, de grattements, de petits cris. [...] la maison souffle, les murs écument. L'air ressemble à l'eau et l'eau ressemble au sable, eux sont deux oiseaux, deux poissons, bientôt deux serpents.

Maintenant, dit Rose. Ce mot reste, il ne file pas. Elle attrape les mains de Younès, fait glisser ses bras sur ses épaules. *Han*. Elle le soulève, de toute la force de ses jambes et de son ventre. Il suit le mouvement. Il s'allège. Il s'abandonne et participe. Elle le porte. Elle le porte sur son dos. Elle le détache du sol. Ça fait *clac*. Tous deux se mettent à flotter. (2019, 235-237)

Ensuite, pour de vrai cette fois, le mot d'ordre de Younès envoyé par texto, « Maintenant » (2019, 244), déclenchant le processus à distance :

[...] ça sort d'elle par toute sa tête [...] ça sort de ses mains aussi, ses mains ses meilleurs alliées [...]. Ça y est. C'est maintenant. Elle sent une détente énorme. Les molécules de l'obstacle se séparent en atomes qui se pulvérisent en neutrons qui se dissolvent en des états sans nom de la matière. Ça passe. Ça poudroie. Ça se diffuse. C'est global. La frontière a lâché. (2019, 245)

À part la sorcellerie, élément fictionnel largement exploité, Darriussecq a souvent recours à un autre procédé narratif également lissant, *le discours indirect libre*, pour

créer un espace d'incompréhension, de vertige et de bégaiement (celui, notamment, de Rose) qui est un lieu stratégique de la narration par où accrocher l'empathie narrative. Deleuze et Guattari (1980, 97-113) expliquent que le discours indirect libre – qui n'est pas simplement une forme mixte du discours direct et du discours indirect – fait entendre toute une « glossolalie », une interférence d'accents et de voix dans un « agencement collectif d'énonciation ». Bien que Keen (2013, 209) soit perplexe quant à la plus grande efficacité à susciter l'empathie par l'autonarration à la première personne plutôt que par la narration hétérodiégétique, le simple fait de glisser d'une voix à une autre, de faire résonner ces différents accents et voix en un concert de glossolalies, instaure une instabilité dans l'univers diégétique. Cela rend sans doute difficile l'établissement d'une distance lectorale et l'identification des points de vue (perception optique), mais favorise la naissance d'une (petite) voix, d'une (petite) perception, mineures, *haptiques*, à même d'ajouter une touche à une nouvelle compréhension, à une nouvelle vision rapprochée par lesquelles colmater l'endroit du non-sens laissé béant par la narration.

C'est précisément là qu'un court récit à la première personne, relatant l'histoire du passage jusqu'à l'épisode du naufrage en Méditerranée, s'insère entre guillemets (Darrieussecq 2019, 222-226) dans le flux narratif de Rose. Ce récit brille d'une clarté architectonique, et strie le flottement de l'univers romanesque grâce à son point de vue optique qu'il identifie, faisant ainsi office de concept manquant qui permet alors de voir la vérité en face. Apparemment retranscrit tel quel par Darrieussecq (c'est au moins le dispositif), ce récit factuel entre en contrepoint avec la fabulation fictionnelle. Le flux narratif s'arrête net. Fait et fiction. Voici donc comment créer ce peuple qui manque, comment *aller vers ce qui ne parle pas*. En déterritorialisant la géométrie rigoureuse des idées, la carapace mentale et émotionnelle, et en apportant des percepts et des affects inédits pour corroborer la validité et la pertinence de nos catégories. Une aventure conceptuelle consiste à apprendre, grâce aux affects et aux percepts, que nos catégories ne sont pas immuables.

Le programme esthétique prend chez Darrieussecq une teneur décidément éthique, ou plutôt écosophique (car connectée à d'autres écologies : sociale, environnementale et mentale). Par ailleurs, la virulente critique sociale qu'elle formule à l'endroit de notre « humanité malade, intoxiquée, coupable se pressant vers sa toussotante extinction » (2019, 87) ne prend jamais chez elle une tonalité moralisatrice. Elle est plutôt *clinique* à double titre, d'abord thérapeutique et remédiateur, dans le sens où *Réparer le monde* (Gefen 2017, 9-23) la comprend, d'où l'im-

portance à accorder à la profession de Rose, qui est celle par excellence du *care* ; et surtout, dans le sens deleuzien, géophilosophique du terme, une « critique clinique ». ⁵ D'une part, « conjuguer », c'est-à-dire agencer un monde, faire monde *avec* (avec tout ce qui se met dans l'agencement), et d'autre part, « décliner », à savoir sortir et tracer des lignes et, ce faisant, les déplacer. Ce travail d'intercession que Marie Darrieussecq accomplit et qui, par la lecture, se répercute dans les plis des consciences, contribue à « déplier » tous les devenirs de nos concepts et à moduler notre « qualité de conscience » (Darrieussecq 2019, 246), condition de possibilité de toute aventure conceptuelle et, par conséquent, de toute empathie.

Bibliographie

- Attigui Patricia et Alexis Cukier (dir.) ([2011] 2019) : *Les Paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Paris : CNRS Éditions, <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs-17163> [01/09/2024].
- Berthoz Alain (2004) : « Physiologie du changement de point de vue », in Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob, 251-275.
- Boulangier Christophe et Christophe Lançon (2006) : « L'empathie : réflexions sur un concept », *Annales Médico-psychologiques* 164, 497-505, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S000344870600103X?via%3Dihub> [01/09/2024].
- Bourriaud Nicolas (1998) : *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les presses du réel.
- Citton Yves (2014) : *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil.
- Darrieussecq Marie (1996) : *Truismes*, Paris : P.O.L.
- Darrieussecq Marie (2001) : « Entretien avec Becky Miller et Martha Holmes en décembre 2001 pour le premier site consacré à l'auteure », <https://mariedarrieussecq.com/entretiens> [01/09/2024].

5 « La critique et la clinique devraient se confondre strictement; mais la critique serait comme le tracé du plan de consistance d'une œuvre, un crible qui dégagerait les particules émises ou captées, les flux conjugués, les devenirs en jeu ; la clinique, conformément à son sens exact, serait le tracé des lignes sur le plan, ou la manière dont ces lignes tracent le plan, lesquelles sont en impasse ou bouchées, lesquelles traversent des vides, lesquelles se continuent, et surtout la ligne de plus grande pente, comment elle entraîne les autres, vers quelle destination. Une clinique sans psychanalyse ni interprétation, une critique sans linguistique ni signification. La critique, art des conjugaisons, comme la clinique, art des déclinaisons. » (Deleuze et Parnet 1977, 142)

- Darrieussecq Marie (2010) : « Le corps tel qu'il s'impose », in Villa Gillet & Le Monde (dir.) : *Les Assises internationales du roman 2010 : Le roman, tout dire ?*, Paris : Christian Bourgois, 97-103.
- Darrieussecq Marie (2019) : *La Mer à l'envers*, Paris : P.O.L.
- Darrieussecq Marie (2014) : « Vidéolecture », <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4806-1> [08/12/24]
- Decety Jean (2022) : « Empathie », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/empathie/> [01/09/2024].
- Decety Jean et Claire Holvoet (2021) : « Le développement de l'empathie chez le jeune enfant », *L'Année psychologique* 121/3, 239-273, <https://doi.org/10.3917/anpsy1.213.0239> [01/09/2024].
- Deleuze Gilles (1993) : *Critique et clinique*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari (1980) : *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari (1991) : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze Gilles et Claire Parnet (1977) : *Dialogues*, Paris : Flammarion.
- Depraz Natalie (2014) : *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Dewey John (2010) : *L'Art comme expérience*, trad. coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris : Gallimard.
- Diamond Cora (2011) : *L'Importance d'être humain. Et autres essais de philosophie morale*, Paris : Presses Universitaires de France, <https://doi.org/10.3917/puf.diamo.2011.01> [01/09/2024].
- Didi-Huberman Georges (2002) : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gefen Alexandre (2013) : « "D'autres vies que la mienne" : roman français contemporain, empathie et théorie du care », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 279-292.
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Gilligan Carol ([2011] 2020) : « Une voix différente. Un regard prospectif à partir du passé », trad. par Patricia Paperman, in Patricia Paperman et Sandra Laugier (dir.), *Le Souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris : EHESS, 37-50, <https://books.openedition.org/editionsehess/11599> [01/09/2024].

- Glissant Édouard (1990) : *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard.
- Guattari Félix (1989) : *Les Trois Écologies*, Paris : Galilée.
- Guattari Félix (2013) : *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Paris : Lignes/IMEC.
- James Henry ([1934] 1980) : *La Création littéraire. À la recherche du Proust américain*, trad. par Marie-Françoise Cachin, Paris : Denoël-Gauthier.
- James William (1890) : *The Principles of Psychology*, New York : Holt.
- Jorland Gérard (2004) : « L'empathie, histoire d'un concept », in Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob, 19-49.
- Keen Suzanne (2013) : « Personnage et tempérament », trad. par Nicolas Di Méo, in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 207-228.
- Kieffer Morgane (2022) : « Redevenons sérieux. L'ironie comme "moment" de la littérature française (1980-2000) », *Carnets* 2/23, <https://doi.org/10.4000/carnets.13394> [01/09/2024].
- Laugier Sandra (2009) : « L'éthique comme politique de l'ordinaire », *Multitudes* 37-38/2, 80-88, <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2009-2-page-80.htm&wt.src=pdf> [01/09/2024].
- Laugier Sandra ([2011] 2019) : « Éthique, attention et empathie », in Patricia Attigui et Alexis Cukier (dir.), *Les Paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Paris : CNRS Éditions, 339-354, <https://books.openedition.org/editionscnrs/17316> [01/09/2024].
- Laugier Sandra ([2011] 2020) : « Care et perception. L'éthique comme attention au particulier », in Patricia Paperman et Sandra Laugier (dir.), *Le Souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris : EHESS, 359-393, <https://books.openedition.org/editionsehess/11599> [01/09/2024].
- Lavocat Françoise (2013) : « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 141-190.
- Lavocat Françoise (2016) : *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil.
- Macé Marielle (2016) : *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard.
- Morizot Baptiste (2016) : *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille : Wildproject.
- Murdoch Iris ([1970] 2023) : *La Souveraineté du bien*, trad. par Claude Pichevin, Paris : L'Éclat.
- Murdoch Iris et Emmanuel Halais (2010) : « Vision et choix en morale », in

- Sandra Laugier (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, 63-88, Paris : Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.laugi.2010.01.0063> [01/09/24].
- Nussbaum Martha C. (2006) : « La littérature comme philosophie morale », in Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Peirce Charles S. (1978) : *Écrits sur le signe*, rassemblés, trad. et commentés par Gérard Deledalle, Paris : Seuil.
- Pinotti Andreas ([2011] 2016) : *L'Empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*, trad. par Sophie Burdet, Paris : Vrin.
- Scelles Régine et Simone Korff-Sausse (2011) : « Empathie, handicap et altérité », *Le Journal des psychologues* 3/286, 30-34, <https://doi.org/10.3917/jdp.286.0030> [01/09/2024].
- Schaeffer Jean-Marie (2011) : *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes : Thierry Marchaisse.
- Souriau Étienne (2009) : *Du Mode d'existence de l'œuvre à faire*, in *Les Différents modes d'existence*, suivi de *L'Œuvre à faire*, présentation par Bruno Latour et Isabelle Stengers, Paris : Presses Universitaires de France.
- Varela Francisco ([1988]1996) : *Invitation aux sciences cognitives*, trad. par Pierre Lavoie, Paris : Seuil.
- Varela Francisco, Evan Thompson et Eleanor Roch ([1992] 1993) : *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, trad. par Véronique Havelange Paris : Seuil.
- Viart Dominique (2019) : « Comment nommer la littérature contemporaine ? », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine [01/09/2024].
- Viart Dominique (2022) : « La littérature comme relation. De la tour d'ivoire à la tour de guet », in Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature, ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Paris : Armand Colin, 441-452.
- Viart Dominique et Bruno Vercier (2008) : *La Littérature française au présent*, Paris : Bordas.
- Vouilloux Bernard ([2015] 2016) : « Empathie », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), *Dictionnaire. Arts et Émotions*, Paris : Armand Colin, 136-143.

DIANA MISTREANU

Université de Passau

Empathie narrative, autothéorie et énonctivisme chez Virginia Pesemapeo Bordeleau et Didier Eribon

Résumé

L'objectif de ce travail est double. D'un côté, il s'agit de revisiter, presque deux décennies après sa formulation, l'une des contributions les plus importantes à la compréhension du rapport entre la littérature et l'empathie, à savoir la théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen. D'un autre côté, cette contribution vise à explorer l'articulation entre l'empathie et l'autothéorie. À travers l'analyse de deux textes autothéoriques, l'un appartenant à la littérature française contemporaine et l'autre aux littératures autochtones du Québec, nous mettons en évidence les stratégies déployées dans la construction de plusieurs processus empathiques. Nous montrons aussi que l'autothéorie nous permet d'élargir la catégorisation de l'empathie proposée par Keen, en y ajoutant encore une catégorie, à savoir celle de l'empathie pour soi (*self-empathizing*).

Mots-clés : empathie narrative, autothéorie, énonctivisme, théorie du *care*, Didier Eribon, Virginia Pesemapeo Bordeleau

Abstract

The aim of this contribution is twofold. On the one hand, it revisits, almost two decades after its formulation, one of the most important contributions to the understanding of the relationship between literature and empathy, namely Suzanne Keen's theory of narrative empathy. On the other hand, I aim to explore the link between empathy and autotheory. Through the analysis of two autotheoretical texts, one belonging to contemporary French literature and the other to the Indi-

genous literatures of Quebec, I highlight the strategies deployed in the construction of several empathetic processes. I also show that autotheory allows us to broaden the categorization of empathy proposed by Keen, by adding another category, namely that of “self-empathizing”.

Keywords: narrative empathy, autotheory, enactivism, care theory, Didier Eribon, Virginia Pesemapeo Bordeleau

Introduction : autothéorie, énonctivisme et empathie

Depuis la publication de la première monographie qui lui a été consacrée, à savoir l’ouvrage de Lauren Fournier *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, la notion d’autothéorie fait l’objet d’un nombre grandissant de travaux dont les buts sont d’en saisir les particularités narratives et esthétiques, d’en retracer la filiation intellectuelle, et de mieux comprendre le rapport qu’un projet autothéorique entretient avec le monde. Lauren Fournier définit l’autothéorie non pas comme un genre, mais comme un « élan » (2022, 1) consistant à entrelacer dans une œuvre l’expérience intime et la réflexion théorique – en général philosophique, sociologique, politique ou esthétique. Si l’autothéorie n’est pas le propre de la littérature, sa nature étant intermédiale, la recherche a tâché d’en examiner les expressions littéraires, se penchant, par exemple, sur la réflexion ayant pour objet la pratique esthétique chez Gwenaëlle Aubrey (Savard-Corbeil 2023), sur la dimension autothéorique des littératures autochtones du Canada (Papillon 2023), sur les dimensions linguistique et générique de l’autothéorie chez Shumona Sinha (Rice 2025 ; Weissmann 2025) ou sur le caractère autothéorique de l’œuvre d’Annie Ernaux (Volland 2023). Inscrite dans cette lignée de travaux, cette contribution examine deux ouvrages autothéoriques de langue française à travers le prisme de la théorie de l’empathie narrative de Suzanne Keen. Il s’agit d’un texte appartenant aux littératures autochtones du Québec, « Chialage de métisse » de l’écrivaine eeyou Virginia Pesemapeo Bordeleau (1984), d’abord publié dans un numéro spécial de la revue *Recherches amérindiennes au Québec* consacré aux femmes autochtones, et repris un an plus tard dans le magazine féministe *La Vie en rose*, et du dernier essai du sociologue français Didier Eribon, *Vie, vieillesse et mort d’une femme du peuple* (2023). Nous montrerons, à travers la lecture de ces textes, que l’élan autothéorique exige de repenser et permet de

développer encore davantage la théorie de l'empathie narrative de Keen. La première partie de cette contribution reprend ainsi les fondements de ses travaux, presque deux décennies après leur formulation ; la deuxième partie examine un texte non occidental où l'empathie narrative est mise au service de la reconstruction d'une communauté, alors que la dernière partie suggère, à travers l'essai d'Eribon, qu'il existe une catégorie d'empathie narrative n'ayant pas été prise en compte par Keen, que nous nommerons « l'empathie pour soi » (*self-empathizing*) et dont nous mettrons en évidence les rouages.

Presque vingt ans plus tard : la théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen

La théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen, exposée dans son livre *Empathy and the Novel* (2007), découle du renouveau de l'intérêt pour la réception des textes littéraires à l'âge des études littéraires cognitives. Ces dernières cherchent, entre autres, à approfondir les théories de la réception de la lecture formulées au XX^e siècle par l'école de Constance, notamment par Robert Jauss et Wolfgang Iser. Elles étudient ainsi le fossé entre le lecteur réel et le lecteur abstrait ou idéal postulé par la narratologie classique. Si les travaux de Keen sur l'empathie s'enracinent dans la prise de conscience de l'écart entre les deux, le modèle de l'empathie narrative qu'elle propose reste toutefois purement théorique et constitue, presque deux décennies après sa formulation, un terrain qui mérite non seulement d'être revisité, mais aussi approfondi.

Postulant le fait que l'empathie narrative est stratégique, c'est-à-dire qu'elle relève de l'intention de l'auteur à amener le lectorat proche de l'expérience du monde d'un personnage individuel ou collectif, Keen affirme que l'empathie est obtenue par le maniement de techniques et catégories narratives (l'action, la vitesse et la durée, les personnages, le chronotope, etc.) à l'intention du public qu'une écrivain-e a dans l'esprit lorsqu'il ou elle construit son œuvre. La théoricienne distingue ainsi trois types d'empathie, à savoir l'empathie stratégique limitée (*bounded strategic empathy*), l'empathie stratégique diplomatique (*ambassadorial strategic empathy*) et l'empathie stratégique diffusée (*broadcast strategic empathy*). La première est adressée à un groupe de l'intérieur, par un de ses membres, accentuant le fond expérientiel partagé et la familiarité existante au sein d'une communauté. L'empathie stratégique diplomatique est au contraire

dirigée vers l'altérité, afin de cultiver son empathie pour un groupe et pouvant être liée à un désir de reconnaissance, d'assistance ou de justice. Enfin, l'empathie stratégique diffusée s'adresse à l'audience la plus vaste possible, soulignant l'humanité commune à toute notre espèce (Keen 2007 ; 2008).

Si le triptyque empathique proposé par Keen se veut une grille préliminaire universelle pour l'interprétation du littéraire, à l'aune de la production autothéorique, il s'avère cependant à la fois insuffisant et un point de départ productif pour penser la relation entre autothéorie et empathie. Plus précisément, si Keen affirme qu'un même texte peut s'adresser à plusieurs types de public, ce qui est souvent le cas des textes autothéoriques, la relation que ces derniers entretiennent avec l'empathie de leur lectorat exige de nuancer et de développer les catégories qu'elle propose. Nous montrerons ainsi dans les deux parties suivantes que, d'un côté, l'empathie stratégique limitée déployée dans une œuvre autothéorique peut posséder un caractère éminemment énonciviste, c'est-à-dire façonné par le réel et visant à l'influencer, à le modeler (Hutto et Myin 2024), s'adressant à la communauté d'origine de l'auteur-e non pas pour renforcer les liens, mais pour les (re)créer, afin de, justement, *faire* communauté lorsque cette dernière est dissoute ; d'un autre côté, nous soulignerons le besoin d'ajouter une quatrième catégorie à celles proposées par Keen, l'autothéorie se constituant non seulement comme un projet visant à se faire entendre et comprendre par autrui, mais aussi comme un effort de compréhension de soi – dimension centrale, point déclencheur et même méthode de certains projets autothéoriques.

Refaire (le) monde : l'empathie après l'apocalypse

Comme le précise Joëlle Papillon, même si la notion d'autothéorie n'est pas explicitement utilisée dans les littératures autochtones du Canada, elle y est toutefois souvent présente. En effet, les textes autochtones contemporains, terrain de reconstruction de visions du monde invisibilisées, voire détruites par la colonisation, sont traversés par une veine autothéorique qui s'explique aussi par leur appartenance à des cultures non occidentales où la théorie et l'expérience ne sont pas conceptualisées comme séparables, mais où au contraire, elles constituent un binôme, une dyade dont les éléments s'influencent mutuellement. Dans certaines visions du monde des Autochtones du Québec – province dont les onze nations autochtones comptent ensemble 205 010 habitants et constituent, selon

le recensement de 2021, 2,5 % de la population – le vécu apparaît comme une théorie, et la théorie découle directement du vécu. Qui plus est, la littérature autochtone contemporaine écrite au Québec puise sa source dans les principes mêmes de l’autothéorie, bien avant que cette notion, ou d’autres notions similaires, soient proposées par la critique littéraire occidentale. L’essai fondateur de 1976 de l’Innu An Antane Kapesh, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*, est, en effet, un texte dans lequel l’écrivaine dénonce le colonialisme et l’écocisme que sa communauté subit, en s’appuyant sur son vécu pour politiser une pensée décoloniale, qui protège et prend soin à la fois de l’environnement et de l’être humain qui fait partie de ce dernier. An Antane Kapesh, par ailleurs cheffe du conseil de bande de Matimekosk de 1965 à 1967, dénonce avec colère et énergie la violence coloniale perpétrée par « le Blanc ». Il s’agit notamment de la sédentarisation des nations nomades ou semi-nomades, de la constitution des réserves et de la création des écoles résidentielles, fermées à la fin du XX^e siècle et où l’on a commis un « génocide culturel » (Truth and Reconciliation Commission of Canada 2015, 1) teinté de harcèlement émotionnel, physique et sexuel envers les enfants autochtones, et allant jusqu’au viol et au crime.

Comme dans l’œuvre d’An Antane Kapesh, dans la production autothéorique autochtone du Québec, il s’agit souvent de refaire (le) monde après l’« apocalypse », c’est-à-dire la colonisation et la disparition des mondes autochtones tels que ceux-ci existaient avant la sédentarisation forcée. Recréer une communauté passe en l’occurrence par la création d’un espace de prise de conscience du traumatisme et d’expression de la douleur, la colère et l’injustice affective et épistémique vécue aux mains d’autrui. Cela passe aussi, au niveau rhétorique, par ce que Gayatri Spivak appelle « l’essentialisme stratégique » (cf. Landry et MacLean 1996), à savoir la mise en relief des caractéristiques identitaires d’un groupe minoritaire, la réactualisation d’un héritage commun pour renforcer la représentation de soi d’une communauté. Chez l’écrivaine eeyou Virginia Pesemapeo Bordeleau, cette technique est mise au service de la création aussi bien d’une empathie limitée que d’une empathie diplomatique, l’écrivaine s’adressant en même temps aux membres de sa communauté et aux populations allochtones avec lesquelles les nations autochtones coexistent et dont ils partagent le monde. Ainsi, dans son « journal intime et politique », Bordeleau dénonce les effets néfastes du colonialisme en s’adressant aux membres les plus proches de sa communauté, à savoir à sa propre fratrie, dans l’objectif de rendre conscient-e-s ses

nombreux frères et sœurs de la façon dont l'histoire récente a façonné et influencé l'organisation même de leur famille : « Chers frères et sœurs / Vous l'saurez peut-être jamais / À quel point je m'en suis fait pour vous autres / Quand le soir on arrivait de l'école / Avec la maison sale pour nous accueillir / Avec le souper qui était jamais préparé », et d'ajouter « Vous l'saurez peut-être pas que ça vous faisait mal à vous autres aussi » (1984, 30).

Le dialogue avec sa famille, et partant, avec la nation eeyou, se poursuit, l'autrice évoquant la violence physique de son père envers la mère (« Le temps où y battait m'man, par exemple, c'était effrayant ! Je me souviens que vous aviez peur », 1984, 30), à laquelle s'ajoutent l'alcoolisme de la mère qui délègue les tâches et les soins maternels à sa fille aînée, l'autrice du texte (1984, 31), et la négligence et l'absence émotionnelle des deux parents, qui s'avèrent incapables de se montrer présents, empathiques et attentifs aux besoins psychologiques des enfants : « Y étaient occupés, l'un à battre, l'autre à se faire battre. D'ailleurs y vous ont jamais entendus. Jusqu'à temps que j'me fâche » (1984, 30-31). L'écrivaine narre ainsi, par des touches minimalistes, l'histoire de son enfance, qui se superpose à l'histoire de la sédentarisation des Autochtones. L'intime et le politique s'enchevêtrent inextricablement mais subtilement dans le texte, le collectif résonnant constamment en contrepoint au personnel, souvent sous la forme d'allusions et d'une chronologie fracturée entre un « avant » (exprimé à travers l'imparfait de l'indicatif) et un « après » laissant entrevoir un choc violent entre les deux temporalités : « Maman, c'était une femme des bois, une "sauvagesse", comme y l'appelaient. Quand était jeune, avait l'habitude de chasser comme un homme, fille forte parmi les siens. Un jour, a rencontré un beau trappeur blanc passant par là, et j'crois bien qu'y se sont aimés. C'était not' père. Au début, y ont vécu dans le bois, la vie traditionnelle des Indiens » (1984, 32). La décision du père selon laquelle les enfants doivent aller à l'école « des Blancs parce que lui était blanc » (1984, 32) déclenche le renoncement au nomadisme, suivi de la perte des liens avec la communauté et le mode de vie de la mère ; cela entraîne des transformations néfastes, laissant des traces aussi bien sur l'esprit que sur le corps de celle-ci : « M'man arrivait pas à s'habituer à une vie proche de la ville, la culture blanche venait de l'abattre pour de bon, à même sa force de femme comme une chain-saw abat un arbre dans le fin fond des bois, afin d'y bâtir une usine, avec une ville pour aller avec. M'man, avec sa boisson, c'était sa façon à elle de dire "non" » (1984, 32). L'alcoolisme et la dépression de la mère sont des réactions à son déracinement et à la contrainte de vivre d'une façon qui ne corres-

pond pas à sa culture d'origine et à ses besoins, mais qu'elle accepte comme un sacrifice nécessaire pour offrir à ses enfants un avenir dans un contexte colonial. Le déséquilibre de pouvoir entre les populations allochtones et les peuples autochtones du Québec constitue le contexte de cette vie. Cela est rendu explicite dans ce passage faisant allusion non seulement au racisme subi par les Autochtones, mais aussi au cadre légal qui les rend subalternes (Spivak 1988, 271-313), à savoir la Loi sur les Indiens adoptée en 1876 et, après de nombreux amendements, toujours d'actualité en 2024 : « A pouvait pas tellement parler, la loi était pas pour elle, et pas plus pour les autres Indiens qui étaient traités comme des enfants à l'époque. Pis quand t'as pas la langue des plus forts, ben t'es perdant [...] » (1984, 32). Suit la mention des écoles résidentielles, dont les dernières ont fermé leurs portes en 1996 et 1997 ; l'autrice évoque l'obligation, pour les enfants autochtones non métissés, de passer l'année scolaire loin de leur famille, et elle réfléchit au caractère violent et traumatique de cette expérience : « Je voyais mes amis indiens qui étaient obligés d'aller loin dans une école blanche pour tout l'année scolaire ; y r'venaient seulement l'été. Toute l'année scolaire loin de leur famille, ça devait être dur » (1984, 32).

La dimension politique du texte devient encore plus explicite à la fin, quand, faisant écho à la devise du projet éducationnel colonial visant à « tuer l'Indien dans l'enfant », l'autrice révèle la raison de la rédaction de son « journal intime et politique ». Devant la perte des langues autochtones menaçant les communautés du Québec et constituant un véritable « patrimoine en danger » (Drapeau 2011), Bordeleau oppose, dans ce texte de 1983, sa propre résistance et celle des autres Autochtones :

Aujourd'hui, la plupart de nous autres on a perdu la langue de not' mère, faut croire que c'est ce qu'y voulaient. [...] Le cœur m'a fait mal. Pis je m'suis dit : faut faire quequ'chose avant qu'y soit trop tard. Pis j'me rends ben compte que j'suis pas la seule qui s'est dit ça. [...] Vous autres pis moé, on s'occupe chacun à not' manière [...] de rescaper l'Indien en dedans de nous. [...] C'est pour ça qu'avec le rythme, le ton, j'ai envie de vous dire la beauté de not' race, j'ai envie de vous dire en beaux mots ben cordés tout ce qu'elle a dans le cœur de beau pis de grand... (1984, 32)

L'expérience familiale et le vécu donnent donc lieu aussi bien à un engagement en faveur de la justice sociale pour les nations autochtones, qu'à un art poétique expliqué dans les dernières lignes du texte, ou le politique, le poétique et l'intime se rejoignent dans l'intention de la genèse d'une empathie et d'une prise de conscience des Autochtones envers leur propre situation, mais aussi des Allochtones envers les conséquences de projets politiques antihumains. Dans une logique similaire, mais à une autre époque et dans un contexte culturel, social et politique différent, le point de départ et le centre du dernier essai autothéorique de Didier Eribon est lui aussi enraciné dans l'expérience autobiographique familiale de l'auteur, accordant une importance similaire à la figure de la mère.

***Self-empathizing* : écriture autothéorique et compréhension de soi**

L'un des pionniers de l'écriture autothéorique en France, avec son *Retour à Reims* (2009) où il réfléchit sur la notion de classe sociale à la suite de la mort de son père, Didier Eribon revient avec un essai portant cette fois-ci sur sa mère. *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple* narre l'installation de la mère dans une maison de retraite, l'Ehpad de Fismes, suivie de sa disparition sept semaines plus tard, provoquée par le choc biographique que cette expérience a significé pour elle, et par le « syndrome de glissement » qu'elle a déclenché. Sur ce dernier, l'auteur écrit : « Ce n'est qu'après-coup que je me suis renseigné sur le "syndrome de glissement", puisque c'est bien de cela qu'il s'est agi. Il se caractérise, selon les géiatres français qui ont élaboré cette notion, par un "renoncement à se battre et à déployer toute l'énergie nécessaire pour survivre" » (Eribon 2023, 136). Avant de continuer, Eribon fait référence, en note de bas de page, à un article de Thomas Desmidt de 2019 et à la thèse, datant de 1956, de Jean Carrié, *Les Modes de décès des vieillards à l'hospice*, qui aurait été le premier travail portant sur cette notion : « Dans les articles qui sont consacrés à ce syndrome, je lis qu'il survient après un choc physique ou psychologique lié à une maladie, une opération chirurgicale, un accident, un deuil... Je lis aussi que "l'entrée dans une maison de retraite vécue comme un abandon" figure assez haut dans la liste des "chocs" susceptibles de le déclencher » (2023, 136-137), continue-t-il.

Dès lors, l'ouvrage se constitue comme un réseau de touchantes confessions autobiographiques et de réflexions théoriques agencées de façon à illustrer, mais surtout à comprendre, différentes dimensions de l'expérience que la perte de sa

mère signifie pour son auteur. Plusieurs voix résonnent en harmonie dans le texte, se complétant l'une l'autre dans une polyphonie conférant à l'ouvrage un caractère à la fois profondément personnel et riche du point de vue théorique : la voix du fils devenu orphelin, celle de l'adulte en deuil, et enfin, celle du chercheur et du sociologue conscient non seulement de la dimension intime, mais aussi des couches sociales, culturelles et politiques qui façonnent le vécu. Or, l'un des enjeux de cet appareil autothéorique est la construction d'une empathie pour soi, qui se décline à travers une triple méthodologie, à savoir : l'intersubjectivité entre l'identité et l'altérité, entre la mère et le fils ; l'appel à la théorie devenue méthode d'investigation et de compréhension de l'intime ; et enfin, la création, à travers la pratique de la citation, génératrice par ailleurs d'une dense intertextualité, d'une communauté affective de personnes et de personnages ayant vécu une expérience similaire à celle de l'auteur.

L'ouvrage est ainsi traversé par le fil rouge de l'intersubjectivité reliant la mère au fils. S'il existe des travaux qui mettent un signe d'équivalence entre l'intersubjectivité et l'empathie (Le Run 2014), les deux apparaissent pourtant comme deux processus distincts chez Eribon, où la première reste le cadre de la relation entre deux sujets, alors que la seconde intervient à des moments précis, souvent à travers une intention, un effort affectif et cognitif. La mère et le fils constituent ainsi une dyade où le dernier cherche souvent à se comprendre en comprenant sa mère, l'analyse de l'expérience de celle-ci devenant la clé pour accéder à l'empathie envers soi-même. L'auteur est conscient du caractère sollicitant de ce travail qu'il transforme malgré tout en méthode : « Il me fallait donc m'efforcer de la comprendre, de comprendre ce qu'elle était, pourquoi et comment elle l'était devenue, en mettant de côté mes réactions spontanées de consternation » (2023, 225-226). La compréhension de l'autre exige toutefois chez lui un détour par la théorie, mise au service du développement de l'empathie pour la figure maternelle, comme il le mentionne quand il prend la décision d'installer sa mère dans une maison de retraite : « Je ne savais que penser. J'étais perplexe et triste. Et je me disais qu'il me faudrait relire *La Vieillesse* de Simone de Beauvoir et *La Solitude des mourants* de Norbert Elias pour mieux comprendre la situation et mieux y agir » (2023, 38). La lecture théorique devient ainsi instrument de régulation émotionnelle et cognitive, aide et vecteur d'action. De même, la théorie est évoquée pour expliquer le réel. Par exemple, c'est en faisant appel à la « loi de conservation de la violence sociale » de Bourdieu que l'auteur éclaire le racisme de sa mère :

[...] là où il y a eu violence, il y aura violence ; ceux qui en ont été les victimes la reproduiront sur d'autres. La véhémence de ma mère quand elle regardait la télévision et invectivait ceux qu'elle voyait à l'écran n'avait, je crois, d'autre signification que celle-ci : éternelle inférieure, elle s'accordait à elle-même, par la méditation de ces détestations, le seul sentiment de supériorité qui lui était socialement permis. La dignité tristement distinctive de ne pas appartenir à des catégories à ce point stigmatisées ou stigmatisables que même quelqu'un comme elle pouvait les ostraciser et les insulter. (2023, 226)

En outre, il existe des passages où la mère cherche à créer de l'empathie pour son propre vécu en faisant appel à l'expérience de vie de son fils. Par exemple, même si l'auteur est le seul de ses quatre enfants à être devenu un transfuge de classe, et donc le moins enclin à continuer d'avoir des expériences communes avec la mère, lorsque celle-ci tombe amoureuse alors qu'elle est déjà à la retraite, c'est sur la validation et la compréhension de Didier qu'elle compte. Elle lui révèle ainsi, avant d'en parler à ses frères, l'histoire d'amour qu'elle est en train de vivre : « "Oui, je vais continuer à le voir. Mais je dois être un peu folle quand même, à mon âge [...]" Elle ajouta qu'elle préférerait ne pas en parler à mes frères, car elle était persuadée qu'une telle nouvelle avait tout pour leur déplaire. Elle ne put s'empêcher de leur en parler, néanmoins, un peu plus tard, et de fait, cela leur déplut profondément. » (2023, 140) La raison pour laquelle elle compte sur la compréhension de Didier est sans doute la sexualité de ce dernier, dont le caractère longtemps perçu socialement comme clandestin rapproche non seulement la mère du fils, mais aussi le fils de sa mère, dans un élan empathique réciproque bâti sur un seuil expérientiel commun, comme ce dernier le remarque :

Mais moi qui avais toujours, et dès l'adolescence, expérimenté la stigmatisation et l'ostracisation d'une sexualité – la mienne – qui contrevenait aux cadres normatifs et qui avais construit ma vie en m'organisant de telle sorte que personne ne puisse interférer dans mes choix, je me sentais spontanément solidaire des siens [...]. D'ailleurs, n'était-ce pas parce qu'elle avait deviné ce qu'allait être ma réaction [...] qu'elle m'en avait informé avant d'en informer mes frères ? Elle comptait sur l'approbation immédiate du fils gay, et cela lui avait donné une certaine confiance en elle-même. (2023, 144-145)

Par-delà l'appel à la théorie dans la construction d'un rapport intersubjectif entre la mère et le fils, l'un des traits saillants de l'ouvrage est une intertextualité abondante, les références filmiques et littéraires étant évoquées comme exemples dans le même élan de se rendre empathique envers soi-même. Dans son ouvrage sur l'autothéorie, Lauren Fournier mentionne par ailleurs l'usage de la citation comme méthode de construction d'une filiation, d'une communauté de chercheurs et penseurs dans la lignée de laquelle on s'inscrit (2022, 133-137), ce à quoi les propos de Didier Eribon font effectivement écho : « On se cherche soi-même dans les livres, on cherche à comprendre son propre présent en le reliant au passé, à l'histoire, aux autres nous-mêmes qui nous ont précédés ou qui sont nos contemporains... Toute catégorie dominée, stigmatisée, minoritaire... s'adresse aux livres, aux bibliothèques, aux images et aux représentations disponibles » (2023, 218). La citation relationnelle (Fournier 2022, 133) comme outil de compréhension de soi surprend chez Eribon par sa vaste érudition, par la mobilisation des références cinématographiques et littéraires de l'Europe de l'Ouest et des États-Unis, mais aussi des Caraïbes, de l'Afrique du Sud, de l'Europe centrale et de l'Est, et de l'Asie. En effet, malgré leurs variations culturelles et historiques, la maternité, la filiation, et le rapport entre mère et fils sont des expériences universelles qu'Eribon a en commun avec des écrivains les ayant vécues à des époques et dans des contextes différents. D'Albert Cohen, Annie Ernaux, Édouard Louis, Hélène Cixous et Maryse Condé à James Baldwin, William Faulkner et Samuel Beckett, en passant par l'écrivain hongrois Imre Kertész, le Tchèque Bohumil Hrabal, le Russe Alexandre Soljenitsyne, l'auteur sud-africain J. M. Coetzee ou les Japonais Yasushi Inoué, Shichirō Fukazawa et Shōhei Imamura, des films de Gu Xiaogang, de Ken Loach, de Gilles Perret et François Ruffin et de Keisuke Kinoshita à ceux de Michael Haneke, pour ne mentionner que quelques exemples, les mondes fictionnels évoqués par Eribon deviennent, comme l'écrit Jerome Bruner (2002), des modèles narratifs servant à organiser, à modéliser et à donner sens à l'expérience humaine. La communauté d'élection de l'auteur devient ainsi toute la communauté humaine qui doit passer par la triste et effrayante expérience de se séparer de la mère et d'en faire le deuil, ce qui confère au texte également une empathie narrative diffusée, s'adressant au fond d'humanité commun dans lequel l'auteur puise pour comprendre ce que signifie pour lui cette expérience du deuil.

Conclusions

La production autothéorique des littératures de langue française, en France, au Québec et ailleurs, sert de support pour une meilleure compréhension et théorisation du rapport entre ce que Lauren Fournier appelle l'élan autothéorique et ce que Suzanne Keen désigne par la notion d'empathie narrative. D'une manière générale, les deux textes que nous avons analysés s'inscrivent aussi dans un plus vaste projet de *care* (cf. Laugier 2012), les auteurs mobilisant à des fins mélodramatiques leur expérience intime et la réflexion théorique à laquelle cette dernière donne lieu. Reconstruire une communauté, mieux comprendre l'existence d'une « femme du peuple », dénoncer la violence sociale ou coloniale par ceux l'ayant subie et s'intéresser aux sentiments des orphelins ou à l'expérience du deuil, en rendant ce travail affectif et intellectuel disponible à un lectorat divers, relève en effet d'un acte de réparation d'un monde perçu comme blessé (cf. Pelluchon 2020). Analysant l'expérience de vie de sa mère à travers un vaste et érudit appareil théorique, le texte de Didier Eribon construit une empathie non seulement envers la mère et l'auteur lui-même, mais offre aussi un espace de réflexion et de consolation pour le lectorat, notamment français, transfuge de classe ou non, ayant perdu un être cher et proche.

De même, rédigé en français, le texte de Virginia Pesemapeo Bordeleau s'adresse aussi bien à sa propre communauté, déployant une empathie qui repose sur un fonds expérientiel commun et vise à reconstruire, ne serait-ce qu'au niveau linguistique, un monde et un patrimoine, qu'au lecteur allochtone, à qui il tend un miroir devant les conséquences de ces actions passées. Il repose ainsi également sur la construction de ce que Keen appelle une empathie diplomatique, anticipant la politique de la « vérité et la réconciliation » qui sera mise en place par le gouvernement fédéral bien des années plus tard, par la création d'une commission qui examine les témoignages des survivants des écoles résidentielles évoquées par l'autrice. À travers l'empathie limitée ayant pour objet une communauté, l'empathie pour soi et l'empathie diplomatique, les deux textes analysés tendent donc vers une empathie diffusée, ouvrant ainsi un terrain fertile de réflexion sur la complexité des rapports entre l'enracinement personnel, politique, culturel et sociologique du vécu intime, et l'empathie comme outil mais aussi comme fonction cognitive et processus universel pouvant être mis au service de la cohésion sociale – en l'occurrence à travers l'écriture.

Bibliographie

- Bordeleau Virginia ([1983] 1984) : « Chialage de métisse. Journal intime et politique », *La Vie en rose* mai/1984, 30-32.
- Bruner Jerome (2002) : *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris : Retz.
- Drapeau Lynn (dir.) (2011) : *Les Langues autochtones du Québec. Un patrimoine en danger*, Québec : PUQ.
- Eribon Didier (2023) : *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*, Paris : Flammarion.
- Fournier Lauren ([2021] 2022) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Hutto Daniel et Erik Myin (2024) : *Evolving Enactivism. Basic Minds Meet Content*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Keen Suzanne (2007) : *Empathy and the Novel*, Oxford : Oxford University Press.
- Keen Suzanne (2008) : « Strategic Empathizing : Techniques of Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Narrative Empathy », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82, 477-493.
- Landry Donna et Gerald MacLean (dir.) (1996) : *The Spivak Reader : Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York : Routledge.
- Laugier Sandra (2012) : *Tous vulnérables ? Le care, les animaux et l'environnement*, Paris : Payot.
- Le Run Jean-Louis (2014) : « Intersubjectivité et empathie : les miroirs, la musique et la danse », *Enfances & Psy* 62, 16-28.
- Papillon Joëlle (2023) : « Autothéorie », in Emmanuel Bouju (dir.), *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, <https://doi.org/10.47123/f51e9fed.f5173c0c> [15.09.2024].
- Pelluchon Corine (2020) : *Réparons le monde. Humains, animaux, nature*, Paris : Payot & Rivages.
- Rice Alison (2025) : « Points de repère. Shumona Sinha génère un nouveau genre dans *L'autre nom du bonheur était français* », in Marina Ortrud M. Hertrampf et Diana Mistreanu (dir.), *Postcolonialisme, femmes et migration dans l'œuvre de Shumona Sinha*, Munich : AVM, 183-195.
- Savard-Corbeil Mathilde (2023) : « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de*

- fixxion française contemporaine* 27, <http://journals.openedition.org/fixxion/13271> [15.09.2024].
- Spivak Gayatri (1988) : « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.) : *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres : Macmillan, 271-313.
- Truth and Reconciliation Commission of Canada (2015) : *Honouring the Truth, Reconciling for the Future : Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, <https://nctr.ca/records/reports/#trc-reports> [15.10.2024].
- Volland Hannah (2023) : « L'écriture de soi comme forme de connaissance », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <http://journals.openedition.org/fixxion/13456> [15.09.2024].
- Weissmann Dirk (2025) : « Faire corps avec le français, contre l'obsession identitaire et les inégalités raciales, sociales, genrées », in Marina Ortrud M. Hertrampf et Diana Mistreanu (dir.), *Postcolonialisme, femmes et migration dans l'œuvre de Shumona Sinha*, Munich : AVM, 55-65.

KRISZTINA HORVÁTH

Université Eötvös Loránd de Budapest

Deux siècles de sollicitude : représentations de la servitude féminine d'*Un Cœur simple* à l'éthique du *care*

Résumé

Nombreuses sont les figures mémorables de servantes, bonnes, femmes de ménage dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles, que ces représentations s'inspirent ou non de réalités extratextuelles de la société contemporaine à l'écriture. Il nous semble aujourd'hui que la carrière littéraire de cette figure a connu une certaine, voire une importante évolution ; nous préférons même identifier deux lignées distinctes. Premièrement, les figures féminines inspirant une sainte horreur, mêlée d'un sentiment d'exotisme, de compassion, d'attraction-répugnance voire de désir de l'altérité. Certains cas se rapprochent d'une animalisation de la femme, comme dans le roman de Dezső Kosztolányi, *Anna La douce*, où la séduction de la petite bonne conduit inévitablement à sa perte et à sa criminalisation. Deuxièmement, depuis le tournant sociologique et éthique de la littérature, la figure de la bonne s'est affranchie de ses arrière-goûts pour entrer dans l'ère de l'éthique du *care* et d'une pensée morale et féministe. Si certaines représentations semblent encore être attachées à une poétique de l'horreur et du fait divers en perpétuant la tradition *des Bonnes* de Jean Genet et l'exaltation de ce que les surréalistes appelaient – il nous semble aujourd'hui, à tort – l'hystérie (*Chanson douce*), d'autres mises en texte, liées à un réalisme sociologique tout aussi poétique (l'école de Montana ou le roman documentaire de Florence Aubenas, *Le Quai de Ouistreham*) participent d'un renouveau responsable et féministe de la littérature comme action sur le présent, soucieuse de « maintenir, perpétuer et réparer notre monde » (Joan Tronto 1993).

Mots-clés : réalisme social, servante, code hiératique, théorie du *care*

Abstract

Many are the memorable figures of servants, maids and housekeepers in nineteenth- and twentieth-century literature, whether or not these representations are inspired by the extratextual realities of contemporary society. It seems to us today that the literary career of this figure has undergone a certain, even important, evolution, so that one can identify two distinct lineages. Firstly, female figures inspiring a holy horror, mingled with a feeling of exoticism, compassion, attraction mixed with repugnance, and even a desire for otherness. Some cases come close to animalising women, as in Dezső Kosztolányi's novel *Anna Édes*, where the seduction of the little maid inevitably leads to her downfall and criminalisation. It seems to us that since the sociological and ethical turn in literature, the figure of the maid has detached itself from these aftertastes, to enter an era of the ethics of care, of moral and feminist thought. If certain representations still seem to be attached to a poetics of horror and the news, perpetuating the tradition of Jean Genet's *The Maids* and the exaltation of what the Surrealists called – it seems to us today, wrongly – hysteria (*The Perfect Nanny*), other texts, linked to an equally poetic sociological realism (the Montana School or Florence Aubenas' documentary novel, *The Night Cleaner*) are part of a responsible, feminist revival of literature as an action on the present, concerned with “maintaining, perpetuating and repairing our world” (Joan Tronto 1993).

Keywords: social realism, maid, hieratic code, care theory

De *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt à *Maid* de Stephanie Land, en passant par *Anna La douce* de Dezső Kosztolányi ou la nounou de *Chanson douce* de Leïla Slimani, la bonne, gouvernante, domestique, servante, femme de ménage, agent de propreté se trouve aux ordres de quelqu'un, à effectuer les travaux les plus pénibles d'une économie domestique, du matin au soir, en échange d'un salaire de misère qui, le plus souvent, ne couvre pas un train de vie jugé décent par les normes de la société de son époque. Comme le rappelle Barbara Ehrenreich (2004, 74), même avec un double emploi, la femme de ménage moderne gagne bien en dessous de ce qui rendrait possible « ce que Marx a appelé “la reconstitution de la force de travail”, c'est-à-dire les choses que doit faire une ouvrière pour être prête à travailler de nouveau ». Cette incongruité quotidienne se double

d'une profonde incompréhension, d'un climat de soupçon, que sous-tendent les stéréotypes liés d'une part à leur exposition matérielle et physique, d'autre part à leur féminité et leur sexualité supposée transgressive dont il sera question plus loin. Quels sont donc les invariants référentiels de la condition de la bonne ?

Une extrême pauvreté

La bonne est pauvre. Le plus souvent orpheline, ou du moins orpheline de mère, sa seule échappatoire contre une misère et une déchéance censées inévitables est la servitude. La bonne a très peu de biens : ses quelques objets personnels, une robe, une paire de chaussures usées tiennent dans un maigre baluchon, l'un des emblèmes de la condition des bonnes. Dans *Anna La Douce* de Dezső Kosztolányi, le baluchon est même une figure narrative de démarcation signalant un avant et un après dans l'histoire de la bonne. À son arrivée dans l'immeuble :

Ficsor remontait déjà, avec un maigre baluchon enveloppé dans un fichu à carreaux.

Usant de ses droits de patronne, Mme Vizy l'ouvrit. C'était cet examen qui lui permettait en général de se faire une opinion préalable sur la propension au vol de la nouvelle bonne.

Elle n'y trouva que peu de chose.

Quelques mouchoirs en coton déchirés, sans monogramme – probablement pas volés, donc – une robe d'indienne bleue très usée, deux foulards, une paire de souliers d'homme dont un ancien maître avait dû lui faire cadeau, un miroir de poche rond de réclame, avec indication de la marque, un peigne en fer, encore plein de touffes de cheveux.

Et puis une trompette jaune d'enfant, en fer-blanc, toute cabossée, d'où pendait un pompon rouge. (Kosztolányi 1992, 90)

La présence de la trompette assoit ici une inscription dans le temps : la bonne a une histoire, des liens affectifs, si illusoire soient-ils, avec un lieu, ses maîtres précédents et avec le petit garçon dont elle était la nounou. Ce baluchon encadre en outre l'histoire d'Anna Édes, puisqu'il sera inspecté par les policiers après son crime (elle va tuer ses maîtres avec un couteau de cuisine), et c'est le lecteur

qui constate que l'inventaire est encore plus maigre, puisque la robe en indienne bleue s'est entre-temps complètement usée et Anna quitte l'immeuble dans la même robe à petits carreaux dans laquelle elle y est entrée, cette même robe avec laquelle nous la reverrons encore devant le tribunal.¹

Le baluchon de Félicité n'est guère plus fourni dans *Un Cœur simple*. À la suite de sa déception amoureuse, Théodore ayant épousé une femme âgée et riche pour échapper au service militaire, Félicité décide de quitter sa place : « Puis, elle revint à la ferme, déclara son intention d'en partir ; et, au bout du mois, ayant reçu ses comptes, elle enferma tout son petit bagage dans un mouchoir, et se rendit à Pont-l'Évêque » (Flaubert 2003, 15).

Les affaires des bonnes modernes nécessitent un peu plus de place, surtout lorsqu'elles ont un enfant à charge, mais doivent leur permettre un rapide déménagement et tiendront donc toujours dans quelques cartons chargés dans le coffre d'une voiture. La précarité de la servante se décline à travers plusieurs thématiques existentielles qui n'ont pas beaucoup évolué depuis le XIX^e siècle. Sur un site d'orientation professionnelle, nous retrouvons un descriptif du poste qui, en comparaison, ne semble guère plus attractif que la condition d'une bonne du XIX^e siècle. Ce texte rappelle les conditions de travail des « agents de propreté et d'hygiène », les lieux et les moments de leurs interventions, les contraintes horaires, les principaux gestes à effectuer, jusqu'à leur posture : « Toujours debout et en mouvement, le métier d'agent de propreté et d'hygiène est un métier physique ».² Le descriptif du poste ne manque pas de rappeler en outre que l'agent est en contact permanent avec des produits désinfectants et décontaminants et qu'il est donc « recommandé de ne pas avoir un terrain allergique à ces produits ». Nous apprenons aussi que les interventions ont lieu le plus souvent les jours fériés et le dimanche, ou encore tôt le matin et tard le soir, ce qui semble exclure une vie familiale.

Parenté des pauvres

Les liens de parenté, lorsqu'ils existent, ne fournissent aucun filet social. Anna Édes est engagée dans l'immeuble où son oncle et sa tante sont concierges, mais

1 Bónus (2017, 235) rappelle en outre que le baluchon est un élément figuratif nodal de la poésie ontologique de Kosztolányi, lié à l'exil, à la pauvreté, mais aussi à l'idée du départ vers la mort.

2 <https://www.cidj.com/metiers/agent-agente-de-proprete-et-d-hygiene> [15/11/23].

ne peut espérer d'eux aucun soutien ou consolation (même si elle tente par deux fois de trouver du réconfort dans leur loge toute vétuste en sous-sol) : « Ils étaient liés par cette morne parenté des pauvres, pour qui les liens de sang ne signifient que fort peu : n'ayant pas de souvenirs agréables en commun, ils se contentent de vivre côte à côte, sans cesser de travailler, repliés sur soi, imperméables, à des années-lumière les uns des autres » (Kosztolányi 1992, 91).³ Mais cette parenté des pauvres, si bien analysée par Kosztolányi, est aussi une évidence chez les auteurs du XIX^e siècle, chez Flaubert, par exemple : en parlant du neveu chéri de Félicité, le narrateur observe que « [s]es parents l'avaient toujours traité avec barbarie. Elle aimait mieux ne pas les revoir ; et ils ne firent aucune avance, par oubli, ou endurcissement de misérables » (Flaubert 2003 : 35).

L'isolement affectif et social est une constante des représentations modernes de bonnes. Dans *Maid* de Stephanie Land, la mère de Steph vit en Europe et ses rares visites à sa fille ne font qu'aggraver la précarité de sa situation matérielle, car elle fait preuve d'un manque absolu d'empathie. Ainsi, lorsqu'elle se fait inviter au restaurant, elle commande des hamburgers et laisse l'addition à sa fille qui ne peut, elle, s'offrir de pareils mets. Leïla Slimani souligne ce même isolement affectif et social de Louise dans *Chanson douce* : son mari est mort, sa fille a disparu il y a longtemps.

Corporalité

Le corps de la bonne dans les représentations dix-neuviémistes est érotisé, sexualisé, objet de tous les désirs et objet de dégoût, et cette attirance-répugnance annonce tous les dangers, y compris criminel et meurtrier. La fonction reproductrice du corps féminin est analysée et psychanalysée avec de nombreux détails naturalistes : « La travailleuse, et plus particulièrement la servante, se trouve ainsi au point de convergence de ces regards masculins avides de mettre en récit l'hystérie pour renouveler la description de la conscience humaine » (Charentenay 2018, 594). Ces textes regorgent de grossesses (Germinie Lacerteux, par exemple, a un enfant mort-né, fait une fausse couche et elle aura aussi un enfant mort en bas

3 Nous relevons au passage le léger anachronisme de la traduction de « grande distance » dans le hongrois langue source par « années-lumière », le traducteur voulant probablement accentuer cette distance affective.

âge), d'images de ventre enflé, que la servante soit enceinte ou que la raison en soit une pathologie, comme la péritonite de Germinie, de règles, d'avortements. Les narrateurs ne se font par ailleurs pas trop d'illusion sur le sort des enfants nés des amours ancillaires : au XIX^e siècle, mis en nourrice, ils n'ont que très peu de chances de survivre. Kosztolányi donne dans *Anna La Douce* un constat inexorable et dresse un memento à ces « absents », à cette foule de bâtards sacrifiés, excommuniés de la famille bourgeoise, avec leurs mères, qui pourtant assurent l'ordre de ces familles (Bónus 2017, 523). Les aspects corporels de la maternité, la découverte des règles de la bonne, ou simplement celle des parties de son corps sont exhibés, accentués. Nous citerons ici l'exemple des séances de natation un peu équivoques entre Paul, le père et la nounou, Louise dans *Chanson douce* de Leïla Slimani (2016, 75). Ce corps féminin sexualisé, érotisé en même temps qu'interdit, est en outre assimilé à un tabou religieux et inspire une sainte horreur. Chez Kosztolányi, cette répulsion se meut en vénération : après avoir perpétré son crime, Anna est arrêtée par la police dans l'appartement même, devant les observateurs médusés par son comportement insondable :

- Fouillez-la.
- Les mains en l'air, ordonna l'agent.
Anna leva maladroitement ses deux bras, les coudes légèrement pliés. L'agent corrigea sa position :
- Droits les bras.
- Elle tenait à présent ses bras plus droits – et cette jeune meurtrière, coupable du crime le plus atroce, évoqua aux présents l'espace d'un instant le souvenir de quelque ancien stylite primitif, debout, les bras levés vers le ciel.
- Les agents se mirent à la tâche. Ils cherchaient sur elle un couteau, des armes à feu. Ils palpèrent de fond en comble sa poitrine, sa jupe. Par-devant, par-derrière.
- Rien, dirent-ils. Rien. (Kosztolányi 1992, 272)

Nous pouvons déjà établir certaines différences fondamentales entre les représentations traditionnelles et modernes de bonnes que l'on peut surtout observer dans les écritures du corps. Deux lignées se distinguent, et curieusement, *Chanson douce* de Leïla Slimani relève de la première. Les récits autodiégétiques modernes ne portent plus sur la sexualité : si elle n'est pas cachée, cela reste une fonction

biologique. Les narrateurs-personnages enregistrent leurs sensations corporelles et sensorielles et l'écriture du corps s'inscrit ici dans une démarche phénoménologique et responsable : l'observation du réel est avant tout perception sensorielle et le corps est premièrement un outil de travail, un travail qui use. Les maladies (blessures, allergies, crise d'asthme, courbatures) restent des difficultés à surmonter, car l'incapacité menace le travailleur précaire de « replonger », perdre son logement, perdre ses « droits », et finalement perdre son enfant (*Maid*).

Mais la bonne reste un être intouchable et au XX^e siècle, les gants pourraient être un autre emblème de leur condition. Nous ferons figurer ici la tirade de Claire dans *Les Bonnes* de Jean Genet :

CLAIRE

debout, en combinaison, tournant le dos à la coiffeuse. Son geste – le bras tendu – et le ton seront d'un tragique exaspéré.

Et ces gants ! Ces éternels gants ! Je t'ai dit souvent de les laisser à la cuisine. C'est avec ça, sans doute, que tu espères séduire le laitier. Non, non, ne mens pas, c'est inutile. Pends-les au-dessus de l'évier. Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée ? Tout, mais tout ! ce qui vient de la cuisine est crachat. Sors. Et remporte tes crachats ! Mais cesse !

Pendant cette tirade, Solange jouait avec une paire de gants de caoutchouc, observant ses mains gantées, tantôt en bouquet, tantôt en éventail.

Ne te gêne pas, fais ta biche. Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors !

Solange change soudain d'attitude et sort humblement, tenant du bout des doigts les gants de caoutchouc.

(Genet 1978, 15)

Plus que les répliques, les didascalies signalent la répulsion de Claire face aux gants, désignés comme « crachats » qui ne devraient pas quitter la cuisine. Les bonnes des temps modernes portent donc des gants de caoutchouc, véritables emblèmes – encore – d'un métier, fournis le plus souvent par leurs employeurs, censés protéger les mains des femmes de ménage contre la toxicité des produits chimiques, même si elles sont dès le contrat d'embauche rendues responsables des éventuelles desquamations et d'autres maladies dermatologiques. Mais les

gants évitent aussi aux patrons d'entrer en contact direct avec ces personnes devenues en quelque sorte intouchables. En tout cas, compte tenu des efforts physiques déployés par les bonnes modernes, les gants ne les protègent guère, car à la fin du travail leurs mains sont toutes fripées et trempées. Lorsqu'une réaction allergique s'annonce, la travailleuse craint surtout une répulsion de la part des patrons et aura le sentiment de « ressembler à une lépreuse » (Ehrenreich 2004, 134). Mais bien avant l'invention des gants de caoutchouc et l'obligation quelque peu hypocrite, donc, de les porter, les mains de la bonne sont intouchables. Chez Kosztolányi par exemple, les mains souillées de la bonne font l'objet de moqueries :

Dans la sombre cuisine, près de la poubelle, une silhouette était debout, une chaussure noire d'homme à la main. Elle la cirait.

Différentes voix bourdonnèrent :

– Bonne nuit Anna ! Bonne nuit que Dieu vous garde !

Anna grommela quelque chose.

– Que dit-elle ?

Mme Vizy interpréta ses paroles.

– Elle s'excuse, elle ne peut pas venir ouvrir la porte. Elle a les mains pleines de « box ».

– C'est quoi, le « box » ? demanda Mme Druma.

– C'est le cirage, dans le langage des bonnes de Budapest.

– Le « box », répéta Druma. Eh bien, voilà quelque chose que j'ignorais. Le « box »...

Et jusque dans la cage d'escalier, tout en remontant vers son appartement, il continua à rire de ce qu'elle avait les mains pleines de « box », de « box ». (Kosztolányi 1992, 137)

Les conditions du servage

La servitude en Hongrie dans les années vingt rappelle bien les conditions juridiques des serfs du Moyen Âge. Le livret de travail donne un véritable pouvoir sur la personne de la servante, la ravaie presque au rang de bien meuble, en donne une signalisation dépersonnalisante. À cette situation juridique s'ajoute tout le pouvoir de manipulation psychologique de Mme Vizy sur Anna Édes,

par exemple lorsque cette dernière se projette dans un mariage avec un ramoneur veuf.

Cette limitation des libertés personnelles persiste dans le métier de nettoyage moderne par des techniques de chantage affectif de la part de l'employeur, manipulation psychologique mais aussi chantage économique, en lien avec des horaires rémunérés au SMIC, de la durée du travail systématiquement sous-estimée, des heures supplémentaires non-payées. Toutes ces techniques inspirent un sentiment de peur de la perte du travail, ce qui signifierait la perte aussi des droits, des allocations diverses, celles au logement, au bon de réduction alimentaire, ou la perte du droit au paquet de la Banque alimentaire. Dans le roman documentaire de Florence Aubenas, les faibles tentatives de syndicalisme pour les travailleuses des ferrys n'ont aucune chance en période de crise ; quant à la narratrice de *Maid* de Stephanie Land, elle travaille complètement isolée.

La condition de servage a certes évolué depuis le Moyen Âge, mais elle persiste donc dans certains de ses aspects, comme celui de la mobilité entravée ou empêchée. Être lié au seigneur, même si le serf cette fois n'est plus un bien meuble mais bien *une personne*, l'interdiction de quitter les lieux se meut en impossibilité de partir, de se déplacer, ne serait-ce que pour se rendre à son lieu de travail. Germinie Lacerteux ne peut pas rendre visite, pendant des jours, à son enfant mourante, placée en nourrice. Félicité, dans *Un Cœur simple*, aura toutes les difficultés à organiser le déplacement de la dépouille du perroquet chez un empaillleur et elle mettra six mois à récupérer le perroquet empaillé. Les femmes de ménage modernes auront, hormis dans quelques grandes villes, la hantise de voir leur vieille voiture tomber en panne, ce qui causerait une incapacité à se rendre sur le site de travail. Le travail nécessite d'ailleurs plusieurs déplacements par jour, puisqu'au lieu du CDI rêvé (Florence Aubenas décide que son immersion expérimentale durera le temps de décrocher un CDI), ces travailleurs précaires ne font que *des heures* et ni le carburant, ni le temps du trajet ne seront rémunérés, et le remplacement de leur moyen de locomotion non plus, en cas de panne ou d'accident. Si le syndicalisme reste très faible, en raison de l'isolement des travailleurs, des techniques d'entraide peuvent se mettre en place.

Nous observons cependant comme une constante de ces représentations la mise en évidence de l'absurdité du système. Les auteures étudiées ne manquent pas de relever par exemple les stages idiots et les « salons du métier » imposés aux inscrits au chômage, les interventions des prestataires du système, comme les bureaux privés de réinsertion et le fait absurde que lorsque le précaire travaille

plus, il ait droit à moins d'aide (au logement, médicale, alimentaire, garderie). Un souci éthique conduit Florence Aubenas à donner un terme à son projet : arrêter son expérience immersive dès la première proposition de CDI, par souci de ne pas « bloquer un emploi réel ».

Considérer le travail des professionnels des métiers de la propreté comme relevant de la pratique sociale du *care* ne va pas sans difficultés. Il est possible de limiter la validité de cette catégorie uniquement aux soins et au travail fournis aux personnes « dépendantes ». Mais nous constatons souvent que le travailleur – lui-même dépendant – fournit des soins à d'autres précaires par des services rendus, comme dépanner par le prêt d'une voiture, ou par le travail bénévole pour des organismes d'entraide de victimes de violences conjugales, ou l'acceptation de travailler à moitié prix pour ceux qui en ont vraiment besoin.⁴

La contestation du système économique ne vient que progressivement pour Stephanie Land⁵ tandis qu'elle semble être une évidence chez Florence Aubenas. Mais le simple relevé des événements démasque l'absurdité du fonctionnement de ce qui devrait être un filet social, sans trop d'espoir de syndicalisme depuis le démantèlement des hauts fourneaux et la décomposition de la classe ouvrière dont parlent, par exemple, les livres de François Bon.

Aujourd'hui, Stephanie Land donne beaucoup d'interviews et ses prises de position nous semblent plus militantes. À l'occasion de la parution de son dernier livre en novembre 2023, elle parle au *Washington Post* de la plus grande crainte d'un parent en situation de pauvreté : être considéré comme négligent, ne pas en faire assez.

Au fil des années passées à écrire et à parler de nos expériences, j'ai constaté le pouvoir du partage d'une histoire personnelle. Elle relie les gens, valide les expériences et nous aide à ne pas nous sentir seuls dans nos expériences. J'en suis venue à croire et à comprendre que la seule façon de voir un changement positif collectif dans ce pays est d'écouter non seulement des histoires comme la mienne, mais

4 Voir le chapitre « La maison de la femme qui entasse » chez Stephanie Land (2020, 306).

5 « Cette semaine-là, j'ai trouvé de nouvelles clientes. L'allocation pour faire garder Mia m'avait été accordée et je pouvais donc assumer un rôle au centre de prévention contre les violences conjugales et sexuelles. *D'une certaine manière, j'avais trouvé une place dans notre système économique*, une place qui me permettait d'avoir un peu de temps et d'espace pour avancer » (Land 2020, 302, nous soulignons).

aussi des histoires de personnes qui ont connu la pauvreté systémique, le racisme et la violence. Si nous pouvons d'une manière ou d'une autre commencer à éliminer la honte de la lutte, nous commencerons à voir combien d'entre nous se battent à leur manière, et nous pourrions peut-être alors créer un mouvement vers l'empathie et la compassion. (Land 2023, notre traduction)

Ces propos rejoignent en fin de compte une certaine conception féministe du *care*⁶, l'éthique de la sollicitude, telle que la formule par exemple Carol Gilligan dans un entretien donné à Sandra Laugier et Patricia Paperman pour la revue *Multitudes* :

Dans une société et une culture démocratiques, basées sur l'égalité des voix et le débat ouvert, le *care* est par contre une éthique *féministe* : une éthique conduisant à une démocratie libérée du patriarcat et des maux qui lui sont associés, le racisme, le sexisme, l'homophobie, et d'autres formes d'intolérance et d'absence de *care*. Une éthique féministe du *care* est une voix différente parce que c'est une voix qui ne véhicule pas les normes et les valeurs du patriarcat ; c'est une voix qui n'est pas gouvernée par la dichotomie et la hiérarchie du genre, mais qui articule les normes et les valeurs démocratiques. (Gilligan 2009, 77)

En conclusion, les figures de servantes traditionnelles, même celles d'une esthétique réaliste ou naturaliste, participent d'un « code hiératique », celui dont Naomi Schor (1976, 191) envisage la mise en place comme « une sous-espèce du code herméneutique, spécialement adaptée au texte gynéco-centrique », en parlant par exemple de certaines figures féminines chez Zola. Anna Édes, ou Solange, ou Louise chez Slimani demeurent énigmatiques dans un sens tant référentiel que scriptural. Mais depuis le tournant éthique de la littérature, nous assistons à un changement de paradigme dans la représentation littéraire de la condition des femmes de ménage modernes. Cela correspondrait à notre sens à une volonté de « désentimentalisation », voire une démoralisation du *care*

6 Le lecteur pourra consulter les ouvrages de Joan Tronto (2009) et de Carol Gilligan (2008) consacrés aux études du *care*.

(Paperman 2009, 90). Mais les deux écritures demeurent profondément empathiques, aussi terminerons-nous cette contribution par les propos formulés en français par Dezső Kosztolányi :

L'un de mes détracteurs me reproche de « ne pas oser tirer les conclusions sociales » du roman *Anna La Douce*. Mais chaque ligne de ce roman clame qu'il n'y a pas de conclusion sociale, qu'il n'y a que l'humanité, qu'il n'y a que la bonté, qu'il n'y a que l'amour individuel, et que c'est un plus grand péché que le meurtre d'être inhumain, d'être violent, d'être arrogant, pour lequel aucun couteau n'est un châtement suffisant, et que la plus grande vertu est un cœur attentif et pur, car nous ne pouvons rien faire de plus, rien de plus radical, que cela ici, sur terre. (Kosztolányi 1977, 626)

Bibliographie

- Aubenas Florence (2010) : *Le Quai de Ouistreham*, Paris : L'Olivier.
- Bónus Tibor (2017) : *A másik titok. Kosztolányi Dezső : Édes Anna*, Budapest : Kortárs Könyvkiadó.
- Charentenay Alice (de) (2018) : *Péril en la demeure : la servante dans le roman français de 1850 à 1900*, Thèse de Doctorat soutenue à Sorbonne Université.
- Ehrenreich Barbara ([2001] 2004) : *L'Amérique pauvre. Comment ne pas survivre en travaillant*, trad. par Pierre Guglielmina, Paris : Grasset.
- Flaubert Gustave ([1877] 2003) : *Un Cœur simple. Trois contes*, Paris : Gallimard.
- Genet Jean ([1947] 1978) : *Les Bonnes*, Paris : Gallimard, Folio.
- Gilligan Carol ([1982] 2008) : *Une Voix différente. Pour une éthique du care*, trad. par Annick Kwiatek, Paris : Flammarion, coll. « Champs essais ».
- Gilligan Carol (2009) : « Entretien », *Multitudes* 37/38, « Politiques du care », 76-78, <https://www.multitudes.net/le-care-ethique-feminine-ou/> [18/10/24].
- Goncourt Jules et Edmond (de) (1865) : *Germinie Lacerteux*, Paris : Charpentier.
- Kosztolányi Dezső ([1926] 1992) : *Anna La Douce*, trad. par Eva Vingiano de Piña Martins, Paris : Viviane Hamy.

- Kosztolányi Dezső (1977) : *Egy ég alatt*, édité par György Belia, Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Land Stephanie ([2019] 2020) : *Maid*, trad. par Christel Gaillard-Paris, Paris : Globe.
- Land Stéphanie (2023) : « The Biggest Fear of a Parent in Poverty : Being Seen as Neglectful », *The Washington Post*, le 9 novembre, <https://www.washingtonpost.com/parenting/2023/11/09/parent-poverty-class-stephanie-land/> [18/10/24].
- Schor Naomi (1976) : « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme* 13-14, « Mythes et représentations de la femme », 183-196, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1976_num_6_13_5063 [18/10/24].
- Slimani Leïla (2016) : *Chanson douce*, Paris : Gallimard.
- Tronto Joan C. (1993) : *Moral Boundaries : A Political Argument for an Ethic of Care*, New York / Londres: Routledge.
- Tronto Joan C. (2009) : *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care*, trad. par Hervé Maury, Paris : La Découverte.

II.

EMPATHIE, INTERMÉDIALITÉ ET ARTS VISUELS

JUDIT KARÁCSONYI

Université de Szeged

« *Vivre par procuration* » : recyclage et empathie dans *Les Larmes* d'Olivia Rosenthal

Résumé

La pratique du recyclage au cinéma et dans la littérature est étroitement liée au domaine de l'adaptation. De l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires à la tendance contemporaine de la novellisation des œuvres cinématographiques, de nombreux exemples témoignent de la solidarité des procédés filmiques et textuels. À partir de l'exemple de l'œuvre d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, je me propose d'analyser le rôle de l'empathie dans ce dialogue intermédial. Grâce à la mise en rapport du fictif cinématographique et du vécu, grâce à la capacité d'empathiser avec certains personnages, des vies, des fragments de vies disparates se mettent à communiquer. Les frontières entre le cinéma et la littérature, entre le récit filmique et le vécu s'estompent par le biais de cette mise en relation, de ce geste d'empathie qui traduit une porosité, suggérée à l'avance par l'épigraphe : « On peut vivre par procuration des choses incroyablement douloureuses ».

Mots-clés : Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, approche relationnelle, empathie, identification, projection, recyclage

Abstract

The practice of recycling in film and literature is closely linked to the field of adaptation. From the cinematic adaptation of literary works to the contemporary trend of the novelisation of cinematographic works, numerous examples testify to the solidarity of filmic and textual processes. The objective of the present paper is to analyze the role of empathy in this intermedial dialogue via Olivia Rosenthal's *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. By establishing a relation between

the filmic fiction and the real, by empathising with certain characters, disparate lives and fragments of lives begin to communicate. The boundaries between cinema and literature, between the filmic narrative and real life are blurred by this connection, by this gesture of empathy that reflects a porosity suggested in advance by the epigraph: “Incredibly painful things can be lived vicariously”.

Keywords: Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, relational approach, empathy, identification, projection, recycling

La pratique contemporaine du recyclage au cinéma et dans la littérature est étroitement liée aux questions relevant du domaine plus vaste des études de l'adaptation. De l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires à la tendance contemporaine de la novellisation des œuvres cinématographiques, les divers exemples montrent comment cette pratique, ce dialogue intermédial entre deux formes d'art témoigne de la solidarité des procédés filmiques et textuels. À partir de l'exemple de l'œuvre d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, je me propose d'analyser le rôle que joue l'empathie dans ce type d'interaction entre littérature et cinéma, brouillant souvent la frontière entre le fictionnel et le vécu.

En ce qui concerne la notion d'« empathie », il s'agit d'un concept ancien, mais d'un terme relativement jeune, arrivant dans la langue française par le biais de l'anglais (*empathy*) et s'y imposant dans les années soixante. Malgré son apparition plutôt récente, il a rapidement trouvé sa place dans la conversation courante – comme le précisent Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux dans l'introduction de l'ouvrage collectif consacré à ce sujet, intitulé *Empathie et esthétique* – « au point de désigner toute forme de prise en compte émotionnelle d'autrui » (Gefen et Vouilloux 2013, 5). Cependant, le terme d'*Einfühlung* est, à la fin du XIX^e siècle, exclusivement associé au domaine de l'esthétique par Robert Vischer ; c'est le philosophe Theodor Lipps qui en étendra la portée à la question de la compréhension d'autrui au tournant du XX^e siècle, permettant ainsi l'apparition du concept dans le champ de la psychologie au début du XX^e siècle (Brunel et Cosnier 2012, 9-11).

Selon Jean Decety (2004, 85), l'empathie est « un phénomène psychologique qui met en jeu plusieurs éléments dont les principaux sont la capacité à ressentir et à se représenter les émotions et les sentiments (pour soi et pour autrui), la capacité d'adopter la perspective d'autrui, et enfin la distinction entre soi et autrui ».

Il s'agirait donc du partage du point de vue d'autrui sans perte d'intégrité. À la définition de Decety (à laquelle j'aurai recours dans mon argumentation), Brunet et Cosnier (2012, 95) ajoutent l'importance d'une résonance, d'une réponse affective immédiate à l'état émotionnel d'autrui. Résonance et inférence logique ou cognition seraient alors deux éléments complémentaires dans notre relation à autrui par le biais de l'empathie.

En parlant de l'empathie, l'identification et la projection sont deux termes souvent évoqués. Ces deux notions, et plus particulièrement la projection, semblent être des concepts prometteurs quand nous abordons la question de la littérature qui s'inspire du cinéma, en recyclant certains motifs et éléments. Ce recyclage ou cette adaptation des formes préexistantes, qui n'est pas du tout un phénomène récent, est une pratique caractérisée par une diversité impressionnante. Néanmoins, ce que nous pouvons constater à propos des tendances contemporaines de la pratique et de la théorie de l'adaptation, du recyclage, du remake ou de la reprise, c'est qu'elles vont dans le sens d'une approche relationnelle. Traditionnellement perçue comme subordonnée à l'œuvre source, l'adaptation est de plus en plus envisagée dans une dimension interactionnelle et relationnelle : l'idée de dialogue, de coopération, et d'emprunt entre les œuvres d'art impliquées dans ce processus à double sens devient ainsi dominante et l'emporte sur celle d'une compétition ou d'une hiérarchie.

Cette tendance semble être parfaitement illustrée par l'œuvre intitulée *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal, publiée en 2012 chez Verticales. Il s'agit d'un ouvrage littéraire sur le cinéma, qui invite le lecteur à réfléchir au lien que nous entretenons avec certaines œuvres d'art, en l'occurrence cinématographiques. Ce livre est une succession de récits racontés par douze spectateurs-narrateurs, désignés simplement par leur prénom, qui évoquent le film qui a eu un effet transformateur sur leur vie. Comme les titres le suggèrent, chaque œuvre cinématographique, chaque histoire est relatée à travers un filtre subjectif et personnel, à tel point qu'il ne s'agit plus de *La Nuit américaine* de François Truffaut, mais de celle d'Angélique, on ne parle plus du *Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci, mais de celui de Béatrice, et ainsi de suite. Ces témoignages sont entourés par un prologue et un épilogue, fondés sur le principe similaire : une narratrice qui semble être un double d'Olivia Rosenthal, d'où l'absence de prénom dans les deux titres, s'exprime à propos d'un film. Les personnes interrogées par Olivia Rosenthal racontent – en répondant à la question, à la fois vaste et très contraignante, de savoir quel film a changé leur vie – comment le cinéma est

entré dans leur existence et tentent ainsi d'en saisir un aspect méconnu ou refoulé par le truchement du cinéma.

Dans le cadre de cette étude, je me concentrerai sur le dernier texte, sur l'épilogue intitulé *Les Larmes* dans lequel la narratrice, l'alter ego de l'auteure, explore les raisons pour lesquelles le film de Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, joue un rôle important dans le rapport qu'elle entretient avec ses propres émotions. C'est un texte littéraire, c'est l'adaptation littéraire d'un film, qui fait à son tour l'objet d'une adaptation, d'un recyclage cinématographique intitulé *Les Larmes*, réalisé en 2010 par Laurent Larivière. Le texte, qui s'organise autour d'un film, devient un court-métrage de fiction. L'œuvre littéraire, qui s'inspire du cinéma, s'inscrit pleinement dans une tradition de recyclage, dans ce processus de circulation proliférante de la fiction, caractérisé par des allers-retours incessants entre les différents médiums, et permet ainsi de mettre en lumière un certain nombre de traits caractéristiques, génériques, des œuvres dérivées d'une œuvre cinématographique antérieure. Le texte établit un lien avec son pré/texte cinématographique dès la première phrase : « Dans la dernière scène des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy, avec des acteurs presque tous inconnus » (Rosenthal 2012, 91) – ainsi commence le texte littéraire qui reprend le film *Les Parapluies de Cherbourg* dont la fin est également inscrite déjà dans les premières phrases : « C'est terminé ? / Oui » (Demy 1964). Le texte littéraire se met à raconter l'histoire plutôt banale du film à partir de la fin :

Dans cette scène donc c'est l'hiver, c'est Noël, il neige / une voiture de luxe s'arrête devant le garage de Guy / il va vers la pompe pour servir le client / et en s'approchant / il reconnaît à travers la vitre / Catherine Deneuve alias Geneviève / la femme qu'il a cru pouvoir aimer toujours / et qui l'a quitté sans un mot / il sait qu'elle est partie avec un autre / que c'est avec un autre qu'elle a élevé l'enfant qu'elle attendait de lui / Guy a refait sa vie [...] ils savent que leur histoire est achevée. (Rosenthal 2012, 92, 93)

C'est par le biais de l'*ekphrasis* que ce milieu hybride, cet espace chiasmatique, marqué de connexions intersémiotiques et intermédiaires, s'établit, permettant un va-et-vient entre l'image et le texte, qui à la fois fragmente et rythme le texte via les espaces blancs entre les paragraphes, conçus sur le modèle du hors-champ cinématographique et représentant l'invisible ainsi que le non-dit.

L'œuvre de Rosenthal illustre cette tendance contemporaine, qui aspire à la polyphonie en mettant en relation des œuvres disparates ; elle souligne leur dimension relationnelle, en les superimposant, d'où son caractère palimpseste, davantage accentué par le court-métrage réalisé par Laurent Larivière, à partir du texte d'Olivia Rosenthal, avec Rosenthal dans le rôle de Geneviève interprétée par Catherine Deneuve dans le film de Jacques Demy. Le phénomène du recyclage, le débordement de la littérature au-delà de l'espace littéraire vers le cinéma, est donc forcément accompagné d'une forte dimension « relationnelle » (Viart 2019) ; cette tendance littéraire se conçoit en termes de relation, et est donc marquée par la généralisation des emprunts, par l'hybridisation des formes, c'est-à-dire, par un certain *entre-deux* ; être *entre-deux*, être à la lisière et perturber ainsi « la logique des partages territoriaux » (Ropars-Wuilleumier 2002, 95) traditionnels des différents médiums pour les accorder, pour les dépasser. Cette transgression de l'espace littéraire vers un extérieur, un dehors est motivée par ce que Claude-Edmonde Magny appelle encore, en 1948, un geste de « sympathie » (1948, 13) entre littérature et cinéma ; et ce que Maylis de Kerangal appelle aujourd'hui « un geste d'empathie », c'est-à-dire, un geste qui exprime une certaine « porosité au contemporain, au monde » (Gesbert 2017) qui nous entoure. Il est possible d'être « contemporain dans le toucher, dans le contact, dans le fait d'aller au contact. C'est [donc] une littérature de contact » (Gesbert 2017).

Le dispositif à l'origine de ce contact, de cette jonction est la *projection*, concept que j'ai déjà évoqué et dont j'essayerai d'expliciter le fonctionnement pour pouvoir démontrer l'intervention de l'empathie sur un autre registre aussi. Le terme apparaît, pour la première fois, dans le contexte de la réécriture de films, de la reterritorialisation de la littérature sur le cinéma, sous forme d'allusion, dans *Écraniques. Le film du texte* de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1990, 171). Mais ce sont Véronique Campan (2014 et 2015) et Marie Martin (2019) qui élaborent une méthode d'analyse, organisée autour de la polysémie du mot. De ces sens multiples, n'en retenons que deux. D'une part, dans son sens actif, où projeter « implique le trajet optique de rayons lumineux qui portent une image vers un écran » (Campan 2014, 9) ; d'autre part, dans son sens proprement psychanalytique, défini par le *Vocabulaire de la psychanalyse*. Selon ce dernier, c'est « une opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre [...] des sentiments, des désirs [...] qu'il méconnaît ou refuse en lui » (Laplanche et Pontalis 1967, 344). Il s'agit donc d'un mécanisme de défense « qui nous fait rechercher

dans le monde extérieur la cause de nos affects » (1967, 347), et par conséquent d'un « mode de méconnaissance, avec en contrepartie, la connaissance en autrui de ce qui, précisément, est méconnu dans le sujet » (1967, 348). Selon Martin et Campan, l'avantage d'un modèle théorique de transport d'images offert par la projection cinématographique et impliquant déplacement et transformation dans l'espace comme dans le temps réside dans le fait qu'il devient possible de concevoir les modalités intermédiatiques non plus « en termes de réencodage ou de traduction, mais d'actualisation – réapparition, dans le présent de l'écriture et de la lecture, d'une image filmique passée, virtuelle et revenante » (Martin 2019) : il s'agit donc d'une présence *in absentia*.

Ainsi les images des *Parapluies de Cherbourg* deviennent présentes – lisibles et visibles – à travers le filtre que constituent les mots de la narratrice des *Larmes*. Le fait que ces images fassent systématiquement pleurer la narratrice à l'occasion de chaque visionnage – « Je pleure / je n'arrête pas de pleurer / je pleure sans discontinuer », « Je pleure avec frénésie / avec rage / avec ardeur », « cela me permet [...] de pleurer du début à la fin » (Rosenthal 2012, 93, 108, 109) – témoigne d'un degré élevé d'implication émotive et de pertinence personnelle. À propos de cette affirmation, il me semble utile de faire référence aux résultats d'une étude menée par Anna Abraham, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubotz, et publiés dans le *Journal of Cognitive Neuroscience* en 2008. Les chercheurs ont mené une étude d'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) pour déterminer quelles sont les régions du cerveau activées lors de l'évaluation des scénarios mettant en scène des personnages réels et des personnages de fiction. Les schémas d'activation obtenus montrent qu'il y a un chevauchement important quant aux zones cérébrales impliquées dans les deux cas, dans le traitement d'informations ou de scénarios contenant des personnages réels ou fictionnels ; ce qui est une indication de la similarité des processus impliqués. Néanmoins, même si les résultats montrent que des connexions neuronales associées à la mémoire déclarative sont activées dans les deux cas, des zones associées à la récupération des souvenirs stockés dans la mémoire sémantique – l'un des deux types de la mémoire déclarative – sont engagées dans un contexte marqué par des personnages fictionnels ; tandis que pour le traitement de scénarios mettant en scène des personnages réels, nous avons recours à l'autre versant de la mémoire déclarative, c'est-à-dire, à des zones associées à la mémoire épisodique. Cela implique une distinction dans la manière de représenter les informations conceptuelles concernant les personnages de fiction par rapport aux personnes réelles. Néanmoins,

cette différence semble être relative, car elle est susceptible d'être modulée par la nature de l'encodage de l'information relative aux personnages fictionnels. Dans le cas d'un degré élevé de pertinence personnelle, la différence au niveau du traitement des scénarios réels et fictionnels semble s'effacer ; en d'autres termes, dans le cas où une signification émotive, une charge affective importante sont accordées à un personnage de fiction par le sujet, la frontière entre réalité et fiction, et la distinction réalité / fiction risquent de devenir floue.

Et les larmes de la narratrice de Rosenthal, ces pleurs mécaniques lors de chaque visionnage sont justement les symptômes de cette surcharge affective. Nous pouvons d'ailleurs constater ce même phénomène dans de nombreuses écritures projectives de la littérature contemporaine de langue française ; il suffit de penser à la narratrice du *Supplément à la vie de Barbara Loden*, de *Johnny*, au personnage principal du *Paradis conjugal*, au narrateur du *Cinéma*, du *Goût amer de l'Amérique*, etc. qui témoignent tous d'une influence, voire d'une obsession provoquée par le film, malgré eux, ce qui les pousse à s'interroger – comme le fait la narratrice de Rosenthal – sur « des raisons pour lesquelles on est à ce point-là affectée » (2012, 101). Le film, plus fort qu'eux, l'emporte sur eux et les emporte. L'écriture devient ainsi le récit d'une expérience de cinéma significative où le film est, par le biais de cette expérience spectatorielle subjective, mis en résonance avec le vécu d'un narrateur. L'écriture retrace la quête à la recherche de l'origine de cette résonance, de cette obsession qui commence toujours par une projection de film – « La première fois que je vois ce film / en compagnie de mon seul et unique amour / et d'un couple d'amis » (Rosenthal 2012, 99) – et qui se métamorphose par la suite en immersion dans le film.

L'immersion dans le film exige une identification cinématographique primaire, l'identification au dispositif cinématographique : l'identification au regard de la caméra constitue le spectateur en tant que sujet regardant, instituant une distance entre ce sujet et l'objet regardé. Le spectateur-narrateur, qui se charge de présenter, de représenter le monde du film, se met à parler à partir de ce dehors. Ensuite, c'est cette même distance qui s'efface lors de l'identification secondaire, cette fois au personnage. L'identification secondaire abolit la distance qui sépare le spectateur-narrateur du monde qui ne se constitue plus pour, mais avec lui ; les personnages, les visages du récit filmique et du texte se glissent l'un sur l'autre. Comme si, tout à coup, nous n'étions plus devant l'écran, comme si les catégories du dehors et du dedans, du réel et de la fiction perdaient de leur pertinence, la perception n'étant plus au service de la reconnaissance. La perception cinématographique, l'ex-

périence spectatorielle sont ainsi caractérisées par une oscillation entre ces deux positions. La narratrice de Rosenthal en rend compte quand elle décrit comment elle s'efforce de se détacher du monde filmique, en essayant de rétablir consciemment la distance qui met fin à l'immersion, à cette résonance trop intense, à la prise du point de vue d'autrui : « *Calme-toi* [...] C'est un film / ça n'existe pas / c'est une histoire inventée / ça ne me concerne pas / c'est ce que je me dis / pour que les larmes cessent. » (2012, 102-103) Les larmes qui témoignent des affects, de l'empathie que la narratrice ressent envers « Catherine Deneuve, alias Geneviève » dont elle adopte temporairement la perspective pour affectivement partager son point de vue, le point de vue d'autrui – marqué également par le jeu introduit au niveau des pronoms personnels : « Catherine Deneuve alias Geneviève ne pleure pas / ça ne se fait pas [...] c'est mal venu / et c'est stupide. / Mais elle dit une chose absurde / une chose impossible / une chose qui juste avant la fin / trahit des larmes / qui ne sortiront pas » ; « Je pleure à la place de Geneviève / et donc de Catherine Deneuve / je mesure en kilomètres / son mensonge / et en le mesurant / j'entends ma détresse. » (Rosenthal 2012, 105-106, 108) Le glissement d'une position sur l'autre, la surimpression d'un visage sur l'autre – qui se visualise dans le court métrage réalisé par Laurent Larivière adoptant le texte de Rosenthal – n'est pas le produit d'une ressemblance préexistante, mais d'une analogie par modulation. La similitude sera justement produite par le glissement, par le devenir contigus des deux visages, qui sont arrachés aux coordonnées spatio-temporelles pour être mis en connexion. Les larmes, symptômes de l'empathie, apparaissent non pas sur le visage de Geneviève, à l'écran, mais sur celui de la spectatrice-narratrice. Selon une analyse très subtile du texte proposée par Jean-Max Colard (2012, 2), ces « larmes apparaissent aussi comme un point de contact entre le film et le spectateur, ce moment du film qui poigne le spectateur et par lequel le cinéma touche et rencontre la vie intime du regardant. Ce point de contact, nous pourrions l'appeler un "punctum filmique" [...]. Les larmes en somme, seraient une des modalités d'expression du punctum filmique » chez la spectatrice-narratrice, touchée, affectée, impliquée par ce qu'elle voit.

L'empathie qu'elle ressent vis-à-vis des personnages principaux se manifeste aussi dans la projection de ses propres émotions sur les protagonistes : « Je pleure / je n'arrête pas de pleurer / je pleure sans discontinuer / je ne supporte pas l'idée / qu'ils se croisent sans se retrouver » (Rosenthal 2012, 93). Néanmoins, l'écriture – qui devient une quête de la raison de ces larmes sans fin – révèle une structure de méconnaissance sous-jacente à la projection. Au fur et à mesure que l'on avance

dans le texte, tissé par le rythme d'une oscillation entre interprétation du film et analyse de soi, cette certitude se transforme en hésitation et cède sa place à une interrogation quant à l'origine de sa forte implication émotionnelle : « quand pendant le film / je pleure / je me demande si c'est sur eux ou sur moi / ces larmes » (Rosenthal 2012, 96). Ainsi, la narratrice finit « par s'interroger / sur la vraie raison de ces larmes » et « par comprendre que Geneviève et Guy ne sont pour rien dans [s]es larmes » (2012, 102, 103). Et c'est au moment où la narratrice se rend compte du fait que le mécanisme subtil de la projection l'a empêchée de voir clairement les motifs du degré élevé de son implication que le cadre théorique axé sur la polysémie de cette notion prend toute sa pertinence : « La participation émotionnelle induite par l'optique rencontre ainsi le dispositif psychique du même nom, qui revient à imputer à un autre un complexe refoulé dans l'inconscient afin de le regarder à la fois en l'extériorisant et en le déniait comme sien » (Martin 2019).

Le fonctionnement de ce dispositif et de cette « poétique de l'indirect » (Martin 2019) devient plus qu'évident si l'on regarde le film de Laurent Larivière. Le réalisateur explique que « chaque spectateur invente le film qu'il voit » (Kaiser et Delienne 2010), que *Les Larmes*, c'est la manière dont le texte d'Olivia Rosenthal réinvente *Les Parapluies de Cherbourg*, de Rosenthal, qui joue « autre chose qu'un simple rôle » ; dans le court métrage de Larivière, elle joue « non pas son propre rôle, mais une projection de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre » (Léger 2012, 82). Mais c'est aussi la manière dont le texte de Rosenthal, récit de soi par le truchement du cinéma, illustre les « effets de la projection du film sur la vie elle-même » (Murzilli 2015), que notre vie n'est jamais coupée de la fiction, que la frontière entre le vécu et la fiction semble être artificielle quand c'est le cinéma qui permet une meilleure compréhension de soi, en proposant de « vivre par procuration » des scènes qui font revenir le refoulé, mais dont le texte refuse de rendre compte directement. Sans doute est-ce aussi la manière dont le texte de Rosenthal vise à illustrer que l'épanchement de la fiction dans le factuel, dans le vécu, est une nécessité, si l'on souhaite approcher ce qui est censé être la vérité d'une vie – l'intention de rendre compte d'une vie étant, en soi, un acte qui fictionnalise cette même vie. Finalement, c'est peut-être aussi une manière de renouveler le récit de vie qui s'écrit, cette fois, à partir du cinéma, à partir du corps cinématographique d'autrui et dans lequel les fragments de vie du sujet regardant ne se constituent que par rapport au film. Grâce à la mise en rapport du fictif cinématographique et du vécu, grâce à la capacité d'entrer en empathie avec des personnages, des vies, des fragments de vies disparates se mettent à communiquer ; de nouvelles connexions

virtuelles, possibles, se déploient ; des connexions par lesquelles le texte et l'image cinématographique s'entre-tissent, par lesquelles l'apparition de l'image filmique est agencée dans l'écriture projective, qui devient – à la lisière du *vu* et du *dit* – l'histoire d'une transgression : la transgression de l'espace littéraire vers son *dehors* cinématographique qui le hante. Il s'agit d'un récit de vie(s) non-linéaire et fragmenté qui s'ouvre, d'une part au cinéma, mais aussi, nécessairement, à la fiction. Le récit filmique oblique ainsi vers le récit de soi et s'y prolonge, ce qui illustre que l'art ou le cinéma ne sont jamais coupés de notre vie (cf. Fellous 2012). Les frontières entre le cinéma et la littérature, entre le récit filmique et le vécu s'estompent par le biais de cette mise en relation, de ce geste d'empathie qui traduit une porosité, suggérée à l'avance par l'épigraphe du livre de Rosenthal : « On peut vivre par procuration des choses incroyablement douloureuses » (2012, non paginé).

Bibliographie

- Abraham Anna, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubotz (2008) : « Meeting George Bush versus Meeting Cinderella : The Neural Response When Telling Apart What Is Real from What Is Fictional in the Context of Our Reality », *Journal of Cognitive Neuroscience* 20/6, 965-976.
- Brunel Marie-Lise et Jacques Cosnier (2012) : *L'Empathie. Un sixième sens*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Campan Véronique (2014) : « Avant-propos. Imaginaire de la projection », in Véronique Campan (dir.), *La Projection*, Rennes : PUR, 7-17.
- Campan Véronique (2015) : « Projection : métaphore, figure, dispositif », in Marie Martin (dir.), *Cinéma, Littérature : projections*, Rennes : PUR, 37-55, <https://doi.org/10.4000/books.pur.188887> [10/07/2024].
- Colard Jean-Max (2012) : « Filmographie et récit de vie : autour des *Larmes* d'Olivia Rosenthal », communication lors d'une journée d'études, CIEREC, Saint-Étienne, 19 octobre 2012, http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/rosenthal_028o.pdf [10/07/2024].
- Decety Jean (2004) : « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob, 53-88.
- Demy Jacques (réal.) (1964) : *Les Parapluies de Cherbourg* [Film], France / Allemagne de l'Ouest : Parc Film, Madeleine Films, Bet Film (prod.), 91 minutes.

- Fellous Colette (2012) : « Tous au cinéma » – Entretien avec Jean Narboni, Noël Herpe, Marc Chevré et Olivia Rosenthal, *Carnet Nomade* 07/04, France Culture, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/carnet-nomade/tous-au-cinema-4073030> [10/07/2024].
- Gefen Alexandre et Bernard Vouilloux (2013) : « Introduction », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 7-11.
- Gesbert Olivia (2017) : « Les thérapies littéraires d'Alexandre Gefen », France Culture, « La Grande table » 29/11/2017, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/les-therapies-litteraires-de-alexandre-gefen-3043887> [10/07/2024].
- Kaiser Murielle et Cédric Delienne (2010) : « Entretien réalisé avec Laurent Larivière et Olivia Rosenthal », in *Parole de Doc*, FID Marseille – XXI^e Festival International du Documentaire de Marseille, Les Mars Makers, https://www.dailymotion.com/video/xgbtpn%20_laurent-lariviere-realisateur-fid-2010-les-larmes_shortfilms [10/07/2024].
- Laplanche Jean et Jean-Bertrand Pontalis (1967) : « Projection », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses Universitaires de France, 343-350.
- Léger Nathalie (2012) : *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris : P.O.L.
- Magny Claude-Edmonde (1948) : *L'Âge du roman américain*, Paris : Seuil.
- Martin Marie (2019) : « L'écriture et la projection : un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? », *Études françaises* 55/2, « Écrire après le cinéma », 115-133, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2019-v55-n2-etudfr04745/1061909ar/> [10/07/2024].
- Murzilli Nancy (2015) : « Effets de projections : l'écriture du sujet par le détour du cinéma », in Elisa Bricco (dir.), *Le Bal des arts*, Macerata : Quodlibet, 203-216, <https://books.openedition.org/quodlibet/492> [10/07/2024].
- Ropars-Wuilleumier Marie-Claire (1990) : *Écraniques. Le film du texte*, Lille : PUL.
- Ropars-Wuilleumier Marie-Claire (2002) : « Lisières », in *Écrire l'espace*, Saint-Denis : PUV, 83-110.
- Rosenthal Olivia (2012) : *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris : Verticales.
- Viart Dominique (2019) : « Comment nommer la littérature contemporaine ? », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine [10/07/2024].

GYÖNGYI PÁL

Université MATE

L'empathie à l'œuvre dans la photographie et la photolittérature

Résumé

Dans un premier temps, ce chapitre propose d'examiner le pouvoir empathique des photographies et d'esquisser, dans une perspective historique, quelques apports introduits par la photographie dans la compréhension de cette notion. Dans un second temps, une étude approfondie vient nuancer les propos en s'attardant sur quelques œuvres photolittéraires : *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie (2005), *Le Voile noir* d'Anny Duperey (1992) et *Crybaby !* de Janice Williamson (1998). Ces œuvres photolittéraires utilisent différents arrangements phototextuels afin de faire partager aux lecteurs les expériences traumatisantes des auteurs.

Mots-clés : Annie Ernaux, Anny Duperey, Janice Williamson, trauma, absence, neurones miroir

Abstract

This chapter begins by examining the empathetic power of photographs, and it outlines from a historical perspective some of the contributions that photography makes to our understanding of this notion. Secondly, an in-depth study clarifies these remarks, focusing on a number of photoliterary works (Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*, 2005; Anny Duperey's *Le Voile noir*, 1992, and Janice Williamson's *Crybaby!*, 1998). These books use different phototextual arrangements in order to share with readers the authors' traumatic experiences.

Keywords: Annie Ernaux, Anny Duperey, Janice Williamson, trauma, absence, mirror neurons

Selon Susan Lanzoni, l’auteure d’un livre sur l’histoire de l’empathie, cette notion n’a cessé d’évoluer depuis son apparition au début du XX^e siècle, mais nous l’examinerons depuis sa définition la plus répandue : « L’empathie est notre capacité à saisir et à comprendre la vie mentale et émotionnelle des autres. Elle est tantôt considérée comme une compétence acquise, un talent ou une capacité innée et on lui attribue une nature psychologique et morale » (2018, 45). Le terme est proche de ceux d’identification, de projection et de sympathie, mais s’en différencie par le rapport à l’autre qui présuppose un écart maintenu. « L’empathie est au contraire la “capacité de se mettre à la place d’une autre personne et de revenir tout aussi facilement à sa propre place” et, ce faisant, de “ressentir, comprendre et s’insinuer dans les sentiments d’une autre personne” » (Lanzoni 2018, 494). Lanzoni mentionne l’exposition « The Family of Man », mais sans trop approfondir la relation entre le médium photographique et l’empathie. Pourtant, si nous en croyons Marvin Heiferman, auteur de *Photography Changes Everything* (2012), le médium photographique, en constante évolution depuis son invention, a bouleversé nos habitudes à bien des égards. Il a notamment modifié notre manière de regarder les choses, de contempler le monde, de nous définir, d’agir et de nous souvenir, et aurait même un impact sur nos capacités empathiques. Dans un premier temps, ce chapitre propose d’examiner le pouvoir empathique des photographies et d’esquisser, à partir d’une perspective historique, quelques apports introduits par la photographie dans la compréhension de cette notion. Dans un second temps, une étude approfondie viendra nuancer les propos en s’attardant sur quelques œuvres photolittéraires qui utilisent différents arrangements phototextuels afin de faire partager aux lecteurs les expériences traumatisantes des auteurs.

Dans les années 1930, comme le rappelle Lanzoni (2018, 327), la psychologie behavioriste commence à étudier les pouvoirs empathiques du point de vue de l’imitation motrice ; dans cette lignée les travaux récents en neurosciences ont cherché à lier les capacités empathiques à différentes zones du cerveau contenant des neurones miroirs qui s’activent non seulement lorsque nous effectuons une action, mais aussi lorsque nous observons quelqu’un d’autre la réaliser¹ (Lanzoni 2018, 60). Ces approches présupposent un automatisme dans le fonctionnement de l’empathie et la décrivent comme une capacité humaine innée et universelle.

1 Cette capacité a également été démontrée chez certains animaux, comme des espèces de primates et des oiseaux.

Cette réponse automatique s'active non seulement en présence d'une autre personne, mais également à la vue d'une représentation visuelle, soit-elle réelle ou mentale (suscitée par exemple par la lecture d'un texte). La photographie ressemble dans la plupart des cas à ce qu'elle représente,² ce qui facilite la projection mentale du regardeur dans la scène représentée. De plus, la connaissance du procédé de la prise de vue, qui est à la base de son caractère indiciel, renforce cette projection mentale, c'est ce que Roland Barthes (1980, 124) met en théorie en découvrant que le noème de la photographie n'est autre que la reconnaissance du « ça a été ». La photographie, par son caractère iconique, est largement utilisée dans les recherches scientifiques sur l'empathie. Par exemple, dans son expérience sur la motricité de l'empathie de 1934, Kate Gordon a montré à des sujets une série de huit clichés d'une figurine mexicaine levant un bras sous plusieurs angles de vue dont quatre étaient des images-miroirs des autres, puis elle a demandé à ses sujets si la statuette lève le bras droit ou le bras gauche. En essayant de répondre, les sujets se sont sentis gesticuler, faire de légers mouvements ou se contracter leurs muscles. Comme l'explique Gordon, l'empathie est la projection des mouvements des sujets sur les statuettes (Lanzoni 2018, 327).

La photographie a également joué un rôle important dans l'étude et la compréhension des émotions humaines. De plus, la sensibilité et l'intelligence émotionnelles sont des facteurs clés de la capacité empathique des individus. C'est bien grâce à la photographie que nous savons aujourd'hui que les émotions humaines fondamentales (bonheur / plaisir, tristesse, colère, peur, surprise, dégoût et mépris) ainsi que leurs expressions faciales sont des caractéristiques innées et universelles, comme l'a démontré Paul Ekman en 1970 dans son étude utilisant des photographies. Cependant, l'étude de l'expression des émotions remonte à beaucoup plus tôt : en 1862, le docteur Duchenne de Boulogne publie *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*. Cet ouvrage est reconnu comme étant le premier livre médical illustré par la photographie comprenant des planches réalisées par le docteur lors de ses expérimentations électriques, par lesquelles il réussit à stimuler individuellement les muscles de la face et recense méticuleusement toutes les expressions possibles du visage. Ses recherches in-

2 Jean-Marie Schaeffer (1987, 139) démontre dans une approche pragmatique que les propriétés indicielle, iconique et symbolique de la photographie varient en fonction de la situation communicationnelle dans laquelle la photographie est utilisée.

fluencèrent, entre autres, le livre de Charles Darwin *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, publié en anglais en 1872, qui reprend quelques-unes des photos du docteur Duchenne de Boulogne³ et y ajoute également des clichés, entre autres des autoportraits, de Gustave Rejlander, photographe artiste reconnu à l'époque. Ce volume poursuit l'idée de *L'Origine des espèces* (Darwin, 1859) en montrant la filiation animale de l'homme grâce à la similitude des expressions faciales. Les photographies sont utilisées jusqu'à nos jours pour l'apprentissage des émotions dans les livres d'éveil pour les plus enfants de 0 à 3 ans.⁴

La photographie continue encore aujourd'hui à servir à la reconnaissance des émotions dans l'apprentissage réalisé par des réseaux neuronaux artificiels. Ceux-ci sont pour la plupart d'une efficacité de plus de 90 % dans la reconnaissance des émotions et ils sont aussi utilisés pour prédire le comportement des individus. Ils surpassent en cela la capacité humaine à détecter les expressions faciales, qui reste très variée d'une personne à l'autre selon Lisa Feldman Barrett (2017). Ces programmes sont surtout efficaces lorsqu'ils sont utilisés de manière multi-modale, en analysant des textes, des vidéos, de la voix, et en reconnaissant en temps réel les émotions exprimées par les mouvements et les gestes corporels, ainsi que par la parole. Les programmes de reconnaissance automatique sont utilisés entre autres dans les domaines de la publicité et du marketing, des soins de santé, du recrutement, de la sécurité et du maintien de l'ordre, ainsi que de l'éducation. Cependant, Barrett remet en cause l'universalité des expressions faciales et l'application des programmes de reconnaissance automatique en argumentant sur la nature construite des émotions. Elle argue que les émotions sont davantage fondées sur les expériences passées et le contexte culturel des individus.⁵ Bien que la reconnaissance des émotions soit nécessaire pour faire preuve d'empathie envers autrui, elle n'est pas suffisante. Il faut encore que la personne soit disposée et ouverte aux sentiments de l'autre. L'application des programmes de reconnaissance des émotions soulève par ailleurs une question morale (surtout dans le domaine de

3 Le livre du docteur Duchenne de Boulogne a également inspiré les expérimentations de son disciple le docteur Jean-Martin Charcot qui a poursuivi les prises de photographies d'émotions excessives voire pathologiques qu'il utilisa dans ses études sur l'hystérie.

4 Voir par exemple Gabriel 2015 ou Pap 2017.

5 Les performances *Artificial* d'Arthur Elsenaar soutiennent cette même idée par les émotions détournées créées par télécommande depuis un ordinateur en utilisant des électrodes comme le docteur de Boulogne. Voir à ce sujet : <https://artificial.org/work/varieties/> [06/06/2024].

la sécurité et du maintien de l'ordre), car ce qui manque justement aux machines, c'est cette capacité empathique.

Au sein de la théorie de la photographie, le terme « punctum » introduit par Roland Barthes (1980, 49) tient compte de l'effet que certaines photos font « subir » à l'observateur, en ce qu'elles le touchent et le pointent avec une force indéniable. Et à Barthes de reconnaître que ce signe visuel se fonde sur une attirance subjective. Plusieurs propriétés du médium photographique (l'iconicité, la surface de projection mentale, la transmission à distance et l'outil de communication de masse) en font un outil privilégié dans la propagation de l'empathie au point que certains critiques parlent de la culture contemporaine comme de l'âge de l'empathie (de Waal 2009 ou Rifkin 2009). Pourtant, l'histoire du médium, tout comme celle du photojournalisme et de la photographie publicitaire, évolue vers un usage intentionnel et manipulateur du pouvoir empathique de l'image. Dans les années 1930, avec la montée du photojournalisme, une croyance en l'objectivité de la photographie s'installe. L'hebdomadaire *Vu*, créé en 1928, proclame : « Le texte explique, la photo prouve », ce qui instaure la primauté de l'image sur le texte et devient par la suite un standard dans l'édition journalistique d'actualité. Le magazine américain *Life* promeut et canonise la manière dont la vie d'une personne peut être présentée dans un reportage photo – avec beaucoup de clichés et peu de texte (Nachtergaele 2012, 102-109). Le journal présente par exemple la vie d'une femme d'affaires de classe moyenne de même manière que celle des stars, donnant un aperçu de la sphère privée dans laquelle tous les lecteurs peuvent facilement s'identifier. Le style de montage est à chaque fois similaire, la taille des images et du texte oriente le regard du lecteur et met arbitrairement en valeur certains événements plutôt que d'autres. Il est courant que certaines images soient représentées à grande échelle, renforçant ainsi la charge émotionnelle de la scène. Les magazines illustrés fonctionnaient comme des laboratoires à expérimenter la manière d'atteindre le maximum d'influence grâce à la disposition et la nature des images. Désormais, au XXI^e siècle, c'est chose commune.

En 1955, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, Edward Steichen organisa une exposition intitulée « The Family of Man » (MOMA 1955), propageant l'idée que la photographie permet l'adoption du regard de l'autre et le partage d'une expérience vécue. Cette exposition comptait 503 photographies regroupées thématiquement autour de sujets pertinents pour toutes les cultures à travers le monde, tels que l'amour, les enfants, la mort, le travail ou le quotidien. Un

miroir aménagé sur le mur au milieu des photographies devait permettre l'identification directe avec les images d'autrui. Selon les organisateurs, l'empathie qu'éveillaient les clichés pouvait favoriser la solidarité entre les nations ainsi que la célébration d'une expérience humaine universelle et commune dans le climat de l'après-guerre.

Le passé de la photographie est jalonné d'instantanés célèbres et iconiques qui ont su transformer le cours de l'histoire en éveillant l'empathie. Si la photographie est apte à partager les émotions et l'expérience humaine d'une situation comme si le spectateur participait lui-même à l'évènement, le pouvoir empathique de l'image reste néanmoins problématique. Selon Ow Yeong Wai Kit (2014), le problème avec le pouvoir empathique des clichés réside dans le fait qu'il ne suffit pas de reconnaître et de comprendre une situation, mais qu'il requiert également l'appréhension de l'autre et la projection de soi. Restreinte à la seule dimension visuelle, l'image peut inhiber le ressenti de l'émotion.

Dans *Mythologies*, à propos d'une exposition de photojournalisme, Barthes parle en termes de « photos-chocs » quand il évoque des images qui visent à surprendre, mais dont le caractère surconstruit produit un effet contraire : « La plupart des photographies rassemblées ici pour nous heurter ne nous font aucun effet, parce que précisément le photographe s'est trop généreusement substitué à nous dans la formation de son sujet : il a presque toujours *surconstruit* l'horreur qu'il nous propose » (1957, 98). D'ailleurs, l'époque contemporaine est marquée par la prolifération et la « sursaturation » des images ; la couverture constante de calamités par les photographies peut désensibiliser les spectateurs : « les tourments des autres se transforment en ce que l'on appelle "l'infotainment", où le contenu informationnel est rehaussé par une valeur de divertissement afin d'être attrayant pour le public » (Wai Kit 2014, 12). La domination d'Internet dans le flux des informations n'a fait qu'aggraver l'effet anesthésiant de la photographie et l'intention du photographe est souvent remise en cause ; on se demande en effet si celui-ci prend des photos par empathie pour la cause et pour informer, ou simplement pour gagner une reconnaissance personnelle. Toutefois, on ne peut que partager l'idée de Wai Kit selon laquelle ce n'est pas le médium en lui-même qui fait obstacle à l'empathie, mais l'usage que l'on en fait :

[...] à partir des seules images de catastrophes, on ne peut tout simplement pas raconter l'histoire complète des victimes, ce qui peut présenter une difficulté pour certains spectateurs cherchant à

établir une identification émotionnelle avec elles. [...] La question clé ici n'est pas simplement la manière dont les photographies sont prises, mais aussi la manière dont elles sont interprétées, appliquées et utilisées pour susciter une action sociale. (Wai Kit 2014, 15)

L'application photolittéraire apporte une réparation au déficit des clichés, car la juxtaposition des textes littéraires aux photographies permet de faire cohabiter plusieurs regards, plusieurs points de vue et plusieurs voix. D'ailleurs, une grande partie des œuvres photoillustrées, et surtout celles de la deuxième moitié du XX^e siècle, mettent en scène le rapport problématique de la photographie avec son référent, en démontrant une non-conformité et un décalage entre le texte et les clichés, entre le vécu et le ressenti. Loin d'être insérés à côté du texte pour fonctionner uniquement en tant que contrepoint, les clichés constituent au contraire une évidence visuelle à investir d'un sens nouveau.

L'Usage de la photo (2005), livre à deux voix d'Annie Ernaux et Marc Marie, recourt à l'image comme une contrainte issue d'un jeu spontané. Le volume est structuré par les quatorze photographies prises par l'auteure et son compagnon (sans que l'auctorialité de la prise de vue soit indiquée à côté du cliché) et les descriptions respectives que les deux auteurs en font. Les images exhibent leurs vêtements jetés par terre précipitamment avant leur étreinte et témoignent du désir d'une relation amoureuse qui est en train de se former. La prise de vue devient un rituel entre eux qui prolonge le désir dans une curiosité presque enfantine de savoir à quoi ressemble la scène qui s'est formée spontanément la veille. L'écriture à deux voix laisse la place à une deuxième découverte : l'écriture de l'autre, la verbalisation parallèle d'un vécu identique mais perçu et relaté d'une manière forcément différente. Les descriptions donnent un sens après coup à la scène involontaire, de sorte que le texte dépasse l'image ; ainsi, par exemple, la chaussure masculine au premier plan dressée au-dessus des vêtements féminins est interprétée comme le symbole de la domination virile. Selon Isabelle Rousset-Gillet (2008, 283), les descriptions dévoilent les modes de lecture des images, la lecture sémiologique, sociocritique ou littéraire. « C'est un imaginaire qui déchiffre la photo, non la mémoire » (Ernaux et Marie 2005, 24). En creux de la photographie et du texte se place la thématique du cancer du sein d'Ernaux, le vécu sensible dont les mots n'arrivent pas à transcrire l'émotion. Les photos de vêtements évoquent alors l'absence du corps mais aussi une double intrusion, celle du partenaire dans l'acte sexuel et celle du cancer dans le corps.

Mais cet « usage » spécifique de la photo participe également à la reconquête et à la réappropriation du corps, comme les photos sont la trace du désir suscité par le corps, ou comme le linceul qui est à la fois symbole de la mort et de la résurrection (Roussel-Gillet 2008, 283). Le dispositif est garant de sincérité, non pas parce que la photo témoigne d'un événement passé, mais parce qu'elle se donne comme déchiffrable, comme une surface sensible à remplir et à comprendre par le texte littéraire. Le caractère rituel de la prise de vue et de l'écriture facilite l'expression progressive des sentiments, l'affrontement de la maladie. Le dispositif permet de se montrer symboliquement dévêtue, sans la perruque et sans le masque social, s'ouvrant au regard et au jugement de son compagnon et à ceux des lecteurs.

Un autre livre, *Le Voile noir* d'Anny Duperey (1992), questionne également les photographies, mais d'un autre point de vue. Les parents de l'écrivaine sont morts asphyxiés au monoxyde de carbone. Si elle a survécu à cette catastrophe à l'âge de huit ans et demi, c'est parce qu'elle a défié les appels de ses parents et a refusé d'aller se laver avec eux dans la salle de bain, puis s'est rendormie dans sa chambre. Plus tard, c'est elle qui découvrira les corps inertes de ses parents dans la salle de bain. À la suite de ce choc, l'auteure perd tous ses souvenirs antérieurs à cette date. Dans ce récit autobiographique, elle tente de faire remonter à la surface les souvenirs de ses parents décédés. Mais le projet est un échec. Elle ne parvient pas à extirper le moindre souvenir de son passé et le voile noir persiste sur son enfance. Le livre se construit sur cet entre-deux, sur les photographies et leur description. Le récit demeure désormais une fiction sans dénouement, la vraie signification des images reste du domaine du non-dit et du non accessible. La description des photos ouvre toutefois une voie pour l'auteure, car elle lui permet d'exprimer sa douleur refoulée de la perte et son sentiment de culpabilité pour avoir désobéi ce jour-là. Comme le montre Véronique Montémont (2007), le texte offre à l'auteure l'opportunité d'exprimer ses sentiments et de les analyser simultanément. Et même si aucun souvenir ne lui revient, l'enquête menée à l'aide des images s'avère propice à l'écriture d'une biographie de ses parents et à l'entame d'une reconstruction de soi par l'autobiographie. Bien que les souvenirs ne refassent pas surface, le profond sentiment de culpabilité est finalement un peu atténué par le fait qu'Anny Duperey voit sur l'une des photos de mariage de ses parents, qu'elle agrandit et recadre au fil des pages, une tendance à la dépression dans le regard mélancolique de sa mère et trouve enfin une explication au décès insensé de ses parents. Elle découvre également que les photos prises par son

père révèlent chez lui un caractère mélancolique, puisque la soixantaine d'images en noir et blanc qui accompagnent le texte sont pour la plupart des paysages, des images suggestives et impressionnistes prises aux aurores brumeuses, complétées par des photos de famille. Certaines d'entre elles montrent Anny joyeuse et sans méfiance, alors que sur l'une des photos, la petite fille fait des yeux mélancoliques ; cela permet à l'auteure de retrouver le lien de filiation entre elle et ses parents.

Le texte commence par la description des images, mais finit petit à petit par se transformer et décrire les sentiments qu'elle éprouve face aux clichés ; il devient ainsi une sorte de confession autobiographique et une quête identitaire. Les photographies ont un rôle particulier, car l'écrivaine elle-même s'identifie à la position du lecteur pour qui le père photographe est totalement inconnu. En même temps, le lecteur peut ainsi plus facilement s'identifier grâce aux images au chagrin insupportable de l'écrivaine. Elles invitent à suivre les fantasmes de l'auteure, à essayer d'imaginer comment la scène a pu avoir lieu, à prolonger les clichés et leurs significations.

Sylvie Jopeck (2004) attire l'attention sur le fait que la photographie renforce le pacte autobiographique en tant que document tout en le problématisant. Elle peut constituer non pas une aide, mais un écran supplémentaire entre le vécu raconté et les images – ce que note également Anne-Marie Garat (1994) à propos des photos de famille. L'écart entre le texte et la photo devient ainsi significatif dans le livre *Crybaby !* de Janice Williamson (1998). En découvrant son infertilité, l'auteure canadienne commence une thérapie au cours de laquelle elle comprend que les causes possibles de sa stérilité remontent à la relation abusive que son père entretenait avec elle à l'âge de trois ans. Le livre se fonde sur l'incompatibilité entre les images prises par le père de la narratrice qui la montrent souriante, menant une enfance normale, insouciant, et ses propres souvenirs que le texte retranscrit. Il s'agit de moments douloureux et très intimes remis sans cesse en cause par les récits refoulés. « Il est difficile de transmettre le langage de la douleur, c'est dans la nature glorieuse de la civilisation de rejeter la souffrance. Et encore, la souffrance de certains est plus digne de reconnaissance » (Williamson 1998, 10)⁶ – écrit-elle en mettant l'accent sur la position inférieure qu'occupe la parole des femmes ou des enfants dans notre société. C'est en fin de compte le silence de la photographie et ce qu'elle ne montre pas qui deviennent significa-

6 Toutes les citations issues de cet ouvrage sont traduites par nos soins.

tifs. La narratrice se heurte à l'impossibilité d'écrire sur l'inceste, tant l'image la montrant souriante est récusable. Comme le montre Nancy Pedri (1998), l'auteure recourt à différentes techniques de recadrage pour réajuster l'histoire de la photographie prise par le père : elle décrit la manière dont elle découpe à l'aide de Photoshop la photographie avec son père pour éliminer tantôt la figure du père, tantôt celle de la petite fille, mais elle utilise également un cadre dans lequel elle découpe des portions de texte qui viennent questionner et atténuer l'image irréparable.

Les photographies ne sont pas là pour trouver « la vérité » de mon enfance. Elles sont une enfance. Une approche possible. Il est impossible de déterminer si mon père m'a molestée. Ma mémoire s'est montrée résiliente dans son habileté à trouver un équilibre quelque part entre la vision et l'articulation, une zone d'intrigue possible, de scénarios probables, d'images floues. Trous et fissures, arguments et échos forment ce que je sais de cet enfant qui se place devant moi. Ses mains se plient comme des ailes. (Williamson 1998, 26)

Puis, le texte qui apparaît dans le cadre note avec ironie : « Il y a beaucoup de choses vraies dans cette image. L'angle de la prise de vue est notable. Un point de vue bas entraîne la participation du regardeur et fournit un arrière-plan uniforme » (Williamson 1998, 26). L'expérience vécue inhibe l'identification et l'empathie de l'auteure envers son enfance, mais elle permet en revanche au lecteur de ressentir de l'empathie pour l'auteure en raison de sa propre expérience d'une enfance normale.

La nature irracontable de la douleur incite les auteurs à trouver de nouvelles formes photo-textuelles pour narrer leur expérience traumatisante. Le dispositif mis en place dans le livre permet de faire partager au lecteur le travail du surpasement de la douleur en éveillant l'empathie envers les autres. Dans les exemples photolittéraires abordés, le lecteur se trouve dans une position active parce qu'il déchiffre pour soi les clichés en même temps qu'il lit les commentaires des auteurs, et ce besoin d'investissement entraîne l'identification et la reconnaissance empathique des expériences traumatiques narrées. Dans son article sur les photos-chocs à propos d'une scène d'exécution, Barthes rappelle (1957, 98) que « la photographie n'est nullement terrible en soi, mais l'horreur vient de ce que nous

la regardons du sein de notre liberté ». L'écart du spectateur / lecteur importe : il peut facilement s'identifier avec la position de l'auteur face aux clichés qui sont à déchiffrer, mais l'écart se manifeste face à l'évènement traumatisant. Selon Lanzoni (2018, 82), au XIX^e siècle, avant de signifier la reconnaissance des émotions d'autrui, l'empathie était un terme étroitement lié à l'esthétique, et il était employé comme une traduction du mot allemand *Einfühlung*, utilisé dans le sens d'une capacité à ressentir et à se projeter dans les formes et les traits d'une œuvre d'art ou de la nature. Dans les œuvres photolittéraires présentées, l'empathie participe également de ce sens original du terme, car il faut que le lecteur se laisse entraîner dans l'expérience esthétique que l'arrangement photo-textuel lui fait parcourir. Le dispositif spécifique l'embarque à se projeter dans la position de l'auteur et à ressentir les mêmes sentiments traumatisants sans pour autant courir le risque de subir ces traumatismes. Si les photographies arrivent à transmettre les émotions, y compris les non-dits, c'est paradoxalement parce qu'elles cachent l'essentiel.

Bibliographie

- Barrett Feldman Lisa (2017) : *How Emotions are Made : The Secret Life of the Brain*, Boston : Houghton Mifflin Harcourt.
- Barthes Roland (1957) : *Mythologies*, Paris : Seuil.
- Barthes Roland (1980) : *La Chambre claire*, Paris : Seuil.
- Darwin Charles (1859) : *On the Origin of Species*, Londres : John Murray.
- Darwin Charles (1872) : *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres : John Murray.
- Duchenne (de Boulogne) Guillaume-Benjamin (1862) : *Le Mécanisme de la Physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris : Vve J. Renouard, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5699210s.texteImage> [07/10/24].
- Duperey Anny (1992) : *Le Voile noir*, Paris : Seuil.
- Ekman Paul (1970) : « Universal Facial Expressions of Emotion », *California Mental Health Research Digest* 8/4, 151-158, <https://paulekmangroup.wpenginepowered.com/wp-content/uploads/2013/07/Universal-Facial-Expressions-of-Emotions1.pdf> [07/10/24].
- Ernaux Annie et Marc Marie (2005) : *L'Usage de la photo*, Paris : Gallimard.

- Garat Anne-Marie (1994) : *Photos de familles*, Paris : Seuil.
- Heiferman Marvin (2012) : *Photography Changes Everything*, New York : Aperture.
- Jopeak Sylvie (2004) : *La Photographie et l'(auto)biographie*, anthologie et lecture accompagnée, Paris : Gallimard.
- Lanzoni Susan (2018) : *Empathy. A History*, New Haven : Yale University Press [eBook].
- Montémont Véronique (2007) : « Anny Duperey, *Le Voile noir* », <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/anny-duperey-le-voile-noir/> [13/07/2024].
- Nachtergaeel Magali (2012) : *Les Mythologies individuelles : récit de soi et photographie au XX^e siècle*, Amsterdam / New York : Rodopi.
- Pap Kata (2017) : *Nevetős, sírós, ámulós, morgós*, Budapest : Csimota.
- Pedri Nancy (2008) : « Le silence photographique, un geste provocateur », in Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes : PUR, 391-397, coll. « Interférences ».
- Rifkin Jeremy (2009) : *The Empathic Civilization : The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*, New York : J. P. Tarcher / Penguin.
- Roussel-Gillet Isabelle (2008) : « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio », in Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes : PUR, 277-296, coll. « Interférences ».
- Schaeffer Jean-Marie (1987) : *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris : Seuil.
- Waal Frans de (2009) : *The Age of Empathy : Nature's Lessons for a Kinder Society*, New York : Harmony Books.
- Wai Kit Ow Yeong (2014) : « Our Failure of Empathy : Kevin Carter, Susan Sontag, and the Problems of Photography », *Think Pieces* 1/1, 9-17, <https://doi.org/10.14324/111.2058-492X.002> [07/10/2024].
- Williamson Janice (1998) : *Crybaby !*, Edmonton : NeWest Press.

BARBARA BOURCHENIN

Université Bordeaux Montaigne

Fictions et lectures empathiques dans l'œuvre fantomatique de Sophie Calle

Résumé

Souvent discréditée dans son lien au *pathos*, au sensible et à l'affect, l'empathie est une notion qui parcourt pourtant l'œuvre de chercheurs éminents en histoire de l'art. C'est le cas du travail d'Aby Warburg, depuis sa thèse sur Botticelli et la mythologie jusqu'à l'entreprise du *Bilderatlas Mnemosyne*. La remarque préliminaire des *Essais florentins* est un « programme théorique » au long cours dont le troisième paragraphe mentionne la nécessaire « aptitude empathique » de l'historien et de l'amateur d'art. Depuis l'œuvre de Sophie Calle – à la fois plasticienne et littéraire – cette contribution réfléchit à la manière dont les dispositifs plastiques qui mettent en jeu des fantômes *fictionnent* une lecture empathique. Nous montrerons comment Sophie Calle crée des situations fictionnelles génératrices d'empathie ou reposant sur l'empathie, qui réhabilitent un paradigme de lecture mantique (divinatoire) des œuvres. L'expérience de l'absence et la lecture des traces deviennent des présages, réactivant des théories de lecture indiciaires où l'empathie devient le moteur du sens.

Mots-clés : empathie, fantôme, Sophie Calle, fiction, mantique, lecture

Abstract

Often discredited, empathy – linked to pathos, sensibility and affect – is a notion that nevertheless runs through the work of eminent researchers in art history. Such is the case of A. Warburg's work, from his thesis on Botticelli and mythology to the *Bilderatlas Mnemosyne*. The preliminary remark of the *Florentine Essays* is a long-running “theoretical program”, the third paragraph of which mentions the necessary “empathetic aptitude” of the art historian and art lover. From the

perspective of Sophie Calle's work – which is both visual and literary – this contribution examines the way in which art works that bring ghosts into play fictionalize an empathetic reading. We show how Sophie Calle creates fictional situations that generate empathy or rely on empathy, rehabilitating a paradigm of mantic (divinatory) reading. The experience of absence and the reading of traces become omens, reactivating theories of indexical reading in which empathy becomes the driving force behind meaning.

Keywords: empathy, ghost, Sophie Calle, fiction, mantic, reading

En guise d'introduction : trois histoires de fantômes

Les fantômes hantent la pratique de Sophie Calle. En 1989 et 1991, le musée d'Art moderne de la ville de Paris et le musée d'Art moderne de New York prêtent de manière temporaire certains de leurs tableaux à d'autres institutions. L'artiste profite alors de cette vacance pour interroger les conservatrices, gardiens, agentes du musée et leur demander de décrire (verbalement et graphiquement, par des descriptions écrites et dessinées) ces œuvres absentes : « Cinq tableaux de Magritte, Modigliani, De Chirico, Seurat, Hopper ayant été temporairement prêtés ou retirés, devant leurs emplacements laissés vides, j'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me les décrire et de me les dessiner. J'ai remplacé les tableaux manquants par ces souvenirs » (Calle 2013, 17). Cette série est intitulée *Fantômes* dans l'ouvrage édité chez Actes Sud.

En 1990, des tableaux sont volés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Le musée laisse vides les espaces auparavant occupés par les tableaux. De la même manière qu'à Paris, Calle photographie et fixe l'image de ces absences involontaires. Lorsque les cadres vides de certains tableaux sont réinstallés (en 1994) pour signaler l'absence, elle recueille une nouvelle fois les impressions des permanents et visiteurs du musée, ce qu'ils ont « vu pour la dernière fois » (du titre de la série *Last Seen*). Prêtés ou disparus, les tableaux absents laissent occupées leurs places matérielles au mur. Le souvenir de leur présence hante leurs spectateurs désœuvrés : « Le 18 mars 1990, six tableaux de Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer, cinq dessins de Degas, un vase et un aigle napoléonien furent dérobés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Les cadres des peintures de Vermeer, de Flinck et de Rembrandt avaient été abandonnés sur place. En

1994, après restauration, ils furent à nouveau accrochés à l'emplacement qui leur revenait, délimitant ainsi l'absence. J'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et aux autres permanents du musée, ainsi qu'aux visiteurs, de me dire ce qu'ils voyaient à l'intérieur des cadres » (Calle 2013, 141).

Plus récemment, en 2022, l'exposition « Les fantômes d'Orsay » retrace le retour de Calle dans la gare d'Orsay et son hôtel déserté, lieux à l'abandon qu'elle investit clandestinement en 1978. Installée dans la chambre 501 (aujourd'hui disparue), l'artiste expérimente un temps suspendu ; elle récolte et photographie les indices des êtres de passages (documents, objets, traces, adresses, fiches-clients, etc.).

1978. Derniers jours de l'année. J'étais de retour en France à Paris et je me promenais sur les quais de la Seine. À la hauteur de l'ancienne gare d'Orsay, j'ai remarqué une toute petite porte en bois. Instinctivement, par habitude aussi, je l'ai poussée. Elle a cédé. Un escalier monumental, cinq étages, une salle de bal, des cuisines, de longs corridors desservant plus de deux cent cinquante chambres. Le Grand Hôtel Palais d'Orsay, désaffecté depuis cinq ans. Au mois de février 1979, je suis partie suivre les pas d'un inconnu à Venise. Puis, du 1er au 9 avril, j'ai invité des inconnus à dormir dans mon lit. C'est seulement le 24 avril que j'ai noté dans mon agenda : *Hôtel Orsay renouer*. (Calle 2022, non paginé)

Les « histoires de fantômes » qui ponctuent le travail de Calle apparaissent comme des hantises fertiles et propices à l'interrogation d'une empathie à l'œuvre dans ses dispositifs plastiques. Ici, il ne s'agit pas de fantômes d'hommes et femmes (bien que ceux de sa mère ou de son père la hantent pareillement), mais bien plutôt d'œuvres et de lieux *absents* et *absentés*, qui occupent la mémoire des spectateurs, des spectatrices et des usagers des lieux. Dans *L'Art caméléon*, au chapitre « F comme Fantôme », Anne Sauvageot explique que « [l]es *Fantômes* (1989-1991) de Sophie Calle ont pour mission – comme tout fantôme qui se respecte – de réintroduire de la présence au cœur de l'absence » (2007, 49). Au-delà de cette invocation, les fantômes existent pour activer l'empathie : ils invitent littéralement à se mettre à la place de l'autre, à expérimenter le vide. Aussi, nous demanderons-nous comment Calle parvient à mettre en scène l'empathie ; comment les agencements proposés (narratif, d'enquête, photographique, etc.)

fictionnent-ils une lecture empathique (représentée et en réception) ? À ce questionnement principal s'ajoutent des interrogations au long cours et transversales (déjà présentes dans les séries sur les aveugles, autre personnage qui peuple le paysage créatif de Calle) : que voit-on ? Comment le voit-on ? Prend-on le temps de le (perce)voir ? Comment accède-t-on au régime du visible et de l'existant ? Face à l'absence, et aux fantômes qui habitent les œuvres de Calle, les spectateurs apprennent à régénérer leur rapport à l'œuvre et aux choses, à renouveler la manière dont ils lisent et interprètent les œuvres et le monde. Ce renouvellement intervient à un moment de crise du regard. Aussi, restaurer une lecture empathique des œuvres revient-il à questionner, de manière plus générale, le *voir*. D'un point de vue philosophique, il convient de se demander comment réhabiliter l'empathie – et l'expérience ou la lecture des œuvres – comme connaissance. Comment faire de l'empathie une condition *sine qua non* des théories de lecture des œuvres d'art ?

L'hypothèse principale de ce texte est la suivante : chez Calle, les fictions empathiques réhabilitent un paradigme de lecture mantique – divinatoire – des œuvres. L'expérience de l'absence (*via* les fantômes) et la lecture des traces réactivent une théorie de lecture indiciaire,¹ où l'empathie devient le moteur du sens.

Dispositifs photo-textuels : agencer l'empathie

Pour Jean-Louis Baudry, le dispositif ne se définit pas comme un simple appareillage, mais comme une « projection » ; dans le dispositif, « le sujet à qui s'adresse la projection est inclus » (1978, 31). Chez Calle, le dispositif empathique est avant tout un dispositif photographique complexe, dans lequel le spectateur et la spectatrice sont inclus. Pour le dire autrement, le dispositif est à la fois l'appareil, l'image et la personne spectatrice : la focale est comme dédoublée, entre l'instrument de prise de vue et le regard du spectateur (deuxième optique du dispositif). La définition que donne Baudry du dispositif découle de réflexions sur le cinéma. Elle peut néanmoins être transposée au médium photographique chez Calle : le dispositif empathique serait ici un appareil de la « capture » et dans

1 À ce sujet, et pour compléter la bibliographie, voir les réflexions de Muriel Pic depuis les travaux de Carlo Ginzburg. Cette hypothèse est en effet tributaire de la réactualisation par Muriel Pic de la réflexion de Ginzburg sur le paradigme indiciaire.

lequel le sujet à qui s'adresse la capture est inclus. Dans la série photographique de 1994, au musée Isabella Stewart Gardner, la présence des cadres vides réinstallés dans l'espace d'exposition donne à voir un dispositif de regard spécifique, qui matérialise le vide et invite le spectateur à s'agencer devant lui. De fait, le point de vue photographique de Calle est différent des autres séries puisqu'elle décide de photographier les spectateurs et spectatrices devant ces cadres vides (chose qu'elle n'avait pas faite pour les précédentes séries de *Last Seen*). La complexité du dispositif tient ainsi au fait qu'il met en abyme une situation de lecture empathique : la lecture que les spectateurs font des œuvres disparues, mais aussi celle qu'ils font de ces photographies de spectateurs confrontés à des œuvres disparues. Les séries *Fantômes* ou *Last Seen* sont donc des dispositifs empathiques de lecture et d'exposition à la puissance deux.

Dans l'exercice de contemplation, la difficulté à ressentir de l'empathie tient principalement à l'inorganicité de l'objet et à l'incapacité du sujet à se projeter dans celui-ci. Calle fait d'ailleurs plusieurs fois état de ces échecs empathiques. Ainsi, à propos du tableau de Georges-Pierre Seurat, *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* (1886), Calle glane la description suivante : « Je n'ai aucun souvenir de ce tableau, de ce que c'était, ni à quoi il ressemblait » (2013, 45). À propos du tableau de Charles Gleyre, *Le Major Davel* (1850), qui fut partiellement détruit par le feu à la suite d'un acte de vandalisme, la critique se fait sévère, dénotant une expérience esthétique manquée : « C'était une peinture assez quelconque, elle ne cassait pas des briques » (Calle 2013, 120). Même constat pour un tableau de Picasso, *Tête* (1928), dérobé dans la galerie Richard Gray (*R G Gallery*) à Chicago en 1994 : « C'était plat. Aucune qualité humaine. Pourtant, je suis sûre que c'était une femme » (Calle 2013, 128). Le dispositif empathique n'est pas un dispositif communicationnel ; il s'autorise à ne pas être performant. Avant tout, il existe pour réincarner l'écran et la distance qui existe *de facto* dans toute réception d'œuvre. L'artiste retranscrit donc les échecs de lecture et de compréhension des œuvres (qui tiennent aussi à des échecs mémoriels dans *Fantômes*), au même titre que les situations où l'empathie advient. Dans *Fantômes*, un spectateur note à propos d'un dessin de Degas (*Jockey à cheval, vu de dos, et deux chevaux*, vers 1868) : « Vous pouviez voir son dos et pourtant, ce n'était pas juste un dos tourné, c'était un dos en mouvement » (Calle 2013, 102). Le motif du personnage représenté dos tourné tient lieu d'admoniteur ; le mouvement ressenti par le spectateur n'est pas simplement représenté, il est surtout incarné et ressenti par celui-ci, vécu dans son corps. Aussi, le motif du *personnage de dos* revient

très souvent dans l'œuvre de Calle. La photographe peuple ses photographies de personnages anonymes, en plein exercice de regard, dans lesquels le regardeur de ses œuvres peut non seulement se projeter, mais aussi, par analogie, auxquels il peut se connecter et s'identifier. Plusieurs témoignages recueillis vont en ce sens :

Et pour une raison inexplicable, j'ai la sensation que ce cadre me regarde. [...] Je vois quelque chose d'étrange, un tableau qui montre mon image dans un miroir. [...] Je me vois, moi, pile au centre de ce cadre splendide, avec un rayon de soleil sur l'épaule gauche. C'est un peu narcissique mais je ne peux m'empêcher de m'imaginer comme un personnage, et le Zurbaran s'y reflétant, je me vois comme le compagnon moderne, et un peu las, de ce vieux prêtre en rouge. [...] Ce que l'on voit c'est soi. (Calle 2013, 146-153)

Pour approcher l'empathie, cette voie de l'anthropologie de la ressemblance est nécessaire, mais insuffisante. Avec Georges Didi-Huberman, il s'agit plutôt de penser une empathie qui irait au-delà d'une simple inter-subjectivité.² L'empathie, c'est être *dans* les choses (de *Einfühlung*, « sentir dedans » ou « se sentir dedans ») : l'inter-connexion doit être pensée au-delà de la notion de sujet et de la dialectique sujet / objet. Le « mouvement » du dos ressenti par la spectatrice de l'œuvre de Degas ne relève pas d'un simple exercice de projection, mais plus profondément, d'une *empathie énergétique*. Le dispositif n'est donc pas seulement lié au médium photographique, mais aussi au spectateur qui devient lui-même un dispositif à part entière : un dispositif dans le dispositif. Aussi, au-delà d'une simple machine de vision, le dispositif chez Calle s'apparente-il peut-être à un agencement, au sens deleuzien du terme : « Un agencement est une connexion relativement stable entre des termes hétérogènes qui comportent, pourtant, des lignes de déterritorialisation grâce auxquelles du neuf peut se produire entre ces termes » (David-Ménard 2008, 44). Chez Calle, le dispositif s'expérimente comme une articulation d'agencements : entre le public, les photographies, les spectateurs photographiés, les espaces vides, mais aussi les livres qu'elle édite chez Actes Sud. Plus que de simples mises en scène de l'empathie, l'artiste propose donc des fictions empathiques, dans lesquelles les moments de verbalisation (écrite, orale ou dessinée) et le « photo-textuel » (Nachtergaeel 2006) en-

2 Voir Didi-Huberman 2013, 2023.

clenchent un processus mémoriel, de survivance de l'image disparue. Cet appel à la mémoire rend compte d'une manière de *faire fiction* et d'*agencer* l'empathie.

D'un dispositif matériel de capture photographique à une capacité cynégétique de capture du sens

Dans les trois séries abordées, les dispositifs photographiques tiennent en quelque sorte lieu de médiation pour expliquer l'absence des œuvres. Aussi, nous demandons-nous si la médiation, dans son acception générale, ne tient pas lieu de capture du spectateur ?³ Cette notion de capture, déjà évoquée à propos du dispositif photographique, peut être mise en perspective avec un modèle de lecture cynégétique des choses. L'adjectif « cynégétique » renvoie à ce qui concerne la chasse, à l'art de l'affût, aux ruses qui servent à saisir un objet. Les fictions de Calle, et les lectures qu'elles engendrent sont des médiations, des dispositifs de capture, au sens que Giorgio Agamben donne au *dispositif* : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2007, 31).

Faire du modèle cynégétique un modèle anthropologique de lecture des œuvres permet de penser la lecture iconologique comme « consistant à remonter depuis des données expérimentales apparemment négligeables jusqu'à une réalité complexe » (Pic 2013, 249). L'absence des œuvres dans les musées apparaît en premier lieu comme un non-événement, une non-expérience. Calle renverse cette prétendue situation d'insignifiance en un moment d'expérience à part entière. La disparition des tableaux, le délabrement, puis la disparition totale de l'Hôtel d'Orsay deviennent alors des moments propices à un « investissement affectif de la catégorie du déclassé » (Pic 2013, 253) : les restes des œuvres ou les ruines des lieux étant les témoins de ce déclassement. Face à ces fantômes, l'empathie se mue en « sympathie », du grec *συμπαθεία* : « participation à la souffrance d'autrui ». ⁴ Selon Muriel Pic, il faut bien « envisager la souffrance inhérente à toute empathie exercée dans le but de faire mémoire » (2013, 256). Ainsi, à propos de *Portrait d'un couple* de Rembrandt (1633), une spectatrice se

3 Voir à ce sujet les travaux de Jérôme Glicenstein (2009).

4 Voir <https://www.cnrtl.fr/etymologie/sympathie> [18/10/24].

rappelle qu'« on disait que l'enfant était mort, c'est pourquoi ils l'avaient enlevé, et à la place Rembrandt a peint une chaise. Je venais d'avoir un enfant quand j'ai entendu cette histoire, alors j'allais dans cette pièce lorsqu'il n'y avait personne. C'était comme d'être assise avec eux. C'étaient des amis. De bons amis qui venaient de subir une perte » (Calle 2013, 76). La sympathie s'entend aussi souvent comme une marque de familiarité : « C'est un tableau lumineux, qui faisait partie de la première exposition du musée en 1929. C'est un vieil ami. Il me rend nostalgique » (Calle 2013, 48), dit un spectateur à propos du tableau de Georges-Pierre Seurat, *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* (1886). Ou encore, à propos du tableau de Charles Gleyre, *Le Major Davel* (1850) : « Pendant dix ans, je l'ai vu quasiment chaque jour. J'avais avec lui un lien de familiarité » (Calle 2013, 118). La lecture empathique implique ici une habitude, la répétition d'une expérience qui permet d'« exprimer la chose comme elle est ».⁵ Car selon Pic, « tel serait le pouvoir cognitif de l'empathie, impliquant de ne pas chercher à en finir, de ne pas vouloir à tout prix statuer raisonnablement sur un événement, autrement dit, pour utiliser la métaphore de la chasse : de ne pas tuer sa proie » (2013, 254). Les œuvres qui s'absentent, pour une raison ou une autre, ne sont pas un événement sur lequel Calle souhaite *statuer raisonnablement*. L'empathie comme capture cynégétique ne cherche pas à anéantir l'œuvre en tant que proie (il ne s'agit pas d'en finir avec elle une bonne fois pour toutes) ; elle propose au contraire de reconduire indéfiniment l'expérience de l'affût (expérience perceptive et attentionnelle du presque rien, de l'imperceptible persistant). Par ailleurs, le « chasseur d'indices » devient à son tour, par renversement des agentivités, la proie de l'œuvre. En témoigne le récit de ce visiteur à propos du tableau absent de Georges-Pierre Seurat, *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* (1886) : « Ce n'est définitivement pas un de mes préférés. Très ennuyeux. Mon pire cauchemar serait d'être bloqué dans ce tableau pour un week-end interminable » (Calle 2013, 48). Être bloqué dans le tableau, être capturé par lui, c'est être devenu la proie de la lecture empathique, dans un renversement perspectiviste. On touche ici à ce que Didi-Huberman, à la suite de Binswanger et Warburg, nomme la « connaissance impliquée » ou « connaissance par intrication » ou « incorporation » :

5 L'expression flaubertienne est rendue célèbre par Ludwig Binswanger (1970, 55) et reprise par Georges Didi-Huberman (2002) et Muriel Pic (2013).

« Exprimer une chose comme elle est », ce n'est pas dire sa vérité depuis une hauteur conceptuelle assurée dans son jugement. C'est se fondre empathiquement dans le mode d'expression propre à la chose, son *style d'être*. C'est se faire le « phasme » de la chose. C'est pénétrer la chose pour « se pénétrer » d'elle [...]. C'est donc se risquer à ne plus en sortir (à ne plus s'en sortir). La connaissance par intrication est connaissance par les gouffres, voyage sans fin dans le monde des choses, conscience aiguë d'y être impliqué, désir profond d'une vie dans ces plis. (Didi-Huberman 2002, 399)

Au contact des œuvres (ou de leur fantôme), le spectateur impliqué dans le dispositif empathique chez Calle se constitue en « phasme » de l'œuvre : il devient lui-même fantôme (l'étymologie du phasme renvoyant explicitement au grec *φασμα*, « fantôme »).

Fictions fantomatiques et présages : le temps de l'empathie

Pour Pic, il n'y a « pas de connaissance du passé sans empathie » (2013, 247). C'est également ce qu'exprime un spectateur du tableau de Charles Gleyre lorsqu'il dit : « Sa chance est d'avoir brûlé. Il faut qu'une chose s'absente pour nous faire courir » (Calle 2013, 117). La course métaphorise une quête : celle de la connaissance, d'un savoir dérobé avec l'absence de l'œuvre. L'empathie est une « forme de transfert affectif *in absentia* » (Gefen et Vouilloux 2013, 6). De fait, les dispositifs fantomatiques chez Calle appellent une « appréhension achronologique du temps » (Pic 2013, 261). Pour Pic, « l'empathie qui accompagne le déchiffrement des traces et des présages occasionne donc une expérience subjective et nostalgique de l'abolition du temps [...] » (2013, 262). Cette idée est particulièrement présente dans l'exposition « Les fantômes d'Orsay » et l'édition qui en a découlé.

Dans le catalogue *L'Ascenseur occupe la 501*, Calle rend compte d'une exposition construite à deux voix : la sienne et celle de Jean-Paul Demoule, professeur de protohistoire européenne. L'universitaire et archéologue porte une voix rationnelle. Il dissèque ainsi les lieux, les objets et les documents en leur apportant des descriptions précises et anthropologiques. Littéralement superposée à cette première lecture, celle de Calle, en bleu dans le catalogue, adopte un ton bien

plus énigmatique et spéculatif. Les hypothèses d'analyse formulées sous forme de questions successives relèvent d'un registre parodique : Calle prend la voix d'une archéologue du futur, qui découvre ce musée et son histoire. Loin du registre didactique de Demoule, les textes s'apparentent davantage à des billets de divination qu'à des descriptions techniques.

Il a été retrouvé dans un bâtiment abandonné de nombreux petits papiers portant une requête à un mystérieux esprit appelé Oddo (ou Addo). [...] Si l'on a pu recueillir beaucoup de ces vœux écrits à l'encre rouge, on n'a retrouvé en revanche aucun ex-voto proprement dit, ni de remerciements à son esprit. [...] En tout cas, le bâtiment paraît avoir été finalement abandonné, peut-être en désespoir de cause, et Oddo avoir disparu, sans que l'on sache si son culte a survécu quelque part, ou pas [...]. Qu'a-t-il bien pu se passer dans cette chambre manifestement ravagée par une catastrophe, naturelle, humaine ou surnaturelle ? En effet, des morceaux du plafond parsèment les tapis, la literie a été arrachée au matelas, des papiers déchirés traînent au milieu de débris épars, une chaise est abandonnée au milieu de la pièce, un objet informe a été projeté contre le mur, les tentures sont en lambeaux. Scène de crime ? Implacable mais infructueuse perquisition policière ? Déchaînement d'un esprit malin ? Effet indirect d'un bombardement proche ? Oddo était-il visé ? (Calle 2022, non paginé)

En ce sens, le modèle cynégétique est également, historiquement, un modèle mantique de lecture : l'empathie se fait *présage*. Pour Pic, « [...] l'empathie est alors le gage d'une extraordinaire faculté d'être présent à ce qui n'a pas été vécu : un possible du passé comme de l'avenir » (2013, 247). Les fictions fantomatiques chez Calle ont ce pouvoir : le spectateur est rendu présent à une expérience esthétique et artistique qu'il n'a pas vécue (ou dont il n'a pas souvenir qu'il l'a vécue). Cette expérience empathique s'apparente aussi à un présage dans le sens où elle projette une expérience possible à venir. Ce va-et-vient, ou plutôt cette imbrication entre passé, présent et futur, est particulièrement sensible dans le travail que Calle mène avec Demoule au musée d'Orsay. Dans l'ouvrage publié chez Actes Sud, trois temporalités textuelles coexistent : le texte en noir qui renvoie au présent (Calle narratrice), le texte en gris qui renvoie au passé (Demoule,

archéologue des vestiges de l'expérience de 1978-1979), et le texte en bleu qui renvoie au futur (Calle archéologue d'un futur lointain, qui découvrirait des objets et traces étranges et étranges). La lecture empathique est un présage, au sens mantique d'une divination conjecturale (fondée raisonnablement sur l'interprétation d'indices). La dimension divinatoire est explicite à plusieurs reprises chez Calle. Elle peut apparaître de manière thématique : « J'ai des visions. Je vois Le Concert. Lors des visites guidées, je le désigne : Voici Le Concert. Mais il n'y a rien que ma frustration » (Calle 2013, 146). Bien qu'il soit plutôt question de divination inspirée ici, les visions répétées, et l'anaphore du verbe *voir* évoquent une vision comme remémoration ou présage. À propos de *La Tempête sur la mer de Galilée* (1633), de Rembrandt Harmensz Van Rijn, un spectateur dira « Je vois un espace sacré » (Calle 2013, 165). Le cadre prend la valeur d'un *templum*, d'un espace qui délimite l'interprétation du présage dans les pratiques divinatoires. Enfin, dans *Last Seen*, Calle demande à la voyante Maud Kristen ce qu'elle voit dans ces cadres vides. Sa réponse est la suivante :

Des fantômes occupent le cadre, comme si ce vol avait libéré les personnages, leur avait permis de quitter cette représentation figée tout en demeurant dans les lieux. Je les ressens plus présents dans leur absence. Le regard des visiteurs les retenait. Ils peuvent maintenant se balader dans le musée, ils ont cette liberté physique qu'on a dans l'obscurité, ce plaisir de mener sa vie sans être vu... Comprenez-moi, même si la toile a brûlé, la femme qui a servi de modèle n'est pas défigurée. C'est comme si, dépouillée de son corps, elle s'était ensuite dépouillée de son image. Ce que je vois dans cette ouverture est vivant et joyeux. (Calle 2013, 167)

Cet appel à la voyance, s'il revêt explicitement une dimension parodique, n'en est pas moins symptomatique chez l'artiste de la recherche perpétuelle d'une *lecture autre*. La divination n'a pas ici de valeur prédictive ; elle intervient pour faire signe vers un autre mode de lecture, un paradigme empathique où les fictions sont autant d'ouvertures possibles du sens. « Reconnaître aux images le pouvoir de l'empathie, ce n'est pas seulement ouvrir le voir et incorporer l'objet : c'est aussi – ultime conséquence théorique – ouvrir le sujet » (Didi-Huberman 2013, 412). L'absence des œuvres ouvre une situation achronologique et divinatoire où les fantômes fictifs activent la lecture empathique.

Conclusion

Si la notion d'empathie apparaît fréquemment dans les études en littérature ou en arts visuels consacrées à Sophie Calle (Sauvageot 2007 ; Nachtergael 2006, 2010), elle ne fait jamais l'objet d'un développement à part entière. On retiendra néanmoins l'expression d'« impuissance empathique » formulée par Gérard Grugeau (2015) à l'égard des spectateurs pris dans les dispositifs de l'artiste. Mais en rester à une idée d'impuissance empathique ne rend pas compte de la complexité des dispositifs fictionnels chez l'artiste. Ceux-ci ne jouent pas uniquement sur des effets déceptifs : ils sont créateurs de l'*anima* des œuvres, de leur(s) *phasme(s)*. Les fictions et lectures empathiques chez Calle viennent animer l'inanimé, insuffler dans les œuvres inertes (et absentes) un souffle de présence (même fantomatique) et de sens. Elles incarnent les théories de l'incorporation imaginaire. Plutôt que la distance herméneutique, Calle choisit la voie du présage et de l'imaginaire parfois loufoque (en témoignent les considérations anthropologico-parodiques au sujet d'Oddo) pour interroger l'empathie et les mécanismes d'interprétation des œuvres.

Par ailleurs, elle ne se contente pas de mettre en scène l'empathie, elle imagine des dispositifs qui transforment le spectateur en *phasme*. Ses pièces sont des engagements empathiques. Par incorporation empathique, le spectateur des œuvres se fait fantôme. Aussi, être en empathie avec le monde relève d'un nouveau modèle de connaissance qui fait écho à la réhabilitation d'un paradigme mantique (ou cynégétique, ou indiciaire) de lecture. Faire l'expérience empathique des œuvres, c'est s'exposer à leur hantise, accepter qu'elles fassent de vous un phasme. De fait, l'empathie n'est pas seulement un mouvement de sujet à objet, elle procède également par affectation du sujet par l'objet, par interconnexion réversible des affects.

Les sciences cognitives, en s'emparant de ces objets, ont participé à leur réhabilitation dans le champ de la connaissance. Jean-Marie Schaeffer encourage la revalorisation des émotions dans le champ interprétatif et cognitif de l'expérience. L'empathie, en tant que « méta-émotion » (Schaeffer 2015, 123) recèle une « dimension cognitive native ». Mais, pour penser philosophiquement l'empathie, il faut sortir du strict champ des neurosciences et revenir à l'étymologie du terme « interprétation » : « indication de l'avenir par un songe ». ⁶ Lire le monde, interpréter des œuvres, relève du *présage*. La lecture comme présage

⁶ Voir <https://www.cnrtl.fr/etymologie/interpretation> [13/10/24].

réactive donc la part de désir et d'attente enjouée propres aux fictions fantomatiques chez Calle. L'entreprise artistique rejoint alors celle de Didi-Huberman (2013, 412) : il s'agit de reconnaître que les images et les œuvres sont elles aussi dotées d'empathie.

Bibliographie

- Agamben Giorgio (2007) : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. par Martin Rueff, Paris : Payot & Rivages.
- Baudry Jean-Louis (1978) : *L'Effet cinéma*, Paris : Albatros.
- Binswanger Ludwig (1970) : *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne. Discours, parcours, et Freud*, trad. Roger Lewinter, Paris : Gallimard.
- Calle Sophie (2013) : *Fantômes*, Arles : Actes Sud.
- Calle Sophie et Jean-Paul Demoule (2022) : *L'Ascenseur occupe la 501*, Arles : Actes Sud.
- David-Ménard Monique (2008) : « Agencements deleuziens, dispositifs foucauldien », *Rue Descartes* 59/1, 43-55.
- Didi-Huberman Georges (2002) : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman Georges (2013) : « Hépatique empathie : l'affinité des incommensurables selon Aby Warburg », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 371-389.
- Didi-Huberman Georges (2023) : *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects, I*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gefen Alexandre et Bernard Vouilloux (dir.) (2013) : *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann.
- Glicenstein Jérôme (2009) : *L'Art, une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Grugeau Gérard (2015) : « Traces. Pour la dernière et la première fois de Sophie Calle », compte rendu, *24 images* 172, 56-58, <https://id.erudit.org/iderudit/78125ac> [15/07/2024].
- Nachtergaele Magali (2006) : « Sophie Calle, un théâtre d'ombres. Les mises en scène du moi et de l'absence », in Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dir.), *Intermédialités* 7, « Filer (Sophie Calle) », 139-150, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

- Nachtergaele Magali (2010) : « Photographie et machineries fictionnelles », *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs* 6, « Machines textuelles », <https://epistemocritique.org/photographie-et-machineries-fictionnelles/> [29/12/24].
- Pic Muriel (2013) : « W.G. Sebald et Gustave Flaubert : empathie, traces et présages dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 247-264.
- Sauvageot Anne (2007) : *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Schaeffer Jean-Marie (2015) : *L'Expérience esthétique*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais ».
- Warburg Aby ([2003] 2015) : *Essais florentins*, trad. par Sibylle Müller, Paris : Hazan.

JAEI VIOLANT ROMERO GONZÁLEZ

Université Pompeu Fabra de Barcelone

La peinture et la musique comme moyens pour réveiller l'empathie dans l'œuvre de Wajdi Mouawad

Résumé

L'empathie est présentée par Wajdi Mouawad (né en 1968) comme un sentiment cyclique nourri sur une base réciproque, un lien entre les faits extérieurs et entre personnes. Le théâtre nous met en dialogue avec nous-mêmes, et la peinture et la musique apparaissent comme des connecteurs qui facilitent cette faculté. L'application de la peinture et de la musique dans la littérature théâtrale de Mouawad est étudiée pour lire la complexité des relations humaines à partir des expressions artistiques et des francophonies exposées par l'auteur. Pour que l'héritage ne devienne pas un obstacle à notre capacité à l'empathie, les personnages principaux de nombreuses œuvres de Mouawad sont issus des communautés que, par héritage, il devrait haïr. Avec cet esprit subversif de résistance à l'adversité, les œuvres de Mouawad réveillent les consciences et l'empathie des récepteurs pour signaler les contradictions de l'humanité.

Mots-clés : empathie, identité, conscience, lyrisme, exil, catharsis, conflit, mémoire, humanisme

Abstract

Empathy is presented by Wajdi Mouawad (1968) as a cyclical feeling nurtured on a reciprocal basis, a link between external events and between people. Theater puts us in dialogue with ourselves, and painting and music appear as connectors that facilitate this faculty. The application of painting and music in Mouawad's theatrical literature is studied to read the complexity of human relations from the artistic expressions and francophonies depicted by the author. To ensure that he-

ritage does not become an obstacle to our capacity for empathy, the main characters in many of Mouawad's works are drawn from communities that, by heritage, he should hate. With this subversive spirit of resistance to adversity, Mouawad's works awaken the consciousness and empathy of the receivers to point out the contradictions of humanity.

Keywords: empathy, identity, consciousness, lyricism, exile, catharsis, conflict, memory, humanism

Wajdi Mouawad est écrivain, acteur et metteur en scène de théâtre, d'origine libanaise et de nationalité canadienne. Il vit actuellement à Paris, où il dirige le Théâtre National La Colline depuis 2016 (Mereuze 2016). Dans son théâtre, l'auteur réactualise le lyrisme et l'émotion des grandes tragédies de la Grèce classique et dans ses textes coexistent l'exil, la terreur, le conflit politique, la catharsis et la mémoire. Mondialement connu et amplement traduit et représenté, Wajdi Mouawad occupe une place centrale dans la production théâtrale contemporaine internationale, par la portée foncièrement poétique qui inspire ses pièces, par la hardiesse de ses expérimentations dramaturgiques et stylistiques, et par l'actualité des thèmes dont il traite (Valenti 2019, 11). L'œuvre de l'auteur met ainsi en relief la contradiction humaine et montre la logique de celle-ci dans la moralité et dans la vie. Ce qui est beau peut être aussi et en même temps mauvais, comme ce qui a fait notre malheur peut faire aussi, plus tard, notre bonheur. Avec cet esprit subversif de résistance à l'adversité – voire de résilience –, les œuvres de Mouawad réveillent les consciences des récepteurs, davantage chez les spectateurs que chez les lecteurs, nous rapprochant de son vécu et des expériences ou circonstances personnelles qu'il relate. Il s'agit d'une finalité que l'écrivain recherche consciemment, et le point de gravité autour duquel ses œuvres touchent et captivent.

L'empathie comme faculté

Le *DIEC*¹ décrit l'empathie comme la « faculté de comprendre les émotions et les sentiments extérieurs à travers un processus d'identification à l'objet, au groupe ou à l'individu avec lequel on se rapporte ». Cette définition diffère de celle du

1 *DIEC* : *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*. Notre traduction.

Larousse – « faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent »² – pour la perception de cette faculté comme un genre d'échange dans les deux sens, comme une identification par rapport à « l'autre », objet ou individu. C'est donc cette définition que j'utiliserai pour traiter l'empathie dans l'art, les expressions artistiques, comme moyen d'expression et d'évolution.

Dans un recueil d'entretiens avec le sociologue Jean-François Côté, Wajdi Mouawad note :

Ce qui change le monde, ce sont les hommes et les femmes qui le dirigent. L'art peut décrire comment nous vivons. Il peut provoquer un raccourci, impossible autrement, dans l'esprit humain pour lui faire prendre conscience de sa situation. L'art met au jour notre portrait. La qualité de nos rêves. C'est à ceux qui font face à ce miroir de décider s'ils veulent agir ou non. (Côté 2005, 18)

Ainsi, quel que soit le sujet de ses œuvres, l'une des qualités les plus remarquables de l'œuvre de Mouawad est sa capacité à susciter chez le spectateur de l'empathie pour la guerre et ses victimes, pour les misères les plus absurdes et contradictoires de l'humanité et pour une culture qui, dans la plupart des cas, n'est pas la leur. L'empathie est donc présentée comme un sentiment cyclique, un lien entre les faits extérieurs et entre personnes, qui se nourrit sur une base réciproque. L'empathie est un moyen de connaissance, une compétence narrative : savoir lire l'autre. Le théâtre est exposé comme ce qui nous met en dialogue avec nous-mêmes, et la peinture et la musique apparaissent alors comme des transmetteurs ou des connecteurs de cette faculté. Dans *Racine carrée du verbe être*, le texte le plus récent de l'auteur, un personnage secondaire, Ruchini, dit :

Pourquoi vivre ne semble pas nous suffire ? [...] Pourquoi manger, digérer, déféquer, se reproduire, ce que nous appelons vivre, ne suffit pas à notre bonheur ? Pourquoi avons-nous besoin de nous mettre à la place de l'autre et qu'est-ce qui se passe dans notre cerveau pour que surgisse le besoin d'un sens ? Poser cette question est une connerie ? (Mouawad 2023, 25)

2 *Larousse : Dictionnaire français en ligne.*

Il est clair que ce sont des questions que Wajdi Mouawad se pose à plusieurs niveaux et qu'il les transmet également à ses personnages.

La peinture comme lien empathique dans les œuvres de Mouawad

La relation entre la peinture et la musique dans l'œuvre de Wajdi Mouawad se fonde sur l'observation qu'écrire à partir de prétextes, tels que des images ou de la musique, nous permet d'observer et de découvrir des aspects de nous-mêmes dont nous ne sommes pas directement ou « consciemment conscients »,³ et donc, de participer à un exercice d'empathie avec nous-mêmes et avec l'autre. De cette manière, l'auteur utilise les arts picturaux et musicaux pour développer le côté le plus humain de ses personnages, tout en sollicitant leur empathie et la nôtre ; ainsi, c'est grâce à l'Art que les personnages peuvent s'évader de leur réalité ou prendre de l'élan pour y faire face.

En définitive, l'application de la peinture et de la musique à l'étude de la littérature théâtrale de Mouawad est aussi une proposition pour lire la complexité des relations humaines à partir des francophonies et des expressions artistiques. Aujourd'hui, les opinions binaires favorisant les confrontations dominent. Cependant, cette recherche propose d'apprendre à lire les expressions de la complexité humaine pour les reconnecter aux mots qui cherchent à communiquer avec les autres. Il s'agit finalement de réapprendre la tolérance et l'acceptation de l'autre à partir des multiples expériences qui s'expriment avec les différents arts.

Parmi les principales œuvres de Wajdi Mouawad qui utilisent la peinture et la musique pour éveiller l'empathie,⁴ nous ne nous concentrerons ici que sur les deux plus récentes : *Mère* (2022) et *Racine carrée du verbe être* (2023), ainsi que sur les éléments d'expression artistique les plus directement identifiables.

3 Pauline Haudepin dans sa master class sur l'écriture théâtrale le 7 novembre 2023 au Théâtre National La Colline, à Paris.

4 *Assoiffés* (2006), *Seuls* (2008), *Ciels* (2009), *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* (2011), *Un Obus dans le cœur* (2017), *Mère* (2022) et *Racine carrée du verbe être* (2023).

« **Mon bonheur, [...] je le dois à ta mort** » (Mouawad 2022, 52)

Dans *Racine carrée du verbe être*, Mouawad fait atteindre à l'un de ses personnages, Wyoming, une catharsis lorsque, à l'âge de neuf ans, il se retrouve devant *La Naissance de Vénus* de Botticelli, surgie dans un paysage marin, nue et debout dans la conque d'un coquillage géant, poussée par les vents Zéphyr et Aura – personnifications de la brise – doucement entrelacés sous une pluie de fleurs de myrte. Une jeune fille, l'une des Heures (filles de Zeus et de Thémis), vêtue d'une robe fleurie avec une ceinture de roses, lui tend un manteau de soie orné de marguerites ainsi que d'autres fleurs. Les parents du personnage, Wyoming, ont été assassinés lorsqu'il était bébé et, trente-trois ans plus tard, il adresse ces mots à leur meurtrier, Talyani.

WYO à Talyani : [...] je suis le geste du peintre, je suis le tableau, je suis Vénus, partagé entre le monde que j'aurais dû être et celui que je suis devenu. La peinture ! [...] Si tu n'avais pas tué mes parents, jamais je n'aurais vu ce tableau [...]. Comment je fais pour vivre avec ça ? Ce qui fait mon malheur a fait mon bonheur. Talyani Waqar Malik, assassin de mes parents, enfant d'une guerre civile que personne jamais n'a réussi à bien raconter, est mon père, et Aphrodite, sortie de l'écume de la mer, ma mère. Je suis ça. Le malheur a fait de moi une fiction extraordinaire plus riche que ne pourrait jamais être cette chose qu'on appelle la réalité. (Mouawad 2023, 157-158)

Wyoming fait un grand exercice d'empathie à la fois entre lui et le tableau et vers l'assassin de ses parents, lui pardonnant et l'identifiant même comme le père de la nouvelle vie qui lui a été offerte. Si on peut le dire, *grâce* à lui il y a eu une vie qu'il n'aurait jamais eue ; *grâce* à lui il se trouvait, à neuf ans, devant la *Vénus* de Botticelli. Ce moment est vécu par le personnage comme une « rencontre », « ce besoin effrayant de nous extraire de nous-même en permettant à l'autre de faire irruption dans notre vie et de vous arracher à l'ennui de l'existence. » (Mouawad 2009). Il continue avec son pardon :

[...] je suis devenu qui je suis devenu grâce à toi : tu n'es pas, Talyani, un camp d'extermination ! En ce sens, tu as encore une place

à l'intérieur du cercle des humains, tu es encore à l'intérieur, tu peux vivre ! Je n'oublie pas une seconde ce que tu m'as fait, ce que tu as fait à mes parents, comment pourrais-je oublier, mais je te fais la promesse que contre toi je ne chercherai pas à me venger. C'est peut-être cette promesse que je te fais qui porte le mot pardon. C'est l'enfant dont tu as assassiné les parents qui te dit ça. La dernière fois tu t'es demandé ce qui pourrait sortir de positif de ce double crime et tu as dit Rien, rien ne peut sortir de positif du meurtre de Samuel et Aurora. Aussi horrible cela peut être, ce n'est pas vrai. Moi. Je suis devenu meilleur. (Mouawad 2023, 160)

Écrire sur ce qu'on nous a appris à détester

Afin de comprendre la composition du processus empathique de la pensée de Wyoming dans cette scène, il est intéressant de noter que Mouawad a grandi pendant la guerre civile, au Liban. Il a été éduqué dans une culture de détestation, pour des raisons historiques qui ont semé en lui la graine qui consistait à détester tout ce qui n'était pas de son camp et de son clan. Mais justement, c'est grâce à l'exil qu'il a pu s'en extraire. Le sentiment d'appartenance à un groupe ne se fait souvent pas en lien avec le rapport à l'humanité, à l'universalité au monde ; il se fait, de manière consciente et inconsciente, en rapport à la tribu, à la nation. Est-ce que notre héritage ne devient donc pas un obstacle à notre capacité à l'empathie ? (France TV 2024) À ce propos, Mouawad écrit un article, en 2023, en relation avec le conflit israélo-palestinien, intitulé *Ils n'auront pas notre haine*. Selon l'auteur, l'art est comme un geste guerrier qui engage un combat dont on est à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant (Mouawad 2020, 29).

Mouawad porte cet objectif à son paroxysme, lorsque souvent dans ses pièces et ses livres, les personnages principaux, les personnages qu'il a essayé de faire les plus émouvants sont toujours issus des communautés que ses parents lui ont appris à détester et c'est toujours eux qu'il montre en héros. Dans *Littoral* (1999), c'est un Chiïte, dans *Incendies* (2009), ce sont des musulmans sunnites, dans *Anima* (2012), c'est un Palestinien, dans *Tous des oiseaux* (2018), c'est une famille juive israélienne. Comme il raconte dans un entretien réalisé dans l'émission *La Grande librairie* en février 2024, Mouawad fait de ces personnages qu'on a voulu lui faire détester des vecteurs de l'émotion ; ce sont eux qui bouleversent

le public ; ce n'est pas sa communauté, c'est l'ennemi (France TV 2024). Dans un autre interview, Mouawad parle du rôle qu'Albert Camus donne, dans le contexte de la guerre d'Algérie, à l'artiste :

[...] au fond, le rôle de l'auteur, c'est d'être l'étroit, c'est-à-dire d'être la victime. Et un moment où il est la victime, de devenir le bourreau. Et au moment où il devient le bourreau, de devenir le juge. Et au moment où il devient le juge, de redevenir la victime. Et de jamais s'arrêter, de toujours être dans ce sceau continu. [...] Comment être à la fois solitaire, mais solidaire ? (TNP 2017)

Esclave de cette détestation par héritage, Wajdi Mouawad se demande comment on entre en rapport avec la douleur si ce n'est pas par l'empathie, qui doit être donc avec toutes les victimes. Chez lui, cet exercice d'empathie s'exprime sous forme de théâtre. Toujours critique sur la question du pouvoir, Mouawad compare le Liban à une phrase de Tirésias à l'adresse de Créon dans l'*Antigone* de Sophocle qu'il paraphrase ainsi : « Tout homme qui a le pouvoir peut se tromper, et c'est normal, parce que porter le pouvoir est difficile, mais celui qui s'entête dans son erreur, lui devient criminel ». Selon l'écrivain, la première étape consiste à reconnaître la haine. La deuxième étape consiste à se poser la question : « Est-ce que j'ai envie d'être ça ? Vers qui j'ai envie de tendre ? » (France Inter 2024).

La haine, c'est une graine qu'il faut décider activement d'arrêter d'arroser pour qu'elle puisse sécher. Dans ce sens, l'empathie et la réconciliation se présentent comme une révolution. Même notre langage est piégé, donc la moindre parole engendre souvent plus de colère que d'apaisement. Ainsi, pour pouvoir aller vers l'autre, arriver à l'autre, il faudrait se libérer de la question identitaire, donc de l'identité, qu'il ne faut pas confondre avec l'identification (France Inter 2024). Il n'est pas possible de « se mettre à la place de l'autre », cela n'existe pas ; ce que l'on peut faire, c'est « aller vers l'autre ».

Une fenêtre pour l'échappée

Une autre voie du développement de l'empathie dans l'œuvre de Mouawad est la capacité de ses personnages de s'évader de leur réalité tragique, prendre de l'élan pour y faire face souvent à travers l'art, visuel ou musical. Dans *Mère*, on trouve

deux exemples principaux, un pour Wajdi⁵ et l'autre pour la mère. « Le Vase bleu » de Cézanne exemplifie une nature morte pour Wajdi. Dans cette œuvre, plutôt qu'à la représentation de fleurs épanouies, Cézanne s'intéresse davantage à la modulation de la couleur pour étudier l'incidence de la lumière sur les objets et les variations colorées qui en résultent. L'apparente simplicité et la sobriété de cette peinture se construisent par un habile jeu de lignes verticales et horizontales et par une juste répartition des volumes, tandis que l'harmonie d'ensemble est obtenue grâce à un emploi subtil de différents bleus. La composition est centrée précisément sur le vase posé sur la table (Musée d'Orsay). Pour Wajdi, l'expérience devant ce tableau part d'un sentiment d'apparence aussi très simple et primitive, l'émerveillement esthétique à travers l'œuvre.

WAJDI : *Wajdi montre une photo*. Voici la seule photo où l'on nous voit tous les cinq. Mon père était venu nous voir à Paris. Ce qui rend cette photo précieuse, c'est qu'en plus de nous voir réunis, on aperçoit aussi le tableau. Le Cézanne. Là. C'est peut-être la seule chose qui soit vraie dans ce spectacle. À mesure que les années sont passées, j'ai inventé beaucoup de choses qui ont fini par se confondre avec la réalité et je ne fais plus le tri entre ce que je me suis figuré et ce qui s'est réellement passé dans cet appartement. Il reste une certitude : cette reproduction d'un tableau de Paul Cézanne, *Le Vase bleu*, était la seule fenêtre qui échappait à la douleur de ma mère. Cette reproduction était déjà là lorsque nous sommes arrivés, puisque l'appartement était meublé, et toujours là quand nous en sommes partis cinq années plus tard. Jamais, je crois, ma mère ne s'est rendu compte de sa présence. Au Liban, je n'avais jamais vu de tableau, ou alors dans les églises, mais dans une église, au Liban, devant un Christ ou une Vierge, on ne se dit pas qu'on est devant un tableau, on se dit qu'on est devant le Christ, on ne voit même pas le tableau, on ne pense même pas au peintre, on n'imagine même pas que quelqu'un ait pu peindre ça. De telle sorte que le premier tableau que j'ai vu dans ma vie, c'était ce tableau-là, et comme je ne savais pas ce qu'était un tableau, je ne pouvais pas savoir ce qu'était

5 Dans *Mère*, Wajdi est le nom d'un des personnages et on l'appelle toujours ainsi, jamais « Mouawad ».

une reproduction. J'ai donc pris cet objet accroché dans notre salle à manger tel quel, dans son entièreté. [...] Et tout à coup, je vois ce qui échappe à la guerre. Je ne savais pas que la représentation de quelques pommes pouvait être une fenêtre pour l'échappée, je ne savais pas que la vie pouvait être autre chose que les cris de ma mère, autre chose que l'humiliation, je ne savais pas que la vie pouvait être autre chose qu'un appartement, je ne savais pas qu'il pouvait y avoir plusieurs soleils, vase bleu posé sur une table dans le calme de la nuit. Ce qui est ennuyeux avec la mémoire, c'est qu'elle croit tout savoir, quand elle ne fait que raconter des histoires et parfois jusqu'à l'absurde. [...] [L]a reproduction d'un tableau, accroché par les propriétaires, probablement pour faire joli, pour faire beau, sans savoir que ce geste, *faire joli, faire beau*, allait être le fil d'Ariane de cinq ans de labyrinthe dans la vie d'un petit garçon [...]. (Mouawad 2022, 75-77)

Ce tableau, pour Wajdi, c'était une fenêtre qui échappait à la guerre, à Paris, à ce qu'il vivait, mais sa mère ne l'avait jamais remarqué. La fenêtre d'échappement pour sa mère, c'était la musique de Pierre Bachelet ou de Charles Aznavour. Même si elle n'aimait pas être réfugiée en Œuvres, elle s'accrochait à cette musique, dans une autre langue qui n'était pas la sienne, mais qui l'éloignait de sa tristesse et de la réalité qui la blessait. Son seul moment de plaisir, de paix, selon la description de l'auteur. Avec les années, l'auteur s'est fait cette réflexion et il cherche l'empathie avec sa mère. Ainsi, dans une autre scène, elle dit à Nayla, sa fille et grande sœur de Wajdi :

MÈRE (à Nayla, dans *Mère*) : Allume-moi la télévision, il y a Pierre Bachelet qui passe chez Guy Lux. Je l'attends depuis une semaine. Si je le rate, je vous jure que je vous étrangle avec le cordon du téléphone, tous !! (*Elle sort. Nayla se lève et allume la télévision. La voix de Pierre Bachelet chante Elle est d'ailleurs. La mère entre, catastrophe.*) Ça a commencé ! Tu as vu !! *Ya to'borné enta !* « Pour moi c'est sûr, elle est d'ailleurs... » (*Elle chante la fin de la chanson.*) C'est fini ! Voilà ! J'ai tout raté ! Vous me privez du peu de plaisir que j'ai ! [...] Wajdi ! Allume-moi la radio ! [...] (*Wajdi enfant allume la radio. Charles Aznavour chante Emmenez-moi.*) (Mouawad 2022, 41)

Les paroles des chansons sont aussi importantes. Dans « Elle est d'ailleurs » (Bachelet et Lang 1980) : « Pour moi c'est sûr, elle est d'ailleurs / Elle a de ces manières de ne rien dire / Qui parlent au bout des souvenirs [...] Et je lui dis emmène-moi / Et moi je suis prêt à tous les sillages / Vers d'autres lieux, d'autres rivages / Mais elle passe et ne répond pas ». Et, encore plus clairement, dans « Emmenez-moi » (Aznavour et Garvarentz 1968) : « Emmenez-moi au bout de la Terre / Emmenez-moi au pays des merveilles / Il me semble que la misère / Serait moins pénible au soleil ». Elle voyage avec les chansons, elle rêve de la jeunesse qu'on lui a volée, de sa famille, de son pays. La chanson apparaît encore dans un autre moment de la pièce, pendant que Wajdi passe l'aspirateur sur le sol après les cris de sa mère. Elle se fait entendre, forte, déformée, au moment où Aznavour chante : « Emmenez-moi au bout de la Terre » (Mouawad 2022). C'est un moment bruyant du spectacle, avec le son de ces paroles déformées, le bruit de l'aspirateur et la mère qui coupe les légumes. Les chansons concernent aussi l'altérité : les deux parlent de personnes qui viennent d'ailleurs – sont étrangères – ou veulent aller ailleurs – et donc connaître l'autre. C'est dans cette (re)connaissance de l'autre que l'on peut identifier l'empathie envers n'importe quel autre.

Ce qui grâce à l'air dénoue les nœuds

L'importance de la musique comme représentation de la joie, le bonheur ou même d'un moment de paix est aussi remarquable dans l'œuvre de Mouawad. La musique, dit Mouawad, est une des premières choses qui apparaît comme un artifice de l'esprit humain, produite au début par accident, ensuite par simple imitation et, plus tard, en ajoutant le sens d'un message toujours contenu dans un contexte ; on a commencé à l'accompagner de sons plus ou moins gutturaux, de sons graves ou aigus, en fonction du message ou de l'information qu'on souhaitait partager. Ainsi, le langage est apparu, comme la musique.⁶ Au plus loin que l'on remonte, on trouve ce mot « musique » chez les « mazdéens »⁷ dans

6 Wajdi Mouawad dans son entretien avec l'écrivain Laurent Mauvignier le 16 septembre 2023 au Théâtre National La Colline, à Paris.

7 Mazdéisme : « Religion de l'Iran antique, révélée au prophète Zoroastre, admettant deux principes, l'un bon, dieu de lumière, créateur, l'autre mauvais, dieu des ténèbres et de la mort, qui se livrent un combat dont l'humanité est l'enjeu. » <https://www.cnrtl.fr/definition/mazd%C3%A9isme> [10.09.2024].

la Perse antique. « *Mu* », de « *musico* » signifiait « dénouer ». « Ce qui, grâce à l'air, dénoue les nœuds » (Modarressi 1989), c'est ça la musique et c'est ainsi aussi que Mouawad l'interprète dans ses œuvres.

Dans *Mère*, à la toute fin de la représentation, même après la fin du texte, au théâtre, on entend une musique joyeuse pendant que les personnages s'assoient, autour de tous les plats qu'ils ont cuisinés pendant la représentation, et ils se sourient, comme ils ne se sont pas souri avant (Mouawad 2022). Dans *Racine carrée du verbe être*, à la fin, tous les personnages dansent sur de la musique libanaise dans une fête de retrouvaille de toute la famille, au Liban (Mouawad 2023, 172). Dans les deux cas, Mouawad décide de finir ses pièces dans la joie, la joie du partage des personnes qui, malgré tout, s'aiment, qui veulent s'aimer comme chacun sait le faire, et qui se pardonnent, finalement réunis pour fêter la vie.

Conclusions

Dans l'évolution de l'œuvre de Wajdi Mouawad on remarque que la peinture et la musique prennent de plus en plus de place. Il s'en sert pour exprimer le développement des émotions de ses personnages et leurs sentiments, comme l'empathie, avec les objets et avec les autres. Cela évolue dans son œuvre en même temps qu'il analyse de plus en plus sa vie, avec son passé, ce qui l'a conduit à ce qu'il est aujourd'hui. De même pour la culpabilité qui se montre plus forte que l'amour, plus forte que la douleur. Mouawad, à travers son œuvre, fait aussi les funérailles, les adieux qu'il n'a jamais eus avec ses parents et le deuil qu'il n'a jamais fait avec les vies qu'il n'a jamais vécues. L'empathie créée grâce à la peinture ou la musique rapproche les personnages mis en cause, et favorise le pardon.

Il est pertinent de souligner l'enjeu d'une littérature théâtrale qui aborde ces questions clés et communes à tous les êtres humains, en leur donnant la valeur de patrimoine culturel qui n'accueille pas seulement l'europpéen, mais aussi l'universel, le multiple, diversifié et similaire à la fois, pariant sur une vision inclusive des sociétés. Nous devrions donner une nouvelle grandeur à la littérature théâtrale et au théâtre en tant qu'expérience et moment unique et irremplaçable, qui se déroule à l'intérieur d'une pièce ou d'un espace, et qui nous rappelle que nous sommes tous des individus appartenant au collectif de l'humanité. La catharsis, finalement, se produit grâce à l'identification des spectateurs avec les personnages qui évoluent sur la scène de théâtre. Ce processus est également favorisé par l'em-

pathie. Ainsi, le but ultime de cette recherche est d'exposer le lien direct entre la peinture et la musique dans la composition théâtrale de Wajdi Mouawad, mais aussi de revendiquer la nécessité d'une plus grande présence de l'humanisme.

Bibliographie

- Aznavour Charles (auteur) et Georges Garvarentz (compositeur) ([1967] 1968) : « Emmenez-moi », Barclay, 3'31.
- Bachelet Pierre (compositeur) et Jean-Pierre Lang (compositeur) (1980) : « Elle est d'ailleurs », Polydor, 4'00.
- Cézanne Paul (1889-1890) : « Le Vase bleu », huile sur toile, 61,2 x 50,0 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- Côté Jean-François (2005) : *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal : Leméac.
- Diccionari de la lengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC), <https://dlc.iec.cat/> [09/04/2024].
- Dictionnaire *Larousse* : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> [14/07/2024].
- Dictionnaire *TLFi* : <https://www.cnrtl.fr/definition/> [10.09.2024].
- France Inter (2024) : Entretien avec Wajdi Mouawad : « Depuis toujours, l'artiste a pris position dans les conflits et les guerres », *L'Invité de 8h20 : le grand entretien*, France Culture, 02/04/2024, 28'00, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-du-mardi-02-avril-2024-6617014> [09/04/2024].
- France TV (2024) : *La Grande librairie* : S16, 28/02/2024, <https://www.france.tv/œuvres-5/la-grande-librairie/saison-16/5710560-emission-du-mercredi-28-fevrier-2024.html> [09/04/2024].
- Mereuze Didier (2016) : « Wajdi Mouawad, nouveau directeur du Théâtre national de la Colline », *La Croix* 06/04, <http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Wajdi-Mouawad-nouveau-directeur-Theatre-national-Colline-2016-04-06-1200751610> [09/04/2024].
- Modarressi Taghi (1989) : *Le Protocole du pèlerin*, trad. par Paulette Vielhomme-Callais, Paris : Stock, coll. « Nouveau Cabinet Cosmopolite ».
- Mouawad Wajdi (2006) : *Assoiffés*, Arles : Actes Sud-Papiers, Montréal : Leméac.

- Mouawad Wajdi (2008) : *Seuls. Chemin, texte et peintures*, Arles : Leméac / Actes Sud.
- Mouawad Wajdi (2009) : *Ciels*, Arles : Leméac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad Wajdi ([1999] 2009) : *Littoral* (version révisée), Arles : Leméac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad Wajdi (2011) : *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Arles : Leméac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad Wajdi (2017) : *Un Obus dans le cœur*, Arles : Actes Sud Junior / Montréal : Leméac.
- Mouawad Wajdi (2020) : « 14/04-Jour 29 », *Journal de confinement*, 16/03-20/04/2020, Théâtre National La Colline, <https://www.colline.fr/spectacles/journal-de-confinement-de-wajdi-mouawad> [09/04/2024].
- Mouawad Wajdi (2022) : *Mère*, Arles : Leméac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad Wajdi (2023) : *Racine carrée du verbe être*, Arles : Leméac / Actes Sud.
- Mouawad Wajdi (2023) : « Ils n'auront pas notre haine », *Le Devoir* 11/11/2023, <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/801766/guerre-israel-hamas-ils-auront-pas-notre-haine> [09/04/2024].
- TNP (2017) : Rencontre avec Wajdi Mouawad et Jean-Pierre Jourdain (Théâtre National Populaire), ENS de Lyon, 11/05/2017, 1h30, <https://www.youtube.com/watch?v=PFc5eVLR-TA> [09/04/2024].
- Valenti Simonetta (2019) : *Rencontre. Le nouvel humanisme de Wajdi Mouawad*, Bruxelles : Peter Lang, coll. « Dramaturgies ».

EMMANUEL PLASSERAUD

Université de Picardie Jules Verne

L'empathie pour les jeunes femmes rebelles dans *Mais ne nous délivrez pas du mal* (Joël Séria, 1971) et *Le Bal des folles* (Mélanie Laurent, 2021)

Résumé

À un demi-siècle de distance, deux films français peuvent être comparés à partir de leur argument narratif, consistant à décrire la rébellion de jeunes femmes contre des formes d'autorité. *Le Bal des folles* (2021), de Mélanie Laurent, raconte comment une jeune bourgeoise voulant s'émanciper est enfermée à la Salpêtrière par son propre père. Elle est sauvée de l'asile de Charcot par une infirmière, qui peu à peu prend soin d'elle. Ce film, caractéristique des revendications féministes contemporaines, peut être comparé à *Mais ne nous délivrez pas du mal*, de Joël Séria (1971). On y suit deux adolescentes qui commettent des actes de plus en plus illicites, et dangereux pour elles, au nom de Satan, jusqu'à se suicider quand elles risquent de se retrouver emprisonnées pour meurtre. La prise en compte du contexte culturel et de production des films, de certains procédés narratifs et de leurs réceptions spectatorielles permettent d'analyser les différentes stratégies empathiques.

Mots-clés : empathie, identification, étude de réception, contexte historique, narratologie

Abstract

Half a century apart, two French films can be compared on the basis of their narrative argument, which consists in describing the rebellion of young women

against forms of authority. *Le Bal des folles* (2021), by Mélanie Laurent, shows how a young bourgeois wanting to emancipate herself is locked in the Salpêtrière hospital by her own father. She is saved from Charcot's asylum by a nurse, who gradually takes care of her. This film, characteristic of contemporary feminist claims, can be compared to *Mais ne nous délivrez pas du mal*, by Joël Séria (1971). It follows two teenage girls who commit increasingly illicit and dangerous acts in the name of Satan, until they commit suicide when they risk being imprisoned for murder. The consideration of the cultural and production context of these films, of their narrative processes and of their spectatorial reception make it possible to analyze their different empathetic strategies.

Keywords: empathy, identification, reception studies, historical background, narratology

L'empathie a fait son entrée dans la théorie du cinéma durant les années 1950, quelques décennies après l'*Einführung* de Wilhelm Worringer. Elle a d'abord été utilisée dans les recherches sur la réception filmique, centre d'intérêt principal de l'Institut de Filmologie. On la trouve, souvent en lien avec la notion d'identification, chez son fondateur, Gilbert Cohen-Séat, le psychologue Michotte Van den Berck, ou encore Serge Lebovici, qui compare l'empathie filmique à un transfert psychanalytique (1949-50, 56). Ce qui n'est alors pas encore une critique le devient dans les années 1970, où l'empathie spectatorielle est considérée par le courant d'études sémio-psychanalytiques, arrimé à une idéologie marxiste-brechtienne, comme le résultat de l'aliénation du spectateur aux récits illusoire produits par le cinéma narratif dominant. Mais à partir du milieu des années 1990, la perspective cognitiviste, qui s'est élaborée aux États-Unis dans une hostilité déclarée à la Grande Théorie sémio-psychanalytique, s'ouvre à l'étude des émotions et réhabilite la notion d'empathie. Elle la précise, distinguant, comme le fait Alex Neill, les émotions empathiques (sentir avec autrui) et sympathiques (sentir pour autrui) (1996, 175-194). Elle en fait l'une des expériences fondamentales de l'espèce humaine, ayant contribué à sa survie, même si, pour Torben Grodal, les pastiches, parodies et comédies, en nous permettant de rire du malheur des autres, ont aussi pour fonction de nous éviter d'être constamment en empathie avec autrui, ce qui serait nuisible à notre espèce (1997, 197-208). L'empathie n'est pas seulement un phénomène psychologique, et la néo-phénoménologie des *embo-*

died spectatorship studies a aussi décrit l'empathie musculaire qui envahit le corps du spectateur devant les images filmiques, oscillant, pour Jennifer Barker, « entre différence et similarité, proximité et distance » (2009, 75). Il s'opèrerait une « innervation mimétique », dont Anne Rutherford considère qu'elle tient plus à la mise en scène qu'à l'empathie avec les personnages, à laquelle on la limite parfois (2006). Enfin, dans les années 2000, la découverte controversée des neurones miroirs a semblé pouvoir être extrapolée à la situation spectatorielle, offrant un substrat neurologique au phénomène d'empathie, hypothèse proposée notamment par Emmanuelle Glon (2011). Dans le même temps, la réhabilitation néo-humaniste de l'empathie, après les décennies structuralistes, est mise à contribution, à propos du cinéma d'Eisenstein, par Georges Didi-Huberman (2016) ou par David Lengyel (2015), qui l'étudie chez Andréï Tarkovski, Béla Tarr et Woody Allen.

Ce rapide tour d'horizon montre que l'empathie, dans le cadre des études cinématographiques, possède une histoire qui l'a vue passer par différentes phases, entre association avec l'identification et rejet idéologique, réhabilitation et tentatives de définitions scientifiques. Le concept d'empathie cinématographique possède donc une dimension historique. L'analyse comparative de deux films français appartenant à deux époques bien différentes – le début des années 1970 et le début des années 2020 – permet de saisir cette historicité de la notion d'empathie. Deux films ne suffisent évidemment pas pour représenter ces époques, qui n'ont rien d'homogène. Cependant, le choix du film de Joël Séria *Mais ne nous délivrez pas du mal* (1971) et du *Bal des folles* de Mélanie Laurent (2021) permet de mettre en lumière les idéologies différentes, voire opposées, qui les sous-tendent, en relation avec la stratégie empathique qu'ils proposent. Cette stratégie sera analysée au moyen d'une analyse comparative conduisant à aborder trois aspects. D'une part, les contextes socio-culturels et de production dans lesquels ces films ont été réalisés ; ensuite, certains procédés narratifs utilisés pour déclencher l'empathie spectatorielle ; enfin, la réception spectatorielle, à partir de témoignages publiés sur le site français *Allociné*.

Contextes socio-culturels et de production

D'abord interdit, puis finalement sorti sur les écrans français en 1971, *Mais ne nous délivrez pas du mal* est le premier long-métrage de Joël Séria. Adolescent rebelle, élevé dans des institutions religieuses qu'il détestait, Séria est frappé par un

fait divers qui s'est passé dans les années 1950 en Nouvelle-Zélande, où une fille, aidée d'une amie, a tué sa mère. Ayant éprouvé ce même désir de meurtre envers ses parents, il adapte l'histoire à la province française, en écho avec sa propre vie. Le film raconte comment deux adolescentes, vouant leur âme à Satan, décident de faire délibérément le mal, notamment en tentant sexuellement les hommes, jusqu'à ce qu'une de ces scènes de séduction tourne mal et qu'elles soient obligées d'assassiner l'homme qui tente de violer l'une d'entre elles. Par la suite, rattrapées par la police, elles décident de se suicider ensemble. Le CNC refuse d'accorder l'avance sur recette à Séria, prévoyant que le film sera interdit, ce qui l'empêche de trouver un distributeur. Il est donc obligé d'emprunter de l'argent, et s'associe avec un producteur de courts-métrages pour tourner le film sans technicien agréé par le CNC, à l'exception du chef opérateur (Marcel Combes). Il engage Jeanne Goupil, qui deviendra sa compagne, pour jouer l'une des deux héroïnes. En 1968, Roman Polanski avait connu le succès avec *Rosemary's Baby*, déclenchant aux États-Unis une vague de films satanistes de série B, voire Z. La même année, les Rolling Stones chantaient « Sympathy for the Devil », titre phare de leur album *Beggars Banquet*. Satan était dans l'air, ou plutôt, à travers lui, l'envie d'en découdre avec l'idéologie bourgeoise et avec les valeurs catholiques, comme le faisaient déjà des cinéastes confirmés, de Luis Buñuel (*Belle de jour*, 1967) à Pier Paolo Pasolini (*Théorème*, 1968). D'une certaine manière, donc, le film de Séria, bien que produit de façon marginale, s'inscrit dans un discours légitimé : celui de la contre-culture post-68. D'ailleurs, Séria ayant accepté de faire quelques coupures de montage, le film a fini par obtenir un visa et a été sélectionné à Cannes, à la Quinzaine des Réalisateurs, ce qui montre qu'il a été accepté par la critique cultivée, qui l'a d'ailleurs généralement bien reçu.

Le Bal des folles est la première production française d'Amazon Prime Video, qui l'a diffusé à partir du 17 septembre 2021. C'est le sixième film de Mélanie Laurent, qui a d'abord été connue comme comédienne. Elle joue elle-même un des rôles principaux de son film. Adaptation du roman éponyme de Victoria Mas, fille de la chanteuse Jeanne Mas, ce film est le troisième en quelques années représentant Jean-Martin Charcot et ses patientes « hystériques » de l'hôpital de la Salpêtrière, après *Augustine*, moyen-métrage de Jean-Claude Monot et Jean-Christophe Valtat (2003) et le long-métrage du même nom d'Alice Winocour (2012). À l'époque de #MeToo, le célèbre neurologue de la Belle Époque est devenu l'une des figures honnies de la domination patriarcale, à cause de son sadisme et de ses abus de pouvoir sur ses patientes, qu'il hypnotisait cruellement

lors de ses fameuses leçons du mardi. Contrairement aux films précédents, qui retraçaient la relation de Charcot avec sa plus célèbre patiente, Augustine, *Le Bal des folles* est une fiction, et non un biopic. Il raconte comment une jeune bourgeoise qui cherche à s'émanciper, notamment grâce à la lecture du *Livre des esprits* d'Allan Kardec, est enfermée sur ordre de son père à la Salpêtrière, où l'infirmière-chef (Geneviève, incarnée par Mélanie Laurent), d'abord froide et autoritaire, va finir par l'aider à s'échapper. Cette dernière aurait comme inspiration l'infirmière ayant réellement dirigé le service des épileptiques et des hystériques de Charcot, Marguerite Bottard. Comme Augustine, elle est une figure de l'ombre de l'histoire officielle, que Mélanie Laurent, actrice-réalisatrice engagée, entend réhabiliter, au détriment de son chef, réduit à son caractère machiste et dépourvu de son aura et de sa postérité scientifique.

Procédés narratifs

Les contextes socio-culturels et de production rendent évident tout ce qui oppose les deux films. Au niveau manifeste de leur narration aussi, cette opposition est patente, entre le caractère transgressif du film de Séria et le côté politiquement correct de celui de Mélanie Laurent, le regard masculin porté par Séria sur ses jeunes héroïnes filmées en jupes courtes, sous-vêtements et robes transparentes, ou même partiellement nues, et le regard féminin compatissant de Mélanie Laurent envers les femmes, qu'elles soient victimes ou même bourreaux. Toutefois, ces films peuvent être comparés à trois niveaux, à partir desquels peuvent être étudiés les moyens utilisés dans chaque cas pour obtenir une réaction empathique de la part des spectateurs.

Il y a d'abord la présentation des héroïnes, et les objets symboliques qui les accompagnent. Ce sont les mêmes, puisqu'aussi bien Anne, dans le film de Séria, qu'Eugénie, dans celui de Laurent, sont, dès les premières séquences où elles apparaissent, associées aux miroirs et à la flamme. Toutefois, la signification de ces objets est différente dans chaque cas. Le film de Séria s'ouvre sur le plan trompeur d'un cierge brûlant dans une église, duquel on s'approche au moyen d'un zoom avant. Trompeur, comme le sont ces deux adolescentes, qui ne cessent de mentir à leurs parents, et de profiter de leur air innocent, duquel elles jouent. Si la flamme est religieuse, les messes qu'elles organisent sont noires, et dédiées à Satan. Le feu, qui les accompagne tout au long du film, et qu'elles déclenchent autour d'elles,

est destructeur. « Fire walk with me », pourrait-on dire à leur égard, en empruntant l'expression au film de David Lynch, *Twin Peaks* (1992), qui décrit aussi la vie d'une jeune femme (Laura Palmer) vouant sa vie au mal. Anne, l'héroïne principale, fume dans sa chambre, torture son chat devant un feu de cheminée. Plus tard, accompagnée de Lore, elles explorent, à l'aide d'un chandelier, la chambre où dort le palefrenier, où elles empoisonnent un à un ses oiseaux chéris. Avec des torches, elles brûlent le grenier d'un paysan simple d'esprit, puis ses meules de foin. Des cierges font partie de la messe noire qu'elles organisent pour vouer leur vie à Satan. Elles allument un feu de cheminée lorsqu'elles recueillent l'automobiliste qui tente ensuite de violer Lore, et qu'elles tuent. Enfin, leur suicide consiste en une immolation devant le public du spectacle scolaire où elles se produisent, après une récitation du poème de Baudelaire « La Mort des amants », tiré des *Fleurs du mal*, où les cœurs des amants sont comparés à de vastes flambeaux. Le film s'achève d'ailleurs sur les flammes qui se répandent dans la salle de spectacle. Quant au miroir, il est un symbole de vanité, de narcissisme, voire de luxure. Au début du film, Anne, cachée sous ses draps dans le dortoir de son pensionnat religieux, en utilise un petit pour se maquiller avec du rouge à lèvres, tout en feignant le plaisir buccal. De retour chez ses parents, c'est celui de sa penderie qui lui permet de se mirer, lorsqu'elle enlève par deux fois ses vêtements pour se retrouver en sous-vêtements, embrassant son propre reflet. Victor Sjöström avait déjà montré une jeune femme admirant son reflet, au début de *La Lettre écarlate* (1924), dans un contexte religieux austère proscrivant la vanité féminine, que combattait aussi l'héroïne (incarnée par Lilian Gish). Sans faire explicitement référence à ce film, on retrouve dans *Mais ne nous délivrez pas du mal* le thème d'une religion contre-nature, symbolisée par l'éternuement du prêtre, qui se mouche lorsqu'il prononce un réquisitoire contre la luxure, ce qui rappelle le fidèle atteint d'allergie qui éternue dans le temple protestant filmé par Sjöström.

Dans *Le Bal des folles*, Eugénie est souvent associée à la flamme des bougies. Certes, il s'agit d'un accessoire d'époque, puisque le film se déroule en 1885, avant que l'électricité ne s'impose dans les foyers. Mais la flamme a aussi une dimension symbolique, avec une valeur inverse à celle du film de Séria. Ce n'est pas le feu destructeur, mais la flamme de la spiritualité qui accompagne Eugénie. Au début du film, alors qu'elle passe devant une fenêtre, pourtant fermée, la flamme vacille. Eugénie s'arrête, est prise d'une attaque hystérique, et se met à pleurer. On comprend, par un dialogue avec son frère Théophile, qu'elle communique avec les esprits. Plus précisément, elle est de plus en plus envahie par eux. Par

la suite, une séquence la montre avec une bougie, qui s'éteint, l'obligeant à en rallumer une autre. Action quotidienne, sans doute, mais aussi significative de son parcours, qui se caractérise par un épisode douloureux où elle doit survivre à l'ombre de la Salpêtrière, mais après lequel elle ressort avec « une nouvelle âme ». Il y a aussi des feux de cheminée, toujours considérés pour leur côté chaleureux. C'est devant l'un d'eux qu'Eugénie lit *Le Livre des esprits*, la bible du Spiritisme, ce que fait aussi, plus tard dans le film, l'infirmière-chef, à la lueur d'une bougie. C'est aussi devant un feu de cheminée et des bougies que Théophile reçoit la lettre de cette dernière, qui l'invite à se rendre au bal des folles pour faire sortir sa sœur de la Salpêtrière en cachette, comme si la réunion de ces flammes précédait celle des êtres. En ce qui concerne les miroirs, ils sont omniprésents au début du film, dans la maison familiale. Ils semblent entourer Eugénie, non pour exciter sa coquetterie, mais en liaison avec ses crises. La première, en effet, la précipite devant un miroir, devant lequel elle se passe de l'eau sur le visage pour reprendre ses esprits. Le miroir a ici la fonction d'indiquer le processus de dissociation psychique à l'œuvre lors de ces crises, qu'elle parvient petit à petit à maîtriser et à transformer en communications médiumniques efficaces, ce qui la sauve d'ailleurs à la Salpêtrière.

La présentation des héroïnes, avec leurs accessoires symboliques identiques mais à signification opposée, induit des régimes identificatoires différents. Anne, destructrice, vaniteuse, et qui revendique son appartenance au royaume du mal, est un personnage avec lequel l'empathie est problématique. En revanche, Eugénie, angélique et tourmentée, est située délibérément du côté du bien, dans une position victimaire mais aussi héroïque, puisqu'elle lutte pour s'en sortir : l'empathie avec elle est visiblement recherchée. Toutefois, ces personnages ne sont pas seuls dans leur destinée. Il faut aussi prendre en compte, dans les deux cas, le procédé de dédoublement du rôle de l'héroïne. En effet, Anne ne va pas sans Lore, dans le film de Séria, de même qu'Eugénie partage le rôle d'héroïne avec l'infirmière-chef dans *Le Bal des folles*. Dans *Mais ne nous délivrez pas du mal*, la relation entre Anne et Lore est assez trouble. Elles se lisent des textes érotiques et se déclarent malheureuses quand elles sont séparées, au point où elles se suicident pour rester unies dans la mort, puisque la découverte de leur crime risque de les éloigner l'une de l'autre. Anne, détentrice de la voix off qui accompagne le récit, avoue son désir pour Lore. Mais ce désir demeure platonique, bien que la sexualité fasse partie de leur vie, au moins sous la forme de la concupiscence qu'elles repèrent chez les hommes (et les religieuses de leur couvent), et mettent à l'épreuve

par leur exhibitionnisme et leurs provocations. L'association entre la sexualité, la féminité et le mal est ancienne. Exacerbée lors de la chasse aux sorcières des seizième et dix-septième siècles, elle a été dénoncée dans les années 1970 par les théoriciennes féministes, mais aussi dans *De la Séduction* (1979) de Jean Baudrillard. Par ailleurs, complices dans le mal, Anne et Lore ne sont pas égales. Anne est en effet l'instigatrice de la plupart de leurs méfaits. Tentatrice, elle attire son amie Lore, plus craintive et réservée, vers le mal. Là encore, cette position n'est pas sans poser problème pour l'instauration d'une relation empathique avec le spectateur, dans la mesure où cela octroie à Anne une position d'apprentie prêtresse de secte satanique poussant son amie plus naïve au crime. Elle jette même Lore dans des situations scabreuses, si bien qu'elle manque d'être violée par un paysan, puis par l'automobiliste. C'est aussi son idée, dont elle dissimule d'abord la conclusion tragique, que de se suicider ensemble pour éviter la séparation.

Dans *Le Bal des folles*, la relation entre Eugénie et Geneviève est fondamentale pour l'instauration de la relation empathique. En effet, Geneviève passe d'une indifférence froide et dure à l'égard de la nouvelle pensionnaire de la Salpêtrière à une empathie pour elle, qui l'amène à la sauver. Les deux personnages apparaissent d'ailleurs avec un même procédé de mise en scène ostentatoire, consistant à les cadrer d'abord de dos avant que l'on puisse apercevoir leur visage. Comme si les femmes devaient forcément passer par une phase de négation de leur individualité, dont elles doivent s'extraire pour avoir droit à un gros plan de face, c'est-à-dire pour qu'elles puissent exprimer leur individualité, ce qui passe aussi par la libération de leur chevelure (comme d'ailleurs dans *La Lettre écarlate* de Sjöström). L'empathie de Geneviève pour Eugénie ne se déclenche toutefois pas toute seule. Elle provient de deux raisons : d'abord, parce qu'Eugénie communique avec sa défunte sœur, grâce à ses talents de médium, et donc donne de l'espoir à Geneviève ; ensuite parce que Geneviève est obligée de la laisser aux mains d'une infirmière sadique (Jeanne), qui la tient enfermée dans un cachot de la Salpêtrière. Mais le film laisse présager la même métamorphose empathique, puisqu'Eugénie, toujours grâce à ses facultés médiumniques, comprend que si Jeanne est si cruelle, c'est qu'elle a elle-même subi une tragédie, sa mère ayant tué son fils. Elle reçoit en effet un message de cette dernière, où elle pardonne à Jeanne de l'avoir fait interner pour se venger. Dès lors, le processus empathique semble toujours pouvoir se déclencher du côté des personnages féminins. Si tout est fait pour que l'on éprouve de l'empathie pour Eugénie, du fait de sa destinée tragique, ce sentiment se répercute sur Geneviève, qui se sacrifie pour elle et finit

par prendre sa place (ce que la mise en scène initiale de leur présentation de dos annonce), devenant à son tour une des « folles » de la Salpêtrière (et dès lors vêtue d'une chemise blanche, qui remplace le vêtement sombre qu'elle portait en tant qu'infirmière-chef sous les ordres de Charcot). Mais aussi, *in fine*, ce sentiment empathique pourrait même naître pour Jeanne, dont la cruauté sadique est explicable, si ce n'est excusable, du fait de son traumatisme. Mais pour cela, il faut poser sur ces femmes le regard empreint de bienveillance spirituelle d'Eugénie de Cléry, au nom prédestiné (l'Impératrice Eugénie étant une des premières adeptes du spiritisme en France, Cléry évoquant la clarté), tout en acceptant le côté *deus ex machina* de ces révélations médiumniques.

L'empathie, enfin, dépend des antagonistes qui se dressent face aux héroïnes. Dans les deux cas, ce sont des représentants de la société bourgeoise ou aristocrate, celle de la Belle Époque et du début des années 1970. Aristocratie et bourgeoisie sont caractérisées, dans *Mais ne nous délivrez pas du mal*, par leur fidélité à la religion catholique, entre les messes du dimanche et le pensionnat religieux où les jeunes filles sont envoyées. Mais cette religiosité apparente est vue comme hypocrite ; elle cache l'existence de désirs sexuels qui parviennent à se manifester. Séria, qui n'a pas suivi d'école de cinéma et n'a pas été critique de films, cite Buñuel parmi les cinéastes qu'il connaissait. Il partage avec lui cette critique de l'hypocrisie religieuse à l'égard de la sexualité, dont il se moque dans la scène où Anne imagine le prêtre nu en chaire, tandis qu'il fait un discours contre la luxure, ou encore lorsqu'il dévoile le désir homosexuel régnant entre deux religieuses, et le plaisir pris par le confesseur à l'audition du récit de cette scène par Anne. Par ailleurs, il se dégage de la vie aristocratique (famille d'Anne, qui vit dans un château) et bourgeoise (famille de Lore) une sensation d'ennui profond, que Séria décrit en montrant les activités quotidiennes des parents : jeux de carte, lecture du journal, dîners en silence, tricot, jardinage, etc. C'est pour échapper à cet ennui, et pour révéler, justement, le désir qui sourd malgré les conventions sociales (comme avec l'automobiliste, homme marié qui se dit amoureux de sa femme, mais qui se jette sur Lore), que les deux jeunes filles se vouent au mal. Elles ne s'en prennent d'ailleurs pas qu'aux hommes de leur classe sociale, puisqu'elles dénoncent les sœurs qui s'embrassent et aguichent aussi les paysans. Elles montrent ainsi combien les hommes ne peuvent réfréner leur désir sexuel, même quand ils s'attaquent à des filles bien plus jeunes qu'eux, ce qui pose la question de leur responsabilité vis-à-vis des jeunes filles, quand bien même elles se comportent à leur égard comme des tentatrices. Au-delà de la critique de l'aristocratie et de la bourgeoisie, le film

de Séria aborde le problème du conflit entre générations, qui avait explosé lors de la révolte étudiante de Mai 68. Anne et Lore lisent Lautréamont, Baudelaire et Laforgue, auteurs décadents que Séria lisait lui-même lorsqu'il était adolescent. Ils les engagent à se livrer à Satan, pour une vie « par-delà bien et mal », selon le mot de Nietzsche, philosophe très apprécié des penseurs post-structuralistes français des années 1960-70, de Gilles Deleuze à Michel Foucault. Cette rébellion de la jeunesse contre leurs aînés était alors le terrain sur lequel Séria pouvait le plus compter pour déclencher un phénomène d'empathie avec ses héroïnes. Mais, là encore, cette empathie demeure ambiguë, car si dénoncer l'hypocrisie religieuse de l'aristocratie et de la bourgeoisie faisait écho à la critique générale contre les classes sociales dominantes, le fait que les jeunes filles s'attaquent aussi aux paysans, en se moquant de leur idiotie, pourrait sembler moins excusable. Cela montre, d'une part, que le désir masculin libidineux pour les jeunes filles se situe au-delà de la division entre classes sociales et, d'autre part, que la *praxis* du mal n'a pas de limite, car sinon il ne serait pas le mal absolu auquel aspirent les deux jeunes filles. Aussi, l'empathie proposée par le film va-t-il à un mode de vie transgressif, à une forme d'éternelle adolescence rebelle pour laquelle la liberté ne souffre d'aucune contrainte morale, jusqu'à s'arroger le droit de pratiquer le mal absolu (tuer), sans compromis avec le monde des adultes.

Mélanie Laurent critique aussi la grande bourgeoisie de la Belle Époque. Mais sa critique concerne surtout sa dimension patriarcale. En effet, c'est la domination masculine qui est l'objet principal de sa critique, y compris sous la forme de la soumission de certaines femmes à cette domination, qui fait d'elles des complices provisoires. Dans son film, les hommes sont presque tous représentés de manière négative, à commencer par le père de l'héroïne, qui l'enferme à la Salpêtrière parce que son indépendance risque de perturber sa carrière, en profitant du fait qu'elle entend des voix, donc qu'elle peut être diagnostiquée comme folle. Charcot, ensuite, constitue une seconde figure autoritaire, non seulement à l'égard d'Eugénie, mais surtout par les ordres qu'il donne aux femmes qui le secondent, Geneviève en premier lieu, et Jeanne. Son assistant, Jules, est un coureur qui abuse sexuellement de ses patientes en leur faisant espérer le mariage. Seul le frère d'Eugénie, Théophile, aide sa sœur à s'enfuir, même si c'est surtout Geneviève qui se sacrifie pour organiser sa fuite. Mais ce personnage, montré comme étant le seul vraiment proche d'Eugénie dans sa famille, participe tout de même, par crainte de son père, à son emprisonnement à la Salpêtrière. Dans ce film, la sexualité est peu présente, comme en témoigne la scène où Eugénie prête

plus attention au *Livre des esprits*, que lit un jeune homme dans un café, qu'à celui-ci, alors qu'il croit pouvoir en profiter pour la séduire. Lorsqu'elle est évoquée, elle possède une valeur négative sous ses formes hétérosexuelles (sadisme de Charcot et des spectateurs qui observent une patiente sous hypnose se caresser et faire une crise, abus sexuels de Jules), et positive sous sa forme homosexuelle (Eugénie sourit en apercevant son frère embrassant un autre homme). À la place, une sororité qui n'a plus rien de l'ambiguïté de la relation entre Anne et Lore est mise en valeur. En ce sens, le film ne fait pas seulement le portrait de la Belle Époque ; il s'inscrit aussi dans la lignée des films contemporains faisant l'éloge des formes d'amitié, d'entraide et d'empathie entre femmes, envisagées comme nécessaires pour lutter contre la domination patriarcale, mais impliquant une prise de conscience de la part de toutes les femmes. C'est d'ailleurs un thème que Mélanie Laurent a repris, de façon plus légère, dans son dernier film, *Voteuses* (2023). *Le Bal des folles* distribue inégalement cette prise de conscience entre Eugénie (consciente dès le départ de la nécessité pour les femmes de s'instruire et de s'exprimer), Geneviève (qui passe d'une soumission admirative à Charcot à une rébellion contre son ordre, provoquée par la naissance de cette empathie féminine pour Eugénie) et Jeanne (dont on devine, lorsqu'elle craque après la révélation d'Eugénie sur le pardon accordé par sa mère *post-mortem*, que sa bonté pourrait renaître, mais qui demeure sous le joug de Charcot, puisqu'elle est encore à ses côtés quand Eugénie s'enfuit). Dans cette manipulation du contexte historique pour parvenir à glisser l'idéologie féministe contemporaine issue du mouvement #MeToo, le film de Mélanie Laurent a tendance à proposer une vision binaire des rapports hommes / femmes, où les hommes sont tous mauvais s'ils sont hétérosexuels (et faibles s'ils sont homosexuels) et les femmes toutes victimes, mais capables de prise de conscience, vision quelque peu simplificatrice qui entache sa portée empathique, notamment pour un spectateur masculin.

Réception spectatorielle

Qu'en est-il, justement, de la réception spectatorielle de ces films ? Comment l'ambiguïté de l'empathie avec les héroïnes de *Mais ne nous délivrez pas du mal* est-elle perçue aujourd'hui ? Comment la stratégie empathique simplificatrice du *Bal des folles* a-t-elle été reçue ? Le site *Allociné* recense 26 critiques de spectateurs pour le film de Séria, 125 pour celui de Mélanie Laurent, ce qui est logique

car il est plus récent. *Mais ne nous délivrez pas du mal* obtient une note moyenne correcte de 3,5 sur 5. Pour plusieurs internautes, le film se distingue de productions similaires (genre de la *nunsplottation*, film d'horreur à petit budget, voire film érotique) par son intelligence et son ambiguïté. Le côté dérangent et audacieux est apprécié, deux spectateurs masculins n'hésitant pas à avouer aussi leur plaisir érotique à la vision du film. Pour certains, le film n'a rien perdu de sa force subversive, mais néanmoins, les critiques négatives témoignent de la déception de spectateurs qui s'attendaient à un film plus sulfureux, et qui se sont ennuyés, n'étant de toute façon pas attirés par ce réalisateur qui cherche surtout, selon eux, à choquer. La dimension anticléricale paraît aujourd'hui datée, les actions des jeunes femmes anodines (tuer des oiseaux, recracher des hosties), même si d'aucuns rappellent qu'à l'époque, le film a été une bouffée d'air frais dans le cinéma français. En grande majorité, les commentaires émanent de spectateurs masculins, dont on peut comprendre qu'ils ne sont pas outrés par cette représentation de jeunes héroïnes partiellement dénudées, et soumises au regard d'un réalisateur masculin. Mais une spectatrice défend aussi le film pour son amoralisme libertaire. Un internaute utilise entre guillemets le terme « pédophile » en parlant des pulsions des personnages masculins vis-à-vis des héroïnes, les guillemets témoignant de son hésitation à utiliser ce qualificatif. Cela lui permet d'expliquer qu'Anne et Lore, de tentatrices, deviennent en fait victimes des hommes, ce qui témoigne de leur fragilité. Plusieurs internautes retiennent du film son éloge anarchiste de l'adolescence rebelle, avec lequel ils se disent en affinité. L'empathie avec les héroïnes est favorisée, pour quelques spectateurs, par le réalisme de la description des adolescentes, même si, pour un internaute pourtant favorable au film, on pouvait attendre plus de profondeur psychologique. Le jeu des actrices est généralement apprécié. Mais pour d'autres, il est difficile de se prendre d'affection pour les protagonistes, à cause de l'ennui qui se dégage du film ou du caractère malsain de ces héroïnes désœuvrées et décervelées.

Avec 3,8 sur 5, *Le Bal des folles* possède une notation moyenne estimable. Cette histoire d'amitié entre femmes emporte beaucoup de spectateurs et de spectatrices, qui la trouvent puissante, touchante, émouvante, bouleversante. Le film est toutefois critiqué par certains internautes pour le côté conventionnel et académique de sa reconstitution historique, et parfois par sa longueur (plus de deux heures) et sa superficialité. Mais ceux qui adressent cette critique manquent de cœur, peut-on lire parfois, preuve que la qualité principale de ce film est l'empathie qu'il provoque. Les actrices (Lou de Laâge en particulier) sont souvent

louées, participant à cette empathie, bien que certains trouvent qu'elles jouent faux. Mélanie Laurent n'est pas une réalisatrice unanimement admirée ; pour beaucoup, ce film plutôt est une bonne surprise. Si la dimension féministe est souvent appréciée, rendant cette représentation historique « nécessaire », certains spectateurs la trouvent trop « politiquement correcte ». Un internaute signale que Charcot a réalisé de nombreuses découvertes scientifiques d'envergure, dont pas un mot n'est dit, qu'il était timide avec les femmes et qu'il s'est marié avec une femme plus âgée que lui. Il estime donc que ce film témoigne de l'inculture de réalisatrices (et d'autrices) misandres, névrosées et issues de familles privilégiées, qui ne connaissent rien à la vie. D'autres spectateurs sont moins virulents, mais regrettent tout de même le manichéisme du film, ou encore le fait que l'héroïne soit dotée de pouvoirs surnaturels, au contraire d'Augustine dans le film d'Alice Winocour. Le film subit d'autres critiques, pour sa représentation de phénomènes surnaturels auxquels on ne croit plus (si bien qu'on ne peut qu'être d'accord avec ceux qui enferment Eugénie), son adaptation du roman (scènes supprimées, casting discutable), ou encore le fait qu'il ne soit pas sorti en salle.

Est-ce le recul du temps qui différencie les réactions des spectateurs ? À rebours de ce que l'on pourrait attendre, *Mais ne nous délivrez pas du mal* suscite à présent peu de commentaires outrés. Il est vrai que ce sont surtout des spectateurs masculins qui se sont exprimés à son sujet, donc qui ont souhaité le voir. De plus, le recul du temps a permis de situer Séria dans l'histoire bis du cinéma, entre la *nunsplotation* et les films érotiques des années 1970, et donc de cadrer la réception du film par des spectateurs connaisseurs de cet auteur marginal. L'ambiguïté de l'empathie pour les héroïnes, proposée par Séria, lui-même en empathie avec elles du fait de sa propre vie, est relevée, mais pas condamnée. Le film est décrit comme dérangeant, mais ne dérange pas tant que cela, puisqu'aucun commentaire ne s'insurge contre ce qui pourrait paraître choquant : l'exhibition de ces jeunes actrices en sous-vêtements, ou la possibilité, dégradante pour l'image des femmes, de décrire leurs personnages comme des « allumeuses » perverses qui n'ont que ce qu'elles méritent à force de tenter les hommes. Il demeure, chez ceux qui apprécient le film, une empathie pour cette jeunesse rebelle, qui s'oppose à leurs aînés et à leur monde étriqué, parfois en lien nostalgique avec cette époque de contestation générationnelle du début des années 1970. À l'inverse, sans doute parce qu'il est plus récent et moins ambigu, le film de Mélanie Laurent déclenche les passions. Encensé par celles et ceux qui relèvent le caractère nécessaire de ce retour historique rappelant l'oppression dont les femmes ont été victimes

à la Belle Époque, *Le Bal des folles* est conspué par quelques spectateurs pour qui il représente l'exemple type de la misandrie féministe actuelle, avec les déformations historiques qui l'accompagnent, dont Charcot est la victime toute trouvée. L'empathie que le film cherche ostensiblement à provoquer pour les femmes qui se rebellent contre l'ordre patriarcal, et qui fonctionne sur beaucoup de spectateurs et de spectatrices qui reçoivent le film de manière émotionnelle, se retourne alors contre lui et déclenche non pas l'adhésion mais la colère.

Conclusion

À cinquante ans d'écart, deux films français, forts différents mais que pourtant certains points communs inattendus permettent de comparer, organisent leur narration et leur réseau métaphorique pour déclencher chez les spectateurs une réception empathique. L'empathie, phénomène reposant sur un fondement an-historique, psycho-physiologique, possède une composante culturelle que l'étude de ces deux films met en valeur. Les stratégies narratives et figuratives s'inscrivent en effet dans un contexte socioculturel qui les met au service de valeurs dominantes différentes. Au début des années 1970, lorsque Joël Séria a réalisé *Mais ne nous délivrez pas du mal*, la liberté était encore la valeur prépondérante en France, comme dans les pays occidentaux, et sa défense était souvent associée à la valorisation de l'exploration du Mal face à la bien-pensance petite-bourgeoise, notamment du côté des artistes que protégeait, à ce titre, la relative impunité de l'art. Un demi-siècle plus tard, avec le mouvement #MeToo, cette impunité est sous le feu des critiques, au nom d'une nouvelle valeur cardinale : l'égalité. Mélanie Laurent, réalisatrice engagée dans la lutte pour l'égalité entre les genres sexuels par le biais des sujets qu'elle traite et des personnages auxquels elle donne une vie filmique, propose à cet égard une œuvre de réhabilitation où l'empathie va vers les personnages féminins victimes d'abus et dispensatrices du Bien. L'empathie, de nos jours, va à celles et ceux qui luttent pour le Bien, lutte prenant la forme de la défense de l'égalité sous toutes ses formes. *Le Livre des Esprits* d'Allan Kardec, bible d'un mouvement spirite où les femmes avaient trouvé une place centrale, remplace les *Chants de Maldoror* de Lautréamont et les invocations à Satan. Mais le Bien, pas plus que le Mal, n'est universel, et les commentaires critiques des internautes sur *Le Bal des folles* illustrent bien l'opposition entre adhésions enthousiastes et rejets hostiles à l'avènement de cette valeur d'égalité qui anime notre société.

Bibliographie

- Barker Jennifer (2009) : *The Tactile Eye, Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press.
- Baudrillard Jean (1979) : *De la Séduction*, Paris : Galilée.
- Didi-Huberman Georges (2016) : *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Glon Emmanuelle (2011) : *Cinéma dans la tête. L'Esthétique du film à la lumière des neurosciences*, Berne : Peter Lang SA / Éditions scientifiques internationales.
- Grodal Torben (1997) : *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, New York : Oxford University Press.
- Laurent Mélanie (réal.)(2021) : *Le Bal des folles* [Film], France : Légende Films (prod.), 122 minutes.
- Lebovici Serge (1949) : « Psychanalyse et cinéma », *Revue internationale de filmologie* 2/5, 49-56.
- Lengyel David (2015) : *Trembler pour l'autre. Pour une éthique du cinéma*, Paris : Palio.
- Neill Alex (1996) : « Empathy and (Film) Fiction », in David Bordwell et Noël Carroll (dir.), *Post-Theory : Reconstructing Film Studies*, Madison : University of Wisconsin Press, 175-194.
- Rutherford Anne (2006) : « *What Makes a Film Thick ?* ». *Cinematic, Affect, Materiality and Mimetic Innervation*, Thèse de Doctorat soutenue à University of Western Sydney.
- Séria Joël (réal.) (1971) : *Mais ne nous délivrez pas du mal* [Film], France : Société Générale de Production (SGP), Les Productions Tanit (prod.), 102 minutes.
- Worringer Wilhelm (2003) : *Abstraction et Einfühlung*, Paris : Klincksieck.

VERA GAJIU

Université de Ferrare

Entre imaginaire et empathie : une analyse des dessins de Boris Taslitzky

Résumé

Ce chapitre a pour objectif l'analyse des dessins de Boris Taslitzky menée dans la perspective de l'« empathie esthétique » (Lipps 1900) et la capacité à se projeter mentalement dans l'expérience de l'autre en s'efforçant de comprendre ses pensées, ses émotions et ses comportements, comme si l'on était soi-même dans sa position (Allport et Vernon 1937). On analysera l'image, lieu de rencontre entre deux subjectivités : celle de l'artiste et celle du spectateur. L'œuvre de Taslitzky sera étudiée en tant que vecteur de mémoire collective, et on s'interrogera non seulement sur l'efficacité de l'image en tant que forme esthétique, mais aussi sur son contenu historique.

Mots-clés : empathie esthétique, art visuel, mémoire collective, témoignage, Boris Taslitzky, Holocauste

Abstract

The aim of this article is to analyze Boris Taslitzky's drawings through the lens of the notion of "aesthetic empathy" (Lipps 1900) and the ability to project oneself mentally into the experience of another, striving to understand their thoughts, emotions and behavior as if one were in their position oneself (Allport and Vernon 1937). We will examine the image as a meeting point between two subjectivities: that of the artist and that of the viewer. Taslitzky's work will then be studied as a vector of collective memory, as we will reflect not only on the effectiveness of the image as an aesthetic form, but also on its historical content.

Keywords : aesthetic empathy, visual art, collective memory, testimony, Boris Taslitzky, Holocaust

Boris Taslitzky, peintre français d'origine russe, né à Paris le 30 septembre 1911 dans une famille de Juifs russes émigrés originaires d'Ukraine (Ekaterinoslav) et de Crimée (Talnoë), arrive à Buchenwald, le 6 août du 1944, avec 900 autres déportés, par un des derniers convois. Journaliste dessinateur à *Ce soir*, son œuvre couvre presque tout le XX^e siècle. Témoin de l'histoire de son temps et acteur direct, il est principalement connu comme peintre et dessinateur, mais il est aussi l'auteur d'une chronique autobiographique, d'un recueil de nouvelles et de nombreuses études. Notre travail présente l'analyse de quelques dessins de Taslitzky du point de vue du regard du spectateur et de son empathie suscitée par l'image. Plus de trente mille dessins, de diverses dimensions et techniques, ont été réalisés dans les camps entre 1939 et 1945. Taslitzky a créé plus de deux cents dessins, dont cent onze ont été publiés par Louis Aragon en 1946 sous le titre *111 dessins faits à Buchenwald* (Taslitzky 1946).

Aborder la notion d'empathie s'avère loin d'être une entreprise évidente. Malgré les avancées considérables dans ce domaine, les chercheurs et spécialistes continuent, inlassablement, de revenir sur cette problématique, cherchant à en clarifier les contours et à en affiner les interprétations. À titre d'exemple, les ouvrages de Paul Bloom, professeur émérite en psychologie et sciences cognitives à l'Université de Yale et professeur de psychologie à l'Université de Toronto, *Against Empathy : The Case for Rational Compassion* (2016), ainsi que celui de Stefano Ercolino et Massimo Fusillo, *Empatia negativa : il punto di vista del male* (2022), ont suscité des débats intenses autour de la question de l'empathie. Ces publications ont ravivé les discussions sur ce concept, en proposant des perspectives divergentes qui interrogent tant sa valeur que ses implications éthiques et philosophiques.

C'est pourquoi nous choisissons de laisser ouverte la question des multiples définitions de l'empathie, qui ont évolué au fil des années. Nous proposons, en revanche, deux définitions succinctes du concept, à partir desquelles notre analyse des œuvres de Boris Taslitzky prendra forme. En philosophie, au début du XX^e siècle, dans son article *Aesthetische Einfühlung* [Empathie esthétique] c'est Theodor Lipps (1900) qui introduit le concept d'empathie (*Einfühlung*), qu'il développe dans le cadre de son approche esthétique. Il la définit de manière très

générale comme « [le] fait d'être intérieurement "dans" (in) une chose ou "auprès" (bei) d'elle » (Lipps cité et traduit par Romand 2023, 338). Selon Lipps donc, l'« empathie esthétique » désigne un mécanisme par lequel l'observateur donne vie aux formes qui constituent l'image perceptive de l'œuvre d'art, les animant de telle sorte qu'elles se transforment en un reflet de sa propre personnalité. Cette notion d'empathie va au-delà de la simple reconnaissance des éléments perceptuels d'une œuvre impliquant une projection affective et cognitive dans les formes artistiques, permettant à l'œuvre de devenir un miroir de l'expérience subjective de l'individu. Pour Lipps, l'art ne se contente pas de représenter la réalité, il engage le spectateur dans une relation intime, où l'œuvre d'art semble vivre à travers ses propres émotions et perceptions. Le processus empathique a lieu au moment où le sujet accède à une chose en faisant lui-même l'expérience de « se sentir dans la chose » (Simon 2009).

Un peu plus tard, en psychologie, Gordon Allport propose une définition de l'empathie comme étant « la transposition imaginaire de soi dans la pensée, les affects et les actions de l'autre » (Brunel et Martiny 2004, 473-500). Cette conception met l'accent sur la capacité à se projeter mentalement dans l'expérience de l'autre, en s'efforçant de comprendre ses pensées, ses émotions et ses comportements, comme si l'on était soi-même dans sa position (Allport et Vernon 1937). Cette approche, tout en élargissant le champ de l'empathie au-delà de la simple perception sensorielle, invite à une compréhension plus profonde et plus intégrée des mécanismes empathiques.

La première fois qu'un observateur contemple les images évoquant l'Holocauste, ses réactions initiales s'inscrivent dans la dynamique décrite par Lipps et Allport : une réponse émotionnelle immédiate, marquée par un sentiment d'accord ou de désaccord avec ce qui est perçu, et en même temps, une transposition imaginaire de soi dans l'objet observé. L'observateur se projette dans l'image, s'y engageant affectivement et cognitivement au sein d'un processus qui commence par l'efficacité de la représentation visuelle elle-même. La mise en place de ces réactions semble presque automatique et résulte du mécanisme exposé par Lipps et Allport, où la fonction de l'empathie intervient comme un vecteur de compréhension.

Il est cependant pertinent de souligner que le plaisir esthétique, dans ce cadre, semble occuper une place secondaire, ce qui ouvre la voie à une réflexion plus approfondie. Peut-on considérer que le plaisir esthétique risque de diminuer l'impact moral d'une œuvre, en diluant la force de l'émotion suscitée par la représen-

tation ? Si l'expérience esthétique devient dominante, l'observateur pourrait, en effet, se distancier du sujet représenté, absorbé par la forme ou la force de l'image elle-même, et ainsi réduire l'importance de l'événement moral ou émotionnel que la représentation cherche à transmettre.

La réception d'un événement, qu'il soit illustré en noir et blanc ou en couleur, repose donc sur une série de facteurs complexes qui soulèvent de multiples questionnements. Les techniques de représentation artistique et littéraire, notamment, jouent un rôle central dans cette dynamique. Par ailleurs, il convient de s'interroger sur la relation qui se noue entre l'imagination de l'artiste, qui forge l'œuvre, et celle du spectateur qui, n'ayant pas vécu l'expérience dépeinte, doit combler ce vide par son propre imaginaire. Dans cette interaction, l'image devient un lieu de rencontre entre deux subjectivités : celle de l'artiste, qui transmet une vision du monde, et celle de l'observateur, qui interprète cette vision à travers le prisme de son propre vécu. L'efficacité de cette interaction repose sur la capacité de l'image à activer non seulement des mécanismes esthétiques, mais aussi des réponses affectives et morales, capables de transcender la simple contemplation formelle.

Les dessins réalisés à Buchenwald, ainsi que ceux produits dans les autres camps de concentration ou sur les champs de bataille, semblent renoncer, d'une manière ou d'une autre, à leur autonomie esthétique. En effet, il est toujours question, dans ces représentations, de rendre visible un contenu profondément marquant. Dès lors, une question fondamentale se pose : le spectateur se souvient-il avant tout de la forme de la représentation et des techniques employées, ou est-ce le contenu qu'elle cherche à transmettre qui reste imprimé dans sa mémoire ? Et, plus encore, peut-on véritablement rendre compte de ce contenu par l'image (Beyaert 1999, 95-106) ? Cette réflexion trouve un écho particulier dans les *Mythologies* de Roland Barthes, où il explore la manière dont les images et les symboles véhiculent des significations culturelles et idéologiques cachées, allant bien au-delà de leur simple apparence. Barthes y démontre que chaque image, qu'elle soit publicitaire ou médiatique, porte en elle un ensemble de significations associées à un imaginaire collectif, transformant ainsi l'image en un vecteur de « mythes » qui dépassent sa simple fonction documentaire ou artistique. C'est particulièrement évident dans l'essai *Photos-choc* (2002, 751-753), où Barthes interroge la capacité de ces images à produire une émotion immédiate tout en dénaturant souvent la réalité qu'elles prétendent représenter. En cela, le théoricien soulève la question de l'efficacité et de la fidélité de l'image dans sa représentation

de la vérité, se demandant si l'émotion suscitée par l'image n'obscurcit pas la réalité qu'elle cherche à montrer.

À cet égard, chaque tentative de donner une forme à l'Holocauste ou à d'autres événements tragiques de l'histoire soulève un dilemme éthique et esthétique majeur. En effet, à chaque représentation, l'impact émotionnel risque d'être altéré ou dilué par les exigences de la communication esthétique, c'est-à-dire par le recours à des procédés artistiques qui, malgré leur puissance, peuvent parfois sembler atténuer la violence intrinsèque de l'expérience qu'ils cherchent à transmettre. C'est ici qu'intervient, selon nous, la singularité de l'œuvre de Boris Taslitzky. Contrairement à une forme d'art qui chercherait à sublimer ou à embellir la souffrance par une mise en forme esthétique, ses dessins n'ont pas pour vocation de détourner ou d'atténuer la réalité. La valeur artistique et esthétique de ses œuvres est avant tout au service du témoignage. En tant que témoin direct de ces événements, Taslitzky puise dans le réel et non dans l'imaginaire pour créer ses œuvres. Ses dessins ne sont pas des fictions ou des reconstructions esthétiques, mais des récits visuels d'une réalité qu'il est en train de vivre. Ces dessins constituent aussi un lieu de mémoire. Le spectateur des œuvres de Taslitzky, n'ayant pas vécu l'horreur, ne pourra jamais s'y identifier pleinement. Cependant, c'est précisément cette distance qui donne lieu à l'empathie, car le spectateur, bien qu'incapable de s'identifier entièrement à la souffrance représentée, peut néanmoins ressentir une forme d'empathie visuelle et émotionnelle envers la réalité que l'image évoque. En ce sens, l'œuvre de Taslitzky devient un vecteur de mémoire collective, invitant chacun à réfléchir sur l'inimaginable et la violence de l'histoire que ses dessins mettent en place. Il incite les destinataires de son art à réfléchir non seulement sur l'efficacité de l'image en tant que forme esthétique, mais aussi sur le contenu historique qu'elle porte, ainsi que sur le monde dans lequel il vivait au moment où il produisait l'œuvre. Dans son carnet de Buchenwald, en mars 1945, il note avec simplicité, mais avec une profonde implication : « Mon destin : participer » (Cognet et Taslitzky 2009, 217). Julien Cain, dans la préface de *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, parue pour la première fois en 1945 dans *Boris Taslitzky. 111 dessins faits à Buchenwald, 1944-1945*, affirme :

[...] Qu'on n'imagine pas le peintre devant son modèle ou même le dessinateur couvrant les feuillets de son carnet. Se procurer du papier, des crayons, de mauvaises couleurs, autant de problèmes pour lesquels il faut chaque fois inventer des solutions. Et c'est le

plus souvent debout, dans l'entassement, du bloc ou dehors, pressé, bousculé par les groupes qui vont et viennent, que l'artiste, d'un crayon rapide, a tracé ces notes. [...] Tout cela est sorti directement de la vision et de la sensibilité d'un artiste, qui demeurent lucides et qui surmontent son émotion parce qu'il a voulu apporter un témoignage. (Cain 2009, 16)

Tasltitzky est pleinement conscient d'être engagé dans un processus de transmission et de témoignage. Comme le précise Margareth Amatulli (2022) dans son article, « La Shoah en héritage ou comment y penser sans cesse. La "place" de la photographie », la question de l'héritage et de la transmission revient sans cesse chez beaucoup d'écrivains (pensons à Henri Raczymow, Marianne Rubinstein, Marie Ndiaye et Marcel Cohen, pour nous restreindre à quelques exemples) qui se confrontent à la post-mémoire (Hirsch 1997) à travers la photographie.

Dans l'une des dernières interviews filmées avec Boris Tasltitzky, tournée dans son atelier du 13^e arrondissement de Paris, l'artiste lui-même témoigne de cette prise de conscience. Il raconte comment, à travers son art, il a cherché non seulement à documenter ce qu'il a vécu, mais aussi à inciter les spectateurs à entrer en résonance avec la violence et la souffrance de l'époque. Il a créé un espace de réflexion sur ce qui dépasse l'individu, sur ce qui touche à l'humanité dans son ensemble. Cette démarche artistique, loin d'être purement esthétique, devient un acte de résistance. Se confronter à l'inimaginable est une manière de ne pas laisser l'histoire sombrer dans l'oubli. Dans son témoignage, Boris Tasltitzky exprime avec force sa volonté de retranscrire, par le dessin, l'horreur et la souffrance de son époque, comme il l'explique dans ces termes poignants : « Et on est arrivé au petit camp, et le petit camp c'est un camp de passage. Quand je suis arrivé dans ce petit camp, j'ai trouvé le spectacle extraordinaire, c'était la beauté de l'horreur. Eh oui, l'horreur, cela peut être beau, plastiquement beau. Ces types englués traînant la savate, j'ai dit "il faut que je dessine ça" » (Tasltitzky et Réalisons l'Europe, 2009).

Il est difficile pour le lecteur d'imaginer la réalité à laquelle fait référence le mot « ça » prononcé par Tasltitzky. Le démonstratif « ça », pronom déictique indéfini, vague mais chargé de significations, incarne l'irréductible cruauté de l'expérience vécue, une réalité dont l'ampleur et l'intensité échappent à toute tentative de formulation. Cette impossibilité de dire trouve écho dans les réflexions de plusieurs écrivains, comme le démontre de manière excellente Isabella

Mattazzi dans *La (in)dicibilità del male. Charlotte Delbo e l'esperienza concentrationaria* (2023), ou Elie Wiesel dans *Se taire est impossible* (1997). Cette paralysie face à l'indicible se manifeste également chez Primo Levi qui, dans *Se questo è un uomo [Si c'est un homme]* (2012), écrit que notre langue manque de mots pour exprimer cette offense, la démolition d'un homme. Levi souligne que la langue ordinaire, celle qui nous sert à décrire notre quotidien, est inapte à rendre compte d'un monde qui défie toute norme de compréhension. Tous ces écrivains expriment cette même tension entre le désir de témoigner de l'indicible et la conscience que certains aspects de la réalité échappent aux mots, voire à la capacité humaine de représentation. C'est précisément cette impossibilité de dire qui caractérise le témoignage.

Jean-Luc Nancy, philosophe et auteur d'un ouvrage sur l'image et ses qualités, affirme, lui aussi : « Il circule dans l'opinion, au sujet de la représentation des camps ou de la Shoah, une proposition mal déterminée, mais insistante : on ne pourrait pas ou on ne devrait pas représenter l'extermination. Ce serait impossible ou interdit, ou encore ce serait impossible et d'ailleurs interdit (ou bien interdit et d'ailleurs impossible) » (Nancy 2001, 14). Et encore, dans *L'Espèce humaine*, Robert Antelme évoque cette difficulté fondamentale de rendre compte de l'indicible :

À peine commençons-nous à raconter que nous suffoquons. À nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. (Antelme 1947, 9)

Cette réflexion, qui fait écho à l'expérience de tout témoin ou survivant, souligne la tension entre la réalité vécue et l'impossibilité de la rendre pleinement accessible à autrui. Même lorsque l'on tente de raconter, de témoigner, le récit semble se dérober, l'inimaginable devenant une frontière infranchissable. Dans ce contexte, l'art représente un moyen de franchir la frontière. Il ne s'agit plus de résoudre l'incompréhensible, mais plutôt de montrer les contours, de rendre

visible ce qui ne peut être dit. L'art permet au spectateur d'entrer dans une expérience de compréhension partagée, même partielle. L'œuvre ne prétend pas saisir toute la réalité de la souffrance, mais elle en montre l'empreinte, l'écho, et invite ainsi à une forme de résonance empathique qui dépasse la simple observation.

L'œuvre de Taslitzky est un lieu de confrontation. Le spectateur, tout comme l'artiste, tente de comprendre ce qui défie toute expression et de saisir ce qui échappe à toute possibilité d'être saisi. Par ce biais, les dessins de Taslitzky invitent à une forme de participation émotionnelle et intellectuelle, où le spectateur n'est pas seulement un récepteur passif, mais un acteur dans la construction d'un sens collectif. Boris Taslitzky se tourne vers un langage autre, celui de la poésie et de l'art, pour exprimer ce qui dépasse la portée du discours rationnel. L'artiste, en tant que témoin direct et témoin engagé, se voit contraint de recourir à un langage visuel qui ne se contente pas de documenter, mais qui cherche à transcender l'horreur par la poésie de l'image. Cette poésie visuelle, qui ne prétend pas résoudre la souffrance, mais plutôt la rendre perceptible, permet de toucher des dimensions émotionnelles et intellectuelles de l'expérience humaine. L'art devient un vecteur de mémoire, une tentative d'approcher ce qui, dans l'expérience vécue, défie toute tentative de rationalisation ou d'énonciation, comme le suggère l'artiste :

On a fait des conférences le dimanche, l'après-midi. C'était un des lieux où on fabriquait de la culture contre la déshumanisation. Et parfois des camarades disaient qu'on charriait [...], mais ensuite ils étaient contents quand on le faisait. On a fait une conférence sur la poésie française de Charles d'Orléans, Aragon [...]. Eh bien, cela a demandé trois mois d'organisation. Il n'y avait pas de bibliothèques et il fallait trouver un bloc français, quelqu'un qui se souvenait [...]. Et après, une conférence de la poésie écrite dans le camp, la poésie en période clandestine, c'est l'arme principale pour lutter contre la déshumanisation. (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009)

Observer la vie au camp, la transposer sur la page et la transformer en art était ainsi l'unique moyen de rendre tangible ce qui, dans sa brutalité et son incomensurabilité, échappait à toute tentative de représentation immédiate. L'empathie est avant tout une capacité à lire l'autre, à aller vers l'autre, à trouver un terrain commun, un lieu de rencontre. L'empathie, dans ce contexte, n'est donc

pas simplement un acte de compassion, mais aussi un acte de compréhension, un processus de mise en relation qui passe par le regard et par la capacité à se relier à un autre espace, un autre temps. Les dessins, dans leur force évocatrice, deviennent des lieux de rencontre entre le spectateur et l'histoire, entre l'imaginaire et le vécu. Le temps semble suspendu dans ces œuvres, comme si ces dessins capturaient un instant figé, une réalité qui, bien qu'immobile, pulse encore d'une énergie brutale.

Il est important de souligner que ces dessins ne représentent pas la mort de manière triviale ni l'acte final, tranchant et définitif. Ils ne se contentent pas d'être une « dénégarion de l'absence » (Wajcman 1998, 221-254), mais on dirait plutôt une attestation de cette absence. Ce sont des moments de routine ordinaires, mais qui, placés dans le camp, ont une sujétion amplifiée et une intensité extrême. Ces images ne montrent pas seulement la disparition de la vie, mais l'absence de signes de vie : des corps fragmentés, des silhouettes sans visage, des corps sans âme, des individus réduits à leur condition de souffrance et d'agonie. Ils sont là, dans leur dénuement, leurs souffrances et leurs blessures, mais leur humanité semble être absorbée. Les Gitans, les Espagnols, les Français, les blessés, les malades, les morts qui sont représentés dans ces dessins ne sont pas simplement des figures d'une tragédie lointaine ; ils incarnent l'humanité réduite à sa plus grande vulnérabilité, la victime à la fois exposée et effacée par la violence historique. Dans cet espace où la souffrance est visible, mais non audible, le spectateur la voit et la ressent, sans pour autant pouvoir l'imaginer pleinement, car il demeure dans une distance temporelle et sensorielle qui empêche l'identification totale. L'œuvre d'art, dans sa capacité à figer l'instant de la souffrance, invite le spectateur à percevoir, à ressentir, mais aussi à interroger les limites de son propre imaginaire.

Les figures qui représentent les malades attendant de passer la visite, sur la table de pansement ou en train de mourir, ne laissent pas d'espoir de survie. Désespérés, blessés, cadavériques, leur sort est déjà évident. Parmi eux, le professeur Halbwachs, une fois attendant son tour de pansement, une autre, subissant les soins, quelques jours avant sa mort. Face à son visage dessiné de manière fragmentée, l'observateur se rend compte de la fin imminente du sociologue. On ne sait pas si la tête en bas de page ou le bras pendant détaché du corps ont été dessinés dans un deuxième temps. Dans la représentation de Halbwachs avant sa mort, ce qui attire l'attention du spectateur est l'étoile de David ou ce qu'il en reste, non pas sur les vêtements du professeur, mais sur son corps nu, sur sa chair, comme des écorchures. « C'était un hasard qui m'a fait rencontrer Maurice Halbwachs

[...], moi je ne savais pas que c'était Maurice Halbwachs, je l'ai su qu'après », affirme Taslitzky dans l'interview (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009).

Les figures dessinées sont pour la plupart non identifiables. Ainsi, le spectateur ne se focalise pas sur la personne, mais sur sa dépersonnalisation. Ce qu'il observe, à travers ces formes indéfinies et grises, est l'absence complète d'idéalisme. Taslitzky ne dessine pas des scènes, il mène une enquête sur la mémoire, il accentue les gestes, les expressions du visage, la qualité squelettique des figures présentes dans le dessin pour ainsi exprimer son indignation. Ce que le spectateur perçoit, visuellement et corporellement, dans cette expérience d'un autre qui est loin d'être lui, c'est la duplicité de l'image : la vérité et l'obscurité, le présent et l'absent qui représentent la réalité, mais qui ne doivent pas tout dévoiler. Ce que le spectateur préserve est un seul aspect de ce que l'image représente. L'expérience esthétique interagit avec le spectateur qui regarde l'image et qui voit l'objet et non la matérialité qui contient l'objet. L'incomplétude des dessins de Taslitzky renvoie à une nécessité d'incomplétude (Didi-Huberman 2006) et les techniques employées par lui ont été dictées par sa condition de prisonnier, comme il l'évoque ci-dessous :

À un secrétaire de bloc, un Français, je lui dis « je suis peintre », il me dit « moi aussi ». J'ai dit « je voudrais dessiner », et il me dit « je vais te donner des bouts de papier », mais il ne me dit pas que c'est interdit, il ne me dit rien. Et puis, un bout de crayon, un petit bout de crayon, comme ça, et moi, je me suis mis à dessiner.

[...]

Ça demande une comptabilité quotidienne [...] pour chaque bloc. Ça veut dire du papier et le papier c'est quoi, ce sont les blancs dans les circulaires périmées des usines qui encerclent le camp. Et puis aussi ce dont personne ne parle jamais, les papiers pour l'hygiène. (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009)

De surcroît, cette incomplétude trouve une résonance particulière dans le contexte même de la production des dessins. Les techniques employées par Boris Taslitzky ne sont pas simplement des choix artistiques esthétiques ; elles sont dictées par sa condition de prisonnier. L'artiste, contraint par les conditions extrêmes de son existence dans le camp, est limité non seulement par la disponibilité des matériaux, mais aussi par le temps et l'espace. C'est dans cette situation

de privation que son art trouve une forme d'expression à la fois réduite et intensifiée, où chaque trait, chaque ébauche, chaque hésitation devient une manière de faire face à l'absence de moyens et à la nécessité de préserver une forme de résistance face à l'incommensurable souffrance. Cette restriction technique, loin de rendre les dessins incomplets dans un sens négatif, leur confère au contraire une force symbolique : ils portent en eux la marque d'un effort de survie, d'un acte de mémoire qui, tout en étant partiel et fragmenté, parvient néanmoins à transmettre l'essentiel. Ainsi, l'incomplétude des dessins de Taslitzky, loin de signifier un échec ou une lacune, apparaît comme une stratégie délibérée et portuse de sens. Elle illustre une esthétique de la limite, une esthétique qui s'inspire des contraintes imposées par la réalité du camp pour produire une œuvre qui ne cherche pas à tout dire, mais à susciter une réflexion, un dialogue entre l'œuvre et le spectateur. C'est précisément dans cette absence visible que réside l'une des puissances du témoignage, un témoignage qui, tout en ne prétendant pas à l'exhaustivité, parvient à capturer l'essence de l'expérience humaine la plus extrême.

Lorsque Taslitzky, dans son entretien, affirme que « l'horreur cela peut être beau, plastiquement beau » (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009), il se réfère à la beauté esthétique de la forme de son œuvre. Mais lorsque le spectateur regarde l'œuvre, son attention est orientée non pas sur la forme (l'incomplétude, l'inadaptation, etc.), mais sur le message. Selon Georges Didi-Huberman (2006), pour ne pas oublier, il faut imaginer. Pour Laurent Gervereau, en revanche, les images, qu'elles soient peintes, sculptées, photographiques ou cinématographiques, sont incapables de raconter ce qui s'est réellement passé, car il n'y aurait aucune vérité de l'image (Bédarida 1995). On se demande donc si le lecteur parvient à comprendre ce qui se passe dans ou derrière le dessin. La représentation de l'Holocauste ne peut pas porter le spectateur à vivre une expérience esthétique satisfaisante. Ce qu'elle peut faire, c'est conduire le spectateur à se servir de son imagination participative. À travers ces dessins, le lecteur participe de façon imaginaire à l'événement représenté et à la vie mise en page par l'artiste, à supposer bien évidemment qu'il la connaisse. Devant l'objet, l'observateur prend part à la mise en œuvre d'un drame personnel et collectif à la fois. Les visages ne sont pas distinguables, les corps non plus, mais ce que le lecteur voit n'est pas la totalité représentative des images ; ce qui compte, c'est la représentation dans son ensemble, le message qu'elle transmet, l'histoire racontée à travers les images, la mémoire de l'événement historique transmise à travers les dessins. Le spectateur collabore de ce fait avec l'artiste par sa participation imaginative, qui s'accompagne d'une

conscience participative. Le témoignage ne peut certainement pas être considéré comme un simple témoignage. Dans un entretien lors du colloque « Créer pour survivre », à Reims en 1995, Taslitzky souligne précisément cette dimension essentielle de son travail :

Il ne peut pas venir à l'esprit d'un artiste normalement constitué de se dire « aujourd'hui je fais un dessin de témoignage » [...] « je fais un dessin plus artistique ». [...] Parmi les artistes [rencontrés à Buchenwald], je n'en ai pas connu un seul qui, tenant un crayon, s'exprimant sur un bout de papier, pensait faire une œuvre de circonstance. Ils ont fait des dessins, tous autant qu'ils sont, exactement comme ils les faisaient auparavant et exactement comme ils les ont faits après. Ils ont transmis un sentiment direct et immédiat. Cette transmission est une traduction, bien sûr, mais une traduction qui révèle à la fois leur degré de culture, de formation et leur compréhension de la réalité dans laquelle ils étaient. (Cognet 2009, 242)

Ce témoignage, selon Taslitzky, n'est pas une démarche volontairement artistique, mais une réaction, un besoin impératif de transcrire l'immédiateté de la souffrance. Le dessin devient ainsi une forme de transmission, une « traduction » de la réalité dans laquelle l'artiste est plongé. Cette production ne peut donc pas être réduite à une simple documentation, ni être considérée comme une œuvre d'art traditionnelle. Elle s'inscrit dans un espace particulier où l'art, le vécu et le témoignage se confondent. Elle devient un moyen de communication et une tentative de rendre perceptible l'indicible. Non pas par une beauté esthétique ou une exactitude documentaire, mais plutôt par une forme d'implication profonde et d'engagement humain. L'objectif est de transmettre un moment de vérité, de l'indicible et de la souffrance collective.

Agonisants et en dépression, ces êtres humains révèlent la fonction principale de l'art de Taslitzky. Lutter pour la survie ne signifie pas un manque de scrupules. Si la dégradation humaine résidait dans des typologies de prisonniers, comme les Moslems, mentionnés par Taslitzky dans son entretien, elle était toutefois absente dans les autres. Les groupes de prisonniers que Taslitzky dessine semblaient s'entraider, être solidaires et vouloir en quelque sorte conserver leur identité humaine : « Contrairement à ce qu'on croit, je n'étais pas le seul peintre qui a dessiné, il y avait trois, quatre Français, il y avait deux Belges, un Soviétique, et on s'est tous

entraînés et on a tous dessiné [...] » Taslitzky Boris et Réalisons l'Europe (2009). Comme Todorov le précise dans *Face à l'extrême*, les écrivains du camp se sont imposé une règle : « Écrire sur tout, mais seulement si l'on est capable d'assumer personnellement les plus profondes humiliations que le camp a fait subir aux prisonniers » ; ils accomplissent ainsi « un nouveau choix, et un nouvel acte moral » (Todorov 1991, 41). Ce nouvel acte moral appartient à tous ceux qui, ayant fait de l'art après les camps, sont des témoins directs et des survivants : Pierre Mania, Auguste Favier, Halina Ołomucka, Jozef Szajna, Helga Hošková-Weissová, Leo Haas, Pavel Fantl, Bedřich Fritta, Alfred Kantor, Mieczysław Kościelniak, Jan Komsky, Bronislaw Czech, Franciszek Jazwiecki, Jan Markiel, Zofia Stępień-Bator, Marian Ruzamski, Peter Edel, Paul Goyard, Zoran Mušič, sans oublier les anonymes.

Évoquons, pour conclure, la réflexion d'Alexandre Gefen, qui souligne dans *Réparer le monde* (2017) – titre faisant à lui seul écho à l'idée de réparation par l'empathie – la nécessité d'une véritable ouverture à la souffrance de l'autre. Selon lui, pour reconnaître la souffrance d'autrui comme légitime, il est nécessaire de développer une sensibilité éduquée et de pouvoir se projeter dans une identité temporaire différente de la nôtre. Les œuvres artistiques jouent un rôle central en nous entraînant à cette ouverture. Elles agissent comme des moyens capables de nous aider à mettre de côté, ne serait-ce que momentanément, notre propre perspective mentale pour tenter de comprendre et d'incarner la condition et les expériences vécues par d'autres. L'art devient donc un moyen de suspendre les certitudes et les limites de notre propre monde intérieur, de déplacer notre identité pour tenter de comprendre l'expérience d'autrui.

Les dessins de Boris Taslitzky, comme ceux d'autres témoins de l'horreur, incarnent cette fonction de déplacement de la conscience. En exposant la souffrance vécue dans les camps de concentration, Taslitzky engage le spectateur dans un processus d'empathie qui va bien au-delà de la simple observation. L'œuvre ne cherche pas à nous offrir une réponse immédiate ou confortable, mais nous pousse à prendre part à cette souffrance par l'intermédiaire de l'image. C'est une expérience qui invite à emprunter la condition de l'autre, à se déplacer dans sa douleur, pour mieux en comprendre la légitimité et l'inhumanité. Ainsi, l'art devient un dispositif puissant qui nous permet non seulement de réparer temporairement le fossé entre nous et l'autre, mais aussi de remettre en question notre propre rapport à la souffrance, à la mémoire et à la responsabilité collective. Par cette capacité de déplacement, l'art ne se contente pas de documenter une réalité tragique, il devient un moyen de participer à la reconstruction, tant individuelle

que collective, de la mémoire et de la compréhension, permettant ainsi, à travers un processus empathique, une forme de réconciliation avec le passé.

Bibliographie

- Allport Gordon et Ewart Vernon (1937) : *Studies in Expressive Movement*, New York : Macmillan.
- Amatulli Margareth (2022) : « La Shoah en héritage ou comment y penser sans cesse. La “place” de la photographie », in Francesca Dainese (dir.), *Identité en héritage, identité en partage*, in *Feuillages* 5, Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, https://www.research.unipd.it/retrieve/c1b1202e-6e65-4555-87e4-42e76123bf48/Feuillages5_INTERO.pdf [10/09/2024].
- Antelme Robert (1947) : *L'Espèce humaine*, Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Barthes Roland ([1957] 2002) : *Mythologies*, Paris : Seuil.
- Beyaert Anne (1999) : « Comment représenter la Shoah ? », *Communication et langages* 120, « La Communication des organisations », 95-106, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1999_num_120_1_2930 [10/01/25].
- Brunel Monique-Lise et Cynthia Martiny (2004) : « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers », *Carriérologie. Revue francophone internationale* 9/3, <https://books.openedition.org/enseditions/4009> [15/09/23].
- Cain Julien (dir.) (1945) : *Boris Taslitzky. 111 dessins faits à Buchenwald, 1944-1945*, Paris : La Bibliothèque française.
- Cain Julien (2009) : « Préface », in Christophe Cognet et Évelyne Taslitzky (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, préface de Julien Cain et Jorge Semprún, textes de Cristophe Cognet, Lionel Richard, Jorge Semprún, Annette Wieviorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro, 15-20.
- Cognet Christophe et Évelyne Taslitzky (dir.) (2009) : *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, préface de Cain Julien et Semprun Jorge, textes de Cristophe Cognet, Lionel Richard, Jorge Semprún, Annette Wieviorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro.
- Cognet Christophe (2009) : « Les yeux ouverts sur la réalité », in Christophe Cognet et Évelyne Taslitzky (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, préface de Julien Cain et Jorge Semprún, textes de Cristophe Cognet, Lionel

- Richard, Jorge Semprún, Annette Wiewiorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro, 238-247.
- Didi-Huberman Georges (2003) : *Images malgré tout*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Gervereau Laurent (1995) : « Représenter l'univers concentrationnaire », in François Bédarida et Laurent Gervereau (dir.), *La Déportation*, Nanterre / Paris : BDIC / ECPAD.
- Hirsch Marianne (1997) : *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge : Harvard University Press.
- Levi Primo (2012) : *Se questo è un uomo*, édité par Alberto Cavaglion, Torino : Einaudi.
- Lipps Theodor (1900) : *Ästhetische Einfühlung. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 22, 415-450, <https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/vlp/lit31367/index.meta&pn=1> [10/09/2024].
- Mattazzi Isabella (2023) : *La (in)dicibilità del male. Charlotte Delbo e l'esperienza concentrationaria*, Milano : Mimesis.
- Nancy Jean-Luc (2001) : « La représentation interdite », in Jean-Luc Nancy (dir.), *L'Art et la Mémoire des camps. Représenter, exterminer. Rencontre à la maison d'Izieu, Le Genre humain* 36, Paris : Seuil, 13-39.
- Romand David (2023) : « Theodor Lipps (1851-1914), théoricien de l'empathie », in David Romand, Julien Bernard, Sylvie Pic et Jean Arnaud (dir.), *Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*, Berlin / Paris : Aix Marseille Université / Centre Gilles Gaston Granger et Éditions Naima, 335-355.
- Semprún Jorge et Elie Wiesel (1997) : *Se taire est impossible*, Paris : Mille et une nuits, coll. « La petite collection ».
- Simon Edith (2009) : « Processus de conceptualisation d'empathie », *Recherche en soins infirmiers* 98/3, 28-31, <https://doi.org/10.3917/rsi.098.0028> [10/09/2024].
- Taslitzky Boris, site officiel : <http://boris-taslitzky.fr/anglais/accueil.htm9> [10/09/2024].
- Taslitzky Boris (2009) : « Carnet de Buchenwald de Boris Taslitzky – Extraits », in Christophe Cognet et Évelyne Taslitzky (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins*

faits à Buchenwald, préface de Julien Cain et Jorge Semprún, textes de Christophe Cognet, Lionel Richard, Jorge Semprún, Annette Wieviorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro.

Taslitzky Boris et Réalisons l'Europe (2009) : « Boris Taslitzky, un peintre à Buchenwald », entretien, <https://www.youtube.com/watch?v=nbf013xLwyw> [09/09/24].

Todorov Tzvetan (1991) : *Face à l'extrême : réflexions sur le destin humain*, Paris : Seuil.

Wajcman Gérard (1998) : *L'Objet du siècle*, Paris : Verdier.

CLAIRE AZÉMA

Université de Bordeaux Montaigne

Empathie et Instauration de l'œuvre à faire

Souriau et le design

Résumé

Nous présenterons ici, un état de notre recherche, approfondissant la manière dont le designer développe une correspondance attentionnelle avec le *milieu* vivant et non-vivant, *au sens d'une relation empathique*, au cours du trajet instaurateur que constitue le projet-design. À l'appui de la théorie de l'*Instauration de l'œuvre à faire* d'Étienne Souriau, nous présentons l'analyse de deux cas afin d'exposer notre point de vue sur la relation existante entre l'empathie pour les matériaux et les objets sur-cyclés et l'accompagnement de l'œuvre vers son existence plénière et patente. L'objectif de ce chapitre est de faire émerger un début de réflexion sur les opérations de transmodalité présentes dans le processus de design afin de mieux comprendre les rôles des « virtuels » et des « imaginaires » dans l'émergence de nouveaux modes d'existence du matériau ou de l'objet.

Mots-clés : Étienne Souriau, instauration, design, empathie, bricolage, réemploi, matériau

Abstract

This text offers an overview of our research on the way in which the designer develops an attentional correspondence with the living and non-living environment, in the sense of an empathetic relationship, during the instaurative journey that constitutes the design-project. Drawing on Étienne Souriau's theory of the *Instauration de l'œuvre à faire*, we present an analysis of two cases to illustrate our point of view on the relationship between empathy for over-cycled materials and objects, and the accompaniment of the work toward its plenary and patent

existence. The aim of this chapter is to begin thinking about the transmodal operations present in the design process in order to better understand the roles of the “virtual” and the “imaginary” in the emergence of new modes of existence for the material or object.

Keywords: Étienne Souriau, instauration, design, empathy, DIY, reuse, material

Introduction

Le philosophe Edmund Husserl, dans son ouvrage intitulé *Idées directrices pour une phénoménologie* (1950), définit l'empathie comme « l'expérience d'autrui ». Elle constitue, selon lui, la faculté qui nous permet d'accéder à la connaissance objectivée du monde, de notre environnement et des autres êtres vivants ou non-vivants. L'empathie sera donc abordée ici dans le sens d'une forme sensible d'accès à la connaissance de l'Autre, celui-ci étant considéré comme tout ce qui n'est pas mon être. En ce sens, l'empathie permet de dépasser la conscience réflexive et d'accéder à une connaissance plus objective du monde. Pour le designer, qui intervient souvent dans des contextes qui lui sont étrangers, l'accès immédiat ou instruit à la réalité du contexte est fondamental pour son projet. Traditionnellement, on enseigne en design que le designer doit être en empathie avec l'utilisateur pour comprendre ses besoins. Depuis les années 80, avec le développement du *Design Thinking*, l'empathie avec l'utilisateur, entendue comme la compréhension profonde de ses besoins par un travail de co-conception et de feedback, est devenue une sorte de méthode. Dans ce dernier cas, l'empathie et le processus de design apparaissent profondément liés, à tel point que l'empathie semble constituer le ressort conceptuel du projet.

De nos jours, l'accélération de la crise écologique nous pousse, dans le domaine du design, à étendre la question de l'empathie au vivant en général par une compréhension approfondie de l'impact des activités humaines sur les milieux naturels. D'où la volonté de réinterroger la relation que le designer entretient avec les milieux humains et non-humains sous une approche du design attentive au respect des milieux de vie. Notre recherche s'articule depuis plusieurs années autour de la pensée de l'anthropologue britannique Tim Ingold, de celle du philosophe pragmatique John Dewey, et, plus récemment, de l'esthétique d'Étienne Souriau.

Dans ce cadre philosophique, nous chercherons à approfondir ici la manière

dont le designer « fait avec le milieu » (Azéma et Malaurie 2022), la manière dont il développe une correspondance attentionnelle avec celui-ci. Nous postulons, en effet, qu'une sorte de *relation empathique* se tisse alors avec le milieu vivant et non-vivant. Ce dernier est central dans la pratique du designer, dans la mesure où il compose les ressources matérielles et techniques qui lui permettent de développer son projet. L'empathie dont il est question est celle du designer, c'est-à-dire son investissement attentionnel pour le matériau, qu'il soit constitué d'une matière première transformée ou d'objets de réemploi. Le milieu de transformation de ce matériau est ce que nous appelons « le trajet instaurateur » (Azéma 2021) en ce qu'il constitue le milieu de la correspondance empathique entre celui qui fait et le matériau.

Au cours du trajet instaurateur, ce qui détermine les rencontres et les correspondances, et permet alors de concevoir des modes d'existence inédits, c'est la pluralité inscrite au cœur même de l'âme, considérée par Souriau (1938) comme un univers à déplier. Cela explique pourquoi rapprocher l'instauration (Souriau 1939) de l'âme et des modes d'existence (Souriau 1943). Ce dernier constitue en soi un foyer central de la pensée sourialienne en ce qu'il soulève la question de la capacité humaine à vivre « une existence plus vaste et plus substantive » (Souriau 1938, 112). Ce que Souriau appelle « l'œuvre à faire », sujet développé dans son opuscule de 1956, doit atteindre sa singularité, son existence plénière. Ces principes s'appliquent par ailleurs tout autant à l'humain qu'aux objets et aux choses que celui-ci est capable de produire. Afin d'approfondir la question du mode d'existence de l'œuvre à faire, dans le cadre actuel d'un design situé, il faut comprendre comment se matérialise l'empathie du praticien pour le matériau. Comment cette empathie participe-t-elle à l'émergence de l'âme de l'objet, comprise comme existence singulière et plénière patente de l'objet fabriqué ?

Pour répondre à ces questions et par esprit de synthèse, nous éclaircirons les éléments théoriques des notions impliquées dans le problème, au fil de l'analyse de deux productions dans le champ de l'artisanat et du design. Ces deux exemples ont été choisis parce qu'ils nous semblent montrer une attention particulière aux milieux naturels et artificiels, soit par une manière singulière de travailler le matériau, dans le premier cas, soit par le soin apporté aux objets, dans le second. Ce dernier cas nous permettra de comprendre comment l'empathie est corrélée à la question du point de vue et au mode de lucidité qu'il accompagne. Il sera l'occasion d'observer comment par la fiction, au-delà de sa propre empathie pour l'objet, le designer cherche à susciter l'empathie de l'utilisateur pour l'objet.

La place du praticien et son attitude : modes d'action attentionnelle

À considérer le projet du point de vue de celui qui le fait, le praticien, on conçoit le processus de design comme un processus de morphogenèse relevant de la conduite instauratrice telle qu'elle est définie par Étienne Souriau dans *Du Mode d'existence de l'œuvre à faire* (2009). Dans ce court texte, Souriau explique pourquoi il préfère le terme « trajet » à celui de projet ; ce dernier « supprime [...] toute expérience ressentie au cours du faire. On méconnaît notamment l'expérience, si importante, de l'avancement progressif de l'œuvre vers son existence concrète au cours du trajet qui y conduit » (Souriau 2009, 206). Il s'agit là du trajet instaurateur au cours duquel l'agencement issu de l'avancement progressif s'établit, trouve sa légitimité, détermine son sens et sa valeur. Comme nous l'avons montré, dans ce cadre, le projet relève plutôt du trajet, car il ne s'agit pas d'une simple action imaginée dans le futur, ni même d'une série de jalons organisant une série d'actions à l'avance, mais d'un dialogue sensible constant entre l'anticipation des possibles et le devoir de répondre sans cesse aux orientations imposées par la réalité concrète du matériau, des moyens et des circonstances. La visée projective ou anticipatrice du designer intègre donc toujours l'attention qui lui permet de développer ce que l'anthropologue Tim Ingold (2018, 39) appelle « une conscience avec et non une conscience de » la réalité concrète. Aussi, toujours selon lui, l'habitude serait-elle à entendre comme « une forme d'intention fondée sur l'attentionnalité [car elle] a une priorité ontologique en tant que mode fondamental d'existence dans le monde » (2018, 39). Dans le champ de l'ethno-méthodologie, on parle d'action attentionnelle ; cela recoupe l'idée de l'anthropologue selon laquelle l'attentionnalité est un mode d'existence fondamental qui dépasse les questions de volonté et d'intention par rapport au milieu.

Avec l'agencement, on dépasse la position de l'humain comme agent de son environnement ; son agentivité n'est plus de l'ordre d'une action systématiquement volontaire et intentionnelle. Pour créer et donc agir sur le milieu, l'humain a fondamentalement besoin de l'attention, ce qui le pousse à une écoute durable qui constitue le socle de ses habitudes (Ingold 2018, 39). Par conséquent, les agencements auxquels il participe ne sont pas les résultats purs de son action, mais bien les résultats apparus au cours de sa relation active et sensible avec le milieu – à considérer comme un ensemble de matériaux, ainsi que des autres humains et non-humains associés. La place et l'action située du praticien,

qu'il soit artisan, designer ou artiste, est de se joindre aux êtres et aux forces déjà présentes au sein du milieu.

L'empathie avec le matériau

Dans l'optique de Tim Ingold (2017, 69), l'art du designer consiste à « suivre » la matière ou plutôt « l'esprit » du matériau, et « à se mettre à hauteur du matériau et à suivre ses vecteurs, ses "intentionnalités", ce qui suppose d'avoir renoncé à l'intentionnalité de la conscience, fût-elle donatrice de sens ». Il s'agit pour lui de considérer le designer comme un fabricant engagé dans un processus global, complexe et en *croissance* (Ingold 2017, 60). Au cours du trajet instaurateur, la « matière-flux » (Deleuze et Guattari 1980, 509), insaisissable par nature, devient matériau. Elle se laisse ainsi « saisir » comme une altérité réduite – au sens où elle se manifeste toujours à nous, par le truchement d'un point de lucidité « abouchant au réel » un ensemble complexe et singulier de « plans d'existence » et impliquant une grande part de virtualités (Souriau 1939, 242).

C'est dans ce *mode de lucidité* que l'être de la matière « atteste[r] sa présence » (Souriau 1939, 239). En écho à la réduction phénoménologique husserlienne, permettant *l'expérience d'autrui*, point de contact entre « deux cônes d'ombre » (Souriau 1939, 241), pour Souriau « [c]e point testimonial c'est un point lucide, ou du moins bien saturé [...] d'une certaine [...] qualité sensorielle ou perceptive » (Souriau 1939, 242-243). En d'autres termes, le designer accompagne la morphogenèse de l'être en empathie avec le matériau, avec ses concrétudes et ses virtualités. Ces dernières se composent aussi bien de connaissances, d'imaginaires que de potentialités pratiques et sémantiques. Nous pourrions dire que le matériau est à comprendre comme un état d'indétermination élevé de l'être à venir. Le trajet instaurateur, quant à lui, aura pour but de préciser les points de lucidité abouchant les virtualités du matériau à la forme et aux usages du produit. L'empathie serait alors la faculté du designer à éprouver pleinement cette correspondance qui le guide vers l'existence possiblement plénière de l'œuvre. Elle pourrait également participer au choix ou à la détermination des points de lucidité qui rendent patente la singularité de l'être produit avec le matériau.

L’Oseraie de l’île¹

Karen Gossart et Corentin Laval sont osiériculteurs et vanniers dans un village de Gironde, en France. Les archives du lieu de leur exploitation attestent d’une tradition de la culture de l’osier sur ce territoire. Les praticiens vivent donc à proximité des parcelles où se développe la matière vivante, qui fournira l’osier de leur vannerie. La plante est élevée dans un objectif précis : fournir un matériau souple, régulier et facile à travailler. Les vanniers ont installé leur atelier dans leur lieu d’habitation, qui est également leur propriété agricole. Comme les anciens, ils vivent au rythme de la matière vivante, de sa récolte et de sa transformation. Nous gageons qu’il naît de cette proximité une forme d’empathie particulière et de compréhension de la singularité du matériau. En effet, les rencontres récurrentes avec la matière vivante, puis avec le matériau une fois récolté, nous amènent à penser qu’une forme de connaissance approfondie de celui-ci se crée. Cette connaissance intime est réinvestie au cours de la correspondance du trajet instaurateur, c’est-à-dire au fur et à mesure que le praticien ou la praticienne *saisit* le matériau au sens où l’entend Souriau, dans les différentes « occasions » (Certeau 1990) qui constituent le trajet instaurateur. La connaissance par l’empathie de la rencontre sensible avec l’Autre que constitue le matériau, se constituerait au cours de la correspondance, point de lucidité après point de lucidité. Karen Gossart explique volontiers que traditionnellement dans la vannerie, le vannier force le matériau pour s’assurer que celui-ci participera à l’élaboration d’une forme équilibrée, homogène et symétrique.

Or, le parti pris de Karen et Corentin est de « suivre » (Deleuze et Guattari 1980, 509) le matériau tout en veillant à conserver l’intégrité formelle et structurelle de la pièce fabriquée. Les praticiens entrent en correspondance sensible et empathique avec le matériau qui, redevenu matière-flux, *tire à lui* la forme. Suivre le matériau consisterait à le saisir successivement au cours de la correspondance empathique, pour mieux le suivre et ne pas chercher à le mettre en forme à partir d’un a priori de sa réalité. Il en résulte un enrichissement de la connaissance de l’Autre et un respect de son évolution propre au cours de la relation. Si, dans l’histoire de la philosophie, l’empathie a eu pour rôle de fonder les bases d’un point de vue objectif et rationnel dans le champ des sciences, la correspondance qui se déploie au cours du trajet instaurateur permet également d’objectiver la pro-

1 Cf. <https://www.oseraiedelile.com/> [27/08/2024].

duction de forme, au sens où la forme échappe au contrôle total du créateur qui devient simple accompagnateur d'une forme en développement, tendue entre plusieurs acteurs. Il résulte de cette tension interne, une sorte de « dramatisation de l'âme » (Debaïse et Wiame 2015, 118) qui s'exprime dans une forme marquée par les indices laissés par les manières de faire et qui font apparaître l'œuvre dans une singularité patente. Les photographies des productions de *L'Oseraie de l'île* sont sans équivoque sur ce sujet : elles montrent des vanneries plus ou moins fonctionnelles selon leur usage, mais toutes possèdent une forme organique inspirée par la dynamique des brins d'osiers.

L'âme de l'œuvre et de la transmodalité : design et dynamisme des modes d'existence

Selon Souriau, l'art, mais aussi l'artisanat, ou toute espèce de faire fabricant a pour but de produire des *choses*. Comme il le formule : « [l]a finalité de l'art est l'instauration d'une existence, d'un être singulier » (1947, 48). Comme nous l'avons expliqué (Azéma 2024) à la lumière des travaux de David Lapoujade (2017), le modèle des modes d'existence décrit par Souriau est un système dynamique qui naît de la relation entre les différents modes d'existence d'une même chose.

Dans le cas de l'œuvre dont il définit les modes d'existence dans *La Correspondance des arts*, Souriau (1947, 91) explique que le plan transcendantal relie le plan phénoménal, le plan physique et le plan chosal de l'œuvre. Il apparaît alors que c'est dans la manière dont l'œuvre relie ses différents plans d'existence qu'elle déploie sa manière singulière d'exister, selon les modes qui lui correspondent. David Lapoujade (2017, 33) nomme le dynamisme des modes d'existence, la *transmodalité* ; celle-ci est rendue possible, grâce à deux types d'acteurs non-humains et non-vivants qui constituent, selon Souriau, deux catégories d'êtres : les êtres de fiction et les êtres virtuels.

Le cas des virtuels concerne plus proprement le processus artistique. Il peut être mis en perspective avec la notion d'âme chez Étienne Souriau. Rappelons simplement que le sous-titre d'*Avoir une âme* est « essai sur les existences virtuelles ». Les virtuels constituent les existences potentielles d'une chose ou d'un être en général, les êtres virtuels constituent une nuée qui enveloppe et dépasse le corps des choses et leur permet d'évoluer et de se transformer pour passer à un autre mode d'existence. Comme l'indique Lapoujade (2017, 33), « [s]'il y a un

privilège des virtuels chez Souriau, c'est en tant qu'ils sont les principaux opérateurs du passage du modal au transmodal » et il ajoute (2017, 32) que les virtuels « attendent l'art qui peut les faire exister davantage et autrement » comme ils attendent le « suppôt » qui leur offrira « un point de lucidité » (Souriau 1938, 15) actuel. L'œuvre achevée sera le lieu où s'abouchent certains virtuels au réel rendus accessibles par le corps et les *qualia sensibles* de l'œuvre formée (Souriau 1947, 75). Les virtuels offrent la possibilité de transformer une chose en autre chose, de la faire changer de mode d'existence, c'est-à-dire de la détourner de sa destinée actuelle par le jeu des potentialités qu'elle contient.

Le détournement, nous ramène aux « manières de faire » de Michel de Certeau (1990). Le trajet instaurateur, comme nous l'avons déjà montré (Azéma 2021), se construit selon la dynamique d'un détournement tantôt intérieur, tantôt extérieur. Cela dit, ce trajet se construit au fil et au travers de l'expérience de ces détournements successifs qui apparaissent comme un jeu de questions-réponses, un bricolage (au sens de rebond ou déviance) (Lévi-Strauss 1962, 30), voire un dialogue entre le monde (ou le milieu, pour être plus *situé*) et le praticien.

Contrairement à la vannerie traditionnelle, les vanniers de *L'Oseraie de l'île* expliquent que le matériau induit l'émergence de certaines formes non déterminées à l'avance. Cela a demandé aux praticiens d'adapter la technique traditionnelle de la vannerie aux potentialités offertes par le matériau. Pour Souriau cela signifie qu'ils ont su aller à la rencontre de ce qu'il appelle « l'âme » de chaque brin d'osier, c'est-à-dire cette partie immatérielle qui dépasse son corps physique et comprend son cosmos, ses virtuels et les imaginaires qui lui sont associés et qui en font un être singulier. En épousant les virtualités du matériau, les vanniers font ainsi émerger de nouveaux imaginaires qui prennent naissance dans le matériau et non dans les fictions humaines qui sembleraient imposées à la matière. Cette manière de faire nous suggère de considérer les virtuels associés à chaque chose comme une ressource créative, une voie vers la transformation d'une chose en une autre chose, ou le passage d'un mode d'existence d'une chose ou d'un objet vers un autre mode d'existence. Il nous semble que le design explore depuis longtemps cette manière de faire des objets et nous y voyons une réflexion sur les moyens que possède le design pour favoriser la durée de vie ou la transmodalité des objets et des matériaux dans une perspective écologique.

Le collectif 5.5 Designers ou l'empathie pour les objets

Selon notre hypothèse, l'empathie pour le milieu et plus particulièrement pour le matériau (au sens large) favorise l'accès aux virtuels d'une chose et aux potentialités de changer son mode d'existence. Dans le design contemporain, cette empathie apparaît comme une évidence dans le travail d'un collectif de designers, 5.5 Designers, qui depuis près de vingt ans a pris le parti des objets abîmés, délaissés ou datés.

Depuis sa création, le collectif manifeste un intérêt marqué pour les objets, au point d'en prendre le parti et de chercher à les défendre ou à assurer leur survie, au même titre que nous pourrions le faire pour des êtres vivants. Ce souci porté aux objets est une manière de contrer les effets néfastes de la société de consommation, en travaillant à préserver l'intérêt que nos contemporains leur portent. La section « manifeste » de leur site actuel montre que malgré une activité de design plus courante, le studio a gardé, dans son ADN, les prises de position de ses premiers manifestes *Réanim* et *Objets Ordinaires* de 2004, *Save a product* de 2008, *Cuisine d'objets* de 2009, *Duralex* de 2015 et enfin *Copie Originale* en 2017. Si la pratique des manifestes en design a été abandonnée dans les années 1980, elle fait partie de l'histoire du design des années 1970, période où les designers cherchaient déjà des issues pour échapper à la conception pour la production de masse. Dans le cas des 5.5 designers, nous retrouvons le même souci de contrer les effets négatifs de la surconsommation, du déclassement accéléré des produits fonctionnels au profit du réemploi et de la revalorisation d'objets tombés en désuétude.

Le projet *Cuisine d'objets*² nous semble constituer un exemple pertinent de correspondance empathique avec les objets, entretenue dans le but de saisir les virtualités de ces objets désuets. Il consacre également une large part à la mise en scène fictionnalisée de l'objet fabriqué. L'élaboration d'une relation complexe entre virtuels et imaginaires semble fondamentale au sein de ce projet. Il semble ainsi, dans ce cas, plus difficile de déterminer si les praticiens sont partis des imaginaires de la pratique culinaire pour percevoir les virtuels ou si l'imaginaire de la cuisine selon le modèle de la recette a émergé des premières manipulations. Si les imaginaires peuvent influencer sur le changement de mode d'existence opéré par les designers, David Lapoujade (2017, 33) rappelle cependant, que « chaque effort créateur,

2 Cf. <https://www.5-5.paris/fr/projets/manifeste/cuisine-d-objets-2009-16> [27/08/2024].

chaque avancée est comme une proposition d'existence à laquelle le virtuel consent ou non, selon les exigences changeantes de l'architectonie qui s'esquisse ».

Les virtuels sont portés par les choses et constituent à ce titre les conditions, sous formes de potentiels ou de compossibilités, de la transformation d'une chose en une autre chose. Sans les virtuels, et surtout sans un opérateur percevant et envisageant les potentiels détournements de ces objets, point de salut pour eux. En revanche, les imaginaires sont indépendants des choses, ils leur survivent pour tant à la suite de la transformation des objets. Cela se constate avec *Le Feuilleté de livres*³ lorsque le livre se retrouve pris dans une nouvelle configuration où son rôle est modifié. L'usage précédent reste présent, accessible à l'imagination et participe aux imaginaires qui accompagnent ce nouveau porte-revues. De plus, de nouveaux êtres imaginaires – ici un bricolage présenté comme une recette de cuisine en plusieurs étapes – semblent, en outre, émerger du processus de transformation des objets admis par les virtuels. Le rôle des designers dans ce processus reviendrait au travers du trajet instaurateur à accompagner la transformation rendue possible par les virtuels, tout en favorisant l'émergence d'imaginaires participant à la singularisation de l'œuvre et à la dimension plénière de sa nouvelle existence.

L'entrelacs des imaginaires et des virtuels

Le matériau travaillé par les designers, n'est pas simplement une matière physique, il est déjà porteur d'un ensemble complexe d'informations de types variés. Le bricolage pratiqué par les designers n'est pas simplement matériel ; il est également sémantique. Son but est de revaloriser l'objet qui, comme nous l'avons dit à propos de la chose, ne cesse pas d'exister quand nous n'en n'avons plus besoin. Entrer en empathie avec les objets délaissés permet au designer de les accompagner, de les aider à reconquérir une valeur à partir de leurs propres potentiels. Ceux-ci acquièrent alors un statut particulier, qui les rapproche de ce que le critique d'art Pierre Restany appelle les *objets-plus* : « [c]haque objet-plus bénéficie ainsi d'un supplément d'identité déviant stockée dans sa mémoire informationnelle. Mettre en mémoire le déclat de la déviance, dans l'objet, c'est fixer un point de l'espace-temps, où le sens précédent est encore suggéré et où un nouveau sens apparaît » (Restany 1999, 11-12).

3 Porte-revues fabriqué à partir de livres coulés dans le béton au fond d'un plat à gratin.

Mais, même combinés entre eux, ces objets désuets semblent conserver un déficit d'image. Nous touchons ici à la capacité du produit de design à se rendre désirable. La partie communication de projet, qui juxtapose des croquis présentant les étapes d'assemblage du produit, à la photographie du produit fini, propose une sorte de « recette » du bricolage permettant l'émergence d'un nouveau mode d'existence du livre sous la forme d'un porte-revue. Le récit fictionnalisé de la recette de fabrication est principalement un moyen pour le designer de communiquer sur la transformation de l'objet et de susciter de l'empathie pour ces objets. En partant des virtuels, grâce à l'empathie (écoute attentionnée qui épouse les potentialités du matériau ou de l'objet déclassé) le praticien nourrit de nouveaux imaginaires qui participent à la modification de la valeur de l'œuvre produite. C'est par cette conduite empathique que le designer accompagne l'instauration d'une nouvelle œuvre et des valeurs qu'elle articule aux virtuels actualisés dans son nouveau mode d'existence. Nous considérons alors que l'articulation transmodale typique de cette œuvre, qui structure notamment la relation entre les virtuels et les imaginaires, constitue un processus de formation des valeurs. Ce processus parallèle de formation des valeurs garantit l'existence du réseau ou du milieu de l'œuvre une fois celle-ci en usage. Cet agencement pluri-modal est garant de la pérennité de l'objet au sens où il lui permet de se maintenir durablement dans son nouveau mode d'existence. Ici, les imaginaires montrent l'importance de leur rôle puisqu'ils favorisent la compréhension et l'acceptation de ce nouveau mode d'existence de l'objet par le public.

Conclusion

En reconsidérant le processus de design en termes souraliens (instauration, modes d'existence, âme), dans la continuité conceptuelle de Deleuze et Guattari ainsi que de Tim Ingold, nous avons pu souligner l'importance de l'empathie (de la correspondance empathique) dans la révélation des différents modes d'existence relatifs au trajet instaurateur. L'empathie se veut alors une faculté permettant au designer d'être à l'écoute du non-humain, voire du non-vivant, pour accompagner l'émergence des transformations latentes propres à un milieu (en l'occurrence, le matériau ou l'objet désuet). Il faudrait également, dans la suite, mieux concevoir la relation dynamique entre les virtuels et les imaginaires, afin de cerner encore davantage les ressorts utilisés par le designer pour participer à l'instaura-

tion conjointe de l'œuvre et de son « quasi-monde », indispensable à son existence plénière et durable avec nous dans nos quotidiens.

Bibliographie

- Azéma Claire (2021) : « Conduite instauratrice de l'œuvre, entre expérience et expérimentation : faire atelier », in Claire Azéma (dir.), « Les Arts de faire : Acte 1 - Les modes d'existence de l'atelier en Arts et en Design », *Revue Design Arts Médias* 11, <https://journal.dampress.org/issues/les-arts-de-faire-acte1-les-modes-dexistence-de-latelier-en-arts-et-en-design/conduite-instauratrice-de-loeuvre-entre-experience-et-experimentation-faire-atelier> [11/08/2024].
- Azéma Claire et Christian Malaurie (2022) : *Faire avec le milieu, Art, design et médialités du paysage*, <https://journal.dampress.org/issues/faire-avec-le-milieu-art-design-et-medialite-du-paysage> [11/08/2024].
- Azéma Claire (2024) : « De l'âme du matériau. Plurimodalité et transmodalité du matériau dans l'artisanat et le design », in Collectif DAM (dir.), *Matière / Matériau(x) / Médium : des controverses fécondes*, *Revue Design Arts Médias* 11, <https://journal.dampress.org/issues/matiere-materiau-x-medium-des-controverses-fecondes/de-l-ame-du-materiau-plurimodalite-et-transmodalite-du-materiau-dans-l-artisanat-et-le-design> [18/10/24].
- Certeau Michel de (1990) : *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, présenté par Luce Giard, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- Debaise Didier et Aline Wiame (2015) : « Les âmes du monde », in Fleur Courtois-l'Heureux et Aline Wiame (dir.), *Étienne Souriau, une ontologie de l'Instauration*, Paris : Vrin.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari (1980) : *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dewey John (2010) : *L'Art comme expérience*, trad. coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- Husserl Edmund (1950) : *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. par Paul Ricœur, Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Ingold Tim (2018) : *L'Anthropologie comme éducation*, trad. par Maryline Pinton, Rennes : PUR, coll. « Paidéia ».

- Ingold Tim (2017) : *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, trad. par Hervé Gosselin, Bellevaux : Dehors.
- Lapoujade David (2017) : *Les Existences moindres*, Paris : Les Éditions de Minuit
- Lévi-Strauss Claude (1962) : *La Pensée sauvage*, Paris : Plon.
- Passeron René (1989) : *Pour une philosophie de la création*, Paris : Klincksieck, coll. « Esthétique ».
- Restany Pierre (1989) : *Les Objets-plus*, Paris : La Différence.
- Souriau Étienne (1938) : *Avoir une âme, essai sur les existences virtuelles*, Paris : Les Belles Lettres / Annales de l'Université de Lyon, 3ème série, fasc. 5.
- Souriau Étienne (1939) : *L'Instauration Philosophique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Souriau Étienne (1947) : *La Correspondance des arts*, Paris : Flammarion, coll. « Sciences de l'homme ».
- Souriau Étienne (2009) : *Du Mode d'existence de l'œuvre à faire*, in *Les Différents modes d'existence*, suivi de *L'Œuvre à faire*, présentation par Bruno Latour et Isabelle Stengers, Paris : Presses Universitaires de France.

CÉLINE DOMENGIE

Université Bordeaux Montaigne

L'*homo diligens*, archétype du visiteur du *Poïpoïdrome* (Robert Filliou et Joachim Pfeufer) et d'un être empathique

Résumé

Le sociologue Alain Caillé (2009) constate que l'équilibre entre les logiques de relations structurées par le profit et celles détachées de l'intérêt, telle l'empathie, a aujourd'hui été rompu en faveur de la figure de l'*homo œconomicus*, une personne égoïste dont le comportement est régi par son intérêt particulier. L'œuvre artistique de Robert Filliou et Joachim Pfeufer, le *Poïpoïdrome*, centre d'inutilité publique, résonne avec ce positionnement critique contre l'idéologie utilitariste. Conceptualisée dès 1963, cette œuvre fut imaginée comme un espace de rencontre, de participation, de disponibilité et d'indétermination. À partir du *Poïpoïdrome* comme espace participatif favorisant l'empathie, nous mettrons en éclairage le lien entre Robert Filliou et l'utopiste Charles Fourier, nous poserons l'hypothèse de la figure d'un *homo diligens*, figure conceptuelle d'une personne guidée par l'amour, comme archétype du visiteur du *Poïpoïdrome* et d'un être empathique.

Mots-clés : *Poïpoïdrome*, inutilité, indétermination, participation, anti-utilitarisme, *homo œconomicus*, *homo diligens*, amour

Abstract

The sociologist Alain Caillé (2009) notes that the balance between the logic of relationships structured by profit and those detached from interest, such as empathy, has now been broken in favour of the figure of *homo œconomicus*, a selfish person whose behaviour is governed by his or her particular interest. Robert Fil-

liou and Joachim Pfeufer's artistic work, the *Poïpoïdrome*, a centre of public usefulness, resonates with this critical stance against utilitarian ideology. Conceptualised in 1963, the work was imagined as a space for encounters, participation, availability and indeterminacy. Using the *Poïpoïdrome* as a participatory space that fosters empathy, we will highlight the link between Robert Filliou and the utopian Charles Fourier, and put forward the hypothesis of the figure of *homo diligens*, a conceptual figure of a person guided by love, as the archetypal visitor to the *Poïpoïdrome* and an empathetic person.

Keywords: Poïpoïdrom, inutility, indeterminacy, participation, anti-utilitarianism, *homo œconomicus*, *homo diligens*, love

Dans *Critique de la raison utilitaire*, le sociologue Alain Caillé (2009) analyse la montée en puissance de l'idéologie utilitariste. Caillé constate qu'à la naissance de l'économie politique¹ la théorie des systèmes reposait sur un équilibre entre une logique de relations aux choses structurée par le profit et une logique de relations entre les personnes détachée de l'intérêt, ces relations pouvant être guidées par des valeurs éthiques telles que la sympathie ou l'empathie. Mais cet équilibre théorique a aujourd'hui été rompu à la faveur de la figure de l'*homo œconomicus*,² c'est-à-dire d'une représentation du comportement des êtres humains dont les relations seraient régies par la quête du profit et l'assouvissement égoïste de leurs intérêts particuliers. Dans le champ de l'art, l'œuvre de Robert Filliou et Joachim Pfeufer, le *Poïpoïdrome*, illustre ce positionnement critique contre la pensée utilitariste. Conceptualisé dès 1963, ce bâtiment fut imaginé comme un centre d'inutilité publique dédié à la création permanente. Filliou et Pfeufer (1975, 4) le décrivent comme « une relation fonctionnelle entre la réflexion, l'action et la communication ». Il ne s'agit ni de maximiser les conditions du bonheur du plus grand nombre, ni de répondre à un quelconque objectif, mais d'ouvrir un espace de rencontre, de participation, de disponibilité et d'indétermination. Faire confiance à ce qui va advenir.

1 On attribue la naissance de l'économie politique à Adam Smith (1723-1790).

2 L'*homo œconomicus* (signifiant *homme économique* en latin) est une représentation théorique du comportement de l'être humain, qui est à la base du modèle néoclassique en économie. L'homme économique est considéré comme rationnel et maximisateur, son comportement est guidé par le profit et par son intérêt personnel.

À partir de l'expérience du *Poïpoïdrome* nous décrirons et envisagerons la façon dont l'empathie a pu s'y traduire à travers la participation des visiteurs. Nous mettrons en éclairage le lien entre l'œuvre de Robert Filliou et celle de l'utopiste Charles Fourier, afin de poser l'amour et la figure d'un *homo diligens*, l'homme amoureux, comme alternative critique à celle de l'*homo aeconomicus*. Nous poserons ainsi l'hypothèse que l'*homo diligens*, figure conceptuelle de l'homme guidée par l'amour, dessine l'archétype du participant au *Poïpoïdrome* et peut-être même le socle de l'empathie.

Robert Filliou – éléments biographiques

Le *Poïpoïdrome* n'a jamais été construit mais s'est incarné dans différentes formes – schémas, matrices, prototypes – dont la première, dite à espace-temps réel, et à laquelle le public put participer, fut présentée en 1976 au *Club des Jeunes Artistes* de Budapest. Afin de comprendre cette œuvre, il est nécessaire de revenir sur le parcours de l'artiste Robert Filliou.

Né en 1926 dans les Cévennes, il est élevé avec son frère par une mère ouvrière. Pendant la Seconde Guerre mondiale il s'engage dans la Résistance (1943-1944), dont il traverse les barbaries. En 1945, il part à Los Angeles pour rencontrer son père. Il apprend l'anglais en travaillant chez Coca-Cola comme manœuvre, puis rentre à l'Université de Californie (UCLA) et obtient un *master degree* en économie ; l'économie l'intéresse pour comprendre comment fonctionne le monde. Engagé par le gouvernement américain comme économiste, il travaille au Japon, sur l'île d'Okinawa, puis dans les îles de Guam, où il découvre le bouddhisme. En 1953, en Corée du Sud, il est employé par les Nations Unies et la United Nation Korean Reconstruction Agency, afin de participer à l'élaboration du plan quinquennal pour la reconstruction et le développement du pays ; il contribue aussi à la rédaction de la constitution. Il démissionne en 1954 pour se consacrer à l'écriture de pièces de théâtre.

C'est en 1959 que Daniel Spoerri introduit Filliou dans le champ de l'art contemporain où il rencontre par la suite tous les artistes qui vont dessiner la nébuleuse Fluxus.³ Cette période de jeunesse, la guerre et l'expérience de la souff-

3 Fluxus est né en septembre 1962, lors du premier festival Fluxus organisé par George Maciunas : le « Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik » à Wiesbaden en Allemagne, avec Dick

France, sa formation d'économiste et son voyage en Extrême-Orient avec la découverte des philosophies et spiritualités orientales, constitueront un socle pour son travail. Malgré la joie, l'humour et la liberté qui baignent toute son activité, la part de souffrance inhérente à la vie restera toujours présente dans son œuvre ; le poème *La fête est permanente* en dit l'ambivalence :

Il y a toujours quelqu'un qui dort et quelqu'un qui veille
Quelqu'un qui rêve en dormant Quelqu'un qui rêve éveillé
Quelqu'un qui mange Quelqu'un qui a faim
Quelqu'un qui fait de l'argent Quelqu'un qui est fauché
Quelqu'un qui voyage Quelqu'un qui reste
Quelqu'un qui aide Quelqu'un qui gêne
Quelqu'un qui s'amuse Quelqu'un qui souffre Quelqu'un d'indif-
férent
Quelqu'un qui commence Quelqu'un qui termine
La fête est permanente (Filliou 1972, 229)

De l'économie financière à l'économie poétique : la création permanente & la participation

Ces premières années seront donc fondatrices de ce que Filliou (1972, 76-77) appellera « l'économie poétique » laquelle repose sur « une nouvelle échelle de valeurs, avec trois propositions » : la réhabilitation des génies de café, l'hommage aux ratés et la célébration de l'esprit d'escalier. Pour Filliou :

la vie devrait être (devenir) essentiellement poétique. Ce qu'il y a de plus important à communiquer aux enfants, c'est l'utilisation créative des loisirs. Les artistes peuvent participer à cette recherche. En tant que promoteur de la créativité, ils y gagneront une plus grande maîtrise de leur environnement et échapperont au ghetto dans lequel la société les enferme : n'être que des fournisseurs de

Higgins, Alison Knowles, Wolf Vostell, Nam June Paik, etc., marquant ainsi les débuts officiels du mouvement et la formulation d'une nouvelle forme d'expression artistique où la musique, la performance et la création visent à construire un lien entre l'art et la vie.

distractions utilitaires ou de valeurs snobs pour les classes privilégiées. (1972, 14)

Dans cette citation trois mots sont importants : « loisir », « participer » et « utilitaire ».

« Loisir ». L'utilisation créative des loisirs est la base de la création permanente, de ce que Filliou appelle aussi « un art de vivre », puisque selon lui, l'art est ce qui doit rendre la vie plus intéressante que l'art. Le temps du loisir n'est soumis à aucune injonction d'utilité.

« Participer ». Lorsqu'il énonce « [l]es artistes peuvent participer à cette recherche », il n'utilise pas le verbe « participer » au hasard. La participation est une valeur fondatrice dans son travail. Son livre manifeste *Enseigner et apprendre, arts vivants* en est l'illustration, puisque tout l'ouvrage est conçu pour que le lecteur puisse y prendre part, y intervenir, le faire sien. Dès l'introduction, un espace est dédié au « lecteur-coauteur » ; la première phrase est explicite, il écrit : « À travers tout le livre, le lecteur trouvera des espaces d'écriture mis à sa disposition [...]. Il doit exister d'autres procédés. J'avais songé à des fiches mobiles dans une boîte, voire à des cartes postales. Peut-être voulez-vous démarrer notre collaboration en faisant quelques suggestions sur cette première page ? » (1972, 7). Régulièrement, Filliou interpelle le lecteur, l'invite à penser, à créer : « FAITES-LE VOUS-MÊME. Faites-vous photographe à plusieurs reprises au cours d'une journée tout à fait normale (en vous réveillant, en travaillant, mangeant, jouant, faisant l'amour, etc.) Reliez les photos. Appelez ce livre : JE MEURS TROP. Ceci est votre autobiographie et la mienne » (1972, 77). La formule « Participer aux rêves collectifs » relève donc d'une interaction, d'un jeu de relation qui engage des rêves, de l'intime, et dans le même temps, du collectif, celui de la société dans son ensemble, dans sa dimension politique.

« Utilitaire » renvoie à l'idée d'inutilité. Souvenons-nous de la phrase mentionnée au sujet de l'activité des artistes : « En tant que promoteur de la créativité, ils y gagneront une plus grande maîtrise de leur environnement et échapperont au ghetto dans lequel la société les enferme : n'être que des fournisseurs de distractions utilitaires ou de valeurs snobs pour les classes privilégiées » (Filliou 1972, 14). Il s'agit de dégager l'activité artistique de sa dimension marchande et de l'économie du marché de l'art, pour la resituer dans une activité de loisirs, dégagée du profit, engagée dans un art de vivre. De ces valeurs Robert Filliou pose les bases du *Poïpoïdrome*, centre d'inutilité publique.

Naissance du *Poïpoïdrome*

Paris, hiver 1963. Je pris le métro, un matin, pour rendre visite à mon ami Joachim Pfeufer [...]. Dans le métro, par cette froide matinée, je regardais de près tous les gens autour de moi. Ils avaient tous l'air triste, soucieux, morose, perdu. (Je devais leur faire la même impression.) Je pensais en moi-même : que faire ? J'aimerais faire quelque chose. Mais quoi ? pour quoi ? pour qui ? Pour tous ces gens. [...] C'est ça, pensai-je. Ce que je dois partager avec tout le monde, c'est le truc de la création permanente. Un Institut de création Permanente. Basé sur la joie, l'humour, le dépaysement, la bonne volonté et la participation. Arrivé chez Jo, je lui racontai mon idée et lui demandai de m'aider. Il accepta aussitôt et nous nous mîmes au travail. Le *Poïpoïdrome* est né de cette collaboration.⁴ (Filliou 1972, 212)

Dans ce texte, Filliou formule clairement l'expression d'une empathie pour les gens qu'il voit dans le métro. Sa réaction est d'imaginer quelque chose pour les personnes. Et ce quelque chose fonctionne sur le principe de la participation. Il aurait pu raconter la genèse du *Poïpoïdrome* par l'explication de l'étymon *poïpoï*, ou par les premières recherches qu'il mena autour du mot « poïpoï » dès 1961 : la *Poïpoï bottle* ou bien le *Poème poïpoï* de 1961 ou encore la *Poïpoï symphony* en 1962.⁵ Mais non, son récit originel, il l'ancre dans l'expérience de l'affection, du sentiment et de l'intérêt pour l'autre. Cette dimension expérientielle de l'altérité fait du *Poïpoïdrome* une expérience empathique, depuis le moment de sa conception jusqu'à l'adresse aux visiteurs.

On se souvient que le terme d'empathie nous vient du terme *Einfühlung* forgé par le philosophe allemand Robert Vischer qui, dans une approche critique de l'esthétique hégélienne, cherchait à conceptualiser une intersubjectivité échappant au solipsisme et à sa matrice, le cogito. Cette intersubjectivité relève du fait

4 Cette citation ainsi que les suivantes sont reproduites conformément aux originaux.

5 Source : « Le *Poïpoïdrome* (Robert Filliou / Joachim Pfeufer). Situation critique d'un processus de création continue », communication de Jean-François Savang pour les journées d'étude *Œuvre, exposition et récit en art contemporain* organisées par le LESA, Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines – Aix Marseille Université, 5 et 6 février 2016.

que le sujet pensant ne se construit pas seulement en lui-même mais en interaction avec une altérité, qui ouvre un espace exégétique (Jorland et Thirioux 2008), un espace favorable à l'exercice de l'interprétation. C'est ce processus cognitif relationnel qui est mis en œuvre dès la naissance de l'idée du *Poïpoïdrome* et jusqu'à la réalisation des prototypes, par la dynamique de la participation.

Description du Poïpoïdrome

Le prototype 00 du *Poïpoïdrome* est présenté à Bruxelles en 1975 sous forme de plan (Filliou et Pfeufer 1975), puis il est traduit par le *Poïpoïdrome à espace-temps-réel* à Budapest en 1976 au Young Artists' Club. C'est la seule occurrence du *Poïpoïdrome* où les personnes participent physiquement. Le découpage de l'espace repose sur une sorte de cheminement initiatique avec des propositions adressées au public. Chacun des sept espaces est accompagné d'inscriptions mettant en scène l'invitation à participer.

« Le Pré Poïpoï » (1), c'est « le perron » du *Poïpoïdrome*, c'est un espace extérieur qui interpelle pour entrer dans la création permanente. « Le Poïpoï » (2) est dédié aux activités de la vie de tous les jours. Y sont installées des photographies d'activités des habitants de Budapest accompagnées de l'inscription : « [l]'art est ce que font les artistes. Nous sommes curieux de votre vie active et des formes d'art liées à celle-ci. La prochaine fois apportez une photo de vous en travaillant ». ⁶ Chacun est sollicité pour apporter des images de ses propres activités. « L'Anti-poïpoï » (3) désigne une « [s]alle remplie des proverbes des visiteurs. Quelque chose comme la sagesse d'une nation ». Des matériaux sont mis à disposition pour que chacun inscrive son texte. « Le Post-Poïpoï » (4) est à concevoir selon cette consigne : « Nous sommes curieux si vous sentez la même chose que nous, c'est à dire, que la solution (verte) de l'opposition entre le Poïpoï (bleu) et l'Anti-Poïpoï (jaune) est pour tout le monde et toutes les choses, la création. Si oui, vous pouvez illustrer cette découverte ». Après l'invitation à apporter une photographie, puis à écrire un court texte, c'est une illustration qui est ici proposée pour figurer l'opposition entre « Poïpoï » et « Anti-poïpoï » (du

6 Toutes les citations de description du *Poïpoïdrome* du paragraphe suivant sont reproduites à partir de la documentation numérisée par le centre de recherche Artpool (2025), source : <https://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Poipoi4f.html> [12/10/24].

matériel est mis à disposition). Dans « La Poïpoïthèque » (5), chacun peut donner des exemples d'application individuelle de la création permanente : « Cette frise historique contient des informations sur notre activité, sur ce que nous appelons Création Permanente à partir du Poïpoï bleu, vers L'Anti-Poïpoï jaune et le Post-Poïpoï vert. Cependant on peut proposer quelque chose, parce que cette Poïpoïdrome à Espace-Temps Réel No.1 appartient déjà à vous tous ».

Par le dispositif participatif, c'est un don qui est proposé pour que chacun s'approprie le *Poïpoïdrome*, et qu'il soit au bénéfice de tous. Dans l'avant-dernier espace, « L'Atelier Poïpoï » (6), les auteurs poussent cette idée encore plus loin, en suggérant au visiteur que finalement, ce *Poïpoïdrome à espace-temps réel*, dans lequel il se trouve physiquement, n'est pas très important, et que ce qui compte, c'est que l'esprit du *Poïpoïdrome* se trouve en lui, où qu'il soit, même chez lui. On peut y découvrir l'indication qui confirme au visiteur :

C'est en effet votre atelier. Il est un peu petit, c'est possible, malgré que rien ne vous empêche pas de considérer votre atelier chez vous comme l'élargissement de l'Atelier Poïpoï. Vous avez rien à apprendre afin de participer aux actions et aux activités du Poïpoïdrome. Ce que vous savez déjà suffit. Cela ne veut pas dire que vous devez en être content. Bien que le Poïpoïdrome n'exige aucune connaissance spéciale, il est vrai que nous ne la refuserions pas.

Au bout de ce parcours, le visiteur finit par découvrir le « Poïpoïdrome proprement dit » (7), le « Poïpœuf ». Dans ce dernier espace, l'œuf renvoie à l'idée que certaines activités sont originelles comme méditer, concevoir, inventer ou remplacer. Chacun est invité à les pratiquer.

Devant le Poïpœuf, tout à fait comme nous le faisons, on absorbe les informations provenant de son long court-circuit électrique, on médite, on conçoit, on invente de différentes méthodes et instruments pour remplacer nos propositions et objets avec les siens. N'oubliez pas que votre maison peut être l'extension de L'Atelier Poïpoï. Et enfin qui est-ce qui ne pourrait trouver dans son environnement au moins un œuf ? Et maintenant au revoir ! Venez encore une fois, ou ne venez pas, comme vous le souhaitez ! Ayez bon vent ! (Filliou et Pfeufer 1975)

Au sein de chaque espace, le visiteur est interpellé, il est invité à entrer dans un processus exégétique. Le *Poïpoïdrome* est activé par la participation des personnes, par leurs expériences, par la manière dont, en qualité de sujet, elles vont entrer en relation avec le dispositif à partir de ce que chacune apporte avec elle – des photographies de ses activités, des phrases proverbes, des illustrations du post-poïpoï et de l'anti-poïpoï – avec sa propre créativité et ses émotions. C'est une proposition de participation profonde car elle est physique, philosophique et existentielle ; elle se joue au sein du parcours mais aussi au sein de l'intimité de chacun en tant que personne ; son lieu de vie peut même devenir l'extension de « l'Atelier Poïpoï » et son quotidien celui des activités originelles.

Nous trouvons ici illustré le processus cognitif relationnel, ce jeu d'interrelations et d'interprétations entre différentes subjectivités qui définit l'empathie. Les émotions et les passions sont mises en partage dans le jeu de la participation. Chacun y prend part, mais on ne peut pas évaluer cette participation ni calculer les bénéfices que chacun en tire. C'est en ce sens que ce bâtiment est d'inutilité publique et qu'il illustre les limites de la raison utilitariste. Alain Caillé rappelle que même le sociologue et économiste italien Vilfredo Pareto, théoricien du concept d'efficacité, soutient que dans le champ de l'économie, les passions affectent les prises de décision :

même les sociologues les plus favorables au libéralisme et à l'économie politique s'attachent à montrer combien sont étroites les limites au sein desquelles le postulat utilitariste est susceptible de se révéler fécond. Pareto explique que les actions logiques ne sont que l'écume des actions non logiques. Autrement dit, les hommes sont mus par leurs passions plus que par leurs intérêts et il est douteux qu'ils en calculent correctement les tenants et les aboutissants. (Caillé 2009, 30)

À la vue de ces éléments, j'aimerais poser l'hypothèse que les émotions qui animent le socle de cette relation empathique pourraient être synthétisées par une passion générique : l'amour. L'utopiste Charles Fourier conceptualisa au XIX^e siècle l'idée selon laquelle l'amour est non seulement la passion la plus puissante, mais aussi celle qui dessine les bases politiques d'un État social. Ce n'est pas un hasard si Robert Filliou s'est inspiré de Fourier pour concevoir l'économie politique de la création permanente.

Filliou, Fourier et Saint Augustin : l'amour en commun vers la figure d'un homo diligens

Dans le poème *La Fête est permanente*, où l'existence est faite à la fois d'affections positives et négatives, de passions bonnes et mauvaises, Robert Filliou synthétise « le principe de non-comparaison » qu'il explicite dans une autre œuvre intitulée *La Cinquième pomme*. C'est une référence directe à Charles Fourier, dont Filliou connaissait très bien la pensée et dont il fait mention à de nombreuses reprises dans ses écrits. Alors que les quatre premières pommes sont celles d'Ève, de Pâris, de Newton et de Fourier, la cinquième est ajoutée par Filliou. Il en raconte l'histoire :

Pour la première fois j'ai fait une bande vidéo en français, à Vehicule,⁷ à Montréal, que j'ai appelée « Grâce à Fourier », le Charles Fourier que j'aime beaucoup, des Phalanstères. C'est une performance où nous jouons avec des pommes. Marianne, Marceline, des artistes canadiens que j'aime beaucoup comme Richard Martel, Monty Cantsin. [...] c'est ce que j'appelle les « principes d'économie poétique » [...]. Selon Fourier, il y a quatre pommes qui sont importantes dans l'histoire de l'humanité, deux qui ont eu des résultats désastreux, et deux qui ont eu des résultats très bénéfiques. Les deux qui ont eu des résultats désastreux sont la pomme qu'Ève a donnée à Adam, et celle du jugement de Pâris. Alors nous jouons [...]. Richard Martel est en Newton, il est juste assis comme ça, on lui jette une pomme sur la tête. C'est la troisième pomme. Et la quatrième pomme qui est bénéfique, c'est celle qui appartient à Fourier lui-même. Il était dans un restaurant à Paris avec un ami. Au moment du dessert, on lui a dit qu'une pomme coûtait 13 sous. Alors, il a dit qu'avec 13 sous, là d'où il venait en province, il en achetait cent. Et ça lui a fait se rendre compte que quelque chose n'allait pas dans le système économique, et c'est sur cette base que lui, autodidacte, s'est mis à gamberger et à écrire ses livres fantastiques. Donc, ce sont les quatre pommes [...] et ensuite,

7 Filliou fait ici référence à *Vehicule Art*, une galerie d'art basée à Montréal, active entre 1972 et 1980.

moi je propose la cinquième pomme. C'est basé sur cette histoire que tu connais, où tu as une pomme coupée en deux, mais deux parties inégales devant deux personnes comme nous. Celui qui se sert le premier prend la plus grosse, alors l'autre râle. Il lui dit : « pourquoi tu es triste, pourquoi râler ? » « Mais parce que tu as pris le gros morceau. » « Mais qu'est-ce que tu aurais fait si tu t'étais servi le premier ? » « J'aurais pris le petit. » « Tu aurais pris le petit, mais tu l'as le petit, alors tu devrais être heureux. » Et je maintiens que si on arrive à résoudre ce paradoxe, on arriverait à comprendre les principes d'économie poétique. Ce que je propose là c'est le principe de non-comparaison. (Filliou 1991, 121-122)

Selon Charles Fourier, dans *Le Nouveau monde amoureux*, l'amour est la passion la plus propre à former des liens entre tous les êtres humains, quels que soient leur âge et leurs conditions. Il considère que c'est là la base d'une politique sociale et reconnaît que :

le sujet paraît frivole à ces civilisés qui relèguent l'amour au rang des inutilités et en font, sur l'autorité de Diogène, l'occupation des paresseux. Aussi ne l'admettent-ils qu'à titre de plaisir constitutionnel sanctionné par le mariage ; il n'en est pas de même en harmonie où les plaisirs devenant *affaire d'état* et but spécial de politique sociale, on doit nécessairement donner une haute importance à l'amour. (Fourier 1998, 29)

Il conçoit un système dénommé « l'Harmonie » qui redéfinit le politique par les passions – et celle de l'amour en particulier – afin de reposer la question de la condition humaine et des conditions de possibilité du bonheur. Dans ce système, l'amour n'est pas seulement une « passion qui conserve sa noblesse primitive et qui entretient chez les mortels le feu sacré, les caractères de la divinité » (1998, 4), mais il est aussi « l'agent le plus puissant des rapprochements passionnels, même entre caractères antipathiques. C'est par lui que l'orgueilleuse Diane s'humanise avec le berger Endymion ; les autres passions n'ont presque rien de cette influence dévolue à l'amour pour le rapprochement des conditions » (1998, 4).

Si l'empathie a pour socle le *pathos*, alors la passion amoureuse, reine dans le système politique de Fourier, pourrait être considérée comme le fondement

de l'empathie. Nous pouvons prolonger cette hypothèse en associant la pensée de Fourier à celle de saint Augustin. On hérite de ce philosophe et théologien le célèbre aphorisme *Dilige, et quod vis fac* qui signifie : « Aime et fais ce que tu veux ». Il nous rappelle que si l'amour est à la racine des actes, ceux-ci seront nécessairement les meilleurs possibles. Le verbe *diligere* désigne le fait d'aimer, d'éprouver de l'affection, mais d'une affection fondée sur le choix et la réflexion. Cette posture de l'esprit rappelle la relation fonctionnelle entre la communication, l'action et la réflexion engagées par le *Poïpoïdrome*. On pourrait donc envisager cette œuvre comme un dispositif qui fait le pont entre deux pôles, celui de l'amour-raison de saint Augustin et celui de l'amour-passion de Charles Fourier ; ceci dans la perspective de Robert Filliou, sans jamais mettre les deux en compétition, ni en comparaison, puisque dans ce centre d'inutilité publique, on n'opère pas de choix forcément rationnels. La figure conceptuelle du visiteur du *Poïpoïdrome* serait-elle guidée par l'amour tel qu'on pourrait le définir à partir du verbe latin *diligere* et l'imaginer en *homo diligens*, figure du visiteur amoureux ?

Dans *Éloge de l'amour*, Alain Badiou souligne que « la conviction est aujourd'hui largement répandue que chacun ne suit que son intérêt » (il fait ici clairement référence à l'*homo œconomicus*) et il poursuit : « Alors l'amour est une contre-épreuve. L'amour est cette confiance faite au hasard » (2009, 26) ; et plus loin « la pensée n'est jamais séparable des violentes péripéties de l'amour », « en réalité, il y a bien une puissance universelle de l'amour, mais qui est tout simplement la possibilité pour nous de faire une expérience positive, affirmative et créatrice de la différence » (2009, 71).

Avec l'amour comme condition politique chez Charles Fourier, éthique et spirituelle chez saint Augustin, puis philosophique, dans sa quête de vérité chez Alain Badiou, nous pourrions imaginer cette figure théorique de l'*homo diligens*, l'homme amoureux, comme alternative critique à celle de l'égoïste *homo œconomicus*. Imaginons un être humain guidé par l'amour, dont le comportement articulerait émotion et réflexion, rapprochement et expérience de la différence, et « non-comparaison » pour reprendre l'économie poétique de Robert Filliou : il dessinerait l'archétype du participant au *Poïpoïdrome* et de l'être empathique, comme chemin de connaissance par la relation à l'autre. On reboucle ainsi avec la critique de la raison utilitaire énoncée par Alain Caillé et le paradigme du don hérité des travaux de Marcel Mauss (2012), une figure anthropologique de l'homme guidée par des principes de générosité, par la nécessité de pratiques, de gestes, de comportements qui, pour faire société, relèvent d'un principe de reconnaissance

de l'autre, d'alliances épistémologique, esthétique et politique, et pour lesquelles l'amour dessine un fondement. Ici se positionnent les termes pour poursuivre cette recherche, avec Robert Filliou, et à qui reviennent les derniers mots :

EN QUELLE SAISON LA SAGESSE HURLE-T-ELLE DANS
LES RUES ?
VOUS PLAISANTEZ ! ?
PENSEZ-VOUS SOUVENT CE QUE VOUS DITES ?
TOI ? (Filliou 1977)

Bibliographie

- Artpool Művészeti Kutató Központ (2025) : [https://www.artpool.hu/Fluxus /
Filliou/Poipoi4f.html](https://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Poipoi4f.html) [12/10/24].
- Badiou Alain (2009) : *Éloge de l'amour*, Paris : Flammarion.
- Caillé Alain (2009) : *Critique de la raison utilitaire*, Paris : La Découverte.
- Filliou Robert (1972) : *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Paris Bruxelles : Archives Lebeer Hossmann.
- Filliou Robert (1977) : *Idiot-ci, Idiot-là*, Liège : AA Éditions / Yellow Now.
- Filliou Robert (1991) : *Robert Filliou : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 10 juillet-15 septembre 1991*, Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Filliou Robert et Joachim Pfeufer (1975) : *1/2 + 1/2 = filliou/pfeufer. Le (ou la) Poïpoïdrome à espace-temps réel, prototype 00. Het (of de) Poïpoïdrome met reele ruimte-tijd, prototype 00. Co-architectes / Co-architekten : Robert Filliou, Joachim Pfeufer*, Bruxelles : Europalia.
- Fourier Charles (1998) : *Le Nouveau monde amoureux*, Dijon : Les presses du réel.
- Jorland Gérard et Bérangère Thirioux (2008) : « Note sur l'origine de l'empathie », *Revue de métaphysique et de morale* 2/58, 269-280.
- Mauss Marcel ([1924] 2012) : *Essai sur le don*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Savang Jean-François (2016) : « Le Poïpoïdrome (Robert Filliou / Joachim Pfeufer) Situation critique d'un processus de création continue », journées

d'étude *CŒuvre, exposition et récit en art contemporain*, LESA, Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines, Aix Marseille Université.

Vischer Robert (1873) : *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig : Hermann Credner.

III.

L'IMAGINAIRE LINGUISTIQUE, LES LIMITES ET LES TROUBLES DE L'EMPATHIE

SYLVIE FREYERMUTH

Université du Luxembourg

De l'empathie représentée à l'empathie suscitée : deux fonctionnements en régimes romanesque et poétique

Les écritures de Jean Rouaud et de Simon-Gabriel Bonnot

Résumé

Ma contribution traite de l'empathie et de sa manifestation en littérature. Dans un premier temps, j'explore l'œuvre du romancier Jean Rouaud (1990-2004 ; 2011-2019) afin de mettre au jour l'empathie suscitée et l'empathie représentée dans l'écriture romanesque ; celles-ci relèvent de stratégies narratives spécifiques selon la période d'écriture, « La vie poétique », cycle autobiographiques avéré de l'écrivain, réinterprétant principalement l'écriture romanesque du cycle premier « Le Livre des Morts ». J'analyserai ensuite les textes poétiques de Simon-Gabriel Bonnot (2016-2020 ; 2022), jeune poète et artiste souffrant de troubles du spectre autistique sous la forme d'un syndrome d'Asperger à haut-potentiel. L'entrée dans cette écriture singulière permettra de comprendre de quelle manière ce poète entre en empathie avec la nature qu'il ressent comme vivante au même titre que lui-même, au point que la relation entre le poète, la nature et l'écriture apparaît comme osmotique.

Mots-clés : théorie de l'esprit, empathie, roman, poésie, Jean Rouaud, Simon-Gabriel Bonnot

Abstract

My contribution addresses empathy and its manifestation in literature. Initially, I explore the Roualdian corpus (1990-2004; 2011-2019) in order to uncover the empathy elicited and the empathy represented in the novels; these arise from the

implementation of specific narrative strategies according to the period of writing, “La vie poétique”, the writer’s avowed autobiographical cycle, reinterpreting mainly the novelistic writing of the first cycle. I then analyze the poetry of Simon-Gabriel Bonnot (2016-2020 ; 2022), a young poet and artist suffering from the autism spectrum disorder in the form of high-potential Asperger’s syndrome. Entering this singular form of writing will enable us to understand how this poet empathizes with nature, which he feels is as much alive as he is, to the extent that the relationship between poet, nature and writing appears to be osmotic.

Keywords: Theory of Mind, empathy, novel, poetry, Jean Rouaud, Simon-Gabriel Bonnot

Quelques jalons

Le fait que l’empathie soit appréhendée par la philosophie, aussi bien que par la psychanalyse, la psychologie et les sciences cognitives, ne facilite pas le consensus sur sa définition, comme le fait remarquer Véronique Larrivé (2015). Il en va de même pour la Théorie de l’esprit (*Theory of Mind*, désormais ToM) à laquelle je rattacherai les manifestations de l’empathie dans cette contribution. En effet, les deux approches concurrentes – modulaire pour Baron-Cohen (2000), par exemple, et développementale pour Gopnik (1992), Wellman (1992), Gordon et Nair (2003) – apportent la preuve de l’existence de divergences entre les chercheurs. Selon Scholl et Leslie (1999), cet antagonisme n’a pas lieu d’être, car chacune de ces tendances, partiellement pertinente, est complémentaire de l’autre : la ToM n’est pas une capacité entièrement innée, mais seul l’est son fondement, dans la mesure où ses propriétés essentielles sont partiellement issues d’un capital génétique et qu’elles évoluent au contact de l’environnement.

Pour en revenir à l’empathie, bien que j’émette une réserve sur la quasi-exception humaine que lui accorde Jean Decety (2004, 53-54), il me semble que la définition qu’il en donne peut constituer un point de départ pour la réflexion menée au sujet de cette disposition psychique :

Seuls les humains font intentionnellement attention aux autres, se soucient de leur bien-être, seuls ils ont la capacité de s’identifier à autrui, seuls les humains ont la capacité d’épouser la perspective

subjective d'autrui. [...] Je soutiendrai que l'empathie n'implique pas seulement une réponse affective déclenchée par l'état émotionnel d'une autre personne. Elle nécessite également une reconnaissance et une compréhension minimales des états mentaux de cette personne. L'empathie repose sur notre capacité à reconnaître qu'autrui nous est semblable mais sans confusion entre nous-même et lui.

Le psychologue (2010, 133) établit également une nette distinction entre empathie et sympathie : « Notre capacité à partager et à comprendre les états émotionnels et affectifs des autres (empathie) et à ressentir une motivation orientée envers leur bien-être (sympathie) joue un rôle essentiel dans les interactions sociales ». Toutefois, mon propos se bornera à traiter de l'empathie et de sa manifestation à travers deux exemples littéraires.

Pour ce faire, il me paraît opportun d'aborder le problème du *distinguo* réalisé – ou non – entre réel et fiction, question remarquablement traitée par Françoise Lavocat en 2016¹ dans son ouvrage *Fait et fiction*. Son analyse des divers courants examinant ce phénomène présente la théorie d'Oatley qui s'appuie sur la simulation et qui me semble être la plus séduisante parce qu'elle « postule l'étroite corrélation entre simulation, empathie, émotions, théorie de l'esprit, dans une conception communicative, thérapeutique, éducative, sensible, ouverte à autrui, de la fiction » (Lavocat 2016, 159). Mais elle note également que si les neurones miroirs, tels qu'ils ont été mis en évidence chez les humains par Rizzolatti, Iacoboni et Ramachandran, vont dans le sens des effets de la simulation, parce qu'ils font fonctionner les mêmes zones cérébrales chez un individu, qu'il effectue un geste ou qu'il ne fasse que l'observer, qu'en est-il de la frontière entre la fiction et le réel ?

L'autre versant qui mérite réflexion est le statut donné au personnage opposé à la personne, ce qui correspond peu ou prou à la distinction fiction / réel. Là encore, Françoise Lavocat fait une synthèse lumineuse en montrant que le processus d'identification, outre le fait que les formalistes l'aient vivement critiqué pour des raisons idéologiques, ne peut être assimilé à une fusion entre le lecteur et le personnage. Elle affirme : « Zillmann conclut que le lecteur ou le specta-

1 On lira avec profit la section « Les capacités cognitives à discriminer le réel et l'imaginaire » (Lavocat 2016, 149-156).

teur adopte une position de témoin, tandis que l'identification à un personnage est improbable » (Lavocat 2016, 353). On se rend compte aisément qu'il n'est plus question d'identification du lecteur au personnage, mais d'un sentiment d'empathie à son égard. Je rappelle une partie de la définition de Decety donnée *supra* : « L'empathie repose sur notre capacité à reconnaître qu'autrui nous est semblable *mais sans confusion entre nous-même et lui* », cette dernière caractéristique renvoyant au phénomène d'identification.

Mon propos n'étant pas en l'occurrence de prendre parti pour l'un des courants exposés par Lavocat, j'analyserai des œuvres littéraires qui donnent à voir des personnages suscitant l'empathie chez le lecteur, mais également chez d'autres personnages à l'intérieur même de la diégèse romanesque. La poésie représentera ici un cas particulier.

Empathie suscitée et empathie représentée dans le corpus roualdien

Je me propose dans un premier temps d'explorer le corpus roualdien (1990-2004 ; 2011-2019) afin de mettre au jour deux types d'empathie : celle qui est suscitée par la littérature et celle qui y est représentée. Nous montrerons qu'ils relèvent de la mise en œuvre de stratégies narratives qui présentent des différences entre « Le Livre des Morts », premier cycle d'écriture de Jean Rouaud, et « La vie poétique », ensemble des récits autobiographiques avérés de l'écrivain qui réinterprètent principalement l'écriture romanesque du cycle inaugural.

On le sait, le trauma dominant qui a forgé la mémoire autobiographique de Jean Rouaud² est la mort de son père Joseph, qu'il ne pourra affronter ouvertement qu'au terme du cycle du « Livre des morts » s'étendant sur neuf ans, de 1990 à 1999. En attendant cette sorte d'épiphanie et pour reprendre le modèle de Martin Conway *et al.*, le *Self* de l'auteur-narrateur présente une mémoire sémantique marquée par les traits « orphelin dans sa douzième année », abandonné « bras ballants » devant la vie, dans son « bocal de larmes ». ³ Il apparaît que l'auteur-narrateur se présente dans ses œuvres comme un être qui mérite l'empathie de son prochain, sentiment qu'il parvient, volontairement ou non, à déclencher

2 Je renvoie à ce propos aux travaux remarquables de Diana Mistreanu (2021) qui a forgé le concept de « transbiographie » à partir de son étude extrêmement fine de la totalité de l'œuvre d'Andrei Makine.

3 Ces traits sont particulièrement présents dans *Le Monde à peu près* de Jean Rouaud (1996).

grâce à des propriétés stylistiques spécifiques. À titre d'exemple, j'en présenterai une, à savoir le recours spécifique à la deuxième personne du pluriel.

Des Hommes illustres, deuxième opus du « Livre des Morts », offre un exemple convaincant d'empathie suscitée. L'auteur-narrateur décrit le quotidien harassant du voyageur de commerce qu'était son père, métier épuisant qui l'a conduit à une mort prématurée : « Aussi maigre que fût la commande, elle avait tout de même exigé qu'il déballât devant son client la dizaine de valises qui encombraient le coffre et le siège arrière démonté de la 403 » (Rouaud 1993, 37). Suivent immédiatement un adverbe déictique et un changement de système modal et temporel qui rendent le lecteur destinataire de la succession des impératifs du texte procédural :

Maintenant, empilez dans une valise cubique adaptée une cinquantaine d'assiettes aux motifs différents, soulevez, traversez la rue, poussez la porte du magasin, déposez, dénouez la sangle de cuir qui ceinture l'ensemble et prévient tout risque d'effondrement, déballez, exposez, faites l'article, subissez les mimiques du marchand qui de très loin prépare ainsi son refus et ne tient pas à ce qu'un émerveillement de sa part amène un malentendu. Remballez sans soupirer. Resoulevez, retournez à la case départ. Renouvelez l'opération. (Rouaud 1993, 37-38)

En quelques lignes, le lecteur a été sommé d'exécuter quatorze actions à une cadence rendue infernale par la juxtaposition des procès. S'adresser au lecteur sur le mode impératif met en œuvre une dominante illocutoire de l'acte de langage et le place devant une alternative : s'exécuter ou refuser de le faire, ce qui montre bien qu'il n'y a pas d'identification du lecteur ici, mais bien position de témoin qui ne peut que plaindre Joseph Rouaud et se réjouir de ne pas avoir à faire lui-même ce métier. Cela confirme les travaux évoqués par Françoise Lavocat qui montrent que le lecteur est d'autant plus enclin à témoigner de l'empathie au personnage que la fiction le dispense de s'engager à travers une réaction solidaire : « Sans doute est-ce la raison pour laquelle nous pouvons éprouver, à l'égard de personnages fictionnels, une empathie que des personnes réelles ne susciteraient pas » (Lavocat 2016, 362).

Autre paramètre à considérer, les valeurs partagées dans un groupe social. Il est ainsi admis que l'état d'orphelin est digne de compassion, et ce plus encore

lorsque l'enfant est jeune. En décrivant ainsi le métier de son père, pilier de la famille qui se tuait littéralement au travail pour le confort des siens, l'auteur-narrateur met l'accent sur le drame que représente la mort de Joseph, sa mère, ses deux sœurs et lui-même étant désormais abandonnés à eux-mêmes. C'est encore plus net dans l'emploi de l'énallage de la personne, active dans le deuxième roman du « Livre des Morts », *Des Hommes illustres*. Après avoir tenu en haleine son lecteur, de la page 9 à la page 102, par une cataphore (« En milieu d'après-midi, il avait grimpé sur le toit en tôle de la remise sous laquelle sèche le linge ») menée à son référent par l'intermédiaire d'îlots-relais textuels déployés au fil de 93 pages, l'auteur-narrateur emploie la deuxième personne du pluriel, interpellant ainsi directement le lecteur : « Maintenant *vous* êtes un lendemain de Noël. [...] Grimpé sur les plaques de tôle ondulée, [...], *votre* père [...] » (Rouaud 1993, 102). Jusqu'à la fin de la section dans laquelle il est question de la dernière journée de la vie de Joseph Rouaud, seul le pronom personnel *vous* et ses corrélats sont employés. Alors qu'il est clair qu'il ne s'agit pas du père du lecteur mais bien de celui de l'auteur-narrateur, ce dernier opte pour ce choix stylistique qui incite le lecteur à se représenter ses souffrances d'orphelin. Joseph Rouaud apparaît donc comme un être providentiel, voire sacrificiel, et en être privé brutalement le lendemain de Noël 1963 à l'âge d'onze ans ne peut que susciter l'empathie.

L'empathie mise en abyme

On trouve dans l'œuvre de Jean Rouaud une autre forme d'empathie, celle qui est représentée dans une mise en abyme. Je vais en donner des exemples extraits des récits *Un peu la guerre* et *Kiosque*, troisième et cinquième volumes du cycle autobiographique « La vie poétique ». Dans *Un peu la guerre*, l'auteur se représente lui-même faisant preuve d'empathie envers ses clients. Ainsi, il souffre avec des personnes exilées ou réfugiées politiques qui se confient à lui : « Parfois à l'évocation d'un souvenir douloureux, elles s'interrompaient le temps de retenir un sanglot. Et l'émotion me gagnait, je pleurais avec elles » (Rouaud 2014, 133). On se trouve ici face à une ToM affective, alors que dans le passage suivant, issu de *Kiosque*, Jean Rouaud faisait preuve d'une ToM cognitive qui lui faisait éprouver de l'empathie pour les homosexuels. Ceux-ci avaient honte, dans les années 80, de demander la presse qui leur était spécialement destinée : « C'était une telle épreuve pour certains, incapables de formuler leur demande, que nous avions ex-

posé à portée de main leurs revues de manière qu'ils n'aient qu'à tendre le bras pour s'en saisir sans un mot [...] » (Rouaud 2019, 17). En l'occurrence, l'auteur met en récit l'empathie qu'il éprouvait alors.

La poésie de Simon-Gabriel Bonnot

Dans cette dernière partie, nous aborderons les textes poétiques de Simon-Gabriel Bonnot (2016-2020 ; 2022). L'entrée dans cette écriture singulière se fera par le biais de la ToM liée à l'empathie. Dans un article paru en 2018, Alain Savoie et Pedro Mendonça associaient en effet ToM, empathie et jugement esthétique : « À travers son interprétation et son jugement, l'observateur ressent de l'empathie, c'est-à-dire qu'il porte attention et est réceptif, en essayant, dans le cas d'une œuvre d'art, de se mettre à la place de l'artiste pour mieux comprendre et porter un jugement personnel sur l'œuvre » (Savoie et Mendonça 2018, 122). Ils relèvent par ailleurs que « la ToM est non seulement présente tout le long du processus du jugement esthétique, mais est aussi essentielle à l'avènement d'une expérience esthétique » (2018, 123). Ces affirmations nous placent directement dans la perspective de l'observateur ou de l'auditeur. Nous avons vu, dans la section II *supra*, de quelle manière l'empathie pouvait naître chez le lecteur d'une fiction romanesque ou d'un récit autobiographique. Mais qu'en est-il de la poésie ? Est-elle plus apte à susciter l'empathie, étant donné que le rapport au poème est immédiat, au sens où il se passe du médium du personnage fictif pour atteindre directement les émotions du poète ?

Le premier volet de mon interrogation consistera à observer la relation qui se crée entre les poèmes de la souffrance de Simon-Gabriel Bonnot et son lecteur/auditeur. La terreur du néant, la douleur et l'angoisse sont des sentiments évoqués par le poète dans chacune de ses œuvres. En voici quelques exemples extraits de trois des six recueils parus :

Sens

Une douleur dans la main
irradie dans les mots
Les secondes de ma soif
s'éparpillent en oiseaux maigres

Le froid s'écaille
violace nos prières
Un cri presque nu
défait le sommeil
– Il y a des lettres sous ma peau
comme des pondaisons d'insectes
qui font ton nom (Bonnot 2017, 11)

12.

Partout autour de moi c'est la nuit. Je vis comme en-dehors
de moi-même. L'angoisse m'a banni de ma propre chair. Je
suis condamné à me regarder souffrir. (Bonnot 2020, 51)

[...]
Ô aiguilles du silence qui éventrez mon chant,
qui faites couler, sur le bitume chaud et mouillé,
sa portée sanglante dans un placenta d'encre vive !
[...]

Que ne sais-je donner au monde
un peu de ma douleur encore,
comme la grappe tumorale
qu'on arrache de soi
pour la tendre à ceux qui veillent,
adossés au grand mur chaulé,
à ce que le jour ne s'endorme pas !
[...] (Bonnot 2022, 123)

Dans ces extraits qui couvrent cinq années d'écriture, on relève la persistance des tortures mentales endurées sans relâche par le poète, exprimées de manière récurrente par le mot « douleur » : « Une douleur dans la main / irradie » ; « Ô aiguilles du silence qui éventrez mon chant » ; « Que ne sais-je donner au monde / un peu de ma douleur encore, / comme la grappe tumorale / qu'on arrache de soi ». Chacune de ces douleurs est intimement liée à l'acte de créer, aussi bien intellectuellement que physiquement : la main, l'éventration du chant, la grappe

cancéreuse arrachée. La violence des sensations éprouvées et les métaphores qui en rendent compte peuvent activer chez le lecteur/auditeur une expérience de la douleur éprouvée dans des situations extrêmes, voire une remémoration d'épisodes approuvés vécus dans d'autres circonstances. Sous l'effet de l'angoisse, l'esprit de Simon-Gabriel Bonnot est en proie à une souffrance psychique qui le dissocie de sa *chair*, ce dernier mot étant plus fort que « corps » puisqu'il englobe l'ensemble des sensations exacerbées par une hypersensibilité.

Il faut noter que l'écriture de ce poète s'incarne dans des éléments tangibles au point de réaliser une osmose et de mettre en lumière sa poésie non seulement comme fruit de son esprit, mais également comme prolongement de sa chair. En témoignent ces vers : « Une douleur dans la main / irradie dans les mots » ; « un placenta d'encre vive ». Il n'y a pas de solution de continuité entre la pensée poétique, la chair qui la vit et le corps qui la rend visible. L'écriture est semblable à une excroissance qu'on arrache de soi, une blessure qu'on offre aux humains en présent sacrificiel, mais c'est également une (re)naissance.

Il me semble qu'en poésie, le lecteur ne peut pas trouver de refuge comme il le fait avec un texte de fiction. Certes, Françoise Lavocat considère que même dans la prose littéraire, la frontière entre fait et fiction se brouille. Mais dans le cas de la poésie de Simon-Gabriel Bonnot, le détour par la fiction est impossible.

Je voudrais terminer mon propos sur un dernier point. Après avoir beaucoup lu la poésie de Simon-Gabriel Bonnot, jeune poète et artiste souffrant de troubles du spectre autistique (TSA) sous la forme d'un syndrome d'Asperger à haut-potentiel, je m'inscris en faux contre les grilles diagnostiques psychiatriques, notamment celles qui affirment que les personnes atteintes de TSA sont systématiquement privées de ToM, cognitive ou affective, et sont par conséquent incapables d'éprouver de l'empathie. J'avance au contraire que le surfonctionnement perceptif (décrit par Marchand en 2015) propre aux dispositions cognitives des personnes Asperger à haut fonctionnement, est un moyen, surtout pour le poète, d'entrer en empathie avec ce qui est extérieur à lui. La poésie de Simon-Gabriel Bonnot rend la nature vivante, jusqu'aux éléments les plus inertes. Dans son tout premier recueil, *Courir dans la chair des murs*, la section « Pollens » est exemplaire sur ce point. Je donne l'exemple de « Monotrope » :

Monotrope

Une fleur
au long cou
et la tête
inclinée
– la dévote
prieant
dans l'enceinte
d'une ombre
choisie. (Bonnot 2016, 92)

Un lecteur à l'interprétation formatée par les figures de style y verrait une simple personification. Or il s'agit de bien davantage. Le fait de se distinguer des choses environnantes tout en les observant avec une attention infinie font que Simon-Gabriel Bonnot leur insuffle une âme. Elles deviennent des êtres vivants à part entière, doués de sensations, de sentiments et d'émotions, et pour le poète, elles sont donc dignes d'empathie, sentiment qui peut créer un lien de même nature avec le lecteur.

Pour conclure...

Nous avons pu constater que l'empathie présente un fonctionnement différent dans l'écriture romanesque de Jean Rouaud et dans la création poétique de Simon-Gabriel Bonnot. Alors que ses effets peuvent être modulés par la distance propre au triangle [romancier / personnage / lecteur], l'empathie est inhérente à la poésie de Simon-Gabriel Bonnot. Voici un extrait du recueil *À une Géographe mexicaine* (2019, 89) :

Par les soirs où la transparence bruit d'aubépine
nous n'avons que nos poignets à ouvrir
pour tisser une robe qui déflöre l'infini

Les seins de la neige sont veinés de cyprès
L'ondée se dérobe aux plaintes du soleil
À nos tertres le vent s'épanouit en mirages

La sensualité de ce poème révèle une véritable osmose entre les sens, non seulement ceux du poète mais également ceux d'une nature animée : vision, audition, toucher. En outre, le poète consent à se sacrifier pour se fondre dans la nature : il lui offre son propre sang, son bien unique, métaphore de l'encre vive de son écriture, afin d'être absorbé par ce dont il fait l'expérience charnellement et intellectuellement. Simon-Gabriel Bonnot concluait ainsi l'entretien donné à Philippe Tancelin en 2022, à Paris : « Le poète est le chaînon manquant du sensible ».

Bibliographie

- Baron-Cohen Simon, Helen Tager-Flusberg et Donald J. Cohen (dir.) ([1999] 2000) : *Understanding Other Minds*, 2^e édition, Oxford : Oxford University Press.
- Bonnot Simon-Gabriel (2016) : *Courir dans la chair des murs*, « Pollens », « Monotrope », Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents ».
- Bonnot Simon-Gabriel (2017) : *La Clémence du sable*, Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents ».
- Bonnot Simon-Gabriel (2019) : *À une Géographe mexicaine*, Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents ».
- Bonnot Simon-Gabriel (2020) : *La Nuit abolie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents ».
- Bonnot Simon-Gabriel (2022) : *Les Faces chaulées*, Préface de Luc Vigier, Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents ».
- Decety Jean (2004) : « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob.
- Decety Jean (2010) : « Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie », *Revue de neuropsychologie, neurosciences cognitives et cliniques* 2/2, 133-144, <https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-2-page-133.htm> [15/07/2023].
- Gopnik Alison et Henry Wellman (1992) : « Why the Child's Theory of Mind Really Is a Theory », *Mind & Language* 7/1-2, 145-171, <https://doi.org/10.1111/j.1468-0017.1992.tb00202.x> [14/07/2023].
- Gordon Andrew and Anish Nair (2003) : « Literary Evidence for the Cultural Development of a Theory of Mind », *Proceedings of the 25th Annual Meeting*

- of the Cognitive Science Society* (CogSci-2003), Boston (MA), <https://asgordon.github.io/publications/COGSCIO3.PDF> [14/07/2023].
- Larrivé Véronique (2015) : « *Empathie fictionnelle et écriture en “je” fictif* » [*« Fictional Empathy and Fiction Writing in First Person »*], *Repères* 51, 157-176, <https://doi.org/10.4000/reperes.913> [14/07/2023].
- Lavocat Françoise (2016) : *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil.
- Marchand Amélie (2015) : *Développement et surfonctionnement perceptif d'un adulte porteur d'autisme de haut niveau*, Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Laval, <https://library-archives.canada.ca/eng/services/services-libraries/theses/Pages/item.aspx?idNumber=1132124432> [28/07/2023].
- Mistreau Diana (2021) : *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris : Hermann.
- Rouaud Jean (1993) : *Des Hommes illustres*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Rouaud Jean (1996) : *Le Monde à peu près*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Rouaud Jean (2014) : *Un peu la guerre*, Paris : Grasset.
- Rouaud Jean (2019) : *Kiosque*, Paris : Grasset.
- Savoie Alain et Pedro Mendonça (2018) : « Empathie, théorie de l'esprit (ToM) et jugement esthétique », in Alain Savoie, Anne-Marie Émond, Maryse Gagné et Catherine Nadon (dir.), *Actes du Colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels*, Université de Sherbrooke, <https://www.erudit.org/fr/livres/actes-du-colloque-sur-la-recherche-en-enseignement-des-arts-visuels/actes-du-colloque-sur-la-recherche-en-enseignement-des-arts-visuels-2018/> [01/08/2023].
- Scholl Brian J. et Alan M. Leslie (1999) : « Modularity, Development and “Theory of Mind” », *Mind & Language* 14/1, 131-153, <https://doi.org/10.1111/1468-0017.00106> [15/08/2023].

SIMONA JIȘA

Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Limites de l'empathie

Le cas du *Fou d'Omar* d'Abla Farhoud

Résumé

Le roman d'Abla Farhoud qui entre dans la catégorie des « Follittératures » (Plaza 1986) raconte de manière polyphonique l'impact que le frère « fou » de la famille d'Omar a sur ses proches. Ce chapitre aborde les troubles mentaux dans la perspective des affects générés chez et sur le sujet et son entourage. On se focalise sur les limites empathiques qui se jouent dans le cadre sociopolitique et familial, sur les sentiments et les comportements dyspathiques qui empêchent la réalisation de l'empathie. Car si l'empathie est « par nature tournée vers l'autre, l'autre que soi, le *différent* de soi, que l'on cherche à comprendre » (Famery 2013), une multitude d'obstacles (cognitifs et émotionnels) s'oppose à cet entendement de l'autre. Nous analysons également le rôle de la parole dite (par les personnages) et écrite (par l'autrice) en tant qu'« empathie narrative » (Hochmann 2012) dans le dépassement des frontières qui isolent les êtres, en accordant au langage une force à la fois herméneutique et cathartique.

Mots-clés : empathie, Abla Farhoud, *Le Fou d'Omar*, troubles mentaux, immigration

Abstract

Abla Farhoud's novel falls into the category of "Folliliteratures" (Plaza 1986), narrating in a polyphonic manner the impact that the "mad" brother in Omar's family has on those around him. This chapter analyzes mental disorders from the perspective of affects generated in and on the subject and those around him. We focus on the limits of empathy which play out in the socio-political and fa-

mily context, and on the feelings and behaviors which prevent the realization of empathy. If empathy is “by nature oriented towards the other, the other than oneself, the different from oneself, that one seeks to understand” (Famery 2013, our translation), a multitude of obstacles (cognitive and emotional) opposes this understanding of the other. We also analyze the role of words spoken (by the characters) and written (by the author) as “narrative empathy” (Hochmann 2012) in overcoming the boundaries that isolate beings, by granting language a force that is both hermeneutic and cathartic.

Keywords: empathy, Abla Farhoud, *Le Fou d’Omar*, mental disorders, immigration

Dans le livre *Une Histoire de l’empathie*, Jacques Hochmann (2012, 173) définit l’empathie comme « un geste vers l’autre pour connaître, comprendre ou expliquer son comportement ». Intéressant d’abord la psychologie, surtout dans sa dimension thérapeutique, cette définition raisonne aussi avec ce qui se passe dans le cas de la lecture d’un livre, processus régi lui aussi par le désir de connaître, comprendre ou expliquer le comportement des personnages et d’offrir aux lecteurs, selon la formule d’Alexandre Gefen (2017, 16), « une médecine de l’âme ».

Il y a des situations où psychologie et herméneutique vont ensemble, comme dans le roman *Le Fou d’Omar* de l’écrivaine québécoise Abla Farhoud, paru en 2005. Comme le titre le suggère déjà, ce texte entre dans la catégorie des « Fol-littératures », selon la terminologie employée par Monique Plaza. Dans le livre *Écriture et folie*, elle considère la folie comme « un rapport de tension irréductible entre les productions (paroles, actes, textes, modes d’être au monde) d’un individu et les critères d’intelligibilité d’un groupe (familial, professionnel, social, culturel) » (1986, 9). Ce rapport embrasse « la forme d’un écart radical, d’un fossé incommensurable, qui se crée entre les individus impliqués » (Plaza 1986, 9), générant une opposition moi-l’autre et qui s’intériorise, déclenchant des troubles mentaux. « Cet antagonisme se concrétise ensuite dans une dissymétrie absolue : l’un des protagonistes est perçu par l’autre comme porteur d’une étrangeté intolérable [Freud], il devient objet du jugement et du rejet. Le rapport de tension atteint alors son intensité maximale : aucun partage n’est possible, le diagnostic de folie se constitue », ajoute-t-elle encore (1986, 9).

La folie fascine, et son nom oscille, dans le langage de tous les jours, entre amusement, critique, peur ou injure pure et simple. Ainsi, il nous semble que les mots

« fou » ou « folie » s'emploient aujourd'hui souvent à la légère, caractérisant tout geste différent, inattendu, irraisonnable ou risqué de la part de quelqu'un, en les attachant à une personne dont les actes et les paroles sortent du commun, afin de remplacer un diagnostic qu'on ne saurait formuler soi-même, ni traiter convenablement. Il est évident que la personne en cause apparaît parfois comme la victime d'une attitude politiquement incorrecte, discriminatoire, dépourvue justement d'empathie (par manque de compréhension et de savoir-faire). Si l'empathie est, selon Sarah Famery, « par nature tournée vers l'autre, l'autre que soi, le *différent* de soi, que l'on cherche à comprendre » (2013, 40), une multitude d'obstacles (cognitifs, émotionnels situationnels) s'oppose à l'entendement de cet autre. L'empathie exige des compétences communicationnelles et relationnelles sujettes à des détournements possibles si elle est dysfonctionnelle.

Le roman d'Abla Farhoud raconte, de manière polyphonique, l'impact que l'enfant « fou » de la famille d'Omar Abou Lkouloud a sur ses proches. Au début on annonce la mort du patriarche de la famille, la disparition du père déclenchant une crise existentielle dans la vie de Radwan, son fils malade, qui se voit dans la situation de prendre des décisions tout seul afin de respecter les rituels d'enterrement. Comme il doit annoncer cette mort à ses frères éloignés du foyer, trouver la modalité de le faire déclenche une anamnèse à travers laquelle le lecteur apprend les événements les plus marquants des Lkouloud. *Le Fou d'Omar* présente une famille d'origine libanaise avec six enfants, et pour cela, l'auteur s'inspire aussi de la réalité vécue par elle-même. Lors de la parution de son dernier roman, *Le Dernier des snoreaux*, où il est question de nouveau d'une fratrie, mais arrivée à la période de la vieillesse, le frère se meurt et se sert de son dernier séjour à l'hôpital pour se rappeler à quel point ses troubles mentaux ont affecté ses sœurs. Abla Farhoud avoue, lors d'un entretien accordé à Marie-France Bornais en 2019 pour *Le Journal de Québec*, que :

ça part d'une histoire vraie, dit-elle. Moi, personnellement, j'ai un frère qui a fait partie de mon écriture depuis longtemps, qui est ce qu'on appelle un fou. Naturellement, comme c'était dans la famille, j'ai traité ce problème dans plusieurs pièces de théâtre ou romans, parce qu'un malade mental, dans une famille, ça perturbe beaucoup. Ça en fait beaucoup, d'émotions de toutes sortes.

L'écrivaine a été donc le témoin d'une situation familiale complexe et son regard peut être considéré comme avisé et non pas seulement comme le résultat d'un phénomène de transposition fictionnelle recréé par la simple imagination. Le lecteur n'apprend pas le diagnostic exact du trouble mental de Radwan, il présente des épisodes psychotiques de type bipolaire et il fait mention de la « danse de Saint-Guy », patron des épileptiques, mais ses crises se manifestent par l'agitation et des mouvements incontrôlés.

Nous abordons ici les troubles mentaux dans la perspective des affects générés chez et sur le sujet et son entourage. Ainsi nous nous focaliserons, au niveau intratextuel, sur les limites empathiques qui se jouent au niveau macro-social, lié au phénomène de l'immigration et au niveau micro-social, familial. Si le niveau macro-social nous permet des considérations généralement valables pour tout immigrant, déjà mises en évidence par la critique, la perspective micro-sociale nous conduira à identifier les sentiments et les comportements dyspathiques qui empêchent la réalisation de l'empathie : l'amour démesuré du père pour son fils différent, la jalousie de la fratrie exaspérée par l'attention accordée de manière préférentielle, le refus d'accepter l'aide de l'autre, la culpabilité. Nous vérifierons si le schéma ternaire du processus empathique : distance – compréhension – rapprochement empathique s'applique ou est sujet à des distorsions. Nous enquêterons aussi sur le rôle de la parole dite (par les personnages) et écrite (par l'autrice) en tant qu'« empathie narrative » (Hochmann 2012) dans le dépassement des frontières qui isolent les êtres, en accordant au langage une force à la fois hermétique et cathartique.

Une cause macro-sociale et politique : l'immigration (la société empathique)

Les « crises » de Radwan Omar Abou Lkouloud ont souvent été expliquées par la critique littéraire (de Vaucher Gavrili 2007, par exemple), comme le résultat de l'exil de sa famille libanaise à Montréal, car l'exil implique un rapport difficile de l'individu à l'altérité et une proxémie qui remet en cause la possibilité de construire une relation empathique. La déterritorialisation absolue (1980, 47) – en termes deleuziens : sans retour ultérieur sur le territoire libanais –, engendrerait une cassure dans la personnalité du migrant, une « dichotomie identitaire » selon les mots d'Anne de Vaucher Gavrili (2012, 3), qui conduirait à une schi-

zophrénie aussi bien au sens propre et médical du terme, qu'au sens social (ayant comme effet l'isolement) et linguistique (marquant toute forme d'expression orale et écrite). L'immigration est une forme d'aliénation, comme le suggèrent aussi Lucie Lequin (2008, 20) et l'imaginaire « intranquille » des écrivains : l'immigration montre souvent les crises et les échecs individuels de leurs personnages.

L'empathie comme résultat d'un rapport entre les individus, s'instrumentalise par le regard. Regarder l'autre signifie en fait établir une relation. Sarah Farnery (2013, 40) soutient que « [d]ans le phénomène empathique, on ressent le point de vue de l'autre tout en gardant le sien ; en aucun cas on ne s'identifie entièrement à lui ». En tant qu'immigrant, ressentir de l'empathie de la part des habitants du pays est contrebalancé par la perception d'une différence, par le sentiment d'être et de rester un étranger. Radwan parle de ce qui lui est arrivé à l'école, après le 11 septembre 2001, où il a déjà expérimenté cette haine généralisée : « le fameux jour où le directeur voulait mettre la faute sur nous, les musulmans, et qu'il voulait nous suspendre pour une semaine ou plus » (Farhoud 2005, 71). Ainsi, l'étranger est souvent mis à distance et l'écrivaine en offre les causes pour la famille Lkouloud : venir d'un pays en pleine guerre civile (le Liban), avoir une religion différente (être musulman), traverser des périodes troubles (les attentats de 2001 aux États-Unis). À travers les yeux d'un de leurs voisins, Lucien Laflamme, et les réflexions de la famille, on atteste de ce manque de confiance et d'empathie envers tout être qualifié d'« Arabe », remplacées par la crainte et le soupçon de mal agir. Ce qui incarnait auparavant la compassion pour les immigrants qui ont pris le chemin de l'exil à cause des conflits militaires dans leur pays d'origine et la curiosité pour découvrir d'autres modes de vie a été remplacé par la peur devant un potentiel terroriste. Rawi, le frère de Radwan, avoue en ce sens : « Depuis le 11 septembre 2001, ma peur a décuplé. [...] Profilage racial, ancienne pratique remise à la mode ; les Noirs y sont habitués, c'est maintenant au tour des Arabes, des musulmans. Tous potentiellement terroristes... Paranoïa. Islamophobie » (Farhoud 2005, 123).

Ainsi, l'empathie ne trouve plus de terrain pour permettre l'ouverture vers l'autre. La relation que nous avons énoncée au début de ce chapitre et qui refait le chemin qui conduirait à l'installation d'une attitude empathique – distance-compréhension-empathie – n'en est pas une figée à jamais. Abla Farhoud affirme, par ses personnages, que les événements politiques la pervertissent, car dans l'équation entre aussi la peur envers l'autre, peur générée par la générali-

sation, par la victimisation d'une catégorie ethnique et religieuse qui réduit de façon schématique tout individu qui appartient par naissance à ce cadre géo-politique à un terroriste potentiel. L'empathie est remplacée par l'antipathie et la phobie, car le terroriste devient un « fou » politique, un « fou » religieux par rapport auquel il faut se mettre à distance afin de se protéger soi, sa famille, sa communauté, son pays.

Parmi toutes ces perceptions déformées, se distingue donc celle de Lucien Laflamme, la voix de deux des « livres » qui structurent le roman, le voisin québécois d'à côté, qui passe son temps à observer cette famille d'émigrés et souhaiterait mieux la connaître et fraterniser avec elle : « Je suis curieux de nature, c'est vrai, j'aime regarder les gens » (Farhoud 2005, 18). Il offre le point de vue de l'Autre, structuré de manière empathique, transculturelle : connaisseur des traditions musulmanes (il a lu le Coran, connaît les fêtes, aime goûter la nourriture traditionnelle et connaît les rituels d'enterrement), il est aussi le témoin de la souffrance de cette famille bouleversée par la maladie du fils Radwan. Son intelligence émotionnelle l'aide à comprendre rapidement les situations et à adopter les meilleures solutions. Altruiste et curieux, il montre une disponibilité envers le monde sans porter de jugement. Dans son cas, l'empathie est un moyen de connaissance (Hochmann 2012, 13).

L'immigration est donc un geste de rupture, tandis que l'empathie favorise un rapprochement entre les individus. Le manque d'empathie crée des préjugés qui risquent de rendre la société dysfonctionnelle. Au niveau général, on peut affirmer que la peur de l'Autre, de l'étranger, est une donnée indéniable socio-politique de notre époque, qui nuit aux relations interhumaines.

Une cause micro-sociale et psychologique : la famille empathique

Lorsque Radwan a environ quinze ans, il fait sa première crise. Rien ne semble l'anticiper sinon un travail subliminal de plusieurs traumatismes subis au long des années : le déclenchement de la guerre civile au Liban et la vue des atrocités commises, l'immigration au Canada, l'incendie de la maison de Porte-de-Tremble qui a brûlé avec tous leurs souvenirs et dans lequel sa sœur Soraya a perdu la vie.

La première crise de Radwan a marqué à jamais la famille et elle a configuré un pattern qui s'est réitéré avec chaque nouvelle crise. Une caractéristique de la conduite des membres de la famille est d'orienter leurs existences en fonction de

ce que fait Radwan : s'il s'agite outre mesure, ils essayent de le calmer ; s'il s'enfuit en ville, ils le cherchent partout (à la police, dans les hôpitaux) ; s'il est interné, ils le visitent et tentent de le divertir ; quand il revient à la maison, ils essaient de le faire sortir de sa dépression. Ils se mettent à la place de Radwan, ils essayent de s'imaginer où il pourrait être, ce qu'il pense, ce qui indique clairement une attitude empathique.

Mais les relations familiales sont beaucoup plus complexes et ne permettent pas toujours la distanciation spécifique à l'empathie. La famille tente de cacher la maladie du fils et espère que l'amour (paternel, maternel, fraternel) pourra sauver et guérir Radwan. La pitié, la compassion, l'altruisme, l'esprit de sacrifice s'ajoutent en fortes doses à la simple empathie, toujours avec l'espoir de voir la santé de Radwan s'améliorer. Pourtant, les formes que prend l'amour fraternel dépassent donc le cadre de l'empathie. Ces débordements émotionnels, gaspillés, et le refus, après des années de tentatives exténuantes, de fusionner avec le sort de Radwan transformeront au fil du temps un rapport empathique dans une attitude défaitiste. Pour se protéger, épuisés, ses frères et ses sœurs quittent le foyer paternel.

Une autre cause serait l'amour démesuré du père pour son fils différent, un amour fusionnel qui fait transgresser les bords de l'empathie. Dans son « livre » autotanathographique,¹ le père dit : « Je suis mort étouffé. Étouffé par trop d'amour » (Farhoud 2005, 151). Plus qu'une sympathie entre le père et le fils, il s'agit de la focalisation du père – et cela à la limite de l'obsession – seulement sur l'enfant qui est le plus fragile de la famille : « Mon cœur a été un territoire occupé. Occupé par Radwan » (Farhoud 2005, 154).

L'amour paternel, injustement réparti aux autres enfants, ne permettra pas l'instauration des rapports intragénérationnels et intergénérationnels normaux. Le père avoue : « Tous m'ont reproché, chacun à sa façon, de ne pas les aimer. Ce n'était pas un manque d'amour, je les aimais, mais un manque de sollicitude, de disponibilité. Je n'ai pas été attentif à eux, à leurs souffrances, à leurs accomplissements. Je n'étais pas là pour eux. Pour chacun d'eux. Comme un père doit l'être » (Farhoud 2005, 153). En retour, Radwan le reconnaît lui aussi : « Mon père le meilleur cheerleader du monde. Il m'a pas seulement encouragé comme un père doit le faire, il m'a trop encouragé. Trop encouragé. Trop. Trop. Trop » (Farhoud

1 Voir Weinmann (2018). L'épithète se réfère à la voix d'un personnage mort qui prend la parole pour expliquer sa vie.

2005, 25). Ainsi, l'amour filial des autres enfants ne trouve pas de correspondant dans l'amour paternel et cela les fait entrer dans la vie d'adulte avec un besoin inassouvi d'affectivité contre lequel ils se protègent en se mettant à distance. Ils se sont sentis moins méritoires et incompris dans leur désir normal de trouver un appui et une valorisation aux yeux de leur père.

Prisonnière dans l'effort de faciliter la vie à Radwan, de prendre toujours soin de lui, la fratrie souffre d'une impossible distanciation (Farhoud 2005, 90-93). Ils tournent tous autour de ce centre douloureux qu'est Radwan, qu'il soit présent à la maison ou absent. À un moment donné, ils finissent par en vouloir à ce frère qui épuise leur énergie et l'amour de leurs parents : « Mon frère et mes sœurs disent que je suis un égoïste. Plus. Égocentrique. Que je ne peux pas me mettre à leur place. Que c'est toujours moi qui prends toute la place dans la famille » (Farhoud 2005, 43). L'amour fraternel comprend l'empathie, mais rejette l'idée que la vie de chacun soit toujours mise en rapport avec les aléas des crises de Radwan. Ils ont besoin eux aussi de reconnaissance et de preuves d'amour et d'intérêt de la part de leur père. L'amour fraternel envers Radwan semble disparaître avec le temps, les sentiments empathiques sont remplacés par la jalousie, la frustration. La famille est empathique, mais elle ne peut pas être sympathique jusqu'à dépendre toujours de quelqu'un d'autre.

La distanciation au sein de la fratrie prend diverses formes de fuite. À la force centripète de la folie qui tient en lice tout le monde autour de Radwan, s'ensuit une force centrifuge qui est percevable à différents niveaux de l'existence des membres de la famille. D'abord spatial, au sens concret du terme. Hafez quitte le continent et ne garde le contact avec Rawi que rarement, par téléphone. Les deux sœurs profitent de leur mariage pour s'éloigner, elles aussi, à Vancouver ou en Belgique. Rawi, lui, habite Key West aux États-Unis.

Le besoin de reconnaissance individuelle agit surtout dans le cas de Rawi, qui, après avoir quitté le foyer familial, est devenu un auteur à succès de romans historiques. Son désir de distanciation se voit dans le choix d'un nom de plume québécois, Pierre Luc Duranceau, dont les prénoms, noms de saints chrétiens, démontrent qu'il rejette même sa religion musulmane. Il se forge une famille fictive, reniant la sienne : « J'ai fui, moi aussi. Je me suis construit une identité, un passé et des désirs, comme j'avais commencé à le faire pour mes personnages : je me suis inventé un père et une mère. Un lieu de naissance. Une enfance et des amis, un caractère, des aspirations, du talent. Je me suis fait fils unique et adoré de ses parents » (Farhoud 2005, 99).

Cependant le frère Rawi, écrivain à succès et enrichi par cette gloire littéraire, semble se tromper de sentiment : il cherche la *sympathie* du public, mentant sur sa situation familiale, cachant les dysfonctionnalités, mettant à mort (symboliquement) toute sa famille aux yeux de la presse et du public. Là où la critique littéraire (de Vaucher Gavrili 2007) voit dans ce comportement la conséquence du mal à s'intégrer dans le pays où l'on a émigré, on peut également apporter une autre explication. Rawi refuse l'empathie, car dire la vérité sur sa fratrie à ses lecteurs équivaut à reconnaître une différence, une étrangeté, sources de souffrances dans son cas. À la recherche de l'amour (des lecteurs), qui compensera celui qu'il n'a pas reçu de son père, il préfère de loin la compassion résultée de la situation de sa famille inventée avec une grand-mère autochtone et des parents morts dans un accident. Ce statu quo familial lui donne un sentiment de supériorité (qui en fait un héros), ce qui ne serait pas le cas pour l'empathie, où les souffrances et l'impossibilité de trouver une solution au problème de son frère l'auraient plutôt fait paraître comme inférieur : l'homme à succès serait devenu un raté. Pourtant, la conscience d'avoir abandonné son frère, de réussir comme romancier, alors que celui-ci aspire lui aussi à l'écriture, et de choisir son bonheur personnel, lui procurent un sentiment de culpabilité. À la fin du livre, il promet de révéler au public la vérité sur sa famille, ce qui indique le fait qu'il est prêt à accueillir et à accepter l'autre en soi, cette partie qu'il rejetait parce qu'il la ressentait comme étrangère, car trop différente. Il revient aider Radwan à enterrer leur père et traverse en un instant la distance empathique qu'il convertit en amour fraternel.

Ainsi, comprendre l'autre, mais sans se laisser affecter outre mesure, confère une vie décente à l'entourage. Dans le cas décrit par l'autrice, le rapport empathique semble être le plus convenable et le moins risqué ; mais il s'avère très problématique sinon impossible à mettre en pratique dans certains contextes ; maints affects interviennent qui peuvent détruire l'équilibre fragile que l'on serait tenté de maintenir.

L'empathie au niveau narratif

Le choix de l'écrivaine de se servir de la technique des monologues intérieurs pour permettre l'accès des lecteurs aux réflexions de ses personnages s'apparente à la médecine narrative qui est « une mise en récit du vécu du malade », soutient Frédéric-Gaël Theuriau (2019, 12), mais où la place du médecin est cédée

au lecteur. Raconter a un effet bénéfique, de libération, il y a une sorte de purgation aristotélicienne des passions, une catharsis.² Écouter l'autre est un moyen de comprendre celui qui souffre, de saisir les raisons et les circonstances de sa souffrance. Quant au statut du lecteur, celui-ci est l'observateur de la vie et des pensées du personnage, tout comme le psychiatre qui provoque une anamnèse et discute avec le patient. Mais, à la différence du médecin, le lecteur ne doit ni traiter ni guérir le malade ; il est seulement le témoin qui s'introduit dans le texte et auquel le texte est adressé en fin de compte. La relation thérapeutique entre le médecin et le malade débouche, en littérature, sur un autre type de relation, herméneutique, qui est évidemment la résultante esthétique d'une œuvre littéraire. Raconter comment une maladie affecte la vie a un effet thérapeutique pour le malade, mais cet effet thérapeutique est très rare chez la majorité des lecteurs (une minorité très restreinte étant formée par ceux qui s'identifient avec le malade car ils souffrent de la même maladie). L'enchaînement des faits et des mots dans le cas d'un livre, enrobe les symptômes bruts et leur mise en scène dans une matière langagière qui facilite la compréhension de la situation de l'autre. La compétence empathique du lecteur l'aide à se mettre à la place du personnage. Si l'identité narrative, au sens de Paul Ricœur,³ se forge dans une œuvre, elle permet de comprendre le personnage en tant que tel et soumis à une barrière qui sépare l'intratextuel (le personnage) de l'extratextuel (le lecteur). L'empathie est ici une relation à l'autre médiée par les mots : le latin *relatum* a donné « relation », mais aussi « relater » ; l'empathie narrative donne sens aux maux transformés en mots.

Savoir écouter est un premier pas dans la construction d'une distance proxémique empathique. Il est intéressant d'étudier les moyens de la communication verbale et non verbale dans ce roman, car à chacune correspond une modalité appropriée de déchiffrement. Nous identifions deux catégories de modalités : les modalités adjonctives, pléthoriques, de remplacement, suprasegmentales (qui ajoutent des éléments d'un autre ordre aux mots), et les modalités réductives.

2 Voir la riche discussion faite par Alexandre Gefen dans le chapitre « Le modèle de la catharsis », dans *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* (2017, 102-105).

3 L'« identité narrative » qui « représente la contribution [...] de la théorie narrative à la construction de soi » pour Ricœur (2019, 167).

Les modalités adjectives, pléthoriques, de remplacement, suprasegmentales

Abla Farhoud répartit son roman dans des « livres » qui donnent une structure polyphonique au texte. Les voix racontent les mêmes événements, mais du point de vue de chaque personnage. L'alternance des perspectives homodiégétiques relève de l'exercice empathique qui consiste à se mettre à la place de l'autre pour mieux le comprendre. L'empathie textuelle résulte de fils qui se tissent entre les points de vue initialement divergents, mais qui semblent converger à la fin vers des rencontres où chacun aidera l'autre. La structure polyphonique crée la sensation d'un dialogue entre les voix qui, même décalé, tente de vaincre les distances et de trouver les points d'entente qui conduisent à l'instauration d'un rapport empathique entre les individus.

On observe aussi une redondance de l'emploi des phrases exclamatives et interrogatives. Ces types de phrases suggèrent la situation anxiogène de Radwan et les mots l'aident à définir et à apprivoiser ses angoisses. Elles renforcent le pathos du texte qui reflète les drames que vit la famille Lkouloud et l'intensité des sentiments éprouvés par les protagonistes : « La vie d'un fou est-elle une vie ? Un fou est-il quand même un homme ? Homme-insecte ? Subhumain ? » (Farhoud 2005, 65). La réponse logique à ces questions l'aidera à résoudre un problème pratique auquel il est confronté : la mort du père et les devoirs de la famille lors des rituels musulmans d'inhumation. Ces interrogations d'ordre psychologique et social vont conduire au grand questionnement philosophique et existentiel : « Est-ce qu'un fou est un homme ? » (Farhoud 2005, 184).

Les personnages, et surtout Radwan, ont aussi recours à plusieurs langues (français québécois, anglais, arabe, italien). Au-delà de la particularité du plurilinguisme dans l'espace canadien, le but serait de se faire comprendre par des lecteurs qui parlent diverses langues, afin de dépasser les *impedimenta* dans l'exercice de la compréhension d'autrui : « Mon père est mort. Plus que jamais je me sens orphelin. I'm an orphan. Harfang des neiges. Plus que jamais je me sens libre. [...] Sans penser que quelqu'un souffre pour moi. Voudrait que je sois quelqu'un d'autre. Libre enfin. Child of God. Ibn Allah » (Farhoud 2005, 51-52). Toutes les langues sont ici conviées à exprimer une souffrance humaine qui ne doit pas rester cantonnée dans un espace linguistique précis, mais contribuer à instaurer un cadre empathique translinguistique.

Si Rawi écrit des romans historiques, c'est aussi afin de remplacer la communication directe par celle médiée par les livres. Pour oublier le présent, il plonge

dans le passé. Radwan lui aussi voudrait être écrivain, le cahier qu'il promène avec lui serait celui où il expliquera, tel à un thérapeute, ce qu'il ressent et qui sera une manière de remercier sa famille d'avoir pris soin de lui : « Mon premier livre aura pour titre : *L'orphelin fou*. Et tu ne seras pas là pour être fier de moi, papa. Quel beau livre, je suis fier de toi, mon fils, je savais, je le savais, j'ai toujours cru dans ton immense talent » (Farhoud 2005, 34).

Les modalités réductives

Beaucoup de phrases sont elliptiques dans les livres de Radwan. Elles suggèrent le dramatisme de la situation et ont une dimension pathétique touchante : « Je suis mort dix-neuf fois. Là c'est mon père. Pas moi. C'est pas normal. J'ai jamais été normal. Ça fait que. Ça continue » (Farhoud 2005, 35). Les réductions imitent la brisure de celui que la maladie empêche d'étendre ses ailes, qui n'a pas pu profiter de sa mémoire, de sa culture générale, de son jugement toujours correct des événements socio-politiques et de son talent pour écrire.

Il y a également un jeu intéressant des silences qui servent à justifier aussi le manque de communication. Certaines émotions sociales négatives font barrière aux gestes empathiques. Il s'agit de la peur de s'ouvrir aux autres, par honte, à cause d'un enfant qui ne se calque pas sur la « normalité », peur qui caractérisent la majorité des familles. On voudrait cacher les difficultés aux gens qu'on considère comme étrangers aux drames qu'on vit. Il s'agit aussi de la pudeur et du désir de ne pas déranger les autres avec les problèmes personnels qui n'incombent qu'à la famille. Par effet de miroir, les voisins respectent la manière d'être et d'agir de la famille Lkouloud et ne veulent pas l'importuner. Mais cela conduit à son isolement.

Ce manque de communication existe aussi dans la fratrie à l'âge adulte. Lorsque les frères quittent la maison familiale, la distance géographique ne fait que refléter celle que les frères décident de s'imposer afin de se protéger contre ce qui aurait annulé leur vie et leur liberté. Le rapprochement communicatif est rare entre eux et le rapport empathique quasi impossible, comme pour Radwan qui, lorsqu'il téléphone à ses frères, raccroche d'abord et puis rappelle. Cela transforme ces gestes en autant d'appels au secours et trahit son désir de reconstruire les canaux brisés de la communication interfamiliale.

Ces monologues attribués aux deux frères, au père et au voisin se terminent pourtant par un dialogue, toujours du point de vue de Radwan, signe que la com-

munication peut se rétablir. La quête identitaire de Radwan se dirige vers le questionnement existentiel : « Est-ce qu'un fou est un homme ? » (Farhoud 2005, 184), suivi par la réponse de son frère Rawi : « Oui. Un fou est un homme. Mais tu n'es pas que fou. Tu es sage aussi » (Farhoud 2005, 184), ce qui souligne que le rapport entre les deux se fonde non seulement sur l'empathie et sur l'amour fraternel, mais aussi sur l'admiration. Une fois de plus, l'empathie est le point de départ et non plus le point terminus.

Conclusion

Le parcours empathique, tel que le roman du « fou » d'Omar le trace, embrasse plusieurs voies et bute sur plusieurs écueils. Dans le roman, cela se termine par une réconciliation avec soi-même, mais aussi avec les autres : entre les voisins, entre les frères, entre la mort et la vie, la folie et la raison, se transformant dans une empathie mutuelle et la dépassant. Il semble que finalement, l'état empathique en famille est forcément dépassé et remplacé par un autre sentiment, l'amour fraternel. Celui-ci remet les choses et les noms en place, car Jean-Pierre Duranceau redevient Rawi et promet de révéler sa vraie identité. Les rituels d'enterrement se feront selon les règles (musulmanes ou autres). L'aide du voisin altruiste est acceptée. L'empathie suppose donc une reconnaissance de l'autre et envers l'autre.

L'empathie se présente dans ce texte comme un véritable exercice d'éducation aux relations interpersonnelles. Le parcours empathique démarre parfois comme un appel de l'autre vers l'autre, s'appuie sur une phénoménologie du don de soi sous la forme de la disposition et de la disponibilité envers l'autre ; on devient l'être-vers-l'autre. Enfin, il nous reste à nous demander si le profil du lecteur et sa position changent à la lecture de ces textes. Serait-il, par le témoignage qu'il lit, à la place du médecin qui déclenche l'anamnèse de son patient, comme Hippocrate autrefois, et cela sur les traces de l'écrivain qui l'a fait en premier ? Le lecteur fera alors l'expérience de l'empathie pour le personnage. Comment repenser cette dialectique qui se crée entre le personnage malade et la maladie, d'une part, et d'autre part, au niveau sous-jacent, entre l'écrivain et le lecteur ? Le lecteur devient-il une sorte de détective narratif à compétence médicale, capable d'analyser un cas, cherchant donc, derrière les formes de manifestations, les causes de ces troubles de conduite ou cognitifs ? À ces questions on peut répondre que l'empathie peut être envisagée comme une compétence narrative qui nous aide à déchiffrer ce qui se cache derrière

les mots et les actions des personnages. L'empathie signifie savoir écouter l'autre, comme on l'a déjà mentionné et, littérairement parlant, savoir « lire » l'autre.

Bibliographie

- Bornais Marie-France (2019) : « *Le Dernier des snoreaux* d'Abla Farhoud : un roman sensible sur le thème de la folie », *Le Journal de Québec*, <https://www.journaldequebec.com/2019/04/20/un-roman-sensible-sur-le-theme-de-la-folie> [11/07/2024].
- Deleuze Gilles et Félix Guattari (1980) : *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Famery Sarah (2013) : *L'Empathie. L'art d'être en relation*, Paris : Eyrolles.
- Farhoud Abla (2005) : *Le Fou d'Omar*, Montréal : VLB.
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Hochmann Jacques (2012) : *Une Histoire de l'empathie*, Paris : Odile Jacob.
- Lequin Lucie (2008) : « Trajectoires trans-locales de l'imaginaire au féminin », *Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto* 1/2, 13-31, <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5793.pdf> [11/07/2024].
- Plaza Monique (1986) : *Écriture et folie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques ».
- Ricœur Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.
- Theuriau Frédéric-Gaël (2019) : *La Médecine narrative dans les nouvelles humanités médicales. Dialectique du médecin, de la maladie et du malade*, Paris : L'Harmattan.
- Vaucher Gavrili Anne (de) (2007) : « Abla Farhoud : entre l'ancrage et l'errance », in Marc Arino et Marie-Lyne Piccione (dir.), *1985-2005 : Vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Bordeaux : PUB, 121-131, coll. « Eidôlon », <https://books.openedition.org/pub/26186?lang=fr> [11/07/2024].
- Vaucher Gavrili Anne (de) (2012) : « Les écritures migrantes au Québec. Régine Robin et Abla Farhoud », *Publiforum* 17, « Venus d'ailleurs. Écrire l'exil en français », 1-19, <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/1688/1979> [11/07/2024].
- Weinmann Frédéric (2018) : « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris : Seuil.

HÉLÈNE RUFAT

Université Pompeu Fabra de Barcelone

Du subversif à l'empathie grâce au fragnol de *Pas pleurer* (L. Salvayre) et à son « imaginaire hétérologue »¹

Résumé

Le fragnol du roman *Pas pleurer* de Lydie Salvayre (2014) présente la particularité de faire entendre la voix et les souvenirs de la mère de la narratrice, Montse, qui a vécu, adolescente, la guerre civile espagnole et qui s'est exilée en France au début des années 1940. Dans cette étude, nous analysons « l'imaginaire hétérologue » (Myriam Suchet) de cette langue *autre*, dans le contexte très normatif de la langue française, qui affirme son identité « étrangère » en même temps que sa subversivité, ce qui suscite l'empathie (solidaire) des lecteurs. En étudiant les représentations affectives de l'environnement et des relations que Montse exprime en fragnol, cette « langue mixte et transpyrénéenne » (Salvayre), nous pouvons aussi établir un croquis de l'imaginaire à l'œuvre qui est celui de l'exilée espagnole en France. Le fragnol apparaît alors comme le reflet linguistique et littéraire de la subversion des idées républicaines espagnoles, et des valeurs humaines qu'elles intègrent.

Mots-clés : francophonies, exil espagnol, libertaires, intersectionnalité, altérités

Abstract

The fragnol of Lydie Salvayre's novel *Pas pleurer* (2014) has the particularity of making heard the voice and memories of the narrator's mother, Montse, who

1 Cette étude a été réalisée dans le cadre du projet de recherche « ÉGALEF », subventionné par le ministère espagnol (PID2020-119495RB-100).

lived through the Spanish Civil War as a teenager and went into exile in France in the early 1940s. In this study, we analyse the “heterolingual imaginary” (Myriam Suchet) of this *other* language, in the very normative context of the French language, which asserts its “foreign” identity at the same time as its subversiveness, which arouses the (solidarity) empathy of readers. By studying the affective representations of the environment and the relationships that Montse expresses in *fragnol*, this “mixed and trans-Pyrenean language” (Salvayre), we can also establish a sketch of the imaginary at work, which is that of the Spanish woman exiled in France. The *fragnol* then appears as the linguistic and literary reflection of the subversion of Spanish republican ideas, and of the human values they integrate.

Keywords: French-language literatures, Spanish exile, libertarians, intersectionality, alterities

« Un muro de malos sueños / me separa de los muertos
[...] Pero deja tu recuerdo, / déjalo solo en mi pecho. »
F. García Lorca (1982, 240)

L’amour, la guerre civile espagnole et le *fragnol*

Grâce au *fragnol* utilisé pour faire entendre les souvenirs du personnage principal de *Pas pleurer* (2014), l’histoire d’amour et d’exil d’une jeune femme (adolescente) pendant la guerre civile espagnole apparaît dans tous ses déchirements. Parallèlement, en gagnant le prix Goncourt 2014 avec ce roman, Lydie Salvayre redonnait un élan de jeunesse² au *fragnol*, qui avait déjà suscité un certain intérêt linguistique vers la fin des années 1950, en France. La même année 2014, Myriam Suchet publie son étude sur « l’imaginaire hétérologue » qui, en reconsidérant des textes situés à la croisée de plusieurs langues, invite à repenser différemment les identités des sociétés contemporaines. Cette remise en cause identitaire, à partir de l’acceptation et du respect de l’Autre, est déjà subversive en soi. En même temps, elle déclenche de l’empathie car elle provoque la sympathie des lecteurs

2 L’abondante présence du *fragnol* dans le roman *Pas pleurer* de Lydie Salvayre a déjà suscité l’intérêt de la critique, notamment linguistique, quant à sa signification politique, affective, intertextuelle voire quant à ses répercussions dramaturgiques. Cf. par exemple, la thèse d’Irma Tissa Gnengui Youbi (2018).

pour cette démarche bienveillante par rapport à l'altérité. Ici, l'intérêt du mot « hétérolinguisme » réside dans le fait qu'il insiste davantage sur la différence plutôt que sur la diversité des langues (ce qui serait du plurilinguisme), or notre étude s'intéresse à cette langue qui se représente et se laisse voir comme *une autre*, dans le contexte très normatif de la langue française. L'analyse de certaines représentations affectives de l'environnement et des relations des personnages qui adoptent le fragnol, permettra d'établir un croquis de l'imaginaire à l'œuvre qui va au-delà de la « surconscience linguistique » (Gauvin 2004, 256), en suivant l'hypothèse de Suchet (2014, 31) qui défend que l'hétérolinguisme « produit aussi une *persona* ». ³

Plus précisément, étant donné que, dans *Pas pleurer*, la mère de la narratrice, Montse, est la locutrice principale qui emploie cette « langue mixte et transpyrénéenne » (Salvyre 2014, 15), ce travail cherche à dégager le rôle catalyseur du fragnol pour faire apparaître l'imaginaire de cette exilée espagnole en France ainsi que sa tradition subversive, prenant tout aussi bien en compte la condition féminine des narratrices que leurs origines espagnoles, ce qui suscite cette double empathie pour les personnages féminins et pour la cause libertaire qu'elles défendent.

L'histoire socio-littéraire des exilé.e.s espagnol.e.s à travers le fragnol

Au début de l'année 1939, environ un demi-million de réfugiés espagnols ont traversé les Pyrénées-Orientales. ⁴ Parmi ces personnes, celles qui avaient pu suivre des études (même primaires) avaient déjà au moins des notions de français avant d'arriver en France, étant donné que cette langue était la langue étrangère de référence, en Espagne (notamment). ⁵ Cependant, entre les connaissances souvent théoriques et écrites du français appris en Espagne et la pratique orale face

3 Optionnellement, nous nous demandons aussi dans quelle mesure les écrivaines et les écrivains français d'origine espagnole peuvent être inclus dans une francophonie littéraire institutionnelle.

4 Pour quelques chiffres plus précis, voir l'article de Keren (2016, 141) et l'étude de Dreyfus-Armand (1999, 197-198) qui indiquent aussi le nombre estimé de réfugiés espagnols qui restent en France après le « retour en Espagne » des années 1940.

5 Cf. l'article de Carmen Molina (2007) qui évoque la culture « *afrancesada* » (c'est-à-dire « francisée », avec une légère connotation péjorative) qui dominait en Espagne, au début du XX^e siècle, et qui provenait de l'époque où « l'Europe parlait français » (pour reprendre le titre de Marc Fumaroli, publié en 2001). La francophilie espagnole avait ainsi développé une idéalisation de la culture française et des valeurs humaines qu'elle était censée véhiculer.

à laquelle les exilé.e.s se retrouvaient en France, l'écart était considérable : comprendre et se faire comprendre sans erreur d'interprétation relevait souvent du défi et de l'exploit. L'accent surtout de ces réfugiés espagnols était tenace et il pouvait contribuer à un rejet social qui n'était pas dissimulé, comme le rappelle fort bien Jorge Semprún dans plusieurs de ses récits.⁶ Et bien sûr, dans l'urgence ou dus aux besoins d'une conversation, les hispanismes se glissaient volontiers aussi bien dans le vocabulaire que dans la syntaxe : le fragnol prenait naissance.

L'entrée « fragnol » n'apparaît pas dans *Le Grand Robert de la langue française*. Pourtant, à l'entrée du mot « franglais », l'étymologie révèle que ce mot a été créé (par Maurice Rat, en 1959) « sur le modèle de *fragnol*, de *fra(nçais)* et (*espa*)*gnol*, 1955, A. Rigaud, in *le Quotidien* de Buenos Aires ». Ainsi, en calquant la définition du franglais, celle du « fragnol » serait : « usage de la langue française où l'influence espagnole (lexique, syntaxe) est très sensible ».⁷ Remarquons que le fragnol serait donc, d'après cette définition, une « langue française » revisitée ! Identifiée au milieu des années 1950, elle est encore bien présente dans les années 70, en France, comme en témoigne le magicien Garcimore (José García), d'origine espagnole, qui faisait des jeux de mots avec son fragnol, comme son célèbre « Décontrasté ! », quand il voulait se détendre et se calmer. Actuellement, le terme est encore employé pour désigner la langue française que parlent en particulier des enfants français qui ont émigré dans un pays hispanophone.⁸ Mais comme le remarque Colin (2011), actuellement, cette (dernière) langue fragnol « est encore peu répandue ». En effet, qui parle fragnol, en France, en ce XXI^e siècle ? Sans doute seulement un petit nombre d'immigrés espagnols de première génération qui sont encore vivants, car cette langue ne se transmet pas aux générations suivantes qui sont nées dans un pays francophone.⁹

6 L'épisode récurrent de la boulangerie, où le jeune Semprún décide de ne plus avoir d'accent espagnol en parlant français, afin de passer inaperçu bien sûr (pour avoir une apparence d'intégration, au moins linguistique) mais surtout pour éviter de se faire insulter à cause de son statut d'immigré, révèle à quel point deux langues romanes relativement proches peuvent se prêter à des confusions de compréhension... la mauvaise foi aidant. Cf. notre étude sur « l'écriture décentralisée de Jorge Semprún » (Rufat 2015).

7 Pour obtenir cette définition fictive, nous avons juste remplacé l'adjectif « anglaise » par « espagnole ».

8 Cf. la B.D. de Colin (de 2011) qui a pour titre « Fragnol », et qui décrit (dessine) le quotidien de deux enfants français installés au Venezuela.

9 Remarquons que les exilé.e.s espagnol.e.s en Suisse, en Belgique, au Québec ou en Algérie ont pu développer un fragnol similaire à celui du personnage de Montse dans *Pas pleurer*.

Lors de la présentation de la traduction espagnole de son roman, à Barcelone,¹⁰ Lydie Salvayre répondait que l'inclusion du fragnoI et de l'espagnol dans ce texte rendait compte d'une réalité sociale mixte, en France. Elle se situait ainsi dans la lignée littéraire de ces écrivain.e.s qui ont cherché à rendre la langue dans sa couleur sociale, comme l'ont fait, par exemple, bien auparavant, Eugène Sue ou George Sand. Il s'agirait en quelque sorte de « resensibiliser la langue » (Gauvin 2004, 219) à sa diversité.¹¹ Pour Salvayre, cette analyse rend compte d'une réelle volonté de transgression linguistique et sociale. En effet, l'écrivaine a ouvertement reconnu l'intentionnalité subversive du fragnoI qu'elle transcrit dans son roman : « Ce qui plaît à Lydie Salvayre dans cette langue âpre, mixte, transpyrénéenne, c'est "le bras d'honneur fait à la langue dominante". Ce drôle de sabir plein d'incorrections, de barbarismes, de néologismes, de confusions qui, en même temps, poétise le français, le rend plus inventif, plus aventureux, plus vivant aussi » (Saint-André 2016).

En ce sens, le fragnoI s'affiche comme « l'altérité » qui dénonce une hégémonie de la langue française opprimante. Son sentiment d'étrangeté du langage est similaire à celui des « écrivains des littératures françaises hors de France [...] » (Gauvin 2004, 251). Raison pour laquelle nous nous demandons si, dans cette francophonie littéraire, ce roman de Lydie Salvayre pourrait trouver sa place. Malgré la reconnaissance internationale obtenue grâce à la distinction du prix Goncourt, en tant que roman de littérature française, on peut se demander si ce texte pourrait appartenir aux « polyfrancophonies » évoquées par Gambier, Gaudin et Guespin (1991), ou aux « littératures-mondes en français », défendues par le manifeste paru en 2007 (Le Bris et Rouaud 2007), ou bien encore à cette « francopolyphonie » défendue par Daniel Maximin (2008) comme un dialogue entre les langues et les cultures. *Pas pleurer* pourrait marquer un tournant dans les définitions de ces terminologies, actuellement souvent remises en question par rapport aux « littératures d'expression française ». Ce que nous pouvons déjà constater, en ce qui concerne le style hybride du roman de Salvayre, c'est que l'on « rabat ainsi la valeur littéraire [non pas] sur la portée informative » (Riffart 2006, 4) mais plutôt sur celle qui est historique, voire socio-historique.

10 La présentation eut lieu à l'Institut Français de Barcelone, le 16 septembre 2015. Le témoignage transmis ici a été recueilli par l'auteur.e de cet article.

11 Gauvin (2004, 225) emploie cette formule à propos du style de Céline qui « subvertit à la fois le langage littéraire par la parole et la langue populaire par la norme littéraire ».

En effet, grâce à cette récupération (et réécriture) du fragnoL, Lydie Salvayre réveille les origines d'environ 2,5 % de la population française puisque les réfugié.e.s espagnol.e.s représentaient la communauté d'immigrés la plus nombreuse, en France, au début des années 1970, avec environ 600 000 Espagnol.e.s installé.e.s en France.¹² Parmi eux, certains sont retournés en Espagne après la mort de Franco, mais la majorité sont restés, et les secondes ou troisièmes générations sont pour la plupart des Français.es à part entière qui n'ont probablement jamais entendu le fragnoL au sein de leur famille, et dont la langue dominante est le français. En ce sens, *Pas pleurer* contribue à rendre visible un hétéroLinguisme qui est généralement seulement audible (Suchet 2014, 91). Et le fait de pouvoir le lire (et même l'entendre, dans une certaine mesure) recrée, pour ces descendant.e.s, mais aussi pour tous les lecteurs et toute les lectrices,¹³ un chronotope à explorer.

L'imaginaire de la langue : le fragnoL et l'hyper-correction de la langue comme espace humoristique de fiction

Dans le contexte plurilingue qui caractérise le roman, certains passages mettent en évidence ce que Lise Gauvin avait déjà appelé « la surconscience linguistique de l'écrivain » (Gauvin 2004, 256). Selon Riffard (2006, 6), « cette surconscience est aussi une conscience de la langue comme espace de fiction voire de friction : soit un imaginaire de et par la langue ». Lise Gauvin avait déjà mentionné à ce propos que la « surconscience linguistique » de l'écrivain est une surconscience pour qui « la langue est synonyme d'inconfort et de doute, pour qui la langue est exploration » (Gauvin 2004, 256). Selon Riffard (2006, 6), « cette surconscience est aussi une conscience de la langue comme espace de fiction voire de friction : soit un imaginaire de et par la langue ». Cette attitude « d'inconfort et de doute » est très bien représentée par Montse, le personnage principal, l'immigrante espagnole qui souvent prend les devants par rapport à la correction relative de son français en précisant qu'elle essaie de s'exprimer comme

12 Cf. les données du Musée de l'histoire de l'immigration (Palais de la Porte Dorée), ainsi que les statistiques de l'INSEE.

13 Le lecteur ou la lectrice qui possède le même bilinguisme que l'écrivain « a une lecture optimale du récit. Le lecteur monolingue peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française » (Chaulet-Achour 2018).

sa fille, la narratrice principale, née en France : « On s'est perdu en suppositions (dit ma mère) avec cette psychologie à deux balles comme tu dirais, dont les gens s'encapricent quand ils sont privés des distractions élémentaires » (2014, 30). Remarquons aussi que la narratrice décrit expressément les comportements de sa mère comme ceux d'une étrangère qui a conscience de son décalage :

Elle qui s'était tant évertuée, depuis son arrivée en France, à corriger son accent espagnol, à parler un langage châtié et à soigner sa mise pour être toujours plus conforme à ce qu'elle pensait être le modèle français (se signalant par là même, dans sa trop stricte conformité, comme une étrangère), elle envoie valser dans ses vieux jours les petites conventions, langagières et autres. (2014, 66)

Car la narratrice se montre volontiers comme la grande correctrice du français de sa mère, mettant en avant sa territorialisation française, contrairement à sa mère et sa sœur aînée : « Ils nous ont même pas invités à nous assir, je lui dis révoltée [Montse à sa mère], ni même serré la main, je me raccorde (moi : je me rappelle), je me rappelle brusquement que je souffre d'un paradis au pouce et que j'ai le doigt bandé, panaris si tu veux, mais ne me rectifie pas à chaque mot sinon je n'y arriverai jamais » (2014, 13).

La longue citation suivante contient à la fois la révolte¹⁴ de la jeune Montse, l'humour et la subversion du langage que l'immigrante espagnole, installée en France depuis longtemps, a élaboré :

une patada al culo, ma chérie, una patada al culo qui me fait faire un salto de dix mètres en moi-même, qui ameute mon cerveau qui dormait depuis plus de quinze ans et qui me facilite de comprendre le sens des palabres que mon frère José a rapportées de Lérima. Alors quand on se retrouve en la rue, je me mets à griter (moi : crier), à crier Elle a l'air bien modeste, tu comprends ce que ça veut dire ? [...] Ça veut dire que je présenterai toutes les garanties

14 Ce parallélisme est similaire à celui que Martine Mathieu-Job identifie dans le roman de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* : « Comme on le comprend dès l'entrée dans le récit, le chamboulement linguistique sert à caractériser la révolte du personnage-phare [...], réfractaire aux lois et à la morale, traversant des pays en proie aux dictatures, aux corruptions en tout genre, aux guerres tribales » (Mathieu-Job 2022, 174).

d'une parfaite idiote, que je ne rechisterai jamais contre rien, que je ne causerai aucune moleste d'aucune sorte ! [...] Seigneur Jésus, murmure ma mère la mirade alarmée, plus bas, on va t'ouir. Et moi je grite encore plus fort : je me fous qu'on m'ouit, je veux pas être bonniche chez les Burgos [...]. Alors ma mère pour me pacifier me rappelle à voix susurrée les bénéfices considérables qui m'espèrent si je suis engagée [...]. (2014, 12-13)

Cette révolte de jeunesse, présentée comme une conséquence de l'humiliation soufferte par Montse face aux grands bourgeois de son village (les Burgos), et exprimée avec la spontanéité du fragnol (bien mélangé, aussi, dans ce cas, à l'espagnol) par cette nonagénaire revenue de tout, crée dès les premières pages du roman une singulière complicité avec le lecteur, sollicitant son empathie. On remarque, en même temps, la force de caractère de cette mère, Montse, âgée et atteinte d'une démence sénile (aux dires de la narratrice), mais qui réclame son temps et son espace de parole, à sa manière. Son imaginaire s'est forgé à la rude parce qu'elle est née fille, à la campagne, dans une famille démunie, et que dès quinze ans, sa mère lui a fait savoir qu'elle ne pourrait survivre qu'en se soumettant aux conventions patriarcales dominantes. « La guerre, heureusement, éclate lendemain, ce qui fait que je ne suis jamais allée faire la bonne ni chez les Burgos, ni chez personne. La guerre, ma chérie, est tombée à pic nommé » (2014, 14). Comment ne pas entrer en empathie avec cette femme espagnole rebelle et sa conscience de classe (et de genre) ? Nous sentons sa souffrance grâce à ces mots eux-mêmes maltraités, à son reflet.

Paradoxalement, pour Montse, cette guerre civile espagnole représente bien davantage une libération qu'une souffrance : « grâce à la guerre », Montse découvre coup sur coup, les idées libertaires (véhiculées par son frère José), le cosmopolitisme de Barcelone (où elle se déplace avec son frère et une amie), l'amour, un certain libertinage et le luxe des maisons bourgeoises de la capitale où les jeunes filles venues de province, comme elle, vont servir « en temps normal ». Mais ces hôtels particuliers et ces appartements luxueux sont, à ce moment-là, confiés à ces adolescentes car les maîtres quittent rapidement les grandes villes, dès les premiers signes de conflit. Pour Montse, tout est féerique, magique, émerveillant... À quinze ans, Montse tombe amoureuse d'un Français des brigades internationales qui passe plusieurs soirées dans le même bar des Ramblas que son frère : « C'est un Français, ma chérie. Il récite des versos qui parlent de la

mer. [...] Et à la fin du poème, on l'applaudit à tout romper » (2014, 93). Même après son départ, ne sachant même pas le nom de son amoureux,¹⁵ elle se sent encore comblée, imaginant qu'il va bientôt revenir vers elle. Une forte constellation prend forme ainsi dans l'imaginaire de Montse qui relie l'amour, la liberté et les engagements libertaires plus politiques. En ce sens, le travail d'écriture de la narratrice, qui s'efforce de transcrire le fragnol de sa mère, rejoint cette réflexion de Gauvin (2004, 34) : « En établissant la langue comme objet de la littérature et la littérature comme une quête du langage, la quête [...] se fait sur le mode esthétique mais également politique [...] ».

Après l'abandon de son amoureux, dans un premier temps, Montse se sent attristée, et quelque part humiliée, mais rapidement, elle reprend le dessus et elle se découvre libre et libérée jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'elle est enceinte. Que devient alors la liberté ? Enceinte, Montse se rend à l'évidence de sa vulnérabilité. Le désenchantement arrive encore plus rapidement que le bonheur vécu pendant ces quelques mois à Barcelone, et elle retourne finalement au village pour se cacher dans un coin sombre de la maison, indignée, épuisée, et s'abandonnant complètement aux exigences conventionnelles de la famille. Sa mère saisit alors l'occasion pour la marier à Diego, le rouquin que Montse exècre¹⁶ parce que ses dires et ses fautes sont fascisants, à l'opposé de ceux de son frère José, mais qui est le fils adoptif de Don Jaime Burgos, ce que la mère considère comme une garantie pour le futur de sa fille déshonorée. C'est avec lui et sa première fille, reconnue néanmoins par Diego, que Montse arrive en France, au début des années 1940.

D'après la narratrice, fille de Diego et de Montse déjà installés en France, sa mère nonagénaire ne se souvient que de sa vie avant la dictature de Franco. L'exil en France est vécu comme un soulagement par rapport à l'oppression sociale (et politique) subie en Espagne, mais aucun mot ni aucune voix ne viennent rendre visibles ces 75 années de vie sinon bien rangées du moins « comme il faut », en France. La narratrice s'en plaint¹⁷ à plusieurs reprises : fille de ces années de

15 D'après les descriptions qu'en fait sa mère, la narratrice et sa sœur veulent croire que ce Français devait être André Malraux (Salvayre 2014, 118). Cette précision, cependant, n'a pas d'autre conséquence évidente dans le roman.

16 « C'est chaque fois la même chose, me dit-elle, et son visage tout ridé s'allume d'une malice enfantine. Diego est là qui me mire, qui me mange des yeux, qui me relouque comme tu dirais [...] ». » (Salvayre 2014, 26)

17 « Ma mère est née le 14 mars 1921. Ses proches l'appellent Montse ou Montsita. [...] Elle souffre de troubles de la mémoire [...]. Mais elle garde absolument intacts les souvenirs de cet été 36 où eut lieu l'inimaginable, cet été 36 pendant lequel, dit-elle, elle découvrit la vie [...]. Est-ce à

silence et d'intégration, elle tient cependant à rendre compte du courage de sa mère, et à faire connaître ses idéaux de libertaire éphémère, à Barcelone. En vérité, ce sont les seuls événements de sa vie qui vailtent la peine d'être racontés. Ce sont aussi les seuls dont Montse se souviennent, et c'est avec eux qu'elle se retrouve, qu'elle s'identifie : « En fait, il me semble que ma vraie vie commençait. Un peu comme quand ton père est mort. C'était quand ? Il y a cinq ans. / C'est incroyable ! On dirait qu'il y a un siècle. [...] Je me demande comment j'ai pu, on dit pu ?, comment j'ai pu passer avec lui tant de nuits, tant de cènes [...] sans en conserver le moindre raccord » (Salvayre 2014, 95-96).

Cet espace de mémoire, dont l'épicentre est en Espagne (et même à Barcelone, l'été 1936), s'exprime naturellement en espagnol, et le roman présente aussi au total une quinzaine de pages entièrement écrites en espagnol (en comptant tous les mots espagnols éparpillés tout au long du récit), en plus des nombreux passages où le *fragnol* intervient. Ainsi, grâce à ce récit hétérolingue, les lecteurs peuvent lire (et entendre) une des voix restées jusque là dans le silence... de la mémoire affligée et affligeante. En effet, malgré les efforts de documentation reconnus par la narratrice pour mieux saisir l'histoire de cette guerre civile d'Espagne, ses épisodes les plus sombres sont encore mal connus et peu étudiés, par manque de témoignages mais encore par manque de témoins. Alors que dire, et comment le dire ? *Pas pleurer* met en évidence le fait que la mémoire meurtrie est celle qui s'exprime le moins : Montse revient volontiers sur les années (ou plutôt les mois) les plus exaltés de sa jeunesse,¹⁸ mais pour le reste de sa vie, elle préfère l'oublier, ou faire comme si elle l'avait oublié. Que, dans ce roman, le *fragnol* soit la langue la plus remarquable pour exprimer ces souvenirs de jeunesse est bien sûr un choix de la narratrice. Le lecteur sait que Montse a fait des efforts pour connaître et maîtriser le français, par conséquent, les passages où le *fragnol* se laisse entendre (et lire) relèvent de l'hyperbole,¹⁹ non pas ironique par rapport au vécu de Montse, mais plutôt pour faire parvenir la subversion de la pensée libertaire de Montse, qui s'applique aussi à sa relation avec la langue française. Et

dire que ce que ma mère a tenu pour la réalité pendant les soixante-quinze années qui ont suivi n'a pas eu pour elle de réelle existence ? Il m'arrive de le penser. » (Salvayre 2014, 15)

18 « Des heures inolvidables (me dit ma mère) et dont le raccord, le souvenir ne pourra jamais m'être retiré, nunca, nunca, nunca. » (Salvayre 2014, 88)

19 Le *fragnol* n'était pas seulement employé dans des « situations de communication limitées », comme le remarque Contini (2000, 530) à propos du statut de diglossie du sarde. Chaque immigrante espagnole, le parlait à sa manière, quand il / elle voulait s'exprimer en français.

c'est avec cette révolte d'une « victime » contre une injustice historique, avec son aspiration frustrée à une liberté (idéalisée, bien sûr) que le lecteur a de l'empathie, en constatant combien « les identifications symboliques et affectives se confondent » (Gefen 2017, 151).

L'identification de Montse avec le fragnoI est une volonté de la narratrice principale justement pour élaborer l'imaginaire qui lui correspond : « [...] la manière même de parler sa propre langue, [...]. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues » (Gauvin 2004, 283). Et à travers cette narratrice, Lydie Salvayre rédige aussi le récit du vécu de sa mère avant qu'elle ne devienne une migrante, justement parce qu'elle-même (l'autrice) est la fille d'une femme réfugiée espagnole, en France. Salvayre témoigne pour sa mère « en s'aidant d'un mythe identifiable par tous (son histoire particulière devenant ainsi universelle), et cela lui permet de s'ancrer dans la patrie littéraire » (Mandarino 2018, 1). Grâce au roman, Salvayre cède sa voix, la portée de son écriture, à sa mère à qui elle assigne la représentation de la jeune femme pauvre, révoltée et amoureuse, en temps de guerre. Tel serait le mythe universel.

Concrètement, le roman annonce son contexte historique dès l'incipit : « On est en Espagne en 1936 » (Salvayre 2014, 11). Et dès la deuxième page, la révolte de Montse est décrite, en établissant un parallèle temporel avec le « soulèvement national » puisque « [l]e 18 juillet 1936, ma mère, accompagnée de ma grand-mère, se présente devant los señoras Burgos qui souhaitent engager une nouvelle bonne » (2014, 12). La révolte surgit quand Don Jaime Burgos, après avoir jaugé et jugé la jeune Montse, déclare qu'elle « a l'air bien modeste », car Montse se sent humiliée et éclate : « Ça veut dire que je présenterai toutes les garanties d'une parfaite idiote » (2014, 12-13). Ainsi, cette femme socialement insignifiante, invisible pour les administrations espagnole et française, est-elle ici mise en scène comme la représentante du mythe des républicains espagnols libertaires. Dans son exil, Montse est aussi une possible « mère courage », qui accepte de longues années de silence, d'abnégation et de non-vie auprès d'un homme qu'elle n'aime pas, uniquement pour préserver la survie de sa première fille, puis celle de ses deux filles, en France. De cette manière, cette hybridation culturelle devient un atout personnel pour vivre et survivre avec une grande dose d'humour, et en marge des problématiques identitaires conventionnelles. En ce sens, l'énonciation originale prêtée à Montse se rapprocherait de ce que Daniel Maximin (2008, 154) décrit comme une « Poésie de pays scindés entre

l'exil et le natal, qui dans l'angoisse ou le badinage, invente les mots de passe des frontières et des altérités, pour dépasser les horizons par le haut » – ou, ici, plutôt par le bas. Et l'excipit du roman en résume bien le ton : « Si tu nous servais une anisette, ma chérie. Ça nous renforcerait la morale. On dit le ou la ? » (Salvayre 2014, 221).

Le fragnol de Montse : hétérolinguisme, intersectionnalité et femme révoltée

Pour Montse, l'arrivée et la vie en France sont socialement (et moralement) une libération par rapport au régime franquiste qu'elle quitte dès les premières années de dictature. Elle s'efforce de parler, en France, un « français châtié », précise la narratrice, mais parallèlement, la liberté et la subversion reviennent accompagner l'esprit de révolte de cette « femme courage révoltée », et dans sa manière de s'exprimer, cela se traduit par des contrastes entre formules soutenues et barbarismes, néologismes et hispanismes. Son langage « original », pour un non-descendant de réfugiés espagnols, attire l'attention sur elle et sur ce qu'elle dit. La narratrice première a atteint son objectif : elle reste au second plan pour faire connaître cette étape de l'histoire d'Espagne qui a eu des répercussions non négligeables sur (et dans) la société française aussi. En effet, l'hétérolinguisme à l'œuvre dans le roman « en impliquant le principe d'altérité [...] implique, d'un point de vue énonciatif, une mise en retrait momentanée du narrateur, une sorte de refus de traduire ce qui serait étranger à la langue principale » (Braux 2018, 1).

Dans son étude sur l'hétérolinguisme, Suchet affirme que « [l]a langue française n'existe pas » (2014, 271). Le « mythe du français patrie littéraire » est sciemment évité, répondant à l'invitation de Suchet à « faire voler en éclats le mythe de la “langue saussurienne une et indivisible” ». ²⁰ Le collectif des réfugié.e.s et des exilé.e.s espagnol.e.s en France, est un collectif francophone particulier puisqu'il n'est pas originaire d'une ex-colonie française. Par ailleurs, l'histoire de la guerre d'Espagne, et sa trop longue post-guerre, est reliée à une mémoire affligeante : l'échec inadmissible, et pourtant toléré pendant près de 40 ans, de la lutte pour la liberté. Ramon Rufat (1977) parle du « chœur muet de l'histoire »

20 Formule que Suchet emprunte à Rainier Grutman (1997, 37) tout comme elle lui emprunte, d'ailleurs, le terme d'« hétérolinguisme ».

pour évoquer les survivants libertaires et les prisonniers du franquisme : « Ante el largo grito de libertad de aquellos presos, los que quedamos somos el coro mudo de la Historia. Un pasado tan profundo sólo el silencio lo recuerda ».²¹

L'hétérolinguisme qu'est le fragnol, dans *Pas pleurer*, met en évidence les facteurs d'oppression et d'exclusion qui sont à l'œuvre dans les hybridations culturelles nées des répercussions de l'intersectionnalité (femme, espagnole, républicaine, émigrée, prolétaire. La mère de la narratrice en est un excellent exemple !). L'imaginaire qui se tisse autour de cette forme d'expression nous dit que finalement « on est qui on vit ». Et le fait d'établir un rapport défamiliarisant avec la langue officielle contribue alors paradoxalement à « francophoniser » (Chalet-Achour 2018, 8)²² la littérature française, de manière originale, dans la mesure où elle est prête à intégrer ces autres formes d'expression étrangères. Ainsi, si à un niveau individuel, « on est qui on vit », à un niveau collectif, la subversion de cet imaginaire hétérolingue permet d'« imaginer des communautés inclusives dans la culture européenne »,²³ et de parler, ainsi, d'une empathie imaginaire pour un parcours de vie (fictionnel), doublée d'une empathie stratégique extra-textuelle (réelle) pour la révolte historico-politique d'une mère courage espagnole, réfugiée en France.

Bibliographie

- Braux Marianne (2019) : « Traduction et hétérolinguisme : une étude comparative de trois traductions de *Pas pleurer* de Lydie Salvayre », *Itinéraires* 2-3/2018, <https://doi.org/10.4000/itineraires.4655> [17/06/2020].
- Carvigan-Cassin Laura (dir.) (2021) : *Littératures francophones : oralité et mondialités*, Paris : Honoré Champion.
- Chalet-Achour Christiane (2018) : « Francophonie, francophonies et francophones », <https://www.christianeachour.net> [8/10/2022].

21 Traduction (d'Hélène Rufat) : « Face au long cri de liberté de ces prisonniers, ceux qui restons sommes le chœur muet de l'Histoire. Un passé si profond, seul le silence peut le rappeler. » Cette citation est extraite d'un texte rédigé par Ramón Rufat pour commenter et présenter, dans une revue de presse élaborée par le propre directeur, le film de Paco Periñán, *Larga noche*, tourné en 1977. Le film évoque le retour en Espagne d'un réfugié politique en France.

22 Expression empruntée à Paul Aron et Alain Viala.

23 Sous-titre du 9^e Congrès de l'ESCL / SELC, tenu à l'université Sapienza de Rome, du 5 au 9 septembre 2022.

- Colin (2011) : « Fragnol », *Prise de tête*, 25/07/2011, <https://www.prisedetete.over-blog.org/article-fragnol-81145172.html> [31/08/2022].
- Contini Michel (2000) : « *Un sarde unitaire ? La parole est aux isophones...* », *Жужнословенски филолог* LVI/1-2, 528-539.
- Dreyfus-Armand Geneviève (1999) : *L'Exil des républicains espagnols en France : de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris : Albin Michel.
- Fumaroli Marc (2001) : *Quand l'Europe parlait français*, Paris : Éditions de Fallois.
- Gambier Yves, François Gaudin et Louis Guespin (1991) : « Terminologie et polynomie », in Jean Chiorboli (dir.), *CORTI 90 : Colloque international des langues polyphoniques* (17-22/09/1990 – Université de Corse), *PULA* 3/4, 184-197.
- García Lorca Federico (1982) : *Selección poética*, Mexico : Editores Mexicanos Unidos.
- Gauvin Lise (2004) : *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris : Seuil, coll. « Points-Essais ».
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Gnengui Youbi Irma Tissa (2018) : *De l'Exil des écrivains espagnols à la naissance d'une nouvelle langue*, résumé de la Thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Léon, <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/11025/IRMA%20YOUBI%20RESUMEN%20DE%20LA%20TESIS%20FINAL%20PDF.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [12/04/2022].
- Grutman Rainier (1997) : *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal : Fides-CÉTUQ.
- Keren Célia (2016) : « 9. Sur les routes – Exilés et réfugiés de la guerre d'Espagne », in Jordi Canal et Vincent Duclert (dir.), *La Guerre d'Espagne. Un conflit qui a façonné l'Europe*, Paris : Armand Colin, 133-149.
- Le Bris Michel et Jean Rouaud (dir.) 2007 : *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard.
- Le Grand Robert de la langue française*, en ligne, [20/08/2022]
- Mandarino Erika (2018) : « Le mythe comme patrie littéraire de l'écrivain migrant », *Vernacular : New Connections in Language, Literature & Culture* 1/3, <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol3/iss1/2/> [23/08/2022].
- Mathieu-Job Martine (2022) : *Y a-t-il une langue maternelle ? Ce que disent les écritures francophones*, Paris : Hermann.

- Maximin Daniel (2008) : « L'originelle poésie francopolyphonique », *Synergies Monde* 5, 151-154.
- Molina Romero M. Carmen (2007) : « Écrivains espagnols d'expression française : une littérature exilée dans la langue de l'autre », *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XII, 117-130.
- Riffard Claire (2006) : « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques », *Lianes* 2, 1-10.
- Rigaud André (1959) : « Le Fragno!l », *Vie et langage* 83, 96-99.
- Rufat Hélène (2015) : « Du monde concentrationnaire à l'écriture décentralisée de Jorge Semprún », in Juan F. García Bascuñana (dir.), *Jorge Semprún : memoria, historia, literatura / mémoire, histoire, littérature*, Berne : Peter Lang A.G., 157-165.
- Rufat Ramón (1977) : « Presentación de la película *Larga noche* », Archives personnelles.
- Saint-André Bénédicte (2016) : « Le fragno!l "ce bras d'honneur à la langue dominante" », *mediabask.eus*, https://www.mediabask.eus/eu/info_mbsk/20161018/le-fragno!l-ce-bras-d-honneur-a-la-langue-dominante [12/07/2022].
- Salvayre Lydie (2014) : *Pas pleurer*, Paris : Seuil.
- Semprún Jorge (1998) : *Adieu, vive clarté...*, Paris : Gallimard.
- Suchet Myriam (2014) : *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes » 23.

EUGÉNIE MATTHEY-JONAS

Université de Montréal et Université Paris Cité

Penser des empathies de la forme avec le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais

Résumé

Le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais (publication entre 1995 et 2022) peint la vie s'articulant autour d'une île américaine et de sa population multiple composée entre autres d'artistes, d'écrivain-e-s, d'activistes et de réfugié-e-s. Cette œuvre majeure de l'écrivaine se distingue entre autres par sa forme, souvent décrite comme une longue phrase à la ponctuation travaillée se déployant comme un seul souffle au long des tomes. La narration passe d'une voix à l'autre, semble s'effacer derrière la multiplicité des voix qui la composent et produit une expérience de lecture particulièrement immersive et obnubilante. Bien que le texte thématise l'empathie, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la façon dont sa forme parvient à créer chez le lecteur une réponse emphatique. Ce chapitre propose de penser, à la suite des théories de la réception (Iser, Ingarden), les moyens textuels que peut emprunter une œuvre littéraire pour placer l'empathie au cœur de l'expérience de lecture – et surtout, quels enjeux éthiques accompagnent une telle proximité du lecteur avec la narration.

Mots-clés : forme, littérature québécoise contemporaine, effets de lecture, voix narrative, théories de la réception

Abstract

The *Soifs* cycle by Marie-Claire Blais (published between 1995 and 2022) depicts life on an American island and its diverse population of artists, writers, activists and refugees. A distinguishing feature of this major literary work is its form, often described as a long sentence with elaborate punctuation that unfolds like a single breath over the course of each volume. The narrative shifts from one voice

to the other, seemingly disappearing behind the multiplicity of voices that make it up, produces a particularly immersive reading experience. Although the text thematizes empathy, we look more specifically at how its form succeeds in creating an empathetic response in the reader. Following in the footsteps of reception theories (Iser, Ingarden), this contribution proposes to consider the textual means that a literary work can use to place empathy at the heart of the reading experience – and above all, the ethical issues that accompany such proximity of the reader to the narrative.

Keywords: literary form, contemporary Quebec literature, effects on the reader, narrative voice, reader-response criticism

Le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais est le lieu d'un important travail formel ; cependant, loin de n'être qu'une expérimentation de longue haleine sur une forme exigeante, il thématise également l'empathie par le biais de multiples fils narratifs explorant des situations telles que la discrimination, le soin apporté aux autres, la violence historique et l'accueil de réfugié-e-s. Cette œuvre majeure a été réalisée au cours des vingt-cinq dernières années de la vie d'écriture de Blais ; à l'origine composé d'un seul livre, il prend ensuite la forme d'une trilogie avant d'être aujourd'hui considéré comme un cycle que les critiques étendent à douze tomes, dont le dernier est posthume. À la lecture, la première chose qui retient l'attention est la particularité de la ponctuation ; elle est très travaillée, mais principalement faible, comptant très peu de points finaux. La critique blaisienne parle souvent de la longue phrase de *Soifs*, car l'effet de lecture est celui d'un long souffle qui s'étend sans discontinuer du début à la fin des livres. Cette ponctuation influe également sur l'énonciation ; l'écriture profite de ce long souffle, de cette ponctuation faible, pour créer une ambiguïté dans l'énonciation : le lecteur ne parvient pas toujours à identifier le moment précis où l'on passe du flux de conscience d'un personnage à un autre.

La matière du cycle consiste en le déploiement, au fil des années, de la vie d'une communauté sur une île du Sud des États-Unis ; celle-ci se compose principalement d'artistes, d'activistes, de réfugiés, de juristes, et du monde qui gravite autour d'eux. Les thématiques abordées entretiennent des liens étroits avec l'actualité, le discours social et l'imaginaire correspondant à la période de parution des livres, donc de la fin du XX^e siècle jusqu'au début des années 2020. Le texte

du cycle, donc, thématise particulièrement la compassion et l'empathie ; il met en scène des personnes opprimées, des réfugiés, des minorités de genre victimes de violence, de travailleurs humanitaires, d'activistes qui défendent des causes civiques, de criminels qui s'en prennent à des innocents, de personnes racistes et des gens qu'ils maltraitent, etc. Cet aspect remarquable du texte est souvent étudié, notamment par Michel Biron, qui s'intéresse quant à lui davantage à la compassion qu'à l'empathie dans *Soifs*. Biron remarque que la compassion, plus qu'un thème, devient un principe de composition de *Soifs*, et pointe vers quelques caractéristiques formelles, comme l'effet d'ensemble, qui force le lecteur à rechercher les fluctuations entre les personnages :

La spécificité de cette entreprise totalisante vient de la manière d'assembler autant d'images hétérogènes de l'humanité souffrante, de les juxtaposer dans un tableau cohérent, de créer une série de correspondances entre tant de destins solitaires, correspondances qui sont accentuées par la forme très particulière que Marie-Claire Blais choisit de donner à son écriture. L'absence de paragraphes et de blancs crée un effet d'ensemble qui oblige le lecteur à rechercher les subtiles fluctuations, les glissements discrets d'un personnage à l'autre. Tout est affaire de rythme, c'est-à-dire de présence physique et d'émotion. (Biron 2010, 39)

Pour Biron, cet effet d'ensemble et les effets de la forme sur une certaine incarnation de la lecture, sur le souffle, montrent bien l'attention particulière demandée au lecteur, happé dans les glissements d'un personnage à l'autre. Le texte de *Soifs* crée une interaction forte avec son lecteur, voire demande cette interaction pour être actualisé. Cependant, plus que de la compassion, le texte cherche à faire éprouver en parallèle les émotions des personnages au lecteur, et ne se contente pas de son contenu empreint de pathos pour produire cet effet. La lecture du cycle est une expérience formelle pour le lecteur, et nous nous intéresserons à la façon dont ces formes agissent pour susciter cette empathie, créant un lien entre le lecteur et le fonctionnement du texte lui-même.

La ponctuation

Dans la plupart des textes, la ponctuation joue un rôle formel en suscitant de l'empathie de la part du lecteur, d'une façon aussi minimale que par l'utilisation d'incises, notamment pour faire entrer la lecture dans les pensées de personnages – « pensa-t-elle », « se dit-il », par exemple. Dans le corpus étudié ici, la ponctuation joue un rôle primordial dans la structure du texte, et en est un des points les plus marquants. Il n'y a ni chapitres, ni paragraphes, ni blancs, et la seule séparation entre les pensées ou les paroles des différents personnages est la ponctuation, presque toujours faible. Élisabeth Nardout-Lafarge, dans son récent livre *Écriture de l'inachèvement dans le cycle Soifs de Marie-Claire Blais* (2023, 47) relève que l'on compte aussi peu que 3 points finaux dans l'un des tomes, même si la moyenne se trouverait davantage autour d'une cinquantaine par tome. Évidemment, cela crée de nombreux effets de lecture, notamment un rythme essoufflant, une certaine difficulté devant la masse de texte presque monolithique qui s'étend sur des pages et des pages. Mais comment peut-on dire que cette forme est empathique en elle-même, ou du moins, qu'elle crée de l'empathie chez le lecteur ? Par sa difficulté, elle force un ralentissement de la lecture, et exige une attention exacerbée, une intention de sensibilité et de vigilance aux nuances entre les états d'esprit, les variations mineures et les indicateurs de lieu, aussi subtils soient-ils.

Ce ralentissement de la lecture, les obstacles à la lecture rapide ou en diagonale, est associé par Suzanne Keen (2006, 46) à une plus grande empathie chez le lecteur ; elle souligne notamment des études de Dolf Zillman portant plutôt sur des émissions d'actualité et des séries télévisées, qui lancent l'hypothèse que la rapidité du montage de celles-ci limite la réponse empathique chez l'auditeur. De façon plus proche du littéraire, certains chercheurs comme David Miall auraient trouvé des corrélations entre un rythme de lecture plus lent et une empathie exacerbée de la part du lecteur. Celui-ci suit le texte pour en saisir le déroulement, et doit réellement ressentir le texte en parallèle, ajuster son rythme ; plus qu'une empathie envers les personnages et les situations, cette particularité formelle demande une empathie du texte littéraire, d'en éprouver l'écriture en parallèle de celui-ci. Chaque texte littéraire joue dans une certaine mesure avec ce type d'expérience de lecture ; par exemple, une écriture plus régulière et plate pourrait entraîner une lecture plus détachée, ce qui poserait des questions différentes sur la distance entre la lecture et l'énonciation du texte. Mais ici, cette forme

est particulièrement affirmée, et ses effets sont congruents avec ceux créés par d'autres formes de l'écriture du texte de Blais. Le texte de *Soifs* partage plusieurs caractéristiques avec le flux de conscience, ou le monologue narrativisé, pour reprendre les termes de Dorrit Cohn (1981) ; l'alliance d'une telle forme avec un récit médiatisé par les pensées, les paroles et les discours rapportés des personnages favorise une plongée dans le texte, et crée une proximité nécessairement vectrice d'empathie entre les personnages et les situations mises en scène ainsi que les lecteurs. Un autre point remarquable de la ponctuation, tel que le soulève Nardout-Lafarge (2023), est non seulement l'absence de point final, mais aussi de guillemets ouvrants et fermants des citations. Considérés comme une ponctuation forte, les guillemets tranchent dans le discours, structurent celui-ci et facilitent l'attribution des paroles et des pensées, tout en rythmant la lecture. Leur absence renforce donc les effets déjà observés lors de l'usage de virgules et de ponctuation faible, et rapproche d'autant plus le texte du flux de conscience ou du monologue narrativisé : « En refusant [d'identifier des narrateurs problématiques] par la typographie, l'instance narrative qui opère leur juxtaposition dans le texte cite moins qu'elle n'accueille et recueille ces voix, dans une égalité posée entre elles, une inclusion qui est également performée par la ponctuation » (Nardout-Lafarge 2023, 49). La forme crée des effets de lecture, dans le but d'inclure et de rendre égales les voix ; une égalité qui est d'ailleurs renforcée par un niveau de langue uniforme entre chaque personnage, quel que soit son degré d'éducation, son appartenance sociale ou sa provenance géographique ou culturelle. On pourrait proposer que l'empathie est davantage suscitée lorsque le texte colle de plus près à une représentation homothétique du réel, lorsque l'on se projette dans la réalité d'une situation, d'un état d'esprit. Cependant, ici, l'écriture gomme les différences, alors que l'action s'applique pourtant à explorer la singularité de chaque vie. Mais dans quel but ? Tout d'abord, cela impose une certaine uniformité du langage qui permet un déploiement efficace des effets qui s'apparentent au flux de conscience. Ensuite, cela complique l'identification de chaque voix, et l'identification du moment où l'on passe d'un personnage à un autre, renforçant alors l'ambiguïté entre les voix des personnages, mais aussi l'ambiguïté entre le discours intérieur et le discours rapporté. Cet effet de plongée dans la subjectivité crée une impression englobante qui inclut jusqu'au lecteur dans le monde du texte. Cela pourrait sembler plutôt simple, mais les voix représentées ne sont pas toutes porteuses des mêmes choix, des mêmes positions morales, ni de la défense des mêmes actes. Par exemple, mêler le discours d'un assassin et de ses victimes,

et laisser le lecteur trancher où ces derniers commencent et finissent, complique l'idée d'un grand récit des souffrances, devant lequel on s'attend à une empathie évidente du lecteur. L'écriture, tout en soulignant les divergences entre les personnages, contraint à lire une communauté et une égalité.

Communauté et accumulation : la conjonction « et »

Au-delà de l'absence de ponctuation forte, le texte utilise d'autres marqueurs pour structurer le flot narratif. Un des plus prégnants est sans doute la conjonction de coordination « et », qui marque des variations dans l'énonciation, sans pour autant toujours clarifier les choses. Par exemple, l'usage de cette conjonction de coordination sépare des énoncés différents, mais n'en clarifie pas forcément l'origine, comme dans l'extrait suivant :

[...] et Jenny disait à Augustino, ce ne sont pas tous les petits garçons qui ont chaque soir un pyjama propre à se mettre, sorti de la buanderie, non, pas tous les petits garçons, disait Jenny, j'en connais qui dorment sur la terre durcie, sans pyjama, disait Jenny, et pourquoi Augustino avait-il renversé la cafetière et mangé tout ce sucre dans le sucrier, tout ce sucre l'excitait trop, et en portant précieusement à ses lèvres son cocktail au rhum, Mère se sentit préoccupée de reprendre cette conversation avec Mélanie [...]. (Blais 1995, 84)

Ici, le lecteur ne peut déterminer avec précision s'il s'agit de Jenny, la réfugiée engagée en tant que nounou, qui pense que le petit garçon a mangé trop de sucre, ou s'il s'agit davantage de Mère, matriarche de la famille autour de laquelle se structure en partie le cycle : les deux interprétations pourraient être argumentées. Il s'agit de scènes se déroulant au même moment, dans le même espace, une grande fête, mais cette forme de structure du texte est aussi utilisée pour joindre des temporalités ou des situations géographiques très diverses, ramenant tous les éléments sur un même plan. Cette coordination, cet agencement dans l'accumulation et le parallèle que permet le « et » participe du renforcement de la conception d'une humanité comme un tout, accumulant les expériences et les récits que le lecteur ressent et traverse.

Les reprises de motifs

Le dernier point formel qui nous intéressera dans le cadre de ce chapitre est la reprise fréquente de motifs. Évidemment, nous ne pourrions ici l'étudier qu'à l'échelle d'extraits, mais des répétitions, des reprises, de phrases, de scènes, d'images, ont lieu partout à travers le cycle, parfois sur l'ensemble des dix tomes, ou entre le second tome et le dernier, par exemple. En reprenant plus longuement l'extrait déjà cité plus haut, nous pouvons observer plusieurs de ces répétitions :

[...] et Jenny disait à Augustino, ce ne sont *pas tous les petits garçons* qui ont chaque soir un pyjama propre à se mettre, sorti de la buanderie, non, *pas tous les petits garçons*, disait Jenny, j'en connais qui dorment sur la terre durcie, sans pyjama, disait Jenny, et pourquoi Augustino avait-il renversé la cafetière et mangé *tout ce sucre* dans le sucrier, *tout ce sucre* l'excitait trop, et *en portant précieusement à ses lèvres son cocktail au rhum*, Mère se sentit préoccupée de reprendre cette conversation avec Mélanie sur la grandeur de la constitution américaine, Mélanie, sa fille, n'était-elle pas son unique semblable, le seul être, plus que son mari et ses fils, à qui elle aimât se confier, avec qui elle aimât s'exalter dans des discussions littéraires ou politiques, Mélanie stimulait son intelligence, avec sa probité, l'intégrité de ses observations, ses années au Ghana l'avaient formée très tôt, l'enseignement de l'histoire aussi, ces fauteuils rétro qu'ils avaient rapportés de New York ne convenaient pas du tout dans cette maison de style espagnol, Mère ne sous-estimait pas leur sens esthétique, mais ces fauteuils de cuir grotesques étaient de trop dans le salon [...] et *elle aspirait de sa paille la délectable boisson au rhum* [...]. (Blais 1995, 84-85, nous soulignons)

Les deux premiers passages soulignés rejoignent l'énonciation essoufflante, obnubilante, dont il a déjà été question. Les derniers structurent davantage, et séparent des fils de pensée de Mère, dont l'esprit change d'occupation entre deux gorgées de sa boisson. Ils montrent également que les répétitions ne sont pas exactes, et varient légèrement, utilisant des termes minimalement différents pour accrocher à la lecture. D'un point de vue formel, ces répétitions servent à lier des passages, parfois très éloignés en termes de nombre de pages dans le récit, et à réactiver à différents

endroits une empathie ressentie précédemment par le lecteur, en général suscitée à l'origine par un élément particulièrement empreint de *pathos*. Dans l'exemple ci-dessus, il s'agit d'un passage anodin faisant plutôt appel aux sens, s'imprégnant du geste de porter à ses lèvres une délicieuse boisson. Mais dans d'autres cas, les répétitions sont plus dramatiques – par exemple, celle d'un chien enfermé sans eau dans une grange, une image qui se retrouve dans une bonne partie des tomes du cycle. Ces répétitions invitent le lecteur à rejouer l'empathie ressentie lors de la première occurrence de l'image, modalisée par son nouveau contexte d'énonciation, comme si l'on réactivait des circuits d'empathie, et que l'on signalait la résurgence d'un ressenti. Ces effets de continuité, d'ambiguïté et d'égalisation entre les voix ne sont pas forcément les plus attendus pour susciter une forte empathie de la part du lecteur. En fait, on souligne souvent que l'identification du lecteur avec les états d'esprit des personnages (Cohn 1981) ou avec les instances narratives (Genette 1972) est primordiale pour susciter avec succès une réponse empathique chez les lecteurs (Keen 2006). Qu'en est-il lorsque l'instance narrative est fuyante, comme ici, ou qu'il est difficile de singulariser les personnages et de s'identifier à eux ?

Une piste de réponse se trouve peut-être dans l'idée d'indétermination, au sens entendu par les théories de la réception, et plus précisément Wolfgang Iser. L'indétermination est l'espace vide de liberté et d'interprétation aménagé par la forme du texte pour que le lecteur accomplisse l'acte de lecture : « Plus les textes gagnent en indétermination et plus le lecteur intervient dans la réalisation de leur intention potentielle. Si l'indétermination franchit un certain seuil de tolérance, le lecteur se sentira mis à rude épreuve – comme jamais auparavant » (Iser 2012, 11). L'indétermination intervient ici en creux ; l'ambiguïté et l'égalité sans cesse créées par la forme non seulement permettent, mais demandent un geste d'interprétation particulièrement actif, qui met à l'épreuve le lecteur. Cet investissement du lecteur, presque forcé par la forme, opère sur un autre mode le rapprochement de celui-ci avec le texte, et suscite une réponse empathique. Ce ne sont pas les détails de la subjectivité du personnage de Mère, par exemple, qui nous rapprochent forcément d'elle, mais plutôt la proximité créée avec celle-ci par la forme du texte.

Exemples tirés du corpus

Même s'il n'est pas aisé de mettre en évidence des extraits du texte en raison de sa forme, il est néanmoins possible d'observer les tensions mises en œuvre par les

effets créés par les propriétés stylistiques telles qu'explorées plus haut. Par exemple, l'extrait suivant montre le personnage de Caroline, une femme plutôt âgée et issue d'une classe aisée, en ce qui semble une conversation intérieure avec son ami ou compagnon Jean-Mathieu, lui aussi âgé, mais issu d'une famille pauvre :

[...] Caroline touchait rarement à ces viles tâches ménagères, en ce temps-là, pensait-elle, il y avait des serviteurs dans les familles du Sud, Jean-Mathieu eût énoncé que les pensées de Caroline étaient inavouables, mais comment ne pas être nostalgique d'une époque où, dans les familles d'une certaine classe, bien des corvées avaient été allégées pour vous par des serviteurs noirs, une nourrice, un jardinier, n'étaient-ils pas comme les membres de votre famille depuis longtemps enracinés dans les mêmes mœurs, entre tous, maîtres et serviteurs, la liberté, l'égalité, mais Jean-Mathieu lui eût dit qu'elle se mentait à elle-même, c'était comme lorsque Caroline disait à Jean-Mathieu qu'elle ne jouissait que d'une fortune modeste, avait-elle les moyens d'être prodigue comme l'était Joseph envers Mélanie et Daniel, non, il n'y avait pas de fortune modeste, lui eût répondu Jean-Mathieu, elle éviterait désormais ces sujets pendant leurs rencontres [...]. (Blais 1995, 303-304)

Il est possible d'observer ici de quelle façon l'écriture joue avec le discours intérieur de Caroline. Le lecteur se rapproche de la vieille femme, en suit les pensées et les indulgences qu'elle a pour elle-même. Cependant, son flux de conscience est entrecoupé par des interventions, rapportées ou imaginées, de son ami Jean-Mathieu ; on comprend qu'elle met en scène une conversation où ils se répondent, mais il pourrait aussi s'agir d'une conversation ayant réellement eu lieu, et dont elle se rappelle, comme le suggère la dernière ligne de la citation « elle éviterait désormais ces sujets pendant leurs rencontres ». Les justifications de Caroline semblent être écrites aussi bien pour se convaincre elle-même que pour convaincre le lecteur, ou peut-être Jean-Mathieu. Cet extrait montre bien les ambiguïtés qu'autorisent une telle forme et la multiplicité des scénarios possibles qu'elles mettent en œuvre. En tant que lecteurs, nous sommes dans l'ambivalence entre le jugement et la clémence envers l'hypocrisie de Caroline qui nie un passé d'oppression sociale, et qui plaide pour sa cause, alors que Jean-Mathieu, quant à lui, représente la raison, juste et rigoureuse ; les deux postures peuvent être adop-

tées. Alors que, selon James Carney (2017), le rapprochement des lecteurs avec des personnages permet une certaine négociation éthique en ce qui concerne leur conduite, puisque l'on ressent de l'empathie pour eux, les positions contraires sont aussi représentées de la même façon, ne donnant pas d'office au lecteur la « bonne réponse » de l'interprétation. Par ailleurs, le personnage de Caroline est attachant pour certains lecteurs, qui seraient alors tentés de passer outre les récriminations de Jean-Mathieu, pouvant parfois être perçu comme trop sérieux dans d'autres scènes. Pour un autre lecteur, le personnage de Caroline pourrait sembler détestable, et la figure de Jean-Mathieu, en poète désargenté, attire davantage de sympathie ; le lecteur doit assumer la responsabilité de sa lecture, comme le souligne Nardout-Lafarge (2023, 82) : « Si la lecture est guidée vers telle ou telle interprétation, en laissant en suspens des possibilités qu'elle ne confirme pas, la narration la confronte à la complexité des enjeux et lui laisse la responsabilité de ses choix ».

Le second extrait porte cette fois sur une négociation non pas entre connaissances, mais avec l'Histoire. L'écrivain Daniel, un des personnages centraux du cycle, pense à une des médecins ayant commis des atrocités dans les camps de concentration :

[...] peux-tu me l'expliquer, cher neveu, dans tes livres, n'assistons-nous pas à trop de ces crimes, tu sais donc, toi, que le mal existe quand je préférerais l'ignorer, et Daniel pensait à elle, Herta Oberheuser, si on avait moins parlé d'elle, était-ce parce qu'elle était une femme, la seule femme médecin des camps d'Auschwitz et de Ravensbrück, [...] elle recommença à pratiquer avec succès car, croyait-elle, on l'avait oubliée, elle et ses crimes cela importait-il encore, ces funèbres temps de la guerre étaient passés, il fallait tout oublier mais, pensait Daniel, Herta Oberheuser revoyait-elle parfois l'enfant qu'elle avait été, dans sa robe d'écolière, déjà lui semblait que son visage était dur, avec la lèvre supérieure ayant l'apparence d'une lame au-dessus de la lèvre inférieure, des yeux bleus honnêtes mais trop directs, le front large et pensif, était-ce là le premier visage de la cruauté, l'avait-elle reconnue en elle-même, pendant l'isolement en prison, ce visage apparaissait-il au-dessus des ossements de ses victimes, dans ses rêves, ou était-ce simplement le visage d'une ambitieuse enfant qui se voulait très correcte,

déjà si rigide que cette rigidité serait demain son implacable joug
[...]. (Blais 2018, 146-147)

Ici, on voit comment l'écrivain d'origine juive Daniel, qui veut traiter des crimes d'Oberheuser dans l'un de ces textes, se confronte non seulement au personnage historique de la médecin Oberheuser, mais aussi à la subjectivité la plus intime de celle-ci. Le texte mêle ses crimes (détaillés dans des césures de l'extrait) et sa représentation en enfant ambitieuse. Le lecteur a aussi accès à Herta Oberheuser sans la médiation des pensées de Daniel ; elle minimise ses crimes, les rejette dans le passé. Le texte négocie une clémence, appelle à un oubli des sévices commis et à la considération des circonstances externes qui entouraient ses actes. Il y a ici une idée de brisure, de discordance dans l'empathie ; les effets de la forme sont poussés jusqu'à la limite de l'adhésion du lecteur, confronté à une lecture empathique du récit de la criminelle de guerre. D'autres passages du cycle présentent l'horreur des atrocités et l'absence de regrets d'Oberheuser, faisant pencher la balance de la lecture du côté de la condamnation. Néanmoins, les ambiguïtés créées par la forme placent le lecteur dans une position inconfortable et équivoque : « [...] la narration complexifie la répartition des rôles de la victime et du bourreau, laissant à la lecture le soin d'instruire le procès » (Nardout-Lafarge 2023, 77). Un tel effet de lecture exemplifie la « détresse empathique » que peut ressentir un lecteur alors que son ressenti s'aligne avec celui d'un personnage entrant en conflit avec ses propres valeurs (Keen 2006, 215). Si Keen y voit la trace d'une empathie auctoriale, la question est ici complexifiée par le fait que cette représentation de Herta Oberheuser est mise en scène dans les écrits homodiégétiques de Daniel, personnage d'écrivain. Ce dernier est l'auteur d'un livre, intitulé *Les Étranges années*, qui tout au long du cycle semble être une mise en abyme de *Soifs* de par les thèmes qu'il aborde, et les commentaires des personnages de critiques littéraires à son égard. Plusieurs passages difficiles du livre, dont celui d'un jeune homme commettant un meurtre de masse dans une église, ou celui de la description plus précise des crimes de Herta Oberhuser, sont présentés rétrospectivement comme des passages écrits par Daniel, le personnage, pour son livre dans le livre, ce qui déplace en quelque sorte la responsabilité de leur énonciation, et leur difficulté de lecture, et l'éloigne de l'instance narrative orchestrante pour la lier plutôt à celle d'un personnage. Cette prise en charge par le texte des représentations de tels points de vue problématiques est une question vive du cycle, et l'usage de tels procédés montre la prégnance des questionnements sur la capacité du littéraire à

porter de tels points de vue dans l'écriture de Blais, tout en affirmant l'intentionnalité des ambiguïtés étudiées plus haut.

Conclusion

La ponctuation faible, l'absence de guillemets, de la conjonction d'accumulation « et » ainsi que la reprise de motifs sont autant de procédés qui contribuent à créer un sentiment globalisant, égalitaire entre les voix, bonnes ou mauvaises. Alors que le texte a suscité de la part du lecteur une empathie envers tous les personnages, ce dernier a la responsabilité de trancher, d'interpréter, ou peut-être même de rester sur le fil, aussi périlleux éthiquement que cela puisse être. Cette empathie créée par les procédés stylistiques, en mettant en œuvre de tels questionnements, met à l'épreuve le lecteur, le forçant à s'impliquer dans sa lecture par une actualisation active de l'œuvre, le remplaçant alors devant sa condition humaine : « *Soifs* calque ainsi un certain désarroi contemporain où, dans un régime de surinformation, persiste l'irréalité de ce qui est pourtant continuellement donné à voir, mais impossible à interpréter et à comprendre » (Nardout-Lafarge 2023, 152). À mon sens, non seulement *Soifs* calque un désarroi, mais il offre aussi à ses lecteurs une position presque trop ouverte, où ceux-ci comprennent, ressentent de l'empathie pour chacun, ce qui, dans l'irréalité de ce qui est donné à voir, est une faculté de plus en plus en péril.

Bibliographie

- Biron Michel (2010) : « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises* 46/1, 27-39, <https://doi.org/10.7202/039814ar> [01/09/2024].
- Blais Marie-Claire (1995) : *Soifs*, Montréal : Boréal.
- Blais Marie-Claire (2018) : *Une Réunion près de la mer*, Montréal : Boréal.
- Carney James (2017) : « The Space Between Your Ears. Construal Level Theory, Cognitive Science, and Science Fiction », in Michael Burke et Emily Troscianko (dir.), *Cognitive Literary Science : Dialogues between Literature*

- and Cognition*, Oxford : Oxford University Press, 73-92, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190496869.003.0005> [17/05/2024].
- Cohn Dorrit (1981) : *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. par Alain Bouy, Paris : Seuil.
- Genette Gérard (1972) : *Figures III*, Paris : Seuil.
- Iser Wolfgang ([1970] 2012) : *L'Appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. par Vincent Platini, Paris : Allia.
- Keen Suzanne (2006) : « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative* 14/3, 207-236, <https://www.jstor.org/stable/20107388> [06/10/2023].
- Nardout-Lafarge Élisabeth (2023) : *Écriture de l'inachèvement dans le cycle Soifs de Marie-Claire Blais*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

EVA CHAUSSINAND

École Normale Supérieure de Lyon

L'empathie a-t-elle un style ? Le cas de *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère

Résumé

À travers l'exemple de *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère (2009), ouvrage de non-fiction représentatif d'un pan de la littérature française contemporaine plaçant l'empathie au cœur du récit, on cherche dans ce chapitre à identifier les faits de langue et les moyens discursifs qui sous-tendent la thématization du sentiment empathique. Registre de langue, figures de discours, modalités de phrase et procédés de modalisation, stratégies énonciatives et travail du point de vue constituent les points d'entrée principaux de cette approche stylistique de l'empathie.

Mots-clés : Emmanuel Carrère, littérature contemporaine, stylistique, figures de discours, énonciation, point de vue

Abstract

Through the example of the non-fiction novel *D'autres vies que la mienne* by Emmanuel Carrère (2009), representing a branch of contemporary French literature that places empathy at the heart of the narrative, this chapter seeks to identify the linguistic and discursive means underlying the thematization of the empathetic feeling. Language register, figures of speech, sentence modalities and modalizations, enunciative strategies and changes of points of view are the main markers of this stylistic approach to empathy.

Keywords: Emmanuel Carrère, contemporary literature, stylistics, figures of speech, enunciation, point of view

Écrivain, journaliste, scénariste et réalisateur, Emmanuel Carrère a aussi publié des biographies, notamment celle de l'auteur américain Philip K. Dick, intitulée *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993). Dans *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Fabrice Gobert (2018, 53) souligne un aspect frappant de ce travail de biographe, à savoir « la capacité d'Emmanuel à se “mettre à la place” de Philip K. Dick. À imaginer ce qu'il y avait dans sa tête et comment il avait vécu les événements importants de sa vie ». Suite à cette première expérience de la « relation biographique » (Boyer-Weinmann 2005), Carrère semble s'être imposé comme un maître de la « focalisation interne », spécialiste en l'art de mêler « les angles de vision » et de « se mettre “dans la tête” » d'autrui (Rabaté 2018, 297), autant d'expressions qui rejoignent la définition commune de l'empathie comme faculté de se mettre à la place d'autrui, de percevoir et comprendre ce qu'il ressent. Depuis, ses récits continuent de creuser un « travail inlassable sur le point de vue » (Brière 2018, 343). C'est sans doute pourquoi, de tous les écrivains français contemporains, Carrère est celui dont l'œuvre est la plus régulièrement commentée en termes d'empathie, aussi bien dans la critique médiatique que dans les travaux académiques. Laurent Demanze (2019, 28) affirme par exemple qu'un « mouvement empathique » traverse l'ensemble de la production d'Emmanuel Carrère.

Représenter l'empathie : niveaux thématiques et narratifs

C'est au sujet du récit *D'autres vies que la mienne* que le mot « empathie » revient le plus souvent. À sa sortie en 2009, l'ouvrage est ainsi qualifié de « beau livre empathique » dans *L'Express* (Dufay 2009). Dans *Réparer le monde*, Alexandre Gefen le décrit comme le « meilleur exemple » (2017, 158) de « chef d'œuvre empathique » (13), le plaçant au cœur de son étude sur les rapports entre littérature contemporaine et éthique du *care*.

Dans *D'autres vies que la mienne*, Carrère narre sa rencontre avec deux familles victimes d'événements dramatiques. Alors qu'il se trouve en vacances au Sri Lanka avec sa compagne Hélène et leurs enfants respectifs, un couple d'amis rencontré sur place, Delphine et Jérôme, perd leur fille de quatre ans, prénommée Juliette, emportée par le tsunami qui ravage la région. Cet épisode occupe la première partie de cet ouvrage en forme de diptyque. Dans un second temps, plus développé, Carrère se concentre sur la disparition tragique d'une autre Juliette,

sa belle-sœur, foudroyée par la récurrence d'un cancer, et laissant derrière elle son mari Patrice, et ses trois filles en bas âge. Le lendemain de son décès, l'écrivain rencontre Étienne Rigal, collègue et ami de Juliette, boiteux comme elle à la suite d'un cancer. C'est au récit que fait Étienne de la vie de Juliette et de leur travail de juges au tribunal d'instance de Vienne qu'est consacrée la majeure partie de ce second volet.

On le voit, ce récit à la chronologie disloquée ne se prête guère au résumé. Ce qui relie l'ensemble des épisodes, c'est le geste de décentrement d'Emmanuel Carrère, qui prend en charge le récit d'autres vies que la sienne – le titre est en cela programmatique –, des existences ordinaires marquées par l'expérience du deuil ou de la maladie. Bien qu'en retrait, l'écrivain continue à dire *je*, à parler en son nom, puisqu'un pacte référentiel, un « protocole de véracité » (Demanze 2014a, 7) vient s'ajouter au contrat de lecture. Pour qualifier ce récit, entre confession autobiographique et enquête biographique, la critique parle d'autobiographie « ouverte » (Jurga 2021, 69) ou d'« allo-biographie » (Bouju 2014, 92) : l'auteur-narrateur se place avant tout en témoin de la vie d'autrui, chargé d'en rendre compte avec transparence et sincérité, et avec empathie. Dans cet ouvrage, c'est donc la mise en scène de la démarche empathique du narrateur face aux histoires douloureuses dont il s'empare qui porte la diégèse et nourrit l'intensité émotionnelle, fondant même l'espoir d'un soin apporté à autrui par l'écrit.

D'autres vies que la mienne marque ainsi un tournant dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère, après le premier tournant qu'avait constitué la publication de *L'Adversaire* en 2000, l'écrivain y délaissant la fiction pour la non-fiction et passant à la première personne. Dans *D'autres vies que la mienne*, Carrère conserve ces principes poétiques, mais opère un changement fort en termes d'*ethos* et d'éthique. De fait, au terme de ce récit quasiment initiatique, Carrère affirme s'être découvert une aptitude inédite à l'altérité, au bonheur et à l'amour, entamant une « *vita nova* » (Demanze 2014a, 6), loin des angoisses et du penchant à la noirceur que *L'Adversaire* ou *Un Roman russe* (2007) dévoilaient. C'est bien cette transformation qu'exprime Carrère lui-même à la fin du livre : « je préfère ce qui me rapproche des autres hommes à ce qui m'en distingue. Cela aussi est nouveau » (Carrère 2009, 308).

C'est donc incontestablement l'empathie qui est au cœur de cet ouvrage, ce que l'écrivain confirme dans un entretien : « aucun des malheurs racontés dans ce livre [...] ne m'a été infligé. La question se pose en termes d'empathie, de capacité à se projeter dans ce que vit autrui, à se demander comment on se tirerait

d'épreuves comparables » (Carrère et Kapriélian 2015, 14). Dès lors, dans le récit, la faculté d'empathie est thématifiée à plusieurs niveaux – empathie des personnages entre eux, empathie de l'auteur pour ses personnages –, représentée dans son processus, questionnée dans ses limites, tout en étant un effet recherché pour le lecteur. Comment la langue, le style d'Emmanuel Carrère accompagnent-ils cette place centrale de l'empathie ? Peut-on identifier les caractéristiques d'un style empathique à travers ce récit paradigmatique ?

Scrupules éthiques et sécheresse pathétique

Des pistes de réflexion ont déjà émergé autour de la question, la critique insistant notamment sur ce que l'exigence de tact et de justesse vis-à-vis des récits dont l'écrivain s'empare fait à sa prose, fréquemment décrite en termes de douceur, simplicité, clarté, lisibilité, ou sobriété (Burgelin 2014). De fait, c'est sans doute mû par des questionnements éthiques, et pour conjurer la peur du voyeurisme, de l'imposture ou de l'indécence liée à la prise en charge des souffrances d'autrui, qu'Emmanuel Carrère adopte cette langue qu'il qualifie de « vernaculaire » (Demanze 2014b, 17), imitant le français parlé standard, à la syntaxe peu recherchée et au vocabulaire commun, cliché voire familier, comme pour couper court à tout sentimentalisme malvenu, à tout lyrisme outrancier, à toute emphase artificielle. L'écrivain donne lui-même des clés d'analyse dans son récit, lorsqu'il pose en contre-modèle de son écriture les « tire-larmes » (Carrère 2009, 83) éhontés des scénaristes dans les films dramatiques, préférant quant à lui faire preuve de mesure dans l'expressivité émotive. Le style empathique, déterminé par des scrupules éthiques, par une certaine déontologie, et cherchant à s'éloigner de tout pathos excessif, pourrait donc en première instance être qualifié d'« *arte povera* » (Gefen 2017, 161). L'écrivain rend les expériences décrites partageables par le choix d'une langue commune, accessible, et se voulant paradoxalement très expressive dans sa sobriété même.

Il semblerait presque que le style d'Emmanuel Carrère désarme le commentateur critique, tant il cherche la simplicité, l'évidence, le nécessaire. On proposera tout de même quelques pistes de caractérisation supplémentaires de cette langue empathique, articulées autour de trois axes particulièrement saillants dans *D'autres vies que la mienne* : la question des figures de discours d'abord, et notamment des métaphores pour dire l'empathie, le travail énonciatif sur le discours

rapporté et le point de vue ensuite, le choix de la modalité interrogative et de la modalisation enfin, permettant de redéfinir l'empathie comme effort d'imagination et de questionnement toujours inachevé et toujours à renouveler.

Figures de l'empathie : métaphores et métonymies

Dans *D'autres vies que la mienne*, si la faculté d'empathie n'est jamais nommée – le mot n'apparaît pas en tant que tel –, elle est néanmoins représentée à de multiples reprises. Elle trouve donc de nombreux relais métonymiques et métaphoriques, à commencer par les images récurrentes et stéréotypées de l'échange de regards (Carrère 2009, 54, 309, etc.), voie d'accès privilégiée au ressenti d'autrui, ou du geste de prendre la main de l'autre pour lui témoigner son soutien (par exemple pages, 58, 212, 254, 285, etc.). L'empathie est également incarnée par deux professions particulièrement mises à l'honneur dans le récit, celles du psychanalyste et du juge, figures-relais de l'écrivain. Carrère évoque longuement l'analyse qu'a suivie Étienne, et celle qu'il a lui-même suivie, en insistant sur la faculté d'empathie du psychanalyste, dont l'écoute attentive et compréhensive fournit un modèle pour l'écrivain (2009, 142). Carrère compare également la fonction de l'écrivain à celle du juge, reliant métaphoriquement les deux professions par la nécessité d'adopter une posture empathique face à autrui (2009, 147). Dès lors, l'ample digression technique sur le travail de juges d'instance d'Étienne et Juliette, spécialistes du droit de la consommation et du surendettement, prend tout son sens. Le combat des deux collègues contre les injustices sociales nécessite un travail incessant de compréhension et de projection dans des situations de vie complexes, pour « continuer à voir dans chaque dossier une histoire singulière, unique, appelant une solution de droit particulière » (2009, 159). Ce travail de l'empathie, c'est aussi celui de l'écrivain qui se projette dans l'histoire douloureuse des personnes rencontrées, et cherche ainsi à réparer d'autres formes d'injustices, par un récit qui se veut « efficace », une littérature qui se rêve « performative » (Carrère 2007, 169), thérapeutique.

Dans *D'autres vies que la mienne*, l'empathie est donc représentée à travers une série de gestes à valeur métonymique ainsi que par des professions à valeur symbolique. Elle se voit également thématisée via des métaphores spatiales, à l'instar des définitions communes de l'empathie comme faculté de *se mettre à la place d'autrui*, d'opérer un *décentrement* ou un *changement de perspective*, qui

se formulent déjà presque invariablement à l'aide de ces métaphores de « la vie quotidienne » (Lakoff et Johnson 1986). Il s'agit non de tropes poétiques, mais de métaphores structurant notre système conceptuel et reposant sur des *gestalts* expérientielles, ici la spatialisation de l'expérience sensible du sujet. Ces images sont au cœur de la langue d'Emmanuel Carrère, qui, depuis *L'Adversaire* et plus encore dans *D'autres vies que la mienne*, cherche à trouver la « juste place » ou la « bonne distance » (Demanze 2014a, 7) pour saisir la vie d'autrui, tout en gardant conscience de parler depuis une place privilégiée (Regard 2021). Le récit est ainsi scandé par la locution prépositionnelle « à la place de » (Carrère 2009, 269), déclinée sous toutes ses formes : dans des interrogations, « est-ce que tu ferais comme lui, à sa place ? » (42), des négations, « ils sont bien contents de n'être pas à ta place » (220), des répétitions, « s'ils avaient pu ils auraient eu le cancer à sa place, mais elle ne voulait plus qu'on ait le cancer à sa place » (255), ou défigurée sous d'autres formes verbales, comme « échanger les places » (60) ou « être placé » (63, 211, 295). La métaphore prend une telle ampleur que le substantif « place » se fait par endroit sujet syntaxique des phrases, comme ici : « une place s'était creusée, que ne pouvaient occuper auprès d'elle ni Patrice ni la famille mais lui seul, et c'est de cette place qu'il nous parlait » (105, voir aussi 109). Être « à [sa] place » (279, 307), « avoir une place » (295), savoir « où [l'on] est » (140, 169, 204, 305), autant d'expressions qui viennent spatialiser métaphoriquement la relation empathique pour mieux la différencier d'une contagion affective, d'une fusion émotionnelle, et souligner la nécessité d'une distance, d'un écart pour comprendre l'autre. Ces métaphores spatiales semblent pour finir se matérialiser au cœur du texte, par la figure de construction qu'est le parallélisme, abondamment employée par Carrère. Le parallélisme désigne le rapport empathique qui se noue entre soi et l'autre, dessinant sur la page des jeux de reflets et de correspondances, par exemple lorsque Carrère met en regard sa vie et celle d'Étienne : « On est en janvier 1981. J'ai 23 ans, je fais mon service militaire comme coopérant en Indonésie, j'y écris mon premier roman. Lui en a 18, il est en terminale à Sceaux » (120). Par ces jeux d'échos et de résonance, Carrère rappelle que l'empathie est avant tout sentiment de soi projeté vers l'autre. Le passage suivant, au sujet d'Étienne, le dit clairement : « Il aime parler de lui. C'est ma façon, dit-il, de parler des autres et aux autres, et il a relevé avec perspicacité que c'était la mienne aussi. Il savait que, parlant de lui, je parlerais forcément de moi » (112). Ici, l'entremêlement des pronoms de première et de troisième personne réalise textuellement le tissage des expériences qui définit l'empathie.

Polyphonie énonciative et mobilité du point de vue

Cette faculté cognitive et affective se voit donc représentée dans le récit à travers des relais figuraux participant d'une stylisation de l'empathie. Le style empathique de Carrère s'incarne également dans un travail poussé sur l'énonciation, et d'abord sur les discours rapportés. De fait, l'auteur présente *D'autres vies que la mienne* (2009, 63, 107) comme un livre de commande, dont l'écriture lui a été explicitement demandée par les proches des deux Juliette disparues, à des moments clés mis en scène dans le récit. Dès lors, Carrère revendique un statut d'« écrivain public » (Garcin 2009), qui se met au service d'autrui par la parole littéraire. Dans de nombreux passages métanarratifs exposant la genèse du texte, il se montre en train d'écouter autrui avec attention et de consigner son propos, pour le retranscrire ensuite le plus fidèlement possible. C'est d'ailleurs le montage, le réagencement des paroles d'autrui, plus qu'une diégèse linéaire, qui semble structurer l'ensemble de l'œuvre. L'écrivain n'est donc qu'un témoin, qui raconte ce que d'autres lui ont raconté (Carrère 2009, 107). Carrère va même plus loin, plaçant son récit sous le signe de la co-auctorialité : il a fait relire son manuscrit à ses premiers destinataires, Hélène, Patrice et Étienne, en leur proposant de changer le texte à leur convenance. On retrouve bien la trace de leurs modifications et commentaires, parfois placés entre parenthèses (Carrère 2009, 131, 181, 295, etc.). Si le récit s'écrit *avec* les autres, sous leur regard et en confiance, il existe aussi *pour* les autres, dans un geste vocatif de don et d'hommage qui sous-tend ce que Dominique Viart et Bruno Vercier (2008, 94) ont appelé une « éthique de la restitution » propre au contemporain. *D'autres vies que la mienne* est en effet dédié aux filles de Juliette, dans l'adresse suivante : « j'aimerais panser ce qui peut être pansé, tellement peu, et c'est pour cela que ce livre est pour Diane et ses sœurs » (2009, 310).

Écrivain public, porte-parole, scribe, passeur, témoin, autant de statuts revendiqués par Carrère pour souligner le partage des voix, la polyphonie à l'œuvre dans son récit. Cette délégation de parole s'incarne concrètement dans une série de récits « au second degré » (Piat 2022), de discours rapportés créant un véritable « feuilletage énonciatif », procédé particulièrement représentatif d'une poésie empathique. Cette intrication des voix est d'abord appuyée par l'absence systématique de guillemets lorsqu'il fait parler les personnages au discours direct (Carrère 2009, 284, 292, etc.). Cette absence de démarcation typographique entre la voix du narrateur et la parole d'autrui résorbe l'hétérogénéité

discursive en un lissage énonciatif qui entérine le geste d'identification au récit de l'autre. À ce titre, si l'on trouve parfois des verbes introducteurs dans le texte, notamment « raconter » (Carrère 2009, 27, 31, 112, 121, 201, 211, 257, 292, etc.) le discours indirect est très minoritaire. Carrère lui préfère le discours indirect libre (DIL), là encore pour mieux épouser la parole de l'autre et réduire la distance entre les niveaux énonciatifs en gommant la frontière entre énonciation encadrante et énonciation rapportée, parfois dans de longues séquences calquées sur un phrasé oralisé. Dans certains passages, Carrère va plus loin encore dans le travail de la polyphonie énonciative, pour mieux entrer dans la tête des personnages et concrétiser textuellement son empathie. Dans l'extrait suivant, Delphine, qui vient de perdre sa fille, regarde Hélène s'éloigner avec son fils. L'auteur, imaginant ses pensées, glisse insensiblement vers le discours direct libre : « Delphine les a suivis des yeux. Que pensait-elle ? Que sa petite fille, qu'elle câlinait et bordait encore quatre soirs plus tôt, elle ne câlinerait et borderait plus jamais ? [...] Comment est-il possible que cette femme serre contre elle son enfant vivant alors que ma petite fille à moi est toute froide et ne parlera plus jamais et ne bougera plus jamais ? » (Carrère 2009, 58-59, voir aussi 274). Par l'usage du discours direct libre, Carrère fait donc parfois tenir à ses personnages des propos inventés, dont l'apparition semble justifiée par la démarche empathique qui est la sienne. En retour, l'identification du lecteur aux protagonistes se voit facilitée par cette hybridation énonciative.

Cet usage singulier du discours rapporté est donc bien sous-tendu par une visée empathique. Plus encore que la polyphonie, c'est le travail sur le point de vue (PDV) qui porte le style empathique d'Emmanuel Carrère. Il s'agit de représenter linguistiquement l'empathie, sans nécessairement faire parler autrui. Un locuteur, ici l'écrivain, instance matérielle qui produit l'énoncé et se donne comme énonciateur premier, adopte alors dans sa voix propre la perspective d'un énonciateur second, source d'un certain PDV, c'est-à-dire d'un regard plus ou moins subjectif sur les objets dénotés, perceptible par divers choix de référenciation linguistique (Rabatel 2008). Dans *D'autres vies que la mienne*, l'empathie de l'écrivain-locuteur se manifeste par un syncrétisme assumé entre son PDV comme énonciateur premier et celui de l'énonciateur second, le plus souvent Étienne ou Patrice. Plus encore, les indices d'une co-énonciation indiquant que Carrère parle *avec les autres* (contextualisation du DIL à l'aide d'incises, retour au présent d'énonciation ou apparitions du *je* auctorial) se font parfois moins nombreux, le locuteur privilégiant la sous-énonciation. L'écrivain parle alors *les*

mots des autres, dans une posture de repli et d'allégeance ici très volontaire au PDV d'autrui (Rabatel 2012). Pour ne prendre qu'un exemple de ce phénomène récurrent, lorsque Carrère retrace les perceptions et les pensées d'Étienne après son amputation – « Il n'a plus mal, donc. Il ne sent rien. [...] Il ne pense qu'à cela, il a une jambe en moins » (Carrère 2009, 133) – il faut attendre deux pages entières pour trouver un marqueur de discours rapporté réindexant le propos sur la situation d'énonciation cadre – « Il passe très vite sur cet épisode » (135). Le lecteur ne peut donc plus trancher entre discours indirect libre ou récit avec point de vue représenté de l'autre, dont l'auteur imaginerait la pensée, les paroles, et les actions. Cette indistinction matérialise la démarche empathique, la fusion des PDV dans une même voix mimant le partage momentané des espaces mentaux.

Dans *D'autres vies que la mienne*, Carrère dramatise ce dialogisme des points de vue, explicitant cette expérience de pensée par la répétition incessante du verbe « j'imagine » (30, 138, 251) et plus encore de la formule « j'essaie d'imaginer », par exemple dans « J'essayais d'imaginer quel souvenir elle garderait, adulte, de cette journée. J'essaie d'imaginer, en écrivant ceci, ce qu'elle éprouvera si elle le lit un jour » (86), ou, au sujet d'Étienne, « J'essaie d'imaginer, non seulement son état en sortant de la consultation, mais celui de son père qui l'avait accompagné » (128). L'expression illustre bien le mouvement empathique, combinant autocentrisme, subjectivité – le « je » de « j'imagine » – et allocentrisme, effort de projection dans l'état mental d'autrui, imagination de son ressenti, désir de comprendre son intériorité. Selon Alain Berthoz (2004, 254-255), l'empathie désigne « mon propre regard [...] que je porte sur le monde à la place de l'autre ». Le transfert analogique du soi-même *comme* un autre, l'intersubjectivité semble donc synthétisée par la forme verbale *j'essaie d'imaginer*. Ce véritable stylème de la prose de Carrère illustre la mobilité empathique (Rabatel 2016), et invite le lecteur à poursuivre ce mouvement identificatoire.

Limites de l'empathie : modalité interrogative et modalisation

Ce qu'exprime également l'expression *j'essaie d'imaginer*, c'est le caractère limité, incertain du mouvement empathique, qui se réduit modestement à un essai, un effort toujours renouvelé pour se mettre à la place de l'autre, sans jamais y parvenir pleinement. C'est ce qu'illustre aussi la prédominance de la modalité interrogative dans *D'autres vies que la mienne*. L'empathie y est non seulement

thématisée, mais aussi interrogée, problématisée. La projection empathique se restreint bien souvent à une série d'interrogations rhétoriques, comme ici au sujet des filles de Juliette : « Qu'est ce qui se passait dans leur tête ? Cela veut dire quoi, quand on a sept ans, de savoir que sa mère est en train de mourir ? Et quand on a quatre ans ? Un an ? » (Carrère 2009, 79), ou à propos d'Étienne : « À quoi pensait-il en séchant sa chimiothérapie [...] ? » (125). La prépondérance de l'interrogation partielle directe, avec inversion simple, dans des phrases courtes et parfois averbales signale à la fois l'urgence et l'impossibilité de déchiffrer l'autre. La prégnance de la modalité interrogative pour dire l'empathie redéfinit cette dernière comme exercice de questionnement jamais achevé, vers une vérité de l'autre jamais atteinte, qui ne peut déboucher que sur des conjectures.

Cette idée est marquée par les nombreux passages de reconstructions hypothétiques dans le récit, où Carrère imagine ce que vit autrui en démarquant les limites de son savoir à l'aide de modalisateurs. On rencontre notamment les verbes d'opinion « je pense » (Carrère 2009, 139, 201, 226, 262, 309) et « je crois » (42, 147, 263) lorsque l'auteur propose une interprétation personnelle de l'état mental d'autrui. L'usage de l'auxiliaire de modalité épistémique *devoir* (24, 65, 201, 207, 305) et de l'adverbe *peut-être* (99, 129, 250, 300) remplit régulièrement la même fonction, comme dans cet extrait : « Ils devaient être allongés sur leur lit, en silence. Peut-être se serraient-ils l'un contre l'autre. Peut-être pleuraient-ils tous les deux, tournés l'un vers l'autre » (78). Dans ces reconstructions imaginées, parfois au conditionnel (89, 130), l'auteur s'autorise à inventer des scènes précises, à simuler les pensées ou les paroles de l'autre, tout en continuant à distinguer sa subjectivité de celle d'autrui par la modalisation de l'assertion. Ainsi, la modalité interrogative et l'expression de l'hypothèse requalifient l'empathie comme espace du doute, de l'ignorance, comme énigme insoluble, notamment face à la souffrance d'autrui. La réponse négative de Carrère, quand son fils lui demande ce qu'il ferait à la place de Philippe, dont la petite-fille vient de mourir, l'illustre bien : « Je ne sais pas » (42). Lorsqu'il pense à Delphine et Jérôme, qui ont refait leur vie après le drame du tsunami, l'écrivain affirme : « Je trouve cela admirable, incompréhensible, mystérieux. C'est le mot le plus juste : mystérieux » (305). Cette insistance autonymique sur l'adjectif *mystérieux* souligne tout ce que la démarche empathique garde d'opaque et d'insaisissable.

C'est ce qui justifie l'attention que porte Carrère aux limites et ratés du processus empathique dans *D'autres vies que la miennne*, n'hésitant pas à mettre en scène les moments où la projection empathique échoue, résorbée dans l'égoïsme,

ou les instants où l'empathie est rendue difficile par la détresse de l'autre, comme lorsque Carrère décrit une Hélène « hors d'atteinte », murée dans sa souffrance, à la douleur impartageable, profondément solitaire (Carrère 2009, 23, 77). L'écrivain propose alors une vision réaliste, non idéalisée, de la faculté d'empathie, où la communication interpersonnelle et le partage affectif restent des pouvoirs limités. Ce hiatus fait pleinement partie du mouvement empathique. Face à Delphine et Jérôme qui ont perdu leur fille, Carrère écrit : « Nous avons vécu cela ensemble, pendant quelques jours nous avons été à la fois aussi intimement proches et aussi radicalement séparés qu'il est possible de l'être » (60), ou, devant tous ceux qui ont perdu des parents dans le tsunami : « La veille encore ils étaient comme nous, nous étions comme eux, mais il leur est arrivé quelque chose qui ne nous est pas arrivé à nous et nous faisons maintenant partie de deux humanités séparées » (30). Dans ces extraits, chiasmes, antithèses et oxymores viennent bien ressaisir les paradoxes inhérents à l'empathie. Cette réflexion sur les limites de l'empathie pousse même le narrateur à avouer : « Je pense, découragé : si on n'a pas vécu cette expérience, on ne peut rien en dire » (257). L'une des caractéristiques du style empathique serait-elle de dire l'impossibilité même de dire, dans une prétérition généralisée ? Comme le souligne l'extrait suivant, c'est pourtant cette imperfection intrinsèque au processus empathique qui en justifie l'écriture : « Un jour, j'ai dit à Étienne : Juliette, je ne la connaissais pas, ce deuil n'est pas mon deuil, rien ne m'autorise à écrire dessus. Il m'a répondu : c'est ça qui t'y autorise [...] » (279). C'est donc dans l'écart, le creux dessiné par l'empathie, que se loge la possibilité de son expression littéraire.

Nous avons ainsi isolé quelques spécificités discursives, aux niveaux thématiques, narratifs, figuraux, énonciatifs, et modaux, constituant des pistes à développer pour la définition d'un style empathique, dont *D'autres vies que la mienne* serait un lieu d'émergence exemplaire. La prose de Carrère signale la fascination de l'écrivain pour le mystère que constitue l'autre, l'*alter ego*, et que la langue reflète à sa manière. Carrère institue donc, dans l'espace du récit, la possibilité d'une communauté empathique, invitant le lecteur, à son tour, à partager les expériences et les émotions décrites, dans une langue qui tout à la fois dit et provoque l'empathie.

Bibliographie

- Berthoz Alain et Gérard Jorland (dir.) (2004) : *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob.
- Bouju Emmanuel (2014) : « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'Esprit Créateur* 54/3, 92-105.
- Boyer-Weinmann Martine (2005) : *La Relation biographique : enjeux contemporains*, Seyssel : Champ Vallon.
- Brière Émilie (2018) : « "Tout y est vrai" », in Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dir.), *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Paris : P.O.L., 341-344.
- Burgelin Claude (2014) : « L'art complexe de la simplicité. *D'autres vies que la mienne* », *Roman 20-50* 57, 71-80.
- Carrère Emmanuel (1993) : *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris : Seuil.
- Carrère Emmanuel (2000) : *L'Adversaire*, Paris : P.O.L.
- Carrère Emmanuel (2007) : *Un Roman russe*, Paris : P.O.L.
- Carrère Emmanuel (2009) : *D'autres vies que la mienne*, Paris : P.O.L.
- Carrère Emmanuel et Nelly Kapriélian (2015) : *Écrire, écrire, pourquoi ? Emmanuel Carrère*, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1690> [12/06/2024].
- Demanze Laurent (2014a) : « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », *Roman 20-50* 57, 5-14.
- Demanze Laurent (2014b) : « "Une façon de vivre". Entretien avec Emmanuel Carrère », *Roman 20-50* 57, 15-22.
- Demanze Laurent (2019) : *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris : José Corti.
- Dufay François (2009) : « La vie des autres », *L'Express*, https://www.lexpress.fr/culture/livre/d-autres-vies-que-la-mienne_823379.html [12/06/2024].
- Garcin Jérôme (2009) : « Emmanuel Carrère entre la mort et la vie », *Bibliobs*, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090306.BIB3069/emmanuel-carrere-entre-la-mort-et-la-vie.html> [12/06/2024].
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Gobert Fabrice (2018) : « *Les Revenants* (printemps 2011) », in Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dir.), *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Paris : P.O.L., 51-57.

- Jurga Antoine (2021) : « *D'autres vies que la mienne* ou le récit vrai du témoin », *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 45/4, 69-78.
- Lakoff George et Mark Johnson ([1985] 1986) : *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Piat Julien (2022) : « Comment raconter "D'autres vies que la mienne" ? De quelques réglages énonciatifs dans le récit à la première personne des années 2000 », in Cécile Narjoux et Claire Stolz (dir.), *Fictions narratives au XXI^e siècle. Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes : PUR, 101-113 ; coll. « La Licorne ».
- Rabaté Étienne (2018) : « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », in Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dir.), *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Paris : P.O.L., 289-300.
- Rabatel Alain (2008) : *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges : Lambert Lucas.
- Rabatel Alain (2012) : « De l'intérêt des postures énonciatives de co-énonciation, sous-énonciation, sur-énonciation pour l'interprétation des textes (en classe) », *La Clé des Langues*, <https://cle.ens-lyon.fr/langues-et-langage/langues-et-langage-comment-ca-marche/de-l-interet-des-postures-énonciatives-pour-l-interpretation-des-textes> [10/07/2024].
- Rabatel Alain (2016) : « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère », *Arborescences* 6, 13-38.
- Regard Frédéric (2021) : « De l'empathie biographique. Réel, fiction et imagination dans les "vies de peu" », *Littérature* 203/3, 73-87.
- Viart Dominique et Bruno Vercier (2008) : *La Littérature française au présent*, Paris : Bordas.

IV.

APPROCHES NARRATIVES DE L'EMPATHIE DANS LES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE

ANDREI LAZAR

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

Récit d'empathie et (re)construction identitaire dans *La Théo des fleuves* de Jean Marc Turine

Résumé

Récit de l'exil et de la quête identitaire, *Bildungsroman* au féminin, *La Théo des fleuves* de Jean Marc Turine suit le destin d'une femme rom qui surmonte les atrocités du XX^e siècle – la discrimination raciale, l'Holocauste des Roms, l'instauration du communisme – et une suite d'épreuves personnelles telles que le mariage forcé, le viol, la répudiation ou encore la mort de l'enfant. Revenue au sein de sa communauté rom, la vieille Théodora encourage ses membres à s'émanciper de la pauvreté et du poids des coutumes patriarcales par l'éducation. Dans ce contexte de souffrances et de quête identitaire, l'empathie joue un rôle déterminant, permettant aux personnages de mieux cerner leur place au sein d'un groupe ethnique, mais aussi de s'en démarquer comme citoyens du monde. Ainsi, notre propos sera d'explorer les formes et les moyens narratifs (types de focalisation, brouillage de voix narratives, tournures poétiques, renvois intertextuels) qui sous-tendent dans *La Théo des fleuves* l'écriture de l'empathie, à la fois dans le sens d'une « projection empathique » qui englobe auteur et personnages, et dans celui d'une empathie intertextuelle et intermédiaire où la musique et la danse mobilisent tous les sens et rendent possible une sorte de communauté affective dans laquelle il serait possible d'inclure aussi le lecteur et son expérience émotionnelle.

Mots-clés : exil, identité, empathie, déportation, Roms

Abstract

A tale of exile and a quest for identity, a *Bildungsroman* centered on a woman, *La Théo des fleuves* by Jean Marc Turine follows the destiny of a Romani heroine who

overcomes the atrocities of the 20th century – racial discrimination, the Romani Holocaust, the establishment of communism – and a series of personal trials such as forced marriage, rape, repudiation, and the death of her child. Returning to her Romani community, the elderly Theodora encourages its members to emancipate themselves from poverty and the weight of patriarchal customs through education. In this context of suffering and the quest for identity, empathy plays a defining role, allowing the characters to better define their place within an ethnic group, but also to distinguish themselves as citizens of the world. Thus, our aim will be to investigate the forms and narrative means (types of focalization, blurring of narrative voices, poetic turns, intertextual references) that underpin the writing of empathy in *La Théo des fleuves*, both in the sense of an “empathetic projection” that encompasses the author and the characters, and in that of an intertextual and intermedial empathy where music and dance mobilize all senses and make possible a kind of affective community in which the readers and their emotional experience can also be included.

Keywords: exile, identity, empathy, deportation, Roma

Dans un entretien avec Danielle Laurin, Jean Marc Turine, qui venait de remporter le Prix des Cinq Continents de la Francophonie, en 2018, pour *La Théo des fleuves*, avoue que pour lui, l’écriture ne se déclenche qu’au moment précis où la colère le domine : « C’est ma motivation première : l’indignation par rapport à l’état des choses, à ce qu’on fait subir aux gens, en s’attaquant à leur dignité » (Laurin 2019). À Michel Zumkir il tiendra un propos similaire : « Je n’écris que sur ce qui m’interpelle et m’indigne, et me rend dingue de colère comme la situation des Tziganes ou celle aux Comores » (Turine et Zumkir 2018, 17). Toutefois, au regard de son œuvre, cette colère n’a rien de la violence explosive de la rage d’un Artaud ou des vitupérations d’Elfriede Jelinek, ni de l’amertume nihiliste d’un Michel Houellebecq ; elle s’approche en revanche de la fureur vitale, sans laquelle la survie serait menacée, des écrivains de la Shoah comme Primo Levi ou des poètes, comme Itzhak Katzenelson,¹ bien que rien dans la biographie ou l’histoire familiale de l’écrivain belge n’ait présidé au choix d’un tel sujet. Il le reconnaît d’ailleurs lui-même, tout en indiquant quelques marques de son style :

1 Voir en ce sens l’ouvrage de Martine Boyer Weinmann et Jean-Pierre Martin (2009).

« N'ayant pas été déporté, n'ayant pas eu de parents déportés, ce n'est pas la peine que j'essaie de décrire ce qu'est une déportation, c'est impossible. Je préfère être dans une forme de poésie qui essaie de dire quelque chose là-dessus mais qui n'essaie surtout pas de dire ça » (Turine et Zumkir 2018, 19).

Le refus de tout réalisme surtout dans la représentation des camps et, de manière plus générale de la souffrance humaine, ainsi qu'un certain souffle poétique qui anime son écriture, forment chez Jean Marc Turine le programme d'une esthétique qui place dans son centre le souci de l'autre. Sa riche production fictionnelle est construite autour de la souffrance individuelle ou collective des victimes du nazisme, de la guerre, de la marginalisation, de l'oppression ou du viol. Force est de constater que le choix des sujets de création de l'écrivain belge francophone est guidé par une forme d'empathie qui le place, peut-être même malgré lui,² à la fois dans la catégorie de la littérature du *care* (Gefen 2017) et dans la proximité de la littérature rom telle qu'elle est définie par Marina Ortrud M. Hertrampf (2020, 49-50).

Fruit d'une série de rencontres entre 1994 et 2000 avec deux femmes rom³ et d'une fiction radiophonique diffusée sur France Culture, le roman *La Théo des fleuves* est un hommage au peuple tzigane, appelé les « enfants du vent » ou les « nègres blancs »,⁴ saisi dans sa volonté de garder sa dignité et son autonomie à l'intérieur d'une Europe qui le marginalise et le persécute. Théodora, la protagoniste, traverse le XX^e siècle avec les souvenirs de ses amours perdus, mariage forcé, viol conjugal, rejet, déportation, mort de sa fille, libération et vagabondage dans des villes égalitaires mais haineuses. Avec Aladin et Nahum, elle fonde une famille qu'elle quitte dans un moment de crise identitaire pour voyager avec le capitaine Joseph Foudrol et l'équipage du *Sâmaveda*, un navire utopique. De retour après quarante ans d'exil, presque aveugle, elle mobilise la communauté rom et incite les jeunes à s'émanciper des traditions patriarcales et à découvrir d'autres cultures. « Métisse-toi le plus possible » (Turine 2017, 18) dit-elle à Bucur avant

2 Dans l'entretien avec Michel Zumkir (2018), l'auteur se montre à son tour surpris par ses propres choix d'écriture : « Ce que je ne sais pas, ce que je n'arrive pas à savoir, c'est pourquoi je parle toujours des mêmes thèmes, de la souffrance, des choses comme ça ». Voir aussi l'interview réalisé par Doina Ioanid (2021).

3 Il s'agit de Pislă Helmeșter, femme analphabète, ayant échappé à la déportation et de Frederika Krazsnai, tzigane hongroise, rescapée d'un camp nazi (Turine et Zumkir 2018).

4 Selon la « Note » placée à la fin du roman, Turine (2017, 221) a emprunté cette expression au poète bulgare Petria Vasli.

de mourir et d'être ensevelie dans le Danube, poursuivant ainsi sa pérégrination au-delà de la mort.

Dans ce *Bildungsroman* au féminin (Midalia 1996) où la protagoniste s'oppose avec force à l'image conventionnelle de la femme rom,⁵ refuse l'héritage ethnique et les contraintes sociales, les rapports qu'elle tisse avec les autres personnages nous semblent relever d'une économie de l'empathie telle que Suzanne Keen la théorise dans *Empathy and the Novel* (2007) comme élément narratif, instrument didactique, de construction du personnage et, pourquoi pas, comme forme de contestation. Il s'agira ainsi de mettre en lumière à la fois le réseau empathique qui lie les protagonistes du roman, avec un accent sur les stratégies narratives qui sous-tendent les étapes du devenir de Théodora et les rapports intermédiatiques (avec la musique et la danse) ou intertextuels que le récit de Jean Marc Turine autorise. Tous ces effets font de *La Théo des fleuves* un véritable récit d'empathie, au sens « hyperonymique » que lui donne Jean-François Verney (2023, 41-59) comme conjonction de plusieurs émotions – l'indignation, la colère, la piété, la compassion.

L'empathie comme essence poétique

Dès le début du roman, Théodora, vieille, offre l'image d'un être qui condense en elle tout d'abord le vécu des femmes – « des millions de corps de femmes ont traversé mon corps » (Turine 2017, 12) – puis l'humanité entière : « Je suis de tous les continents, de tous les océans, de tous les fleuves. Ce que j'ai vécu tout le monde l'a vécu, le vit et le vivra » (13). Figure centrale des expériences humaines, elle incarne ainsi l'empathie par excellence et affirme l'absence d'unicité de son moi et sa perméabilité à l'expérience humaine.

Poète dès sa jeunesse, Théodora écrit pour s'ouvrir à l'universel. Ses poèmes accueillent tout le spectre des expériences humaines et revendiquent une attitude empathique envers le monde :

5 L'étude de Marion Colard (2016, 38-59) sur les femmes roms dans les communautés roumaines traditionnelles révèle que, malgré leur statut inférieur, les mariages précoces, l'analphabétisme et les discriminations de genre, elles jouent un rôle de médiatrices avec l'extérieur.

Les mots écrits par Théodora sont insomnies, brillances d'étoiles et larmes des morts, ou dormition, quand la main qui les calligraphie ne sait plus si elle invente dans le passage du vent ou s'écorche sur les barbelés des frontières. Les mots de Théodora sont insoumission et refus des doctrines, pornographie ou jouissance sans limites, solitude et empathie, incompréhension et révolte. (Turine 2017, 44)

Pourtant, cette énergie du souffle vital de Théodora sera rapidement anéantie puisque l'Histoire et le politique, la terreur et la violence font irruption au sein de cette communauté installée au bord du fleuve.

Raconter l'indicible à travers l'empathie

Lorsque les miliciens de la Garde de fer s'attaquent aux campements des familles roms déclarées indésirables par le nouveau gouvernement,⁶ des hommes sont tués sur place, les instruments de musique sont mis au feu, les enfants arrachés à leurs mères, et les feuilles de poèmes écrites par Théodora sont également jetées aux flammes. Pourtant, dans ce fragment qui constitue en quelque sorte l'intrigue du roman, l'événement central est représenté par le viol d'Euphrasia. La jeune fille au « corps lourd, [aux] seins et bras trop épais » (Turine 2017, 51) est jetée à terre et violée par trois miliciens d'affilée sous le regard horrifié des membres de la communauté. Devant l'atrocité de la scène, Théodora ferme les yeux. Son geste n'est fait ni pour se protéger, ni pour chercher refuge dans son espace intérieur, tout au contraire ; en communion affective et sensorielle avec la jeune Euphrasia, Théodora est capable de ressentir tout ce qui arrive à l'autre :

Le milicien lui laboure les fesses avec la crosse de son fusil. La contraint à s'allonger sur le dos. Théodora regarde. [...] L'autre milicien se débraguette avant de s'affaler sur Euphrasia. Il la viole. Théodora ferme les yeux. Elle dira, quand le moment des mots lui

6 Bien que Jean Marc Turine ne mentionne pas explicitement la Roumanie, il s'agit, selon toute évidence, des déportations des Roms nomades en Transnistrie (1941-1942) sous Ion Antonescu, où environ 36 000 Roms ont péri (Ioanid 2000).

sera revenu, avoir ressenti la douleur qui paralysait Euphrasia et s'être sentie emportée par une coulée de lave et de vomissures tandis qu'un homme écartelait les cuisses de la jeune fille et que devant son visage, des yeux ouverts ne la regardaient pas, ne pouvaient pas la regarder. (Turine 2017, 51)

Le sentiment violent qu'éprouve Théodora semble échapper à la parole ; lorsqu'il s'agit d'accéder à la langue, au « moment des mots » (51), il prendra la forme d'une vision apocalyptique, de l'anéantissement minéral et du dégoût absolu. Le refus du regard et l'impossibilité d'être regardée à son tour par Euphrasia suppliciée place toute la scène, notamment la connexion empathique entre les deux femmes, sous le signe du refus du visible. La souffrance ne se donne pas à voir et se refuse au témoignage direct. On observe en ce sens que le fragment cité contient une rupture. Au moment où Théodora ferme les yeux, le flux narratif au présent s'arrête comme pour suggérer que la conscience du personnage échappe au langage. Devant l'indicible, l'image de l'irruption violente d'un volcan métaphorique et la suggestion d'une nausée universelle – les deux coulées –, prennent le relais par l'intermédiaire du discours indirect libre qui mime aussi la formule du témoignage. Ce « elle dira » qui marque le changement de perspective temporelle implique déjà la présence d'un auditoire, d'un témoin des dires et des pensées de Théodora et, d'emblée, d'un contexte de l'aveu dans lequel l'empathie pourrait réunir celle qui parle à celle ou celui qui recueille sa parole, que ce soit un personnage invisible ou absent, le narrateur ou même le lecteur.

Dans la partie suivante du récit du viol, le témoignage de la protagoniste prendra la forme du discours direct. Cette formule permettra à Théodora de gagner un espace de parole à l'intérieur du récit du narrateur, marqué graphiquement par les guillemets :

Théodora racontera encore : « Les autres miliciens braquaient leurs armes sur le groupe. [...] Un troisième milicien s'est vautré sur Euphrasia, inerte, comme si une glaciation de ses membres l'avait rendue insensible, une glaciation qui lui a procuré une fulgurance d'intelligence "Tu ne rêveras plus". Euphrasia n'était plus Euphrasia, elle n'entendait plus les flammes qui emportaient nos richesses. La chaleur qui montait du brasier ne l'atteignait pas. Son corps écrasé, déchiré par trois hommes, n'était plus son corps. Je l'imagi-

nais englouti sous un éboulement de pierres. Les femmes ont fermé les yeux. Un homme âgé a crié, insulté les miliciens. Une balle lui a transpercé la poitrine ». (Turine 2017, 51-52).

En effet, dans son récit à la première personne, Théodora s'identifie à la victime, preuve aussi d'une solidarité et d'une compassion féminines, et prend le contrôle de la situation narrative pour produire à son tour des images métaphoriques censées transmettre la souffrance qui tenaille le corps d'Euphrasia – « englouti sous un éboulement de pierres » (51-52) – faisant écho à ce qu'elle éprouvait elle-même – « la coulée de lave et vomissures » (51). Poussant l'identification plus loin, les mots d'Euphrasia sont inclus dans le récit de Théodora-narratrice (une deuxième série de guillemets en est la preuve : « Tu ne rêveras plus »), lui aussi enchâssé dans le récit du narrateur turinien, produisant l'effet d'une structure gigogne. Cette superposition de voix et d'identités face au choc émotionnel constitue une percée au plus intime de l'événement traumatique, car Théodora saisit dans son discours non pas les événements factuels mais, dans un registre imaginaire très puissant, le mouvement de la psyché de la victime, le surgissement même du trauma. Devant cette forme de violence extrême, difficile à soutenir, qu'est le viol, l'empathie atteint une forme de paroxysme qui côtoie les troubles psychologiques, comme semble le suggérer l'apparente indistinction des plans et voix narratifs et l'altération définitive de l'équilibre psychologique de la victime : « Euphrasia ne pourra jamais dire le puits d'obscurité qui l'a absorbée. Elle livrera son âme à son corps. [...] Son corps n'aura souffert ni du gel, ni de la chaleur, ni de la faim » (55-57).

L'empathie comme vengeance

Cette réaction empathique des personnages face à la souffrance des autres se retrouvera aussi dans l'une des scènes-clés du roman, mais elle prendra une dimension particulière lorsque la réaction face à la douleur et à l'injustice subies par l'autre dépassera les limites de la compassion, entraînant une réponse de vengeance. Dans *Les Paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Patricia Attigui et Alexis Cukier (2011, 12) indiquent l'existence d'une relation oblique, parfois problématique entre l'empathie et les sentiments moraux, celle-ci œuvrant parfois dans des contextes déterminés par « la distance sociale, la catégorisation,

l'idéologie ». C'est le cas d'une scène où Théodora, en quête de travail dans une ville au bord du Danube, découvre un ancien milicien responsable de violences passées, celui qui avait autorisé le viol d'Euphrasia. Sous le nouveau régime, il est devenu contremaître et père de famille. Pour se venger, Théodora l'affronte devant sa femme, Livia, et son enfant. Alertée, Livia mène une enquête sur la déportation des Roms et avec l'aide d'autres femmes, elle reconstitue l'histoire de la déportation et de l'extermination « de ce peuple », complètement absente des récits officiels. Finalement, Livia accuse son mari de ses crimes passés et le chasse de la maison, dénonçant ainsi les injustices historiques envers les Roms. Son discours est celui d'une femme abusée du point de vue moral ; c'est une condamnation des injustices de l'Histoire envers un groupe ethnique, même un réquisitoire :

Cette femme m'obsède [...]. Je sais d'où elle vient, je sais maintenant ce qui s'est passé : tu fais partie des milices, des tueurs et tu n'as même pas honte. [...] Plus rien ne m'attache à toi, j'ai honte, moi, jusqu'à la culpabilité de t'avoir aimé. [...] Tu m'as abusée, comme tu as abusé nos enfants. Je veux que tu disparaisses de ma vie. [...] Je te plains et je te méprise. Tu dois quitter cette maison. [...] Ce qui a été fait à cette femme, rien ne peut le réparer [...]. N'est-elle pas qu'une Tsigane ? Un mot qui résonne comme un jugement définitif dans ton cerveau. Tu ne peux plus vivre à mes côtés. (Turine 2017, 115-116)

Même s'il semble utopique, le discours de la femme est crucial dans le récit. Il découle de son empathie envers les Roms et de son désir d'assumer ses origines, car elle découvre en Théodora une demi-sœur de sang. Ce discours résonne avec les attentes du lecteur, offrant une réparation morale et symbolique aux victimes du génocide des Roms, là où la justice roumaine a échoué.

Les échos de la scène du viol se retrouvent dans cette séquence, où le corps « écrasé, déchiré » (52) d'Euphrasia fait écho à la décomposition métaphorique du corps de l'ancien milicien. Immobile devant son épouse furieuse, l'homme passe de « livide et prêt à pleurer » à « se décomposer sous le regard distant de sa femme » (114), pour finir anéanti : « [l]a femme se détourne de lui, le laisse défaire. Elle ne regarde pas le corps massif de son mari se disloquer [...] » (116).

Dans ces situations traumatiques, l'Histoire joue un rôle clé : le viol d'Euphrasia se passe sous la Garde de Fer tandis que la scène de vengeance a lieu sous

le régime communiste roumain. Narrativement, l'Histoire amplifie l'impact émotionnel et, métanarrativement, elle enrichit la perception du lecteur, soutenant son engagement émotionnel et sa réponse empathique, qu'il s'agisse d'indignation ou de soulagement lorsque justice est rendue.

Séjour en empathie. Reconstruction identitaire

Si la première partie du roman est dominée par des formes d'empathie liées à la violence, à des traumatismes personnels et historiques vécus par la population Rom en situation de pauvreté extrême (Vincze *et al.* 2025), contrebalancées par quelques figures de l'anti-empathie, la seconde partie, écrite dans la veine du réalisme magique, présente une galerie de personnages masculins, « des égarés en mer, fuyant des régimes militaires ou simplement la pauvreté extrême, et qu'aucun État ne voulait accueillir » (Turine 2017, 141). Ces marginaux, en souffrance, s'embarquent sur le vaisseau nommé Sâmaveda, sous le commandement du capitaine Joseph Foudrol et vont accueillir comme une des leurs Théodora qui fuit le régime communiste pour chercher une nouvelle vie ailleurs.

Sur le Sâmaveda, cette étrange compagnie d'hommes qui se considèrent comme des « flâneurs », des individus qui évitent tout ce qui encombre les « terrestres », vit selon les lois de l'empathie et de l'écoute réciproque. Pour eux « chacun pour soi est sans pensée hors l'échange de paroles entre amis » (142). Ils parlent chacun dans leur propre langue maternelle, mais travaillent ensemble à l'élaboration d'une langue universelle. Ce « laboratoire de vie » (142) qu'est le bateau renvoie déjà par son nom à la tradition sanscrite du *Sama-veda*, le livre du sacrifice védique et de la chanson rituelle qui place en leur centre cette formule essentielle dans toute approche de l'empathie « Je suis toi ». Karl F. Morrison (1988) reconstituera dans son livre, intitulé justement « *I Am You* ». *The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art*, le parcours de cette idée hindoue de la fusion identitaire et la manière dont elle s'est répandue dans la religion, la philosophie et la littérature occidentales mobilisant conjointement le paradigme biologique et l'esthétique, et trouvera dans le rituel chrétien de l'eucharistie une des synthèses magistrales de cette idée.

C'est dans cet espace hors du réel que Théodora entamera un long processus de purification des traumatismes et de reprise de contrôle de son identité et de son corps. Dans sa cabine, en compagnie du capitaine, elle redécouvre l'érotisme et, pour la

première fois, met ses souffrances en mots. Son amant Joseph accompagne cette délivrance avec compassion : il « ne provoque rien, il laisse le récit de Théodora se former, se reprendre, s'emballer. Il laisse les larmes inonder les yeux bleu pétrole, il accueille les soupirs comme des baisers » (Turine 2017, 144).

Sur la Sâmaveda, la musique interprétée par un des marins, Babadag, permet à Théodora de retrouver « une sensualité nouvelle », lui « procure une renaissance » et l'invite « sur la voie d'une délivrance » (147). Avec Laajakaillo, le couturier, elle redécouvre la grâce, le soin de soi, en se faisant coudre des robes, jupes et chemisiers ; Chu Nât, le cuisinier, l'initie aux plaisirs du palais ; les poésies et les danses la replongent dans l'atmosphère de sa jeunesse au bord du fleuve. Dans cet espace thérapeutique et d'empathie, les noms des différents endroits du navire – *Le Salon du silence*, *La Galerie de la grande synthèse*, *La Nef des corps harmonieux* (la cabine de Théodora), *L'Enclos des Utopies et des désillusions* (la cabine du capitaine Joseph) – renvoient aux étapes de la renaissance et du nouvel apprentissage de soi, loin des traditions patriarcales et de la violence ancestrale contre la communauté rom.

Une fois guérie des traumas du passé, Théodora décide de quitter la Sâmaveda pour « avance[r] en exil, portant ses origines dans ses bagages, tout autant que sur sa peau » (155). Le lecteur la retrouvera en posture de vieille vénérable au milieu des Roms, faisant le récit de son existence et le don de soi, dans un geste presque christique jusqu'au moment de sa mort :⁷ « La vieille Théodora a fermé les yeux, dépossédée de ses mots, le corps desséché à force d'amours perdues, de luttes et de résistances menées. D'utopies à la taille d'une cosmogonie et de grise-ries après avoir respiré à pleins poumons l'ivresse du vent » (198).

Empathie intermédiaire et intertextuelle : la musique, la danse, la poésie

Dans une étude sur les Roms et la musique, Anna Piotrovskaja (2022, 171) montre comment, depuis le XIX^e siècle, la littérature et les arts ont renforcé le cliché des Roms vivant pour et par la musique, en en faisant une particularité génétique ou un fétiche. Bien que *La Théo des fleuves* n'entre pas, en raison de la non-apparte-

7 Dumitra Baron (2019, 26) identifie dans l'image du double de la protagoniste, la petite fille sans nom et sans histoire qu'elle adopte à la fin de sa vie, une figure du Christ au féminin.

nance ethnique de son auteur, dans les cadres de la littérature rom, le roman s'en rapproche par l'importance de la musique et de la danse.⁸ Pourtant, ni Nahum avec son accordéon, ni Aladin le danseur ne respectent en rien les cadences ou les harmonies traditionnelles, d'autant moins le répertoire rom classique, préférant des productions contemporaines. Leur art crée cependant un lien communautaire et une communion émotionnelle avec le public (Vouilloux 2015, 138) ; ils fascinent et font pleurer l'auditoire, signe que la forme la plus haute de cette communion vient d'être atteinte⁹ car leur art rappelle aux spectateurs « la mémoire de toute vie » (Turine 2017, 166). Néanmoins, les spectacles donnés vont au-delà du simple plaisir esthétique car « [t]outes les nuits, l'accordéon réunit les familles du quartier. [...] Nahum regarde [...] tandis qu'Aladin se livre avec sa fraternelle capacité à aiguïser les émotions et les pensées, une alchimie bienfaitrice dans laquelle chacun succombe avec enchantement » (100). La musique crée un espace de rencontre avec les non-Roms (Hertrampf 2022 ; Piotrovskaja 2022), mais elle donne lieu à une sorte de mise en commun et de partage des affects et des pensées, de don de soi et de séduction (esthétique) aussi. L'empathie qu'elle suscite est à l'origine d'une *catharsis*, car la musique d'Aladin amplifie le vécu et les pensées pour les métamorphoser, ou les purger, dans une volonté thérapeutique de faire du bien, de guérir, caractéristique de l'esthétique du *care*.

Sous le régime communiste, la musique d'Aladin « éloigne les brûlures de la pauvreté et de la faim » (Turine 2017, 100) et permet aux danseurs « d'embrasser des moments de liberté volée à l'architecture répressive » (101). Elle est un remède aux souffrances psychologiques et un vecteur de liberté. L'accordéon d'Aladin offre une échappatoire au réel, « inventant des chemins détournés dans le ventre de l'oppression » (98). L'empathie créée par la musique dans le récit de Turine peut être vue ainsi comme un acte de résistance, ayant le potentiel de devenir un acte politique de solidarité d'un peuple subalterne face au régime dictatorial (Spivak 1993).

Mobilisant la même solidarité, sans le côté contestataire, la danse de Nahum représente une forme de questionnement de soi et de repli identitaire, toujours dans le même espace d'empathie : « Du manège de ses bras, de ses mains et de ses jambes jaillissaient des pépites d'air pur. Nahum, tout en racontant sa vie avec ses peurs, ses douleurs, ses vertiges, ouvrait à chacun le trajet de sa propre vie avec ses secrets, ses émois,

8 Hertrampf (2020, 49) observe qu'une des caractéristiques de la littérature romani est la présence de la musique et de la danse dont le statut performatif confère aux récits roms une dimension intermédiaire. Voir aussi les nombreuses interférences écriture-musique identifiées par Rajko Djurić (2002).

9 Selon Filippo Bonini Baraldi (2013), le fait de pleurer ensemble constitue un critère absolu de jugement esthétique de la musique rom, au moins sur le territoire de la Roumanie.

ses tourments » (Turine 2017, 151). Dans cette danse, les spectateurs peuvent se projeter individuellement et collectivement, comme en écho à la manière dont Théodora se définissait elle-même au début du récit comme un être universel : « Ce que j'ai vécu tout le monde l'a vécu, le vit et le vivra » (13).

Au niveau métalittéraire, les renvois intertextuels qui ponctuent le récit fonctionnent dans le même registre de la mise en commun et du partage des affects. Les chansons incluses dans le roman, que Théodora ou Assia chantent à des moments différents de leur existence, questionnent l'identité rom, l'héritage douloureux fait d'exclusions et d'indifférence à leur égard ou bien le manque de racines : « Ô pauvre de moi à jamais / ô père, mon père / Toi sans sépulture, nous sans foyer / Sommes-nous du vent le jouet / Du monde le rebut ? » (107-108).

Comme l'indique une mention sur la dernière page du récit, il ne s'agit pas de poèmes traditionnels, mais des textes que Turine a empruntés à des poètes roms contemporains, notamment le Bulgare Petria Vasli ou le Serbe Rajko Djurić.¹⁰ L'auteur belge francophone inclut ces textes dans le sien pour rapprocher son récit de la littérature rom et suggérer une empathie intertextuelle (Logan 2017) qui relie des textes divers, engageant écrivains et lecteurs dans une pratique imaginative. Il questionne subtilement les rapports entre littératures, car *La Théo des fleuves* appartient à la littérature belge francophone, perçue toujours comme subalterne par rapport à la littérature française (Klinkenberg 1981). Par un geste empathique, Turine intègre des références à des littératures marginales et contribue à la visibilité de la littérature rom dans la *world literature*, une tendance également observée chez les écrivains roms de langue française et espagnole (Hertrampf 2020).

Conclusion

La Théo des fleuves de Jean Marc Turine explore à plusieurs niveaux et par un jeu élaboré de stratégies narratives et de changement de voix les concepts d'empathie et de quête identitaire à travers Théodora. L'empathie, d'abord identitaire, devient un moyen de raconter l'indicible lors de scènes de violence extrême,

10 Si aucune histoire de la littérature romani ne mentionne le nom de Petria Vasli, Rajko Djurić, en échange, est une des figures de proue de la poésie rom. Il est également auteur d'une histoire de la littérature écrite par des Roms (Djurić 2002).

comme le viol d'Euphrasia, et peut atteindre un paroxysme proche des troubles psychologiques permettant au narrateur et au lecteur de saisir le mouvement de la psyché des victimes. En même temps, dans sa partie « utopique », le roman amorce la guérison, la découverte de la sensualité et la reconstruction identitaire. La présence de la musique, de la danse et de la poésie roms confère, au niveau métanarratif du roman, une dimension intermédiaire, invitant ainsi les lecteurs à réfléchir à la force de la connexion émotionnelle et ses effets remédiateurs, ainsi qu'aux nouveaux rapports entre les littératures du monde.

Bibliographie

- Attigui Patricia et Alexis Cukier (2011) : « Introduction », in Patricia Attigui et Alexis Cukier (dir.), *Les Paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Paris : CNRS Éditions, 9-36.
- Baraldi Filippo Bonini (2013) : *Tsiganes, musique et empathie*, Paris : Éditions Maison des Sciences de l'Homme.
- Baron Dumitra (2019) : « Îlots de souvenirs – la poétique de la trace dans *La Théo des Fleuves* de Jean Marc Turine », *Transilvania* 7, 22-29.
- Boyer-Weinmann Martine et Jean-Pierre Martin (2009) : *Colères d'écrivains*, Paris : Cécile Defaut.
- Casevitz Michel (1995) : « Sur ἐσχρατία. Histoire du mot », in Aline Rousselle (dir.), *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'Antiquité*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 19-30.
- Colard Marion (2016) : « L'émancipation de la femme dans la société rom traditionnelle de Roumanie », *Analize. Journal of Gender and Feminist Studies* 7, 38-59.
- Djurić Rajko (2002) : *Istoria Literaturii rrome. I història e rromane literaturaqi*, Bucarest : Credis.
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Hertrampf Marina Orrtud M. (2020) : « Romani Literature(s) As Minor Literature(s) in the context of World Literature : A Survey of Romani Literatures in French and Spanish », in *Critical Romani Studies* 3/2, 42-57.

- Ioanid Doina (2021) : « “De ce ?” este o alertă, o alarmă cu radicalitatea și neliniștea sa. Interviu cu Jean Marc Turine », trad. par Doina Ioanid, *Observator Cultural* 1086, novembre, <https://www.observatorcultural.ro/articol/de-ce-este-o-alerta-o-alarma-cu-radicalitatea-si-nelinistea-sa/> [12/04/2024].
- Ioanid Radu (2000) : *The Holocaust in Romania : The Destruction of Jews and Gypsies Under the Antonescu Regime, 1940-1944*, Chicago : Ivand R. Dec.
- Jean-François Emmanuel Bruno (2017) : *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*, Leiden / Boston : Rodopi.
- Keen Suzanne (2007) : *Empathy and the Novel*, New York : Oxford University Press.
- Klinkenberg Jean-Marie (1981) : « La production littéraire en Belgique Francophone : esquisse d’une sociologie historique », *Littérature* 44, « L’institution littéraire II », 33-50.
- Laurin Danielle (2019) : « *La Théo des fleuves* : redonner la voix aux Tziganes », *Le Devoir*, juin, <https://www.ledevoir.com/lire/551756/livre-redonner-la-voix-aux-tziganes> [10/07/2024].
- Logan Katie (2017) : « The Thousand and One Nights of *Ulysses* : Joyce’s Empathetic Intertextuality », *James Joyce Quarterly* 54/1-2, 67-85.
- Midalia Susan (1996) : « The Contemporary Female Bildungsroman : Gender, Genre, and the Politics of Optimism », *Westerly : A Quarterly Review* 41, 89-104.
- Morrison Karl F. (1988) : « *I Am You* ». *The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- Piotrowska Anna (2022) : « Introduction : The Space for / of Romani Music », in Eve Rosenhaft et María Sierra (dir.), *European Roma. Lives Beyond Stereotypes*, Liverpool : Liverpool University Press, 168-177.
- Spivak Gayatri (1993) : « Can the Subaltern Speak ? », in Patrick Williams et Laura Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*, Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 90-105.
- Stein Edith (2012) : *Le Problème de l’empathie*, trad. par Michel Dupuis et Jean-François Lavigne, Paris : Cerf.
- Turine Jean Marc (2017) : *La Théo des fleuves*, Noville-sur-Mehaigne : Esperluète.
- Turine Jean Marc et Michel Zumkir (2018) : « Écrire, dit-il, en hommage, en colère, dans l’indignation », *Le Carnet et les Instants* 199, 16-20.

- Vernay Jean-François (2023) : « Quand la fiction dope le cerveau social : empathie, éthique, esthétique et le pouvoir mélioratif de la fiction littéraire », in Sylvie Freyermuth et Diana Mistreanu (dir.), *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*, Paris : Hermann, 41-59.
- Vincze Enikő, Cornel Ban, Sorin Gog et John Horgen Friberg (dir.) (2025) : *The Political Economy of Extreme Poverty in Eastern Europe. A Comparative Historical Perspective of Romanian Roma*, New York : Routledge.
- Vouilloux Bernard (2015) : « Empathie », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), *Dictionnaire Arts et Émotions*, Paris : Armand Colin, 136-143.

JULIE MINAS

Sorbonne Université

L'empathie, émotion de la construction de soi et de l'engagement politique : Lola Lafon, *Mercy, Mary, Patty*

Résumé

Le présent chapitre se propose d'étudier la représentation de l'empathie dans le roman *Mercy, Mary, Patty* de Lola Lafon (2017). Il s'agit, d'une part, d'une critique de la pseudo-empathie spontanée, produit de l'instrumentalisation des images par les médias, et d'autre part, d'une peinture fine de la vraie empathie comme produit d'une attention soutenue, d'efforts, de doute et de remise en question des idées reçues. Cela permet à l'auteurice de mettre en évidence le rôle du rapport empathique comme fondement de la reconnaissance, de l'intersubjectivité, mais aussi de la construction de soi et de l'engagement.

Mots-clés : Lola Lafon, reconnaissance, intersubjectivité, pseudo-empathie, construction de soi, engagement

Abstract

This chapter examines the representation of empathy in the novel *Mercy, Mary, Patty* by Lola Lafon (2017). On the one hand, it is a critique of the spontaneous pseudo-empathy produced by the instrumentalization of images by the media; on the other hand, it is a fine depiction of true empathy as the product of sustained attention, effort, doubt and the questioning of received ideas. This allows the author to highlight the role of empathy as a foundation for recognition, intersubjectivity, self-construction and commitment.

Keywords: Lola Lafon, acknowledgment, intersubjectivity, pseudo-empathy, self-construction, commitment

L'empathie suppose de reconnaître en l'autre une même humanité et engendre un sentiment de partage et d'appartenance à une même communauté. Les romans de Lola Lafon accordent tous une attention à la compréhension de l'autre, et représentent des personnages plus ou moins empathiques avec lesquels le lecteur tend à entrer en empathie. Il nous semble que l'on peut voir cette notion comme un point nodal et une grille de lecture possible, parmi d'autres, de son œuvre. *Mercy, Mary, Patty* en particulier représente la genèse de l'empathie, et lui donne une grande importance dans la construction de l'intrigue et l'évolution des personnages. Si l'empathie désigne au sens courant la capacité à reconnaître, comprendre et éventuellement partager les émotions d'autrui, par une forme d'identification, ou en se mettant à sa place, il existe un débat théorique quant à savoir si elle relève d'une mise en relation immédiate et affective, ou si elle suppose une compréhension fine des représentations et des affects d'autrui relevant davantage d'un processus interprétatif et cognitif, et demandant du temps et des efforts. Le roman de Lola Lafon reproduit cette tension, la questionne et prend position.

Nous nous proposons d'étudier successivement la représentation de ces deux formes d'empathie, la première que l'on appellera ici pseudo-empathie faisant l'objet d'une critique rigoureuse, et la seconde étant le moteur narratif du roman, avec tout ce qu'elle oppose de difficultés et de résistances. Mais il s'agira de montrer dans un dernier temps que cette dernière, quoique difficile à construire, est nécessaire et essentielle en ce qu'elle se trouve au fondement de la reconnaissance, de l'intersubjectivité, mais aussi de la construction de soi et de l'engagement.

Éléments introductifs : cadre théorique et caractéristiques de la narration

L'empathie est un concept nomade (Jorland 2004, 20) en ce qu'il migre sans cesse d'une discipline à l'autre, de l'éthique à l'esthétique, de la psychologie à la philosophie. Le présent travail s'inscrit dans la lignée des thèses défendues par Martha C. Nussbaum¹ dans *La Connaissance de l'amour* (2010, 15-40) : il prend pour fondement l'idée selon laquelle les arts, la littérature, et en particulier le roman, sont une voie d'accès privilégiée aux émotions et à la réalité d'au-

¹ Voir Clavel (2012, 89-100).

trui. Le texte littéraire est à la fois un objet d'étude, et un guide et une ressource pour l'étude. Il s'agit de refuser une partition rigide entre théorie et littérature. L'analyse stylistique est solidaire de l'analyse de la conception de l'empathie que l'on peut dégager du roman : il y a une unité entre le style d'un argument et son contenu (Nussbaum 2010, 32). Si l'analyse proposée ici ne relève pas de la psychologie scientifique ou cognitive, il ne s'agit pas de lui refuser toute pertinence par principe. Certains concepts forgés dans ce cadre peuvent constituer des outils d'analyse féconds pour décrire les interactions entre les personnages et les formes d'empathie. Enfin, ce travail s'inscrit dans une perspective critique qui voit dans la littérature – ainsi que dans les arts en général et les médias sociaux – un contre-pouvoir face aux représentations dominantes, tant celles étatiques que celles des médias.

Il faut commencer par dire un mot de la forme narrative de *Mercy, Mary, Patty*. Le titre est celui d'un livre qu'aurait écrit Gene Neveva à propos de Patricia Hearst, personnage historique sur laquelle les personnages centraux du roman se penchent pour tenter de la comprendre. Fille d'un magnat des médias états-uniens, elle a été kidnappée en 1974 par un groupe armé d'extrême gauche, la SLA – Armée de libération symbionaise – qui, en guise de rançon, exige « que chacun et chacune soit toujours sûr d'être nourri, soigné, logé, instruit et vêtu » (Lafon 2017, 118 et 250). Contre toute attente, Patricia Hearst fait le choix de rejoindre la SLA et sa cause, et se rebaptise Tania. Elle est finalement arrêtée par le FBI dans un bain de sang dans lequel périssent ses compagnons de lutte : un procès lui est intenté, duquel elle sortira coupable.

Le livre que le lecteur a entre les mains n'est cependant pas celui publié en 1976, mais le fait d'une narratrice non nommée, qui s'adresse à Mlle Neveva. Dans un premier temps, elle relate les faits de la rencontre et des quelques semaines de 1975 au cours desquelles Mlle Neveva a côtoyé quotidiennement Violaine, qu'elle avait embauchée pour être son assistante, en rapportant aussi des passages du journal intime de cette dernière. Mlle Neveva était alors chargée par l'avocat de la défense de produire un rapport montrant que Patricia Hearst avait été influencée, instrumentalisée par la SLA. Violaine est chargée de l'aider à parcourir toute la documentation relative à l'affaire, mais aussi de l'aider à se faire un avis. Un interlude est ensuite constitué par des témoignages divers relatifs à l'affaire Patricia Hearst, extraits du livre de Mlle Neveva, puis dans la dernière partie du texte apparaît enfin le « je » qui s'adresse depuis le début du roman à Mlle Neveva. On comprend que le temps de la narration se situe une quinzaine

d'années après l'affaire : une jeune fille raconte sa relation privilégiée avec Violaine, qui lui raconte sa propre relation avec Mlle Neveva, et indirectement avec Patricia Hearst. La narratrice décide finalement de se rendre aux États-Unis pour étudier les archives de l'affaire et rencontrer Mlle Neveva.

La pseudo-empathie, produit de l'instrumentalisation médiatique de l'image

Plusieurs figures de l'empathie apparaissent dans le roman *Mercy, Mary, Patty*, dont nous voudrions montrer qu'elles sont polarisées axiologiquement. Le premier type est l'empathie immédiate que ressentent les personnes qui apprennent ce qui est arrivé à Patricia Hearst et suivent l'évolution des événements à la télévision. Ainsi, « [ç]a aurait pu être moi murmurent, troublées, des milliers de jeunes filles qui, chaque soir, au printemps 1974, restent rivées au journal télévisé en attendant des nouvelles de Patricia » (Lafon 2017, 78). C'est une empathie facile, elle est liée à l'impression spontanée que l'on pourrait être à la place de Patricia, ou de ses proches. En reprenant la grille d'analyse longuement développée par Serge Tisseron (2010), on pourrait considérer que c'est là seulement le premier étage de l'empathie : l'identification, qui consiste à se mettre à la place de l'autre, à s'imaginer dans sa situation. Mais elle est incomplète, et le roman de Lola Lafon s'attache à montrer progressivement sa superficialité, et son lien à l'image.

C'est Mlle Neveva qui vient crever l'image, elle a dans le roman le rôle du personnage déconstruit et lucide, elle assume la charge critique. Elle présente les choses de la façon suivante : « Ces photos, par exemple, ont évidemment été choisies par les Hearst. Patricia en communiante, étudiante, cheerleadeuse, fiancée, elle pourrait être notre fille, notre sœur ou la copine de chacun d'entre nous, l'enlèvement n'en paraît que plus violent » (30). Elle explicite la critique de ce que l'on appellera ici pseudo-empathie pour rendre la part de faux et d'artifice qui la caractérise. Cette critique repose en effet en premier lieu sur le fait que cette empathie est de surface, qu'elle est liée à l'image au sens large, et que cette image est instrumentalisée par les médias. Cela est d'autant plus marqué dans le roman que la famille de Patricia Hearst est propriétaire des médias de masse.

Les médias présentent *a contrario* les ravisseurs comme des monstres, alors que :

[...] les membres de la SLA identifiés par le FBI ont entre vingt-trois et vingt-neuf ans, une génération qui a grandi devant les séries télévisées de l'oncle Disney, ce sont nos filles, nos sœurs, nos amies, écrivent les éditorialistes médusés. [...] Deux d'entre elles ont fait du théâtre à l'université, une autre est férue de poésie et de sculpture. Elles sont blanches, issues de familles catholiques, protestantes, de familles laïques, de familles décomposées ou unies, une mosaïque de la classe moyenne américaine. (Lafon 2017, 41-42)

Le roman montre progressivement qu'il serait objectivement tout autant justifié de s'identifier à elles et eux : la plupart des membres de la SLA appartiennent à la classe moyenne, et ne sont pas dans la position sociale extrêmement privilégiée de Patricia Hearst. La polarisation immédiate de l'opinion publique, *pour* Patricia et *contre* la SLA est donc provoquée par l'image partisane donnée par les médias de l'une et des autres. Il y a une construction politique du déni d'empathie, et elle passe par une régulation de la sphère du perceptible, de nos jugements et de nos affects, notamment dans les médias (Huchet 2023).

Il ne s'agit pas de dire qu'il ne faut pas avoir d'empathie pour Patricia Hearst, mais de comprendre que la pseudo-empathie n'est pas inoffensive, en ceci qu'elle est liée à une polarisation de l'adhésion. Il s'agit ici d'empathie sélective (Brugeron, Deneuille et Mniaï 2023) : une empathie qui ne crée un sentiment d'appartenance commune avec x que pour mieux exclure y . Nous voudrions ici montrer qu'il nous semble que la littérature, telle que la conçoit Lola Lafon du moins, constitue une ressource pour subvertir et déjouer cette empathie sélective. Sans renoncer à donner une valeur esthétique, littéraire au texte, il s'agit de lui faire porter une critique à la fois politique et éthique, de suggérer en creux la possibilité d'une extension de notre empathie. Contre les médias dits *mainstream*, la réaction émotionnelle qu'est l'empathie, à l'égard d'autres que ceux qui en font communément l'objet, peut précisément être recherchée par la littérature – et plus généralement les arts et médias alternatifs – pour donner à voir des injustices ou inégalités et constituer un registre de sensibilisation à différentes causes, dans le but d'étendre le cercle empathique (Brugeron, Deneuille et Mniaï 2024).

Cette forme d'empathie est présentée dans le roman comme n'étant pas seulement une première étape, ainsi que c'est le cas dans la théorie de Serge Tisseron, mais comme ayant quelque chose de faux et de mensonger au sens étymologique de *ψεῦδος*, dans la mesure où il n'y a pas de tentative réelle de compréhension

d'autrui, pas d'effort pour saisir quelque chose de la complexité de sa personne, de sa situation et de son état émotionnel. Se prémunir contre la pseudo-empathie, et lutter contre la « dés empathie », c'est, ainsi que le montre Françoise Sironi (2004, 225-247), restaurer la complexité des êtres et les sortir du monde unique auquel on les a accoutumés. Les rudes injonctions de Mlle Neveva prônent ainsi une prise de distance, de recul, des efforts, du temps, une immersion dans les documents, une familiarisation avec une autre réalité, une attention prononcée à autrui, une sortie de soi : c'est de ce travail acharné – auquel Violette, mais aussi toutes ses étudiantes sont soumises – que naîtra peut-être l'empathie, la vraie. On pourrait plus généralement considérer que le personnage de Mlle Neveva est tout entier construit, dans son attitude, sa posture, son rapport aux autres et aux conventions, contre cette pseudo-empathie. Elle n'est pas spontanément aimable, affable, avenante : elle est « insensible en apparence » (Lafon 2017, 101). Elle semble tout faire pour être antipathique, ce qui pourrait être lu comme : tout plutôt que susciter cette pseudo-empathie de façade. Quoique cette attitude ait ses limites – des limites qui sont questionnées dans le roman par la narratrice – dans la mesure où elle tend parfois au mépris et à la maltraitance.

L'empathie produit du temps, du doute et de l'abolition des idées préconçues

Il nous faut signaler que les débats autour de la définition de l'empathie, mais aussi et surtout autour de son fonctionnement et de ses conséquences, sont nombreux, et que l'on peut répartir les approches (Attigui et Cukier 2011, 9-36) entre des conceptions de l'empathie comme relevant d'un partage, d'une mise en relation immédiate et affective, et des conceptions de l'empathie comme supposant une compréhension fine des représentations et des affects d'autrui relevant davantage d'un processus interprétatif et cognitif. Ce premier temps de l'étude nous a permis de montrer qu'émerge du roman *Mercy, Mary, Patty* une critique de la première conception – en tant que cette forme d'empathie est bien souvent le fruit d'une instrumentalisation de l'image, et plus généralement le fruit de conditionnements sociaux à questionner –, et une prise de position en faveur de la seconde – comme étant plus juste.

Le personnage de Patricia est propice à l'étude de cette seconde forme d'empathie dans la mesure où, passés les premiers jours, il résiste à la saisie immédiate, on

se demande « [...] qui est la vraie Patricia, une marxiste terroriste, une étudiante paumée, une authentique révolutionnaire, une pauvre petite fille riche, héritière à la dérive, une personnalité banale et vide qui a embrassé une cause au hasard, un zombie manipulé, une jeune fille en colère qui tient l'Amérique dans le viseur » (Lafon 2017, 19). Face à cette énigme, et pour tenter de la comprendre, le lecteur a accès au parcours et au cheminement intérieur de Violaine, auxquels la narratrice a accès *via* le récit que lui fait de vive voix Violaine des années après, mais aussi *via* le journal intime de cette dernière. Spontanément, au début du roman, « Violaine cherche ses mots sans quitter les images des yeux, elle est touchée par Patricia » (30). Mais lorsqu'elle s'applique à tenter de comprendre Patricia et ce qui se joue pour elle, cette première empathie immédiate laisse place au doute et à l'incertitude : Mlle Neveva la regarde « se perdre dans ce qu'elle ne comprend pas » (83). L'empathie de Violaine pour Patricia revient, ou plutôt s'affine : « Elle voudrait fermer les yeux pour mieux entendre, Violaine, [...] il lui faut se concentrer [...]. Ça doit être bizarre de voir ta mère en deuil de toi quand tu es vivante, écrit Violaine sur ces feuilles à petits carreaux remplies de phrases serrées qui relèvent ici une robe noire, là, un soupir et l'insistance rageuse de Patricia à se déclarer vivante » (101).

Il ne s'agit pas d'un intellectualisme, mais de considérer que la compréhension affective d'autrui aussi est le fruit d'un travail cognitif, que l'affectif et l'émotionnel ne sont pas par essence immédiats – ce que le roman a les moyens de représenter de façon privilégiée (Nussbaum 2010, 15-20). La narration au jour le jour reproduit le modèle du journal sans en être un pourtant, puisque le journal de Violaine est rapporté par fragments seulement par la narratrice dont le discours propre ne prend pas la forme d'un journal. Ce choix narratif permet d'insister à la fois sur le passage du temps, sur l'évolution progressive de la compréhension de Violaine, mais aussi sur ses hésitations, son doute qui revient toujours. Un autre élément important est la place des ressources documentaires que Violaine est chargée d'examiner, et qui viennent sinon se substituer à, du moins compléter et nuancer les images à grande diffusion. Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter (2024) expliquent que le document est riche et hétérogène : il peut être de différentes natures, écrites, iconiques, audios, vidéos, il relève de langues, de tons et de registres différents. Croiser ces supports, leurs particularités et leurs points de vue est déjà une façon de s'exposer à une plurivocité, à une complexité. C'est donc un matériau privilégié pour susciter une empathie réelle. Refuser l'image univoque et réductrice, c'est empêcher les automatismes que savent si bien produire les médias *mainstream*, et ouvrir une brèche vers d'autres possibles.

Précisément parce qu'elle n'a pas suivi l'affaire en direct, et parce qu'elle n'a pas d'intérêts à adopter tel ou tel positionnement à l'égard de Patricia, Violaine occupe une position propice pour développer un rapport empathique autre qu'immédiat – et par là faux. Cette position est renforcée par le mécanisme propre de l'empathie, qui consiste à reconnaître, comprendre et éventuellement partager les émotions d'autrui, qui est facilité si l'on s'est déjà trouvé dans une configuration émotionnelle similaire. Le roman montre très finement que cela ne peut se constater à première vue à partir d'une image superficielle d'autrui. Peu de personnes ont vécu, à l'instar de Patricia, un enlèvement par un groupe armé révolutionnaire. En effet, il ne s'agit pas de s'être trouvé dans une situation extérieurement similaire, mais dans une configuration émotionnelle similaire : Violaine se découvre étonnamment proche de Patricia – de la même façon que celle-ci s'est découverte étonnamment proche de ses bourreaux. Mlle Neveva avait l'intuition de cela lorsque, dans son annonce pour rechercher une assistante, elle précisait : « adultes s'abstenir » (Lafon 2017, 10). Elle recherchait une adolescente, marginale, capable d'en comprendre une autre faisant un choix apparemment inexplicable. Tant Violaine que Patricia sont en effet des jeunes filles en attente d'une libération, d'une bouffée d'air, de s'ouvrir à d'autres horizons, d'autres idées, de rencontrer autrui. La rencontre avec Mlle Neveva, et indirectement avec Patricia, a représenté pour Violaine, enfermée par les conventions sociales à l'école et chez ses parents, la même chose qu'a représenté pour Patricia, enfermée dans sa vie bien rangée, dans sa famille et avec son fiancé, son enlèvement. Ainsi, Patricia « le concède, son kidnapping a été un soulagement. Un *deus ex machina* providentiel vêtu de treillis militaire » (102) ; et de même, Violaine « sait ce que c'est d'être spectatrice et d'assister aux préparatifs du futur qu'on lui mitonne » (137).

Or il faut relever que, contrairement à Violaine, Mlle Neveva n'est pas sans intérêts dans son étude de l'affaire : non seulement elle l'a suivie de près, mais aussi, dans un premier temps du moins, elle est chargée de produire une expertise psychologique étayant la thèse de la défense, selon laquelle « la conversion de la jeune fille à la cause de ses ravisseurs n'en est pas une, Patricia a été victime d'un lavage de cerveau » (Lafon 2017, 63). La narratrice a très bien perçu ceci : si elle se tient d'emblée du côté de Violaine, en empathie avec elle et avec Patricia, le ton avec lequel elle s'adresse, à la deuxième personne du pluriel, tout au long du roman, à Mlle Neveva est dur. Elle lui reproche son manque d'empathie à la fois à l'égard de Violaine et de Patricia : « L'avez-vous vraiment rencontrée, votre

assistante, ou l'avez-vous parcourue et estimée en un clin d'œil tandis que vous dissertiez sur la liberté des femmes ? » (Lafon 2017, 162). Et pourtant, non seulement elle finit par comprendre que Mlle Neveva a en fin de compte « renoncé à tenter d'innocenter Patricia Hearst et préféré [se] tenir à ses côtés pour mieux l'entendre » (217), et surtout, c'est à propos de Mlle Neveva que la narratrice emploie à deux reprises le terme « empathie » dans la dernière partie du roman. Celle-ci épargne à Violaine l'étude du bain de sang final dans lequel décèdent les compagnons de lutte de la SLA, et elle se soucie de la violence du visionnage de cette scène pour Patricia qui la contemple en direct à la télévision : « il me semble qu'elle est là, votre empathie avec l'héritière, dans ce chapitre consacré à la mort de la SLA intitulé "En direct depuis Disneyland, USA" » (201).

Tant le cheminement de Violaine que l'attitude de Mlle Neveva et le cheminement de la narratrice à son égard montrent par des processus narratifs et par l'évolution des personnages que l'empathie réelle n'est pas immédiate, pas facile, et jamais garantie, qu'elle est le fruit d'une longue fréquentation, d'une familiarisation, d'efforts pour tenter de comprendre et de saisir les émotions et les ressentis d'autrui. Elle implique en effet l'acceptation d'une complexité, et, de ce fait, elle ne peut pas être absolument positive. Contrairement à la pseudo-empathie, elle n'est pas une adhésion aveugle, mais une reconnaissance de l'autre, dans ses failles, ses contradictions, ses blessures et ses défauts.

Par l'empathie : découvrir un monde, créer du lien, se construire, s'engager

Il faut noter que Violaine suit un cheminement relativement similaire à celui de la narratrice à l'égard de Mlle Neveva², de sorte que l'ensemble forme une imbrication complexe des rapports empathiques. Se forme ainsi au fil du roman une chaîne d'empathie autour de Patricia, qui traverse les continents et les générations : celle de Violaine, celle de Mlle Neveva, celle de la narratrice, mais se forme aussi un réseau empathique entre ces trois personnages féminins eux-mêmes. On peut ici à nouveau recourir au modèle de Serge Tisseron (2010),

2 Si, d'abord, sa « nonchalance la met mal à l'aise » (29), plus tard, elle note ceci : « Gene Neveva va au rythme d'un monde, parfois il la transporte, à d'autres moments, elle en est chavirée » (74) : elle tente de comprendre Mlle Neveva, et éprouve de l'empathie à son égard.

dont on a déjà évoqué le « premier étage » et son insuffisance. Le second est la reconnaissance – reconnaissance mutuelle qui fonde la réciprocité : nous nous permettons de l’adapter en considérant ici la reconnaissance mutuelle au seul titre de la possibilité.³ Ce deuxième temps en rend possible un troisième : celui de l’intersubjectivité. Elle consiste à reconnaître à l’autre la possibilité de m’éclairer sur des parties de moi-même que j’ignore : Tisseron parle d’empathie extimisante (2007, 74-76). Il ne s’agit plus seulement de s’identifier à l’autre, mais de se découvrir à travers lui et de se laisser transformer par cette découverte. Cette découverte de soi en même temps que de l’autre, qui se mue en transformation et permet – qui plus est aux adolescents – de se construire, est décrite avec force par la narratrice : « Je viens de rencontrer Patricia Hearst. Violaine me tient sous le charme ambigu d’un récit qu’elle me dévoile par bribes. Il y est question de solitude, de rencontre, de choix. D’être vivante et de le faire savoir » (Lafon 2017, 171). Violaine transmet ce qu’elle-même a éprouvé à l’époque de sa rencontre avec Mlle Neveva et Patricia.

Au-delà de cette aide à la construction de soi, l’émotion sociale qu’est l’empathie a une portée épistémologique dans la mesure où elle rend sensible à la diversité des situations de vie (Nussbaum 2004, 26-28). Le déferlement de pseudo-empathie suscité par les médias pose la question de la disparition de la reconnaissance d’autrui et du lien intersubjectif, et donc de la perte d’un projet social partagé (Hochmann 2012, 12-14). L’empathie, vouée à expliciter la communication entre semblables, ne sert paradoxalement plus que rarement à des rapprochements, puisque la pseudo-empathie tant répandue ne fait que chercher et produire une homogénéité artificielle. Face à cela, lire un roman, c’est développer une connaissance du particulier, dans sa diversité, à travers les émotions que l’auteur nous propose de ressentir par empathie avec les personnages (Keen 2006, 207-236). Il y a, dans *Mercy, Mary, Patty*, une forme de mise en abyme : le processus progressif par lequel le lecteur entre en empathie avec les personnages fait lui-même l’objet du roman et est l’une des grilles de lecture par lesquelles il est pertinent d’analyser les relations entre les personnages et leurs évolutions. Ce roman a donc d’autant plus ce rôle d’éducation aux émotions et à la perception qu’il représente leur genèse et ses résistances. Ceci est renforcé par la narration à la deuxième personne du pluriel, mais surtout par le fait que la première per-

3 Sur l’importance de la reconnaissance et les souffrances qu’engendre son déni, voir Honneth (1992).

sonne du singulier ne fasse son apparition que dans la troisième partie du roman, de sorte que le lecteur se demande « qui parle » (Kuroda 2012). Le support du jugement doit être laissé implicite à la fois pour permettre au lecteur de s'y identifier et pour susciter le questionnement.

L'enjeu est en fait non seulement épistémologique mais aussi motivationnel : il concerne notre capacité à comprendre autrui et sa situation en entrant en empathie avec lui, mais aussi notre propension ensuite à faire quelque chose pour l'autre, à nous engager. Le roman de Lola Lafon prend très clairement position sur ce point, notamment, cette fois encore, à travers les discours très explicites du personnage de Mlle Neveva, qui tourne en dérision la « supposée neutralité des quotidiens » (Lafon 2017, 28) et soutient avec force que, « la neutralité, ça n'existe pas » (126). Dès lors, le simple refus de la pseudo-empathie au nom d'une compréhension réelle d'autrui est une prise de position loin d'être anodine, et si l'on est cohérent avec soi-même, n'est que le premier pas de l'engagement d'une vie. C'est la direction que prennent, chacune à sa manière, les quatre personnages féminins principaux du roman : tant Patricia, que Mlle Neveva, Violaine et la narratrice, par des formes d'engagement très diverses.

Conclusion

L'empathie est au cœur du roman *Mercy, Mary, Patty* de Lola Lafon, liant les personnages les uns aux autres à travers les générations et les continents. Le roman en montre le rôle central à la fois pour la construction de soi, dans les rapports intersubjectifs et dans le positionnement et l'engagement politiques, en tant qu'il est un moteur d'engagement. Sans perdre de sa valeur esthétique, et sans devenir un instrument idéologique, la littérature peut être engagée, et elle l'est de façon privilégiée, précisément parce que son mode d'expression met en jeu la question de la valeur contre une prétendue neutralité.

Bibliographie

Attigui Patricia et Alexis Cukier (2011) : « Pourquoi l'empathie », in Patricia Attigui et Alexis Cukier (dir.), *Les Paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Paris : CNRS Éditions, 6-39.

- Brugeron Julien, Allan Deneuve et Soukayna Mniaï (2023) : « Analyser et subvertir les cadres de l'empathie sélective », *Hybrid* 10, <https://doi.org/10.4000/hybrid.3014> [12/07/2024].
- Brugeron Julien, Allan Deneuve et Soukayna Mniaï (2024) : « Penser les cadres de l'empathie à partir des médias sociaux et des arts », *Hybrid* 11, <https://doi.org/10.4000/hybrid.3570> [12/07/2024].
- Chavel Solange (2012) : « Martha Nussbaum et les usages de la littérature en philosophie morale », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 137/1, 89-100.
- Hochmann Jacques (2012) : *Une Histoire de l'empathie*, Paris : Odile Jacob.
- Honneth Axel (1992) : *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris : Gallimard.
- Huchet Elise (2023) : « Cadres affectifs et construction de l'humain. Penser la sélectivité de l'empathie avec Judith Butler », *Hybrid* 10, <https://doi.org/10.4000/hybrid.3088> [12/07/2024].
- Ingold Isabelle et Vivianne Perelmuter (2024) : « "Le réel ne parle pas de soi" : Entretien d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter avec Allan Deneuve », *Hybrid* 11, <https://doi.org/10.4000/hybrid.4142> [12/07/2024].
- Jorland Gérard (2004) : « L'empathie, histoire d'un concept », in Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob, 19-49.
- Keen Suzanne (2006) : « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative* 14/3, 207-236.
- Kuroda Shigeyuki (2012) : *Pour une théorie poétique de la narration*, Paris : Lambert-Lucas.
- Lafon Lola (2017) : *Mercy, Mary, Patty*, Arles : Actes Sud.
- Nussbaum Martha C. (2010) : *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. par Solange Chavel, Paris : Cerf.
- Nussbaum Martha C. (2004) : *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Boston : Beacon Press.
- Sironi Françoise (2004) : « Les mécanismes de destruction de l'autre », in Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob, 225-247.
- Tisseron Serge (2010) : *L'Empathie au cœur du jeu social*, Paris : Albin Michel.

DESPINA JDERU

Université de Bucarest

Deuil et empathie

De la collaboration à la tension narrative dans le récit français contemporain

Résumé

Cette réflexion s'intéresse au rôle rempli par l'empathie dans la constitution du récit de deuil. Elle étudie les valeurs et les représentations de l'empathie dans l'organisation de ce type de récit comme concept qui mobilise un discours ontologique novateur de l'écriture contemporaine. En analysant quelques récits de deuil à la lumière d'une composante cognitive et narratologique, notre lecture vise à éclairer le caractère inconsolable du deuil à l'intérieur du récit français contemporain.

Mots-clés : empathie, récit, deuil, consolation

Abstract

This paper addresses the role of empathy in the construction of the narrative of grief. It examines the values and representations of empathy in the organization of this type of narrative as a concept that mobilizes an innovative ontological discourse in contemporary writing. By analyzing several grief narratives in the light of a cognitive and narratological approach, our aim is to shed light on the inconsolable nature of grief within contemporary French narrative.

Keywords: empathy, narrative, grief, consolation

PIERRE, entrant. Ils sont cent à Sestino qui arrivent du
Piémont. Venez, Philippe ; le temps des larmes est passé.
PHILIPPE. Enfant, sais-tu ce que c'est que le temps des larmes ?

Alfred de Musset (1990, 166)

Dans le champ de la littérature française contemporaine, le récit de deuil se remarque comme un nouveau genre littéraire qui s'est développé au fil des trente dernières années. Il s'impose dans le paysage littéraire contemporain par une constellation d'ambitions dont nous pouvons évoquer l'impératif de la nature biographique du deuil sur lequel il repose. Dans ce contexte, les auteurs dont il est ici question se livrent aux lecteurs afin de témoigner de la perte d'un être aimé, considérée unanimement comme une expérience de vie ultime. Dans la configuration narrative de ces récits, l'empathie comme « reconstruction imaginaire de l'expérience de l'autre » (Nussbaum 2001, 310) remplit un rôle essentiel : elle agit en guise de mécanisme d'adhésion du lecteur à l'espace littéraire construit par le narrateur en tant que sujet endeuillé et induit une lecture d'identification à l'expérience d'autrui. En même temps, l'empathie articule le cheminement du deuil des narrateurs qui, en proie à leur plus profonde souffrance, se voient exposés aux autres, confrontés aux réactions de leurs proches et leur désir impulsif d'apaiser et de reconforter les endeuillés.

La nature de ce récit est de susciter l'émotion du lecteur et de proposer un partage affectif, et dans le cas de ceux qui ont traversé une telle expérience, un partage social puisqu'il confère aux endeuillés le sentiment d'appartenance à une collectivité. À l'intérieur du récit, l'empathie est rejouée par le narrateur qui s'attache à exprimer « sa difficulté d'habiter le monde » (Pavel 2003, 49) en tant qu'être en deuil voué à la reconfiguration identitaire et à une mission immanente qui lui revient, celle d'apprivoiser et de remettre en ordre sa nouvelle existence. L'expérience de la perte d'un être aimé a un effet dévastateur sur ceux qui y survivent et finit par les isoler, fait qui est mis en exergue notamment par les représentations très nuancées de l'empathie dans les plis des récits. C'est ainsi que l'écrivain contemporain s'empare de l'écriture pour témoigner de son deuil en transformant l'espace littéraire en un espace de communion et de partage s'ouvrant pour le lecteur un exercice existentiel, et pour l'auteur lui-même, un pont construit entre la vie et la mort et une responsabilité de conférer aux disparus « un plus d'existence » (Despret 2015, 14). Néanmoins, la dimension essentiel-

lement empathique du récit de deuil a provoqué à maintes reprises des réactions réticentes de la part des auteurs ayant compris sa présence dans la tectonique du récit comme une faiblesse qui, dominant une lecture au premier degré, nuirait à l'attention esthétique que le lecteur est susceptible de lui porter. La particularité des usages et des représentations du désir de consolation dans ces récits s'origine dans une présence assumée et instrumentalisée avec l'objectif de construire une identité narrative définie et légitimée par l'expérience de la perte et dans la même mesure, dans un désir de réconcilier une lecture empathique avec une quête esthétique qui demeure un dessein primaire et fondamental de ce genre littéraire.

« La souffrance ne rapproche pas, elle divise » (Forest 2013, 267)

Les romans et les récits témoignant d'un deuil et publiés depuis le début du XXI^e siècle dans le champ de la littérature française se particularisent par une richesse considérable des stratégies et des formes narratives très diversifiées pour dire la même expérience, certes universelle, mais à la fois extrême et individuelle par le traumatisme qu'elle inflige aux survivants. Transformé en personnage principal et souverain du texte, l'auteur se construit à l'intérieur de l'espace littéraire une identité narrative dominée par le chagrin et par la confrontation à la mort d'autrui. Assujettie au travail de deuil,¹ l'intrigue retrace les multiples manières dont le narrateur s'adonne à le détourner, cherchant à ne pas accepter le passage du temps et l'oubli qui s'installe graduellement. Ce processus est compris comme une série de gestes à adopter afin de continuer à vivre dans la présence de la personne disparue. C'est ainsi que l'écriture comme réaction immédiate et spontanée à la prise de conscience d'un nouveau statut existentiel traverse les récits et s'attache, entre autres, à dévoiler le dysfonctionnement de l'empathie manifestée par les témoins de la souffrance du narrateur. L'interaction avec les autres s'avère l'occasion de maintes tensions surgissant entre les sujets qui traversent leur chagrin et ceux qui se donnent pour but de les consoler, aboutissant ainsi à un partage affectif dysfonctionnel en raison de l'identité narrative des personnages qui

1 Le travail de deuil dont il est question dans l'ensemble de cette réflexion ne relève pas d'une approche freudienne. Tout au contraire, les écrivains qui exploitent leur deuil pour en faire de la littérature ont contribué amplement à la métamorphose totale du travail de deuil contemporain qui comprend le processus comme la mission d'accommoder dans leur nouvelle existence les disparus et de continuer à vivre dans leur proximité.

repose essentiellement sur le parcours existentiel de l'auteur. Alors, l'identité de ce dernier se construit comme la réflexion fidèle d'un « soi comme un autre » et un soi qui est l'autre, à savoir le narrateur-personnage. Celui-ci, illustrant avec fidélité la reconfiguration identitaire de l'auteur face au deuil, imposera par sa construction et sa nature une exigence considérable quant à la manière dont il interagit avec les autres. Les tensions sont notamment engendrées par l'équivalence postulée entre l'auteur et le narrateur, comme le note Paul Ricœur (2015, 14) : « L'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre ». L'ambition de l'auteur qui se livre aux lecteurs et exploite ses vulnérabilités à l'intérieur d'un récit est vraisemblablement celle de se confondre à la voix narrative, mais d'exiger aussi que les autres le reconnaissent comme tel : « Au "comme", nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre » (Ricœur 2015, 14). Les dissensions multiples qui se profilent dans les réactions des narrateurs aux preuves d'empathie données par leur entourage touchent la sensibilité d'un être véritablement endeuillé pour qui l'écriture est impuissante, mais impérative, afin de cerner un vécu « invivable ». Ce dernier est toujours compris dans son rapport à « l'indicible » selon les philosophes Frédéric Worms et Judith Butler (2021, 11), ce qui mettrait en relief le fonctionnement déficitaire de toute adhésion à la souffrance d'autrui, qui plus est, au chagrin causé par la disparition d'un être aimé. Si l'expérience « invivable » en raison de son évident paroxysme émotionnel ne peut pas être englobée par le langage, fait signalé d'emblée par les écrivains, elle semble maintenir le même statut lors d'une éventuelle tentative de consolation. La littérature de deuil fait une note discordante dans l'ensemble de la littérature française contemporaine dont le dessein essentiel est mis en exergue par Alexandre Gefen (2017, 148) : « Conçue comme pitié et réhumanisation, compréhension émotive et empathie, la littérature est au plus proche d'une véritable action clinique lorsque le *je* narratif occupe la place d'un médecin des âmes ». Le *je* narratif qui anime l'espace littéraire de ce nouveau genre, tout en niant le pouvoir de l'écriture d'agir sur son chagrin, proclame l'inutilité de toute démarche empathique et va avec virulence à l'encontre de la compassion des autres. Dans son roman *Toute la nuit*, Philippe Forest raconte les tentatives de ses proches de construire un partage affectif après la disparition de sa fille, Pauline, à l'âge de quatre ans. La représentation de l'empathie avec laquelle il est accueilli par ses proches surprend par sa particularité

qui consiste à étaler, en miroir, une souffrance pareille à celle des parents frappés par la perte de leur enfant afin de leur prouver une compréhension sans faille de la charge émotionnelle insoutenable qui l'accompagne : « Dans notre entourage, chacun semblait s'être mis à la recherche du sacrifice qui, dans sa vie propre, aurait répondu à la mort de notre fille » (Forest 2013, 255).

Les proches du narrateur font usage d'empathie dans le but d'accéder à un territoire commun, celle-ci prenant des formes parfois insolites, et le narrateur découvre qu'ils ne savent pas maîtriser le partage émotionnel face à des parents en deuil. Même si l'empathie s'avère une dimension naturelle de toute interaction avec ceux qui se remettent de leur perte, ses usages et ses expressions traduisent une réaction inconvenue, notamment dans le cas extraordinaire de la disparition d'un enfant :

Chacun se mettait à exhiber sous nos yeux tel ou tel malheur relatif, à sacrifier devant nous telle ou telle partie de lui-même, et ce sacrifice était parfois extraordinairement obscène. Par lui se manifestait le désir ambigu de se frayer une voie d'accès jusqu'au cœur du désastre de vivre. Jamais autant que dans les mois qui suivirent sa mort, je n'ai vu à l'œuvre la contagion douteuse du malheur. (Forest 2013, 256)

Le désir de partager des émotions communes et d'accéder à l'expérience d'autrui occasionne des « sacrifices de soi » qui ont pour but de rassurer les survivants et de leur infliger un sentiment de compréhension de leur vécu, mais le deuil se distingue à plus d'un titre comme une expérience impossible à partager et inconsolable. En faisant preuve d'empathie, malgré sa forme, ceux qui cherchent à consoler les parents en deuil instrumentalisent un discours s'attachant à exprimer leur propre souffrance, réelle ou imaginée, afin de s'approprier une certaine légitimité – et à cette occasion, l'empathie prend des visages caricaturaux :

Mais la disparition de Pauline (par sa violence, sa rapidité, son caractère aberrant, mais aussi en raison de l'amour éprouvé par chacun pour cette enfant) suffisait à convaincre les individus qu'un tribut plus lourd était exigé d'eux. Les rites n'existaient plus qu'à la façon de simulacres creux et déshonorants. Quant à la tristesse, étant donné la perte éprouvée, elle apparaissait comme une forme trop faible de meurtrissure. (Forest 2013, 255)

Les mots d'apaisement voire le soin de construire un discours aux valeurs consolatrices remplissent un rôle fondamental dans la traversée d'une perte et ont contribué amplement à la cristallisation d'une nouvelle bienséance du deuil. L'existence des rites sous la forme de « simulacres creux et déshonorants » dénoncée par le narrateur privilégie le statut des mots et de l'écriture comme principal geste des témoins envers le chagrin dévastateur des parents :

Pour s'estimer quittes à notre égard (comme si la mort de notre fille les avait transformés en débiteurs), ou parce qu'ils n'imaginaient pas ne pas répondre dans leur propre chair de la douleur de l'enfant, ceux qui avaient connu Pauline semblaient en appeler dans leur existence à une épreuve (réelle ou simulée) qui répéterait sur le mode mineur celle que l'enfant avait vécue. (Forest 2013, 255-256)

L'expression de l'empathie vise à montrer de la compréhension envers les parents et à dissiper tacitement l'isolement dans lequel ils sombrent, mais comme l'auteur le note dans son essai *Tous les enfants sauf un* : « L'expérience du deuil est celle de l'exclusion. Et, dans le cas du deuil parental, elle se trouve redoublée » (Forest 2008, 110). Les usages particuliers de l'empathie que nous avons pu cerner et illustrer contribuent d'emblée à cette « exclusion » en la fortifiant.

Dominique Rabaté (2005, 5) définit le deuil comme « une épreuve, la traversée d'un silence, l'engloutissement des signes et du désir ». Cette « épreuve » est accueillie dans le récit français contemporain par une multitude de réactions qui vont du fait de l'assumer à celui de le rejeter – notamment puisqu'elle implique d'accepter une réalité qui frappe les endeuillés de stupeur. L'impératif de répondre à la tragédie d'autrui par un traumatisme personnel, dont la gravité fluctue, relève toujours d'un degré d'empathie qui surprend le narrateur par son manque de lucidité, qu'il qualifie « d'obscène ». Le désir conscient ou inconscient de faire écho à la souffrance d'autrui par le partage d'une épreuve à la hauteur de celle qu'il traverse témoigne d'un désir d'égalité manifesté en tant qu'obligation morale que le narrateur lit comme un souhait de compensation de la part de ceux qui y assistent, « transformés en débiteurs » (Forest 2013, 255-256). En tant que père survivant à la disparition de sa fille, celui-ci subit les effets d'une annihilation de sa capacité à ressentir de l'empathie, qu'il confie ouvertement. En s'engageant dans une lecture empathique des textes de deuil déjà existants et en cherchant à comprendre son écriture par le biais des témoignages

des autres, le narrateur se trouve anéanti : « Je crois pouvoir affirmer que j'ai lu alors ces livres comme peu de gens les ont lus, c'est-à-dire avec les yeux secs. L'explication est simple : j'avais déjà payé ailleurs (dans le réel) le prix d'émotion qu'à juste titre ils réclamaient des autres » (Forest 2013, 247). Malgré l'absence de l'empathie qui accompagne ses lectures, le narrateur recourt à plusieurs reprises au langage pour y trouver, sans succès, des réponses à la question du deuil :

Tout à coup, je devenais curieux de la façon dont les autres s'étaient tirés (ou non) de cette histoire, des mots auxquels ils avaient eu recours, des sophismes qui les avaient sauvés de la folie (si cela était souhaitable). Je me disais que connaître ce qu'ils avaient pensé, en me donnant un point de comparaison, me permettrait aussi de juger ce que j'avais écrit (je veux dire : d'en comprendre, de l'extérieur, le sens). (Forest 2013, 246-247)

Le narrateur déplace son attention de la charge émotionnelle des vécus sur l'expérience littéraire et esthétique d'autrui, s'adonnant ainsi à une lecture dépourvue d'une composante empathique dans le but de traverser, par le biais de l'écriture, un espace impossible à partager avec ceux qui assistaient à son deuil. « La mort avait tracé autour de nous un cercle infranchissable qui nous protégeait et nous isolait » (Forest 2013, 50), note le narrateur pour renforcer de la sorte l'impossibilité d'une communion avec les autres et la division qu'opère la souffrance. Nous pouvons saisir dès lors le statut profondément dysfonctionnel de l'empathie au sein de cette littérature qui, dotée d'une multitude d'émotions et de vécus invivables, ne peut être accueillie que par le silence et par la résignation des autres à se déclarer, comme le propose le narrateur, « désarmés » (Forest 2013, 106) face à l'atrocité de la mort d'un enfant.

**« Le registre rythmique de la parole me fait horreur.
Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie »
(Roubaud 1986, 33)**

Dans ce contexte existentiel particulier, l'instrumentalisation du langage devient l'apanage de tout partage affectif, fût-il à travers l'écriture ou à travers des mots aux valences consolatrices adressées aux endeuillés. Il comporte une dimension empa-

thique intrinsèque, mais dont les dysfonctionnements peuvent être saisis dans de nombreux cas au sein de la littérature du deuil. Si en ce qui concerne le narrateur de *Toute la nuit*, l'expression de l'empathie des autres est accueillie avec réticence en raison de ses formes et de l'impulsion de ses proches à accéder à une certaine égalité qui rend légitime toute interaction avec l'endeuillé, dans le recueil de Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, le poète, après la mort de sa compagne, la photographe Alix Cléo Roubaud, choisit le silence, celui des autres et des livres, pour aboutir à un possible cheminement du deuil qu'il essaie de remettre à plus tard. Débutée trois ans après la disparition de sa femme, l'écriture de ce recueil demeure singulière, puisque le poète avance l'impossibilité d'accompagner par la lecture, l'écriture ou l'usage du langage tout court l'expérience ultime de la mort d'un être aimé. Défini comme un « silence inarticulé » (Roubaud 1986, 11) son deuil échappe à l'expression et au langage. Le poète, tout en prenant conscience de son nouveau statut de veuf, essaye de plonger dans d'autres écrits pour cerner et comprendre sa souffrance, mais tout univers littéraire lui est inaccessible : « certains en de semblables moments ont pensé déchiffrer l'esprit dans quelque rémanence cela fut pour eux une consolation ou du redoublement de l'horreur pour moi » (Roubaud 1986, 11). Cette lecture de découverte d'une expérience radicalement nouvelle à laquelle il s'adonne n'arrive pas à éclairer l'obscurité du présent et ne lui fournit pas une connaissance dont il pourrait éventuellement faire usage pour maîtriser sa propre douleur. La survie s'avère alors pour lui inédite et d'une insoutenable intensité dans laquelle il s'immerge, aucune lecture ne le préparant pour ce qu'il découvre dans ce territoire de l'inconnu : « Rien ne m'influence dans la noirceur. Je ne m'exerce à aucune comparaison je n'avance aucune hypothèse je m'enfonce par les ongles » (Roubaud 1986, 11). Inconsolable, il n'admet pas son nouveau statut d'endeuillé tout comme il ne l'accorde pas aux autres : « Certains. en de semblable moment. ont pensé invoquer le repos. ou la mer de la sérénité. cela fut peut-être de quelque secours. pas moi » (1986, 11). À force d'éviter le partage émotionnel qui supposerait d'accepter son état et son nouveau statut, le poète refuse de céder au langage comme élément qui déclenche le fonctionnement de l'empathie, ressentie à l'égard des autres, mais aussi à l'égard de soi-même. L'enjeu primordial de l'écriture poétique demeure pour Roubaud celui de s'attarder sur la disparition de l'être aimé, de s'accrocher à son présent pour empêcher la croissance de la distance entre le sujet souffrant et l'être aimé et perdu : « Cette image se présente pour la millième fois. avec la même insistance. elle ne peut pas ne pas

se répéter indéfiniment. avec la même avidité dans les détails. je ne le vois pas s'atténuer » (1986, 21). Le poète développe une sorte d'hostilité envers la lecture tout comme envers l'écriture qui sont conjointement rejetées et il cède à un isolement discursif : « Le registre rythmique de la parole me fait horreur. / Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie. / [...] Je lis de la prose inoffensive » (1986, 33). En évitant toute forme de discours renvoyant à son deuil, il s'accroche à l'événement de la mort en arrivant à suspendre la charge qui lui revient, celle de subir son chagrin et d'accepter finalement le passage du temps.

Dans les récits contemporains et dans les recueils de poèmes qui ont exploité cet événement au fil du temps, lire tout texte portant sur ce thème en tant qu'endeuillé signifie accéder, à travers un prisme empathique, à une série de vécus. Ce scénario permet non seulement de glisser dans la profusion d'une expérience de vie atroce et ultime, mais également de l'apprivoiser et finalement de l'explorer en tant qu'objet d'attention esthétique et de tisser autour de lui un espace littéraire. Il arrive parfois que, même si la lecture confère à l'écrivain le sentiment d'identification et illumine son expérience, l'écriture demeure impossible. Dans une lettre adressée à sa fille Geneviève, Mallarmé lui confesse (1961, 96) : « Hugo... est heureux d'avoir pu parler, moi cela m'est impossible ». Cette confession fait référence à la perte prématurée d'Anatole, le fils de Mallarmé, mort à l'âge de huit ans. Ayant commencé un projet d'écriture dédié à cette disparition, Mallarmé y renonce finalement, en déclarant son impuissance face à cette épreuve. Néanmoins, ce projet sera publié après sa mort et portera le titre *Pour un tombeau d'Anatole*. L'éditeur du recueil, Jean-Pierre Richard, note dans son ample introduction² l'absence d'Anatole dans la correspondance de Mallarmé et ses réponses très brèves quand, après sa mort, ses proches essaient de le consoler. Ils finiront par cesser de mentionner Anatole qui disparaîtra graduellement de leurs échanges avec le poète. Celui-ci considéra ses vers comme « des soupirs » (1961, 11), soulignant l'impossibilité du langage d'accueillir cette atroce souffrance à laquelle s'ajoute une réticence importante envers la consolation que veulent lui prodiguer les autres, en refusant ainsi tout partage affectif et en répondant par le silence à la question du deuil.

2 Voir l'introduction de Jean-Pierre Richard au recueil posthume de Mallarmé *Pour un tombeau d'Anatole* (1961, 15-98).

« *Ne plus entendre parler de... ne plus entendre parler d'eux...* »
(De Toledo 2020, 22)

La manifestation de l'empathie, comme elle transparait dans les exemples qui parsèment notre réflexion, passe par le langage dont le pouvoir est remis en question comme étant insuffisant face à la tragédie de la mort d'un être aimé. Confrontés au discours, fût-il adressé par les autres et témoignant d'un désir subliminal de consoler l'être souffrant ou construit par eux-mêmes dans le but d'exploiter leur vécu, les auteurs français ont développé une méfiance considérable envers les mots. Comportant une dimension empathique qui permettrait la construction d'un territoire commun entre les individus, le discours semble engendrer des tensions entre les endeuillés et les autres, des proches ou des lecteurs. Dans ses écrits, l'auteur adopte une position stoïque face à sa propre souffrance, la transformant en objet de réflexion et finalement en objet de l'attention esthétique :

Le texte que j'ai écrit d'abord relatait la mort de Pauline (la longue journée où nous l'avions veillée). Je ne voulais rien taire des circonstances précises de l'agonie. Je ne voulais pas des facilités poétiques qui m'auraient permis de faire l'ellipse de l'horreur, dire simplement : « elle est morte au matin », et repousser du pied le reste dans l'ombre. Je n'ai pas tout dit, mais j'ai laissé le plus insupportable s'écrire. Je ne voulais pas de l'élégance blanche des phrases se détournant du lit où elle était livrée, toute seule, au travail inouï de mourir. (Forest 2013, 137)

Même dans ce moment crucial, le rapport aux autres s'avère problématique et la mort de sa fille suscite, parmi les proches, des réactions scandaleuses qui accentuent l'isolement des parents endeuillés et provoquent la colère du narrateur :

Nous souhaitions que chacun s'avoue désarmé devant ce qui nous accablait. D'une certaine façon, nous éprouvions même de la reconnaissance envers ceux qui nous donnaient, par leurs maladresses, l'occasion de nous mettre en colère. Ainsi : « Comme elle a dû souffrir ! » (Merci de nous le rappeler...) Ou bien : « Comme sa petite existence a été malheureuse ! » (Qu'en savez-vous ? Moins

sombre, certainement, que votre longue vie inutile...) Et encore :
 « Mais la vie continue ! » (La seule question est : pour qui ?) (Forest 2013, 106-107)

La colère du narrateur s'additionne à sa résignation face au fait que toute consolation est vaine et que le langage manque de toute composante qui pourrait franchir l'immense distance installée par la mort entre les endeuillés et leur entourage. À ces mots révoltants, il préfère l'expression de la défaite face au langage qui illustrerait une attitude plus juste : « Nous ne voulions pas de paroles de consolation. Nous voulions que chacun prenne acte du scandale sans réserve que constituait la mort de Pauline. Seul, l'aveu nu de ce scandale nous contentait un peu » (Forest 2013, 107). Les mots de consolation prennent souvent des tournures cruelles qui viennent confirmer au père endeuillé que la nécessité de s'isoler est un postulat social dont il ne peut pas se défaire. Ils prouvent bel et bien un dérèglement du langage qui témoigne de l'absurdité de l'existence face à la mort d'un enfant :

Parmi les fausses paroles de consolation qui nous sont parvenues, certaines disaient : il valait mieux désormais que Pauline meure, car elle avait cessé d'être elle-même. Ces mots signifiaient que la douleur, la lassitude, la tristesse l'avaient tellement changée qu'il était préférable, pour son bien, qu'elle disparaisse. (Forest 2013, 163)

Dans le récit de deuil, compte tenu de ses particularités – notamment de sa dimension impérativement factuelle –, nous pouvons entrevoir une forte tension qui surgit entre l'expérience de la perte et l'expression de l'empathie des autres envers le sujet, et du sujet envers les autres, mais aussi envers soi-même. Celle-ci, due à la construction d'une identité narrative renvoyant à l'histoire de l'auteur, ne concerne pas seulement le narrateur qui, se cachant derrière un nom, reste reconnaissable, mais également un cadre social auquel il doit résister et qui de toute évidence finit par l'enfermer dans sa souffrance. L'horizon d'attente du narrateur quant à l'usage de l'empathie fait par les autres ne correspondent point au discours aux valeurs consolatrices manié maladroitement par les proches. Cette réticence envers les valences apaisantes du langage, tout comme l'opposition à toute consolation possible, voyage dans le temps et l'espace au fil de l'histoire littéraire jusqu'aux récits les plus récents. Dans le récit écrit par Camille de Toledo et publié en 2020, *Thésée, sa vie nouvelle*, le narrateur quitte sa ville afin d'oublier

sa famille disparue au fil de quelques années et de ne plus subir les interpellations de ceux qui se donnent la tâche implacable de le consoler. Le suicide du frère entraîne un cycle de morts et le narrateur perd aussi sa mère, décédée le jour de l'anniversaire du frère et son père, emporté par une maladie incurable.

Qu'il est joli l'enfant que Dieu a pris

ajoute-t-il en trouvant encore ces mots qui voudraient consoler et qui, pour le frère qui reste, seront ceux d'une colère qu'il faudra enfin s'obliger à entendre.

(de Toledo 2020, 55)

Cette « colère » que le narrateur doit « entendre » sera décisive pour son parcours et influencera radicalement son avenir qui, se profilant dans le même endroit géographique où il a perdu sa famille, cessera éventuellement d'exister. Les réactions des autres, se voulant remplies de compréhension et d'empathie, tétanisent Thésée qui décide de ne plus subir son passé et s'enfuit vers l'Allemagne. À son tour, en tant qu'être en deuil, il refuse toute parole renvoyant à sa famille tragiquement disparue et afin de « *ne plus entendre parler de... ne plus entendre parler d'eux* » (de Toledo 2020, 22), il se renferme dans un silence inaccessible, renonçant à sa langue, à sa ville, à son pays et finalement, arrivant à inhiber sa mémoire, il déconstruit son identité.³ Le partage affectif s'avère écrasant pour le narrateur qui bâtit autour de ses souvenirs douloureux tout un édifice qu'il faudra faire exploser au moment où il tombe mystérieusement malade d'une affection qui l'anéantit et le fragilise. Afin de s'en remettre, il devra accéder à sa mémoire et construire un pont entre la vie et la mort, permettant ainsi à ses émotions de se cristalliser et éprouvant envers lui-même l'empathie qu'il avait refusée de la part des autres.

Dans les strates du récit français contemporain, le binôme deuil et empathie se remarque par un fonctionnement particulier et des formes de manifestation qui rendent impossible le partage affectif entre les narrateurs en tant que sujets endeuillés et leur entourage, proche ou éloigné. Comprise et ressentie comme un fardeau, elle est rejetée en permanence par ceux-ci en raison de la manière dont les témoins à leur souffrance cherchent à adhérer à leur tragédie et à s'immerger dans une expérience de vie insoutenable. De la poésie au récit en passant

3 Voir à ce propos Jderu 2024.

par des formes littéraires hybrides, la rencontre entre la littérature et le deuil a redimensionné l'expression d'un attachement empathique aux valeurs consolatrices, y compris les pouvoirs de l'empathie. Celle-ci réussit la performance d'être remplacée par le silence comme seul impératif admissible face à l'atrocité d'une expérience « extrême » comme celle de perdre un être aimé et de continuer à vivre en son absence : « Elle était morte, et voilà, qu'y avait-il d'autre à dire ? J'ai juste tenu à ce que soit ajouté au mot "douleur" l'adjectif "extrême" » (Forest 2013, 105).

Bibliographie

- Butler Judith et Frédéric Worms (2021) : *Le Vivable et l'invivable*, trad. par Christophe Beslon, Paris : Presses Universitaires de France.
- De Musset Alfred ([1834] 1990) : *Lorenzaccio*, in *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- De Toledo Camille (2020) : *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris : Verdier, coll. « Jaune ».
- Despret Vinciane (2015) : *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris : La Découverte.
- Forest Philippe ([1999] 2013) : *Toute la nuit*, Paris : Gallimard.
- Forest Philippe ([2007] 2008) : *Tous les enfants sauf un*, Paris : Gallimard.
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Glaudes Pierre et Dominique Rabaté (dir.) (2005) : *Deuil et littérature*, Pessac : PUB.
- Jderu Despina (2024) : « "Je devrai de cette mort transformer l'expérience". L'expérience du deuil comme expérience extrême dans Thésée, sa vie nouvelle de Camille de Toledo », *Elfe XX-XXI*, <https://doi.org/10.4000/11zmc/10/10/2024>.
- Nussbaum Martha (2001) : *Upheavals of Thought : The Intelligence of Emotions*, New York : Cambridge University Press.
- Pavel Thomas (2003) : *La Pensée du roman*, Paris : Gallimard.
- Richard Jean-Pierre (1961) : « Stéphane Mallarmé et son fils Anatole », in Stéphane Mallarmé [1879], *Pour un tombeau d'Anatole*, Paris : Seuil, 15-98.
- Ricœur Paul ([1990] 2015) : *Soi-même comme un autre*, Paris : Points.
- Roubaud Jacques (1986) : *Quelque chose noir*, Paris : Gallimard.

EDIT BORS

Université catholique Pázmány Péter de Budapest

L'empathie narrative dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma : les oraisons funèbres de Birahima

Résumé

Pour comprendre comment la lecture favorise l'empathie, on présuppose, dans un premier temps, un ensemble de techniques narratives qui contribuent aux expériences empathiques. Il s'agit notamment de certains traits langagiers aux niveaux local et global en relation avec l'apparition de l'empathie : narration à la première personne, représentation intérieure de la conscience et des états d'âme des personnages, choix de certains genres discursifs. Toutefois, la relation entre procédés empathiques et empathie narrative reste encore à prouver. Il convient donc de prendre aussi en considération, dans un deuxième temps, le processus de lecture, l'intersubjectivité entre le lecteur et l'auteur, ainsi que la tendance chez les auteurs postcoloniaux à créer des personnages-ponts (*bridge characters*) universels ayant pour fonction de maximiser la chance du déclenchement de l'empathie chez le lecteur.

Mots-clés : empathie narrative, techniques narratives, oraison funèbre, personnages-ponts, processus de lecture, Ahmadou Kourouma

Abstract

To understand how reading promotes empathy, we first assume a set of narrative techniques that contribute to empathetic experiences. These include certain linguistic features at the local and global level in relation to the emergence of empathy: the first person narrative, the representation of the consciousness and of the characters' moods, the choice of certain discursive genres. However, the relation-

ship between empathetic processes and narrative empathy remains to be proven. It is therefore also appropriate to take into consideration, secondly, the reading process, the intersubjectivity between the reader and the author and the tendency among postcolonial authors to create universal bridge characters whose aim is to maximize the chance of triggering empathy in the reader.

Keywords: narrative empathy, narrative techniques, eulogy, bridge characters, reading process, Ahmadou Kourouma

Deux éléments sont impliqués dans l'empathie narrative : le lecteur comme récepteur de l'histoire et le personnage comme résultat des choix linguistiques. Les choix linguistiques et stylistiques (présentation du point de vue, du discours et des émotions des personnages, les techniques de caractérisation) s'avèrent insuffisants pour déclencher l'empathie, d'autant plus que la relation entre procédés empathiques et empathie narrative reste encore à prouver (Keen 2006). Il convient donc de se focaliser sur les expériences du lecteur, plus particulièrement sur les interactions dynamiques entre les informations textuelles et son savoir encyclopédique. L'empathie narrative, qui repose sur la coopération des facteurs textuels et lectoraux, semble être sensible aux phénomènes textuels (généricité, scripts, procédés empathiques, etc.) et extralinguistiques (questions d'éthique et d'identification avec le personnage, etc.).

L'empathie narrative : réflexions sur un concept

L'empathie, qui consiste à partager spontanément le sentiment d'autrui, peut être déclenchée par l'observation directe du comportement ou par la lecture (Keen 2006).¹ Narme *et al.* (2010), dans une approche neuropsychologique,

1 L'empathie se différencie de la sympathie dans la mesure où dans l'empathie, on ressent ce que l'autre ressent (*I feel your pain*), alors que dans la sympathie, on a pitié pour l'autre (*I feel pity for you*) (Keen 2006). Selon Coplan (2004), la notion de sympathie ne signifie pas le partage de l'expérience d'autrui ; même si les émotions sympathiques sont en rapport étroit avec les émotions de l'autre, elles ne sont pas nécessairement les mêmes. Ressentir de la sympathie, c'est prendre soin du bien-être d'autrui sans forcément essayer d'adopter son point de vue. Toutefois, l'empathie et la sympathie se produisent souvent simultanément, ce qui explique leur confusion fréquente. Elles

insistent sur la coprésence des composantes émotionnelles et cognitives dans le fonctionnement de l'empathie. L'empathie émotionnelle provoque des réponses affectives chez l'observateur face à l'émotion d'autrui. Dans ce cas, il s'agit d'une contagion émotionnelle, qui se traduit par une émotion isomorphe à celle qu'autrui ressent. Ce phénomène est sous-tendu par le système des neurones miroirs (SNM) et s'inscrit dans la théorie de la simulation. Selon cette théorie, on comprend les émotions d'autrui en les simulant mentalement, autrement dit, en générant des processus internes similaires. Qu'en est-il de la composante cognitive ? L'empathie cognitive a trait à la capacité d'adopter la perspective d'autrui et de lui attribuer des émotions. Ce faisant, l'observateur est censé se distinguer d'autrui et préserver sa conscience de soi. Decety (Narme *et al.* 2010) propose un modèle de l'empathie reposant sur quatre composantes interagissant de manière dynamique : la contagion émotionnelle, la conscience de soi, la prise de perspective subjective de l'autre et le processus de régulation. Ce dernier est régi par les fonctions exécutives, qui ont pour rôle de contrôler l'action, entre autres, par le processus de la modulation. On constate ainsi que l'intensité de la contagion émotionnelle est moindre si la cible est une personne non appréciée.

Pour Amy Coplan (2004), l'empathie est un processus imaginatif complexe qui comprend à la fois la cognition et l'émotion. Quand on entre en empathie avec autrui, on adopte sa perspective psychologique et on imagine ce qu'il peut ressentir. Comme Decety, elle souligne l'idée selon laquelle l'observateur, même profondément impliqué, préserve sa propre identité et sa représentation de soi. Cependant, Coplan distingue clairement l'empathie de la contagion émotionnelle : c'est un processus automatique et incontrôlable qui ne suppose ni imagination, ni prise de perspective, ni distinction d'autrui. Au contraire, il entraîne une confusion des frontières. Aussi, Coplan est-elle d'avis que l'empathie est une dimension importante, mais non unique, de l'engagement pour des personnages fictifs. En revanche, Noël Carroll (commenté par Coplan 2004, 147) refuse la possibilité d'un parallélisme entre l'état psychologique du lecteur et du personnage fictif. Il constate une discordance entre l'information dont dispose le lecteur et celle dont dispose le personnage et formule en conséquence l'hypothèse que le lecteur et le personnage ont nécessairement des expériences émotives différentes. La même dissymétrie s'observe entre les désirs et les préférences des lecteurs et

diffèrent aussi en termes d'engagement : la sympathie pousse l'individu à aider autrui, alors que dans l'empathie, la motivation altruiste est absente.

des personnages, ce qui explique que l'état psychologique du lecteur diverge considérablement de celui des personnages. Coplan pense, en revanche, que nous sommes des êtres assez complexes pour faire plusieurs choses en même temps : nous sommes tous capables d'adopter la perspective d'autrui, de lui attribuer une émotion, d'imaginer ce qu'il traverse, et en même temps, d'être conscients de nos propres identité, émotion, désir et préférence. Tout au long de la narration, le lecteur est invité à adopter, à changer ou à reprendre les diverses perspectives des personnages.

Selon la définition proposée par Fernandez-Quintanilla (2020),² qui va dans le même sens que le modèle de Coplan, le lecteur forme une représentation mentale de la situation et de l'état mental du personnage, de sorte qu'il est capable de simuler et d'expérimenter dans l'imagination son état d'âme et ses activités mentales. L'empathie narrative selon Fernandez-Quintanilla se fonde donc sur deux éléments : le lecteur en tant que récepteur de l'histoire (« *emphasizing potential* ») et le personnage comme résultat des choix linguistiques (« *target of empathy* »). D'autres facteurs doivent également être pris en compte, comme les dispositions empathiques du lecteur, différentes d'un individu à l'autre, et la diversité des procédés langagiers, identifiés comme étant des déclencheurs potentiels de l'empathie.

L'empathie narrative, dans la conception de Keen (2006), tient à un ensemble de techniques narratives qui inaugurent l'expérience empathique chez le lecteur, telles que la narration à la première personne, la représentation intérieure de la conscience et des états d'âme des personnages, la caractérisation (dénomination, description, discours rapporté), les éléments de grammaire et de syntaxe (emploi du présent pour créer un effet d'immédiateté), la relation du narrateur et des personnages (perspective intérieure ou extérieure des personnages), la généricité (attentes concernant le genre), et l'identification³ au personnage (ce qui n'est pas une technique narrative à proprement parler, mais la conséquence de l'acte de lec-

2 « *Narrative empathy involves a character-oriented (emotional) response and perspective taking. The reader forms a mental representation of the character's situation and mental state(s) while maintaining a self-other distinction. In this way, readers re-enact, simulate, or imaginatively experience in a first-person way what they perceive is the character's mental state and mental activity. The resulting response is congruent with the reader's perception and understanding of what the character's experience must be like.* » (Fernandez-Quintanilla 2020, 125)

3 Selon Coplan (2004), le terme d'identification est un concept ambigu : il est souvent utilisé comme le synonyme de l'empathie ou celui de la contagion émotionnelle.

ture). Keen et Fernandez-Quintanilla sont d'accord pour dire que ces techniques narratives ne peuvent pas être directement liées à l'apparition de l'empathie chez le lecteur. Dans une recherche de stylistique empirique,⁴ Fernandez-Quintanilla a établi que l'influence des éléments linguistiques (techniques narratives) était moins importante que supposée par la littérature secondaire. Pour nuancer la problématique, il nous semble nécessaire d'élargir notre champ d'observation et d'étudier, d'une part, les éléments textuels empathiques aux niveaux local et global et, d'autre part, les sources extratextuelles de l'empathie.

Empathie et effets de généricité

Pour comprendre l'empathie ressentie envers les personnages des fictions, il ne suffit pas de récupérer les outils narratifs associés habituellement au déclenchement de l'empathie chez le lecteur. Il est également indispensable d'étudier le genre et les attentes qui le concernent dans un contexte social et littéraire. Les genres sont donc envisagés dans le cadre d'un système socialement défini qui évolue avec les changements des pratiques socio-discursives. La notion de généricité englobe non seulement le concept de socialité des genres, mais elle « permet de penser la participation d'un texte à plusieurs genres » (Adam 2014, 26).

Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma est un témoignage fictif des souffrances atroces dont ont été victimes des centaines d'enfants soldats engagés dans les guerres civiles africaines dans les années 1990. Le personnage principal, Birahima, se présente à la fois comme témoin, acteur et victime des actes cruels commis par les chefs de guerre en lutte pour le pouvoir. Cette complexité des points de vue, qui pose des dilemmes éthiques cruciaux, n'empêche pas l'empathie narrative lectoriale, surtout dans les passages où le personnage principal a recours à un genre universel, celui de l'oraison funèbre, en se servant du mot vivant de la remémoration à la place des cérémonies du deuil et de l'enterrement.

Quant au genre de l'oraison funèbre, la question se pose de savoir si ce genre ou la thématique qu'il sous-entend sont plus aptes à susciter l'empathie chez le lecteur. Pour y répondre, il faudrait étudier de plus près l'oraison funèbre et ses variations caractéristiques que l'on observe également dans *Allah n'est pas obli-*

4 À la suite d'une lecture des textes littéraires choisis, l'empathie chez le lecteur a été examinée dans des groupes de discussion focalisée (*focus group*).

gé. Selon Adam (2014, 18), les systèmes des genres sont « des régulateurs des pratiques socio-discursives des sujets ». Certains genres sont normés, « routiniers » (les rituels institutionnels comme l'office religieux), ou tolèrent certaines variations comme dans le cas de la présentation des vœux et des condoléances, de l'homélie ou de l'oraison funèbre. Où placer cette dernière dans le système des genres ? On voit d'emblée que l'oraison funèbre appartient à une classe plus vaste, celle de l'éloge. Aristote distingue dans sa *Rhétorique* trois genres dont l'épidictique qui célèbre un personnage par l'éloge de celui-ci ou en blâmant ses détracteurs. Malgré la diversité du registre épidictique, un certain nombre de topoi propres à l'éloge funèbre ont été relevés dans les traités de rhétorique (Pernot 1986), comme la patrie, la famille, la naissance, la nature (dons intellectuels, qualités morales), la petite enfance, l'éducation, la manière d'être (caractère tel qu'il apparaît dans la jeunesse), les actions accomplies dans l'âge adulte, la chance (les biens envoyés à l'homme par la fortune) et les circonstances de la mort.

Quelle est la visée communicative de l'éloge funèbre ? L'éloge est un monologue, mais il demeure persuasif. Il invite à une communion de valeurs (visée illocutoire) et produit des modifications de comportement consécutives (visée perlocutoire). Il repose sur une logique empathique et esthétique (Régent-Susini 2018). Mais c'est aussi un genre institutionnel prononcé dans le cadre des rites funéraires, à la fois littéraire et argumentatif. Selon Amossy (citée par Régent-Susini 2018), l'éloge funéraire ne se limite pas au développement rationnel d'une thèse ; au contraire, il vise à influencer par le discours l'opinion, l'attitude, voire le comportement d'un tiers. Il est particulièrement propice à l'émergence des mécanismes cognitifs et affectifs. L'orateur entre en empathie avec le défunt en adoptant sa perspective psychologique, en lui attribuant ultérieurement des émotions et des intentions et en imaginant les épreuves qu'il a traversées dans sa vie (cf. Coplan 2004).

Sur le plan de l'écriture, l'éloge funéraire peut être envisagé comme un discours évaluatif. Marc Bonhomme distingue « deux macro-actes de langage » dans le genre épidictique : « évaluer [l'objet loué] et apprécier [l'objet loué] » (cité par Régent-Susini 2018). Le texte de l'éloge est structuré autour de trois pôles : (1) énonciateur-évaluateur, (2) notion d'évaluation, (3) discours évaluatif (Bonhomme 2018). Ce dernier utilise les procédés de sélection d'attributs typiques, de valorisation de ces attributs, de généralisation à valeur exemplaire, d'amplification, de gradation, d'intensification, d'exagération, de réitération d'adjectifs évaluatifs, etc. Tout bien considéré, l'oraison funèbre, qui est traditionnellement

un geste d'hommage à un mort par l'éloge, se prête facilement à un « détournement », comme le remarque avec justesse Régent-Susini (2020), par l'emploi de clichés, de répétitions des motifs thématiques et stylistiques, par l'imitation de la structure même, par l'exagération des éléments constitutifs (amplification ou hyperbole). Sous forme détournée, elle devient une commémoration alternative du défunt qui, par une surverbalisation, crée un effet de fausseté. En revanche, on voit que l'éloge postmoderne tel que l'on observe dans *Allah n'est pas obligé* est surtout caractérisé par la brièveté – caractéristique reconnue comme constitutive « du renouvellement contemporain de la rhétorique de l'éloge » (Régent-Susini 2018) – et par l'absence de toute forme d'exagération et d'évaluation excessive.

Pour conclure cette section, il serait plus correct et plus juste de penser le genre de l'oraison funèbre non pas comme appartenant uniquement à une classe plus vaste, celle de l'éloge, mais comme faisant partie intégrante de la fiction romanesque (cf. Adam 2014). L'écriture de Kourouma s'inscrit dans une nouvelle conception de la littérature francophone : témoigner, dénoncer, affirmer l'identité africaine en représentant l'imaginaire africain (Ndiaye 2015), qui se traduit essentiellement par une oralité fictive, une mixité générique (roman picaresque, dictionnaires et oraisons funèbres) et un discours répétitif imprégné d'historicité (Nascimento 2011).

Le rôle de l'oraison funèbre dans *Allah n'est pas obligé*

Dès le début du XX^e siècle, l'écrivain africain est considéré comme un témoin authentique de sa culture ; aussi l'objectif de Kourouma est-il de reproduire la façon d'être et de penser de ses personnages dans toutes leurs dimensions (Ndiaye 2006). Comme le dit Kourouma dans l'un de ses essais théoriques : « Les langues européennes générées par un substrat chrétien et latin forgées et polies par des littératures écrites ne peuvent pas exprimer tous les sentiments et aspects des richesses culturelles des peuples dont la littérature est orale et la religion de base animiste. La réciproque reste également vraie » (Koné 2015, 46).

Le roman retrace le parcours fictif d'un enfant-soldat et introduit dès le début un pacte de lecture : le lecteur a entre les mains un rapport livré par un témoin oculaire. Il s'agit aussi pour l'auteur de mettre en scène des enfants vulnérables à l'aide de l'hybridation générique et des patrons stylistiques jouant sur le *pathos*. Toutefois, la représentation de la souffrance, du point de vue éthique, ne peut

se réduire à attendrir le lecteur, au contraire, les personnages qui font l'objet de l'acte éthique sont à concevoir comme des êtres pris en charge et protégés par la pensée d'un tiers (Daunais 2010) : la valeur éthique qui s'observe dans *Allah n'est pas obligé* correspond non seulement à l'existence donnée aux figures oubliées des enfants-soldats, mais l'acte d'écriture vise surtout à les ressusciter par la compassion. Selon Nascimento (2011), Birahima se présente donc comme narrateur, acteur, victime, et picaro qui partira en voyage à la recherche de sa tante tout en traversant diverses péripéties. Il apparaît aussi comme une allégorie de l'écrivain-témoin qui assure la tâche de « maintenir vivante la mémoire des sans-noms » justement par la récitation de l'oraison funèbre en leur souvenir.

Quant aux topoï mentionnés plus haut, ils apparaissent, mais l'inventaire reste tout de même lacunaire : quelques mots sont parfois consacrés à la situation géopolitique (« patrie »), aux proches tués ou absents (« famille »), aux épisodes d'abus, de maltraitance ou de solitude dans l'enfance (« petite enfance »), aux motifs de devenir enfant-soldat (« manière d'être »), aux actes cruels pendant les guerres (« actions »), aux événements funestes impliquant la terreur (« chance ») et aux circonstances de la mort. Voyons, en guise d'illustration, un extrait d'oraison funèbre, celle prononcée à la mémoire de Kik. En suivant l'analyse de Nascimento, on remarque que, dans notre corpus, le personnage principal, au lieu de présenter des louanges, se limite à l'essentiel afin de produire un effet sur l'attitude des lecteurs. L'énonciateur-évaluateur de l'oraison funèbre est Birahima, lui-même enfant-soldat et témoin oculaire, qui invoque les cérémonies du deuil et de l'enterrement à l'aide des mots de remémoration : « Bon ! Comme Kik devait mourir, était déjà mort, il fallait faire son oraison funèbre. Je veux bien la dire parce que Kik était un garçon sympa et que son parcours n'a pas été long. (Parcours, c'est le trajet suivi par un petit toute sa courte vie sur terre, d'après mon Larousse) » (Kourouma 2000, 55).

En faisant un bref éloge, qui par sa simplicité rappelle l'écriture plate, il évoque le souvenir de ses camarades tués au cours de la guerre. Mais s'agit-il d'un détournement du genre épideictique (Régent-Susini 2020) ? Dans *Allah n'est pas obligé*, il s'agit effectivement d'un détournement du genre, mais au lieu d'une surverbalisation, on trouve une sous-verbalisation, une écriture minimaliste qui se réduit aux données, aux faits purs : on ne trouve ni figures rhétoriques d'amplification, ni hyperbole, pas (ou peu) de caractérisation. En revanche, le discours est constitué de phrases courtes et simples aptes à évoquer et à transmettre au public l'atrocité des expériences du protagoniste.

Dans le village de Kik, la guerre tribale est arrivée vers dix heures du matin. Les enfants étaient à l'école et les parents à la maison. Kik était à l'école et ses parents à la maison. Dès les premières rafales, les enfants gagnèrent la forêt. Kik gagna la forêt. Et, tant qu'il y eut du bruit dans le village, les enfants restèrent dans la forêt. Kik resta dans la forêt. C'est seulement le lendemain matin, quand il n'y eut plus de bruit, que les enfants s'aventurèrent vers leur concession familiale. Kik regagna la concession familiale et trouva son père égorgé, son frère égorgé, sa mère et sa sœur violées et les têtes fracassées. Tous ses parents proches et éloignés morts. Et quand on n'a plus personne sur terre, ni père ni mère ni frère ni sœur, et qu'on est petit, un petit mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ? [...] Kik est devenu un soldat-enfant. Le soldat-enfant était malin. Le malin small-soldier a pris un raccourci. En prenant le raccourci, il a sauté sur une mine. Nous l'avons transporté sur un brancard de fortune. Nous l'avons adossé mourant à un mur. Là nous l'avons abandonné. Nous l'avons abandonné mourant dans un après-midi, dans un foutu village, à la vindicte des villageois. (Kourouma 2000, 55)

La figure de répétition qu'on observe tout au long du passage s'explique par une pratique socio-discursive, celle de la référence au « malinké en français » (Ndiaye 2006, 78). Cela nous amène à conclure que dans notre corpus, le geste littéraire oralisé et réduit à l'extrême assure non seulement l'authenticité du parler africain, mais constitue également une divergence du genre canonique. Cette nouvelle forme de l'oraison funèbre, basée sur une grande simplicité de composition, constitue une source non-négligeable d'effets esthétiques et empathiques.

Conclusion

D'après Bonhomme (2018), on peut faire l'hypothèse selon laquelle l'empathie est probablement régie simultanément par les trois composants du genre épидictique : l'énonciateur-évaluateur est un enfant-soldat qui fait une oraison funèbre en souvenir d'autres enfants-soldats tués dans la guerre. Bien que les caractéristiques du discours évaluatif semblent renforcer l'empathie, elles ne peuvent pas

être considérées comme l'unique source de l'empathie narrative. Le concept d'empathie narrative repose donc non seulement sur des éléments linguistiques et textuels, dont le lien direct avec l'empathie reste encore à prouver par des recherches empiriques plus nuancées, mais aussi sur des facteurs psychologiques, culturels et éthiques complexes.

D'autres approches (Keen 2024) se focalisent sur le processus de lecture, réunissant ses deux instances : le lecteur et l'auteur. Dans cette optique, l'empathie serait un aspect de l'intersubjectivité entre auteur et lecteur. Chez le lecteur, on observe, d'une part, une intelligence sociale qui lui permet de comprendre les émotions et les comportements des personnages fictifs, et, d'autre part, une lecture immersive plus profonde, qui suppose une forte capacité de visualisation mentale facilitant l'émergence de l'empathie. Toutefois, des différences individuelles sont également à prendre en compte. Quant à l'auteur, on suppose qu'il fait preuve d'une grande empathie et d'une grande capacité imaginative (Keen 2024, 202) lui permettant de créer des personnages susceptibles de susciter l'empathie chez le lecteur. Keen (2006) propose la notion d'empathie stratégique (*strategic empathy*) pour décrire l'empathie de l'auteur qui, en ciblant un public particulier, essaie de produire un lien émotionnel à travers une fiction. Il apparaît que les éléments textuels (emploi de la première personne, généricité due à la fusion du roman picaresque, du témoignage et de la remémoration) qui déclenchent l'empathie chez le lecteur sont, de préférence, accompagnés d'un jugement éthique et d'une empathie stratégique diffusée (*broadcast strategic empathy*, Keen 2006). Cette dernière caractérise surtout les romanciers postcoloniaux qui, outre leur volonté de mettre en valeur la vulnérabilité et l'espoir communs (*common vulnerabilities and hopes*) de tous, visent à l'universalité (Keen 2022) et s'efforcent d'élargir le cercle des lecteurs potentiels en créant des personnages-ponts (*bridge characters*) susceptibles de partager des traits communs avec le public ciblé. La tendance à l'universalité permet ainsi de maximiser la chance d'empathie du lecteur envers l'un des personnages fictifs. La figure de l'enfant-soldat relève de la conception de l'universalité, mais elle conserve aussi les particularités des expériences personnelles et des représentations du contexte géohistorique, littéraire, culturel et politique.

Bibliographie

- Adam Jean-Michel (2014) : *Genres de récit. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve : L'Harmattan-Academia.
- Bonhomme Marc (2018) : « Modalités et stratégies rhétorique de l'éloge », *Exercices de rhétorique* 11, <http://journals.openedition.org/rhetorique/613> [07/10/2024].
- Coplan Amy (2004) : « Empathic Engagement with Narrative Fictions », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2, « Art, Mind and Cognitive Science », 141-152, <https://sites.duke.edu/flaubertsbrain/files/2012/08/Coplan-2004-Empathic-Engagement-w-Narrative-Fictions.pdf> [07/10/2024].
- Daunais Isabelle (2010) : « Éthique et littérature : à la recherche du monde protégé », *Études françaises* 46/1, 63-75.
- Fernandez-Quintanilla Carolina (2020) : « Textual and Reader Factors in Narrative Empathy : An Empirical Reader Response Study Using Focus Groups », *Language and Literature* 29/2, 124-146.
- Keen Suzanne (2006) : « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative* 14/3, 207-236.
- Keen Suzanne (2022) : *Empathy and Reading. Affect, Impact and the Co-Creating Reader*, New York / Londres : Routledge.
- Keen Suzanne (2024) : « Affective Resonance and Narrative Immersion », in Thomas Petraschka et Christina Werner (dir.), *Empathy's Role in Understanding Persons, Literature, and Art*, New York / Londres : Routledge.
- Koné Amadou (2015) : « Kourouma et le discours littéraire. Deux langues pour restituer deux imaginaires », in Jean Ouédraogo (dir.), *L'Imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 29-57.
- Kourouma Ahmadou (2000) : *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil.
- Narme Pauline, Harold Mouras, Loas Gwénolé, Pierre Krystkowiak, Martine Roussel, Muriel Boucart et Olivier Godefroy (2014) : « Vers une approche neuropsychologique de l'empathie », *Revue de neuropsychologie* 4/2, 292-298, <https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-4-page-292.htm> [17/06/2024].
- Nascimento Flávia (2011) : « *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma : une allégorie de l'écrivain-témoin », in Isabelle Durand-Le Guern (dir.),

- Roman et politique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 291-300, <https://books.openedition.org/pur/39272> [07/02/2024].
- Ndiaye Christiane (2006) : « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" » de Birahima », *Études françaises* 42/3, 77-96, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/12944/Ndiaye2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [08/10/2024].
- Ndiaye Christiane (2015) : « Kourouma, le mythe. La rhétorique des lieux communs du discours critique », in Jean Ouédraogo (dir.), *L'Imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 19-37.
- Pernot Laurent (1986) : « Les topoï de l'éloge chez Ménandros le Rhéteur », *Revue des Études Grecques* 99, 33-53, https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1986_num_99_470_1447 [08/10/2024].
- Régent-Susini Anne (2018) : « L'éloge : quoi de neuf ? », *Exercices de rhétorique* 11, <http://journals.openedition.org/rhetorique/613> [07/10/2024].
- Régent-Susini Anne (2020) : « L'oraison funèbre, ou comment ne pas s'en débarrasser », *Poétique* 187/1, 47-65, <https://hal.science/hal-03256633> [12/05/2024].

ANTOANETA ROBOVA

Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid »

Pour une poétique empathique chez Éric-Emmanuel Schmitt : empathie imaginative et intertextuelle

Résumé

Éric-Emmanuel Schmitt est un auteur humaniste et populaire dont l'œuvre se distingue par les enjeux éthiques des questionnements sur des thèmes universels et actuels. Le corpus de ses livres inclut un volet paratextuel sur le travail d'écrivain, ses stratégies et ses expériences d'écriture. Les techniques issues de l'empathie imaginative de l'auteur sont étudiées au prisme de la théorie de Suzanne Keen et du concept d'empathie narrative dans le but de dégager les représentations et mécanismes dominants de l'empathie dans l'œuvre de Schmitt. Sont analysés des exemples de dispositifs narratifs aussi bien que les stratégies relatives à sa poétique empathique. L'émergence d'une forme particulière d'empathie auctoriale fondée sur l'hommage – l'empathie intertextuelle – est éclairée en concordance avec la posture de filiation entre Schmitt et ses auteurs modèles.

Mots-clés : Éric-Emmanuel Schmitt, empathie narrative, empathie imaginative, intertextualité, hommage

Abstract

Éric-Emmanuel Schmitt is a humanist and popular author whose oeuvre stands out for the ethical issues it raises on universal and topical themes. The corpus of his writings includes a paratextual section on the work of the writer, his narrative strategies and experiences. The author's techniques of imaginative empathy are studied through the prism of Suzanne Keen's theory and the concept of narrative empathy, with the aim of identifying the dominant representations and mecha-

nisms of empathy in Schmitt's work. Examples of narrative devices and strategies relating to his empathetic poetics are analyzed. The emergence of a particular form of auctorial empathy based on homage – the intertextual empathy – is explored in relation to Schmitt's position of filiation with his models.

Keywords: Éric-Emmanuel Schmitt, narrative empathy, imaginative empathy, intertextuality, homage

Se détachant dans le champ romanesque francophone par son écriture aux enjeux humanistes, Éric-Emmanuel Schmitt est un auteur polyvalent qui s'exprime dans de multiples formes artistiques. La thématisation d'états empathiques, ainsi que les dispositifs narratifs sollicitant l'implication du lecteur, jalonnent l'œuvre de Schmitt. Dans le « journal d'écriture » (Schmitt 2017a, 273-311) du roman *Ulysse from Bagdad*, l'auteur révèle sa conception de l'empathie imaginative. Au-delà de cette forme d'empathie auctoriale que nous allons appréhender sous l'éclairage de l'empathie narrative théorisée par Suzanne Keen (2006 ; 2007 ; 2013 ; 2015), il existe une gamme assez large de représentations des différentes formes d'empathie dans la fiction de l'écrivain aux talents variés. L'immersion dans son œuvre permet de dégager les pratiques révélatrices des particularités de sa poétique empathique fondée sur diverses techniques et stratégies d'auteur. Nous allons nous pencher sur quelques définitions et types d'empathie selon des spécialistes éminents de champs scientifiques différents. Ensuite, nous nous focaliserons sur le fonctionnement de l'empathie imaginative selon Schmitt pour explorer enfin les enjeux d'une forme particulière d'empathie narrative chez l'écrivain : l'empathie intertextuelle et intermédiaire en hommage à ses modèles d'écriture et maîtres à penser.

Empathie et imagination

La genèse et l'évolution historique du concept d'empathie s'enracine dans la notion d'*Einfihlung* (Vischer 1873) introduite au XIX^e siècle par Robert Vischer et subséquentement traduite en anglais par le mot *empathy* par les psychologues James Ward et Edward B. Titchener (Lanzoni 2012). Ainsi les sèmes d'origine de « sentir dans », associés à l'expérience esthétique en particulier, ont connu

au fil des décennies des emplois plus nuancés ou larges et des développements sur les plans neurologique et psychologique (Decety et Ickes 2009 ; Batson 2011 et Decety 2014), philosophique (Nussbaum 2001 ; Slote 2008 ; Maibom (dir.) 2017) et interdisciplinaire (Gefen et Vouilloux 2013 ; Burke et Troscianko 2017 ; Johansen et Karl 2022) ouverts vers le dialogue avec les arts et la littérature. Les définitions et usages variés du concept d'empathie essaient et obscurcissent parfois ce terme scientifique, mais convergent vers l'idée d'une réponse émotive ou rationnelle, la volonté de comprendre du point de vue de l'autre et le point de vue de l'autre. *Sentir avec /comme* et *comprendre avec* relèvent de nos jours des réactions psychosomatiques associées aux deux grands types d'empathie : affective (ou émotionnelle) et cognitive (ou prise de position ou théorie de l'esprit). Le psychiatre et psychanalyste Jacques Hochmann (2012, 173) cerne l'empathie dans son lien aux sentiments, désirs et pensées d'autrui et précise que « C'est un geste vers l'autre pour connaître, comprendre ou expliquer son comportement » qui suppose de « se mettre à la place occupée par l'autre ».

Bernard Vouilloux (2016, 136) se réfère aux travaux de Jean Decety pour définir le concept et précise que « [l']empathie est un phénomène psychologique qui met en jeu plusieurs éléments dont les principaux sont la capacité à ressentir et à se représenter les émotions et les sentiments (pour soi et pour autrui), la capacité d'adopter la perspective d'autrui et enfin la distinction entre soi et autrui ». Or, pour Jean Decety (2022) « l'empathie reflète une capacité innée de percevoir et d'être sensible aux états émotionnels des autres, souvent couplée avec une motivation pour se préoccuper de leur bien-être ». Le neurologue récapitule l'état de l'art et distingue trois composants de l'empathie : émotionnel, cognitif et motivationnel, celui-ci relevant du souci de l'autre et de son bien-être. Cet ingrédient motivationnel renvoie à une des fonctions essentielles mais souvent débattues de l'empathie – sa dimension proactive et éthique, ainsi que son potentiel d'activation d'« un comportement prosocial, altruiste et moral » (Maibom 2017, 4) qui pourrait être associé à l'hypothèse de l'empathie-altruisme de Batson et Shaw (1991). Selon « *the empathy-altruism hypothesis* » (Batson 2011, 11), l'altruisme résulte de l'empathie. Batson et son équipe ont étudié en profondeur pendant des décennies les effets positifs de l'empathie, même si ceux-ci ne bénéficient pas de l'accord catégorique de la communauté scientifique.

Selon Martha Nussbaum, par ailleurs, l'empathie représente « une reconstruction imaginaire de l'expérience de l'autre » (2001, 302). Le lien entre empathie et imagination suscite l'intérêt des chercheurs qui constatent qu'on peut

inférer une expérience à partir de son propre vécu précédent ou la reconstruire par l'imagination (cf. Morton 2017), cette dernière étant particulièrement efficace dans le cas de prise de perspective. Adam Morton relève pourtant le risque d'erreur dans ce type d'empathie fondée sur l'imagination et la modélisation mentale. Il précise qu'il est plus difficile d'imaginer les émotions des autres, que leurs « pensées, désirs, intentions » (2017, 186). Mais selon lui, le potentiel d'empathie soutenue par l'imagination dépend aussi de la proximité existentielle entre empathisé et empathisant.

L'empathie imaginative d'après Éric-Emmanuel Schmitt

Éric-Emmanuel Schmitt associe empathie et imagination dans le « journal d'après » de son roman *Ulysse from Bagdad* (2017a) consacré au périple d'un réfugié irakien. L'écrivain introduit le concept d'« empathie imaginative » et définit cette prédisposition en expliquant qu'elle consiste à « se glisser dans la peau » de son héros : « En vérité, j'ignore comment je me mets à la place des autres : j'y parviens, c'est tout. L'empathie imaginative, voilà le don qui m'a été offert pour écrire » (2017a, 295). Il rattache cette forme d'empathie à sa capacité de prise de perspective, mais aussi à son talent d'identification et de glissement vers la perspective de ses protagonistes : « Ma capacité d'empathie me sert beaucoup : quand les Irakiens me parlent de leur pays, mon cerveau reçoit des saveurs, des sons, des odeurs, des sentiments... J'ai l'impression de devenir eux » (2017a, 281). Les commentaires de Schmitt permettent de rattacher son expérience empathique à deux des trois voies¹ vers l'empathie formulées par Heidi Maibom (2014, 10-11) : la « route imaginative » souvent définie comme prise de perspective et la « route inférentielle » à travers laquelle l'empathie est déclenchée par des témoignages ou des inférences. L'écrivain combine les stimuli réels obtenus grâce aux témoignages des Irakiens et à son travail préliminaire de documentation, mais utilise également des stimuli fictifs dont la vraisemblance nourrit son imagination et active le mécanisme de prise de perspective.

1 La chercheuse évoque les trois « routes » (Maibom 2014, 10) les plus importantes vers l'empathie affective : « *perceptual* » lorsqu'on est témoin de la situation d'autrui, « *inferential* », basée sur la conviction ou les connaissances quant à l'état d'autrui, et « *imaginative* » quand on adopte un autre point de vue.

La dimension complexe du fonctionnement cognitif de l'écrivain renvoie à une technique de perception synesthésique qui retransmet les stimuli verbaux des récits des Irakiens vers un traitement cérébral apte à les transformer en images mentales propices à la prise de perspective. Ce remaniement cognitif et créatif, décrit dans le témoignage de l'écrivain, renvoie à un mécanisme d'empathie interpersonnelle qui, par le biais de l'imagination recrée des expériences subjectives et les transpose dans le monde de la fiction. Les images mentales collectées deviennent les piliers d'un processus d'identification aux prototypes des personnages. Ainsi, l'empathie imaginative de Schmitt, cette plasticité psycho-créatrice, peut aussi être associé à « l'empathie esthétique » que Batson rattache à *Einfühlung* et qui consiste à « deviner intuitivement et à se projeter dans la situation de l'autre » (Batson 2011, 6). Cette aptitude de projection dans la position de l'autre – au cœur de sa vision particulière du monde – recouvre une part de la démarche schmittienne.

L'autre technique relative à l'empathie imaginative, c'est la méthode d'incarner l'altérité, de devenir l'autre, évoquée par l'écrivain non seulement dans le « journal d'après » d'*Ulysse from Bagdad*, mais aussi dans le « Journal d'écriture » du recueil de nouvelles *Concerto à la mémoire d'un ange* (Schmitt 2011a). Schmitt révèle sa démarche d'élaboration du personnage de la « vieille dame killeuse de province » (2011a, 199) dans sa nouvelle « L'empoisonneuse » en précisant : « Comme toujours, le personnage auquel je prête ma plume m'a envahi » (2011a, 199). La fusion organique de l'écrivain avec son personnage principal déborde même les horaires d'écriture pour contaminer le quotidien de l'auteur, donnant libre cours à la reconstruction organique d'un être fictionnel qui semble prendre vie et obséder son inventeur : « Même lorsque je ne rédige pas, le personnage ne me lâche plus. Il me hante et parfois parle à ma place. Non seulement le rôle me colle à la peau – ce n'est pas grave – mais à l'esprit. Il mobilise en moi tout ce qui lui ressemble. Si mon personnage est mauvais, il exalte ma méchanceté » (Schmitt 2011a, 199). Le mécanisme de prise de perspective décrit s'assimile à une stratégie ludique d'identification quasi organique d'un auteur avec le personnage incarné.

Le lexique relatif aux arts scéniques évoque l'art de l'interprétation théâtrale alors que la technique schmittienne renvoie à certains principes de la méthode de Constantin Stanislavski. Une importance primordiale est accordée

par Stanislavski à l'imagination² et à l'inventivité engendrant des images mentales et enrichissant les circonstances externes données pour la construction du rôle (Stanislavski 1936, 69). L'activité mentale est consubstantielle au jeu authentique de l'acteur sur le plan physique et psychologique. Par son travail de dramaturge et de réalisateur, mais aussi par son expérience actoriale, Schmitt connaît en profondeur différentes pratiques ludiques relatives au jeu de rôles qu'il représente souvent dans ses œuvres et applique sans doute, consciemment ou inconsciemment, dans ses procédés d'écriture et de construction des personnages dont il adopte le point de vue. Un tel mécanisme d'identification relève du spectre de l'empathie auctoriale. Mais il ne s'agit pas d'une forme de « prise de rôle », consistant à « imaginer ce qu'il aurait pensé ou ressenti à la place d'un autre » (Batson 2009, 7). Il est question plutôt d'une prise de perspective dans laquelle on imagine comment l'autre pense et ce qu'il ressent. Dans cette démarche auctoriale, la prise de perspective est fondée sur une technique consistant à imaginer et même à élaborer mentalement la perspective de l'autre au point de s'y situer.

Par ailleurs, Éric-Emmanuel Schmitt pratique divers types et stratégies de l'empathie narrative définie et théorisée par Suzanne Keen (2015, 155). D'après elle, l'empathie narrative constitue la capacité à ressentir les émotions et à prendre la perspective induite par la lecture, le visionnement, l'écoute ou le fait d'imaginer des récits de la situation ou de la condition d'un autre. Keen (2007, 62-64), en pesant le pour et le contre quant aux effets éthiques de l'empathie narrative sur le public, ne sous-estime pas le potentiel immersif de la fiction, ni la possibilité pour les lecteurs et auteurs d'empathiser avec les personnages, mais aussi de réfléchir en lisant puisque « quand les textes invitent le lecteur à ressentir, ils stimulent également la réflexion des lecteurs » (Keen 2006, 213). À partir du roman *Ulysse from Bagdad* et de son journal d'écriture, il est possible d'explorer l'empathie narrative de l'auteur envers son personnage et de constater l'usage d'une large palette de techniques considérées comme à haute charge empathique. L'écrivain croit en la fonction de la littérature d'inciter à une prise de perspective et de position, à une lecture empathique, réfléchie et engagée. Les causes qu'il défend, comme la solidarité avec les réfugiés, sont d'après lui en mesure de susciter l'empathie du lecteur, d'autant plus qu'elles sont fictionnalisées ou mythifiées, incarnées par des personnages, générant des émotions du spectre empathique :

2 Cf. chapitre IV « Imagination » (Stanislavski 1936, 59-79).

sympathie, empathie, compassion. L'effet d'esthétisation de l'expérience de Saad Saad, l'Irakien fuyant sa patrie en quête d'asile, est obtenu par la référentialisation mythique de ses péripéties. L'intertexte homérique intégré sous forme de commentaires du père défunt, visitant et guidant son fils, appose une couche de défamiliarisation par les éléments merveilleux et de rapprochement par l'universalité des contenus mythiques connus des lecteurs de différents âges et nationalités. L'enchevêtrement de l'actualité contemporaine et du syntagme mythique atemporel rend l'histoire de Saad Saad plus proche du lecteur occidental moyen et plus puissante en termes d'effets éthico-esthétiques.

Le glissement vers le point de vue du personnage en voie de construction implique le choix d'une focalisation susceptible d'exprimer le mimétisme imaginaire de l'auteur. Suzanne Keen cite, parmi les techniques narratives empathiques considérées comme les plus efficaces, la focalisation interne et le point de vue omniscient qui facilitent la caractérisation à travers la description de la vie psychologique et l'accès à la conscience des protagonistes par des procédés tels le monologue interne, le discours indirect libre et le psycho-récit (cf. Keen 2006, 219-220). Force est de constater qu'un des dispositifs narratifs récurrents dans l'œuvre romanesque de Schmitt repose sur les usages de la focalisation interne avec narrateur autodiégétique. Tel est d'ailleurs le choix de point de vue dans *Ulysse from Bagdad* qui mobilise des stratégies narratives empathiques en faveur d'une réception proactive aux enjeux éthiques et politiques. L'auteur empathise avec son avatar d'Ulysse, réfugié et exilé moderne, et essaie de favoriser l'immersion du lecteur pour le sensibiliser à un défi majeur du monde contemporain : les migrations que Schmitt définit comme « le problème du XXI^e siècle » (2017a, 276). C'est une réponse empathique de solidarité qu'il vise par ses stratégies d'écriture engagée, car pour lui, « écrire, signifie agir » (274). Il décide ainsi d'« adopter le regard du sans-papiers, présenter le monde à travers ses yeux, pénétrer de façon charnelle et existentielle la vie intérieure de l'exilé » (275).

Suzanne Keen (2007, 142-143) distingue trois types d'empathie stratégique : l'empathie stratégique limitée (« *bounded strategic empathy* »), se produisant au sein de groupes aux expériences communes, l'empathie stratégique d'ambassadeur (« *ambassadorial strategic empathy* »), ciblée sur des audiences précises dans le but de cultiver l'empathie à l'égard de groupes défavorisés, et l'empathie stratégique diffusée (« *broadcast strategic empathy* ») qui s'adresse à l'ensemble des lecteurs dans l'intention de susciter leur solidarité avec un groupe. Keen (2015, 157) relève que l'empathie d'ambassadeur est fortement ancrée dans le contexte

socio-historique ayant engendré le besoin d'aide des groupes défavorisés, alors que l'empathie stratégique diffusée est fondée sur des expériences communes dont l'universalité dépasse les cas d'injustice concrets. Schmitt réussit à mêler les techniques narratives, il marie l'actualité de la question brûlante des migrations forcées à l'universalité du sujet mythique du périple odysseén par les procédés de modernisation du substrat mythique. L'écrivain élabore ainsi une stratégie mixte activant les trois types d'empathie : empathie limitée par l'intermédiaire du narrateur autodiégétique qui suscite l'empathie de ses confrères et consœurs réduits à une vie de réfugiés, empathie d'ambassadeur par la peinture du périple du personnage incarnant le sort des migrants dont le nombre ne cesse d'augmenter au XXI^e siècle, empathie diffusée enfin, car le régime mythico-réaliste de représentation d'une trajectoire parsemée d'embûches permet de sensibiliser l'audience aux phénomènes migratoires du point de vue humain de l'expérience, tant psychologique et individuelle que sociologique et historique.

D'autres facettes de la poétique empathique : empathie relayée et variation-hommage

Parmi les thèmes récurrents dans la poétique schmittienne figurent les représentations d'états empathiques³ et les scènes d'empathisation. Un cas très intéressant de thématization d'un processus d'empathisation créatrice relayée est dépeint dans *La Femme au miroir* (2011b). Ce roman développe dans trois fils narratifs enchevêtrés les histoires de trois femmes d'époques différentes : Anne de Bruges, poète mystique de la Renaissance, Hanna de Vienne, écrivaine et psychanalyste du XX^e siècle, et Anny, actrice hollywoodienne contemporaine. Les destins de ces trois femmes sont reliés par la continuité de leur acte créatif fondé sur une forte composante empathique. Ainsi, la vie et la poésie d'Anne de Bruges inspirent l'expérience créatrice de Hanna qui trouve le manuscrit *Le Miroir de l'invisible* et commence la rédaction d'un livre sur la vie de l'autrice refusant l'ordre patriarcal de son époque. Hanna empathise avec la singularisation rebelle et la quête créatrice d'Anne au point de voir en elle sa propre image mirée, un *alter ego* qui catalyse le geste de filiation artistique en tant qu'expérience de solidarité

3 Suzanne Keen mentionne la tendance des auteurs empathiques à intégrer des représentations d'empathie dans leurs écrits (cf. 2007, 123).

féminine et de résonance scripturale. Hanna se met à la place d'Anne, sa prise de position conditionne le travail d'expression esthétique empathique par l'écriture de son livre. La chaîne des résonances empathiques au féminin se poursuit avec la participation relayée d'Anny Lee : « Telle Anne, telle Hanna, Anny aimait se quitter, s'abstraire d'elle-même, de son identité sociale, familiale, en vue d'approcher une réalité plus fondamentale. Cet "en dessous de tout", Anny l'obtenait, elle, par le jeu. Comédienne, elle s'éloignait d'elle pour devenir les autres [...] » (Schmitt 2011b, 454). Anny module à son tour le flux des variations esthétiques d'expériences spirituelles communes dans son propre mode d'expression : le jeu actorial à travers l'incarnation organique suivant la méthode de Stanislavski.

La jeune actrice interprète le rôle d'Anne de Bruges dans un film fondé sur le scénario adapté du livre biographique de Hanna. Dans *La Femme au miroir* (2011b), comme dans d'autres œuvres de Schmitt, le déclencheur d'empathie est une expérience esthétique et spirituelle, alors que le processus d'empathisation suppose une transformation du geste de réception en acte créateur d'hommage. C'est ainsi que la poésie mystique inspire le livre biographique, retravaillé en scénario, donnant lieu à une interprétation qui fait coïncider empathisante et empathisée, actrice et personnage, dans une scène de jeu de rôle et de prise de perspective. L'expérience psychomotrice de reconstruction incarnée de l'image d'Anne par Anny repose sur un travail d'imagination-empathisation similaire à l'empathie imaginative théorisée par Éric-Emmanuel Schmitt. Or, ce roman dont le titre se réfère au tableau du Titien représente trois femmes au miroir qui se renvoient leurs reflets au fil des siècles. Hanna et Annie se mirent dans le destin tragique de leur devancière Anne et s'y reconnaissent au point de relayer l'acte créatif dans leur propre modulation-variation esthétique. La métaphore catoptrique fait penser au livre, sollicitant la participation réflexive et activant l'empathie affective et cognitive des lectrices enclines à s'identifier avec les héroïnes représentées dans leurs liens d'empathie et de solidarité féminine.

Ce modèle d'empathisation interpersonnelle et intertextuelle, reposant sur une continuité dans le sillage spirituel d'un prédécesseur du domaine littéraire ou plus globalement artistique est une matrice sous-jacente à l'œuvre de Schmitt. Parmi ses modèles d'écriture se rangent Denis Diderot, Romain Gary et Mozart. La pièce *La Tectonique des sentiments* (Schmitt 2008) est une réécriture libre, une variation-hommage sur l'épisode de Mme de la Pommeraye de *Jacques le Fataliste et son maître* (Diderot 1796), alors que *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* (Schmitt 2001) est une œuvre inspirée de *La Vie devant soi*

(Gary 1975). Si les exemples de références intertextuelles ponctuelles abondent dans l'œuvre de l'écrivain prolifique, l'empathie intertextuelle concerne la posture de filiation esthétique dans le sillage des maîtres d'écriture parmi lesquels se rangent les compositeurs ayant marqué la trajectoire artistique de Schmitt. Son empathie narrative intertextuelle suppose une forte imprégnation de l'esprit du maître, une résonance avec le modèle par rapport auquel le disciple se situe en position d'hommage et de « *philiation* ou filiation affective et spirituelle » (Robova 2019, 174). Ainsi, le lecteur et auditeur empathique est devenu l'écrivain populaire dont les stratégies narratives et intertextuelles impliquent les lecteurs dans un processus d'empathisation relayée.

Dans ses récits autofictionnels en hommage à Mozart, Beethoven (Schmitt 2017b) et Chopin (Schmitt 2018), le narrateur autodiégétique exprime « les secousses spirituelles provoquées par la musique au cours d'une existence » (Schmitt 2017b, 9). Il révèle différents niveaux d'empathisation musicale et d'empathie relayée en variations-hommages, mais se laisse également transporter et guérir par la musique lors d'un moment épiphanique. Les pouvoirs thérapeutiques de la musique de Mozart, ainsi que son potentiel de contagion émotionnelle et de purification cathartique sont décrits dans les lettres adressées par le jeune protagoniste à Mozart – son modèle et « maître de sagesse » (Schmitt 2017b, 13). Le lien empathique et épistolaire avec le compositeur constitue un processus de modulation de l'énergie créatrice en formes littéraires et une prise de conscience de cette vocation par voie d'empathie esthétique et cognitive. La révélation de la vocation scripturale dans *Ma vie avec Mozart* se réalise par empathie relayée dans une lettre adressée au maître à penser : « j'ai rejoint ton camp, le camp des créateurs : me voici écrivain, publié, joué, traduit en de multiples langues » (Schmitt 2017b, 42). Dans ses livres en hommage aux musiciens et « guides spirituels » (111), Schmitt propose une variation intermédiaire née de son inspiration musicale transmuée dans le langage de la littérature pour initier à son tour les lecteurs à l'art qui « nous aide à vivre » (60).

Conclusion

La poétique d'Éric-Emmanuel Schmitt se distingue par une forte composante empathique qui englobe divers dispositifs et manifestations de l'empathie imaginative et intertextuelle. Il utilise des stratégies d'implication éthique des lecteurs en fa-

veur des causes sociales défendues. L'empathie narrative de l'auteur se déclenche à l'égard des protagonistes de ses œuvres ainsi qu'envers ses modèles d'écriture. Il se situe dans une filiation esthétique et spirituelle par rapport aux créateurs qui ont contribué à la révélation de sa vocation littéraire aux enjeux humanistes. Il met en œuvre des techniques empathiques efficaces et réussit à investir sa poétique de vertus d'implication affective et réflexive des lecteurs dans ses fictions. Mais il sollicite leur participation également au-delà des mondes mimétiques, par un flux empathique relayé apte à sensibiliser aux problèmes universels et particuliers.

Bibliographie

- Batson Charles Daniel et Laura L. Shaw (1991) : « Evidence for Altruism : Toward a Pluralism of Prosocial Motives », *Psychological Inquiry* 2/2, 107-122.
- Batson Charles Daniel (2009) : « These Things Called Empathy : Eight Related but Distinct Phenomena », in Jean Decety et William Ickes (dir.), *The Social Neuroscience of Empathy*, Cambridge : MIT Press, 3-15.
- Batson Charles Daniel (2011) : *Altruism in Humans*, New York : Oxford University Press.
- Burke Michael et Emily T. Troscianko (dir.) (2017) : *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*, Oxford : Oxford University Press.
- Decety Jean (2022) : « Empathie », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/empathie/> [18/09/2024].
- Decety Jean et William Ickes (dir.) (2009) : *The Social Neuroscience of Empathy*, Cambridge (MA) / Londres : MIT Press.
- Decety Jean (dir.) (2014) : *Empathy : From Bench to Bedside*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Diderot Denis (1796) : *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris : Buisson.
- Gary Romain (Émile Ajar) (1975) : *La Vie devant soi*, Paris : Mercure de France.
- Gefen Alexandre et Bernard Vouilloux (dir.) (2013) : *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann.
- Hochmann Jacques (2012) : *Une Histoire de l'empathie*, Paris : Odile Jacob, <https://www.cairn.info/une-histoire-de-l-empathie--9782738127921.htm> [07/06/2022].
- Johansen Emily et Alissa G. Karl (2022) : *Rereading Empathy*, New York / Londres : Bloomsbury Publishing.

- Keen Suzanne (2006) : « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative* 14/3, 207-236.
- Keen Suzanne (2007) : *Empathy and the Novel*, Oxford : Oxford University Press.
- Keen Suzanne (2013) : « Narrative Empathy », in Peter Hühn (dir.), *The Living Handbook of Narratology*, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html> [10/09/2022].
- Keen Suzanne (2015) : *Narrative Form. Revised and Expanded Second Edition*, Londres : Palgrave Macmillan.
- Lanzoni Susan (2012) : « Empathy in Translation : Movement and Image in the Psychological Laboratory », *Science in Context* 25/3, 301-327.
- Maibom Heidi (2017) : « Introduction to Philosophy of Empathy », in Heidi Maibom (dir.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, Londres / New York : Routledge, 1-9.
- Maibom Heidi (2014) : « Introduction : Everything You Ever Wanted to Know about Empathy », in Heidi Maibom (dir.), *Empathy and Morality*, Oxford : Oxford University Press, 1-40.
- Morton Adam (2017) : « Empathy and Imagination », in Heidi Maibom (dir.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, New York / Londres : Routledge.
- Nussbaum Martha C. (2001) : *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Robova Antoaneta (2019) : « Éric-Emmanuel Schmitt et ses maîtres de bonheur : à la croisée des voies littéraire et musicale », *Quêtes littéraires* 9, 171-185, <https://czasopisma.kul.pl/ql/article/view/5020> [10/09/2020].
- Schmitt Éric-Emmanuel (2001) : *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Paris : Albin Michel.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2008) : *La Tectonique des sentiments*, Paris : Albin Michel.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2011a) : *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris : Albin Michel.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2011b) : *La Femme au miroir*, Paris : Albin Michel.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2017a) : *Ulysse from Bagdad*, Paris : Albin Michel.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2017b) : *Mes maîtres de bonheur*, Paris : Librairie générale française.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2018) : *Madame Pylinska et le secret de Chopin*, Paris : Albin Michel.

- Slote Michael (2008) : *The Ethics of Care and Empathy*, New York / Londres : Routledge.
- Stanislavski Constantin (1936) : *An Actor Prepares*, trad. par Elizabeth Reynolds Hapgood, New York / Londres : Routledge.
- Vischer Robert (1873) : *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig : Herman Credner.
- Vouilloux Bernard (2016) : « Empathie », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), *Dictionnaire Arts et Émotions*, Paris : Armand Colin, 136-143.

ANIKÓ Ádám

Université catholique Pázmány Péter de Budapest

L'empathie à l'œuvre d'un texte à l'autre

Résumé

Notre étude, dans une première étape, propose d'examiner dans certains exemples littéraires les outils textuels de l'expression de l'empathie à l'œuvre, décrits par les théories cognitives, qui soutiennent d'une manière paradoxale la communication plutôt sensitive que verbale, acception originelle du terme *empathie*. Dans une deuxième étape, nous élargissons nos interrogations vers les domaines de la traduction pour arriver à conclure que ces outils (dont l'intersubjectivité et l'arrière-texte) mis en jeu lors de la lecture soutiennent les procédés activés au cours de la traduction littéraire.

Mots-clés : empathie, théories cognitives, intersubjectivité, traduction, Albert Camus

Abstract

Our paper begins by examining the textual tools described by cognitive theories that paradoxically support sensitive rather than verbal communication, the original meaning of the term empathy, in a few literary examples. We then extend our interrogations to the fields of translation, concluding that these tools (including intersubjectivity and *arrière-texte*) used during reading support the processes activated during literary translation.

Keywords: empathy, cognitive theories, intersubjectivity, translation, Albert Camus

C'est contre les formalistes et pour expliquer la reconnaissance d'un contenu émotionnel essentiel au sentiment du beau qu'a été réactualisée la notion d'empathie. Celle-ci a été recherchée afin de la distinguer de la sympathie, reléguée dans le langage populaire et sans plus de signification philosophique. Dans sa *Rhétorique*, Aristote s'appuyait sur les dimensions langagières de l'expression des émotions et sur les dispositions des auditeurs pour leur parler avec efficacité. En appliquant le modèle aux relations interpersonnelles, la sympathie finit par désigner, en anglais, en français ou en allemand, le partage de sentiments avec autrui et plus spécifiquement le fait d'être affecté par les souffrances du prochain. Pourtant, ce partage n'est pas du tout évident ; il n'est pas facile de reconnaître les émotions des autres, tout comme il est difficile de rendre compte linguistiquement de la douleur et de la souffrance. Rousseau au XVIII^e siècle, par exemple, ne parle pas directement de la sympathie ; il se réfère plutôt au concept voisin de pitié (ou de commisération). On se rappelle qu'en 1754, dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau tenait la pitié pour un mécanisme essentiel destiné à équilibrer l'amour-propre fondamental de l'être humain (Rousseau 1996).

Bien avant que la psychologie moderne n'attire notre attention sur les sources affectives et les substructures inconscientes de la pensée, Rousseau, dans les *Confessions*, nous invite à chercher l'origine de ses propres théories dans l'expérience sensible. Dans ses *Rêveries*, il situe celle-ci dans l'expérience rêvée : « Ma vie entière n'a guère été qu'une longue rêverie »¹ (Rousseau 1948, 167). Dans ce discours subjectif, la rencontre de soi coïncide avec la rencontre de l'imaginaire, elles sont les résultats de la même découverte. Dès l'origine, la conscience de soi est intimement liée chez lui à la possibilité de devenir un autre : « Je devenais le personnage dont je lisais la vie » (Rousseau 1908, 9). L'illusion émotionnelle de cet aveu proustien avant la lettre, éveillée par la lecture, représente un risque comme dans le cas de toute expérience livresque que l'écrivain de l'Émile ne se lasse pas de dénoncer. Cependant, ce risque a également un avantage précieux : grâce à la lecture, le jeune Jean-Jacques se forme comme un être différent. Il fait l'expérience de la dissimulation, de la distance aux autres, et c'est en éprouvant cette distance qu'il prend conscience de lui-même et que son « moi » émerge. Il refuse tout ce qui s'interpose entre lui-même et sa conscience : les masques, l'opinion, le désir de considération, les arts et les artifices, jusqu'à la réflexion et au langage lui-même. Selon lui,

1 Phrases écrites sur des cartes à jouer, appendice aux *Rêveries du Promeneur solitaire*, édition critique par Marcel Raymond (1948, 167).

l'homme est en exil dans le langage. Ce constat, d'une manière nécessairement anachronique, nous rappelle la méfiance de Roland Barthes à l'égard de l'usage social de la langue. En rejetant à l'extérieur la responsabilité de l'altération des rapports humains et en plaçant le mal au dehors, Rousseau peut se libérer de la faute. Mais surtout, il est amené à chercher sa véritable nature au plus profond de lui-même.

Homme de lettres, Rousseau dénonce l'insuffisance du langage au moyen d'une œuvre écrite. Il poursuit un désir : la communication muette où tout est dit sans prendre la parole ; il conserve la nostalgie d'un autre langage, d'avant la chute. Il a comme rêve l'abolition du discours. « Rousseau a été le premier à vivre d'une façon exemplaire le dangereux pacte du moi avec le langage » (Starobinski 1989, 239). Deux siècles plus tard, on retrouve ce même désir de communication muette chez Roland Barthes comme langage du neutre, ou sous sa forme blanchotienne, une écriture blanche. Pour Barthes, *L'Étranger* de Camus incarne ce « degré zéro de l'écriture ».

La philosophie de Rousseau ne peut donc pas se dissocier d'une démarche fondée sur l'expérience vécue, l'enracinement dans l'affectif, la méditation sur les rapports entre désir et raison, réel et imaginaire, le moi et l'autre. Il avance la conception de l'homme qui place l'autre devant soi. La pensée de Rousseau évolue donc à partir d'un double principe : celui de l'identification à autrui et celui du refus d'identification à soi-même, ce qui permet la formation d'un premier état d'intersubjectivité, concept clé de la théorie de l'esprit élaborée en éthologie et en sciences cognitives au XX^e siècle. Contre un humanisme conquérant, Rousseau revendique l'aversion naturelle face à la souffrance de l'autre. C'est le principe d'identification à autrui par la pitié que l'auteur des *Rêveries* ne cesse de réaffirmer. S'il est vrai que la nature a rejeté l'homme, que celui-ci s'est engagé dans des erreurs liées à sa socialisation, ce n'est qu'en retrouvant une alliance originelle, le « nous » face à la société ennemie. L'homme saisit autrui à travers son moi d'une manière indirecte, dans une altération du proche et du lointain, entre extériorité et intimité.

Au XIX^e siècle, c'est dans le contexte du débat esthétique que le concept d'empathie se précise. Dans sa thèse inaugurale soutenue en 1873, Robert Vischer, à qui l'on doit le terme *Einfühlung*, relie l'origine du sentiment esthétique à une projection émotionnelle dans les formes. Il annonce par là la transition de l'esthétique à la psychologie en pressentant l'une des caractéristiques de la position empathique : le fait de pouvoir s'immerger dans la conscience d'autrui tout en gardant conscience de soi. Grâce à l'empathie, « nous avons ainsi la merveilleuse capacité de projeter et d'incorporer notre propre forme physique dans une forme objective de la même

manière que des oiseleurs s'approchent de leur proie en se dissimulant derrière un camouflage. Ainsi, je projette ma vie dans une forme sans vie comme je pourrais le faire avec une autre personne » (Vischer 1873, cité par Hochmann 2012, 17). Projeter notre vie dans une forme sans vie, c'est précisément la démarche que le lecteur suit lors de son immersion dans le milieu langagier d'un texte littéraire.

Dans ce qui suit, nos interrogations porteront surtout sur les stratégies concernant le travail raisonné de l'écrivain lors de la représentation de l'intersubjectivité à l'œuvre dans le texte. Cette question, déjà évoquée au XVIII^e siècle par Rousseau entre autres, entre dans le cadre d'une entreprise d'autant plus passionnante qu'elle n'est pas facile à créer, ni à détecter et encore moins apte à comprendre et à exprimer cette intersubjectivité fondamentale entre les personnages, leurs lecteurs et, ajoutons-le, leurs traducteurs.

Lisa Zunshine, spécialiste américaine de la littérature et des sciences cognitives, s'appuyant entre autres sur les romans de Jane Austen, parle de l'intersubjectivité, qui serait un réseau de consciences partiellement interpénétrées et qui apparaîtrait partout où des êtres humains, c'est-à-dire des sujets perceptifs, se trouvent ensemble. Zunshine (2007, 275) se pose la question suivante : « Austen a-t-elle été la première écrivaine anglaise à construire des passages profondément intersubjectifs ? [...] certains de ses prédécesseurs du dix-huitième siècle ont failli, mais n'ont pas exploré les riches possibilités offertes par le fait qu'un personnage perçoit la réaction d'un autre personnage à l'état mental du premier ». Dans les romans de Defoe, Richardson, Fielding et Burney, la « rencontre avec l'autre ne va jamais au-delà d'un échange à deux niveaux, vers de multiples négociations et perceptions », alors que chez Austen, les scènes « sur l'observation des observations » donnent voix à une « nouvelle manière de façonner la narration » (Zunshine 2007, 298).²

Zunshine reprend la notion de « théorie de l'esprit » (*Theory of Mind*) qui désigne le processus par lequel nous attribuons des états mentaux aux autres. Le présupposé « *ils savent que nous savons qu'ils savent* » est un exemple des édifices complexes élaborés par cette théorie de l'esprit. En moyenne, nos capacités cognitives nous permettraient d'aller jusqu'à quatre niveaux d'intentionnalité : il sait (1) que je sais (2) qu'elle sait (3) qu'il sait (4). Selon Lisa Zunshine, un auteur comme Virginia Woolf est capable, dans ses romans, de jongler avec six

2 Lisa Zunshine cite ici George Butte : *I Know That You Know That I Know : Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie* (2004, 59). Les citations en anglais sont traduites et transcrites par Anikó Ádám.

niveaux. Les intentionnalités d'un individu représentées dans un texte littéraire peuvent être saisies à partir de plusieurs facteurs. Cependant c'est sur le visage et ses parties accentuées (regard, sourire, mimique, etc.) que le lecteur et les autres personnages peuvent lire, concevoir et voir mentalement les pensées, les émotions et les intentions supposées et interprétées toujours individuellement. Le fonctionnement des neurones miroirs nous paraît révélateur lors du conditionnement d'une action et de l'apprentissage lorsqu'un individu exécute une action ou lorsqu'il observe un autre individu exécuter la même action, ou même lorsqu'il imagine une telle action. Dans *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus, ce sont justement les descriptions de ces facteurs qui pourraient servir de miroir pour détecter les intentions et les émotions des personnages, qui font défaut, tant pour les personnages eux-mêmes que pour les lecteurs.

À la lecture des œuvres de la rhétorique classique, on constate que c'est le *pathos* (expression des émotions) qui couvre l'aspect émotionnel d'un texte (à côté du *logos* - raison, et de l'*éthos* - tempérament). L'auditoire doit être séduit et capté émotionnellement ; la persuasion rationnelle n'est ainsi pas le seul but de la rhétorique. Selon Michel Meyer (2020), le *pathos* comporte trois éléments passionnels : la question choc, le plaisir ou le déplaisir qu'elle occasionne et la modalité sous forme de jugement qu'elle engendre, comme l'amour et la haine par exemple. Gotthold Ephraïm Lessing (1766) propose, pour sa part, d'éviter en peinture et en sculpture de représenter le moment paroxystique. Aucun instant ne jouit en effet de moins de privilège pour stimuler l'imagination que la représentation du stade ultime de l'affect. « Au-delà [de l'instant paroxystique], il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination ». C'est pourquoi le *Laocoon* sculpté ne crie pas : « en sages connaisseurs de leur art, les artistes ont évité de représenter le moment de la douleur suprême, car cet instant aurait enchaîné l'imagination » (Lessing 1766, 23). Si la peinture et la sculpture ne doivent pas tout dire sur les états de l'âme humaine, si elles ne peuvent pas représenter les émotions dans leur plénitude car cela enchaînerait l'imagination du spectateur, c'est encore plus vrai pour la littérature qui utilise le langage, par définition insuffisant et trompeur, comme le camouflage défini par Vischer évoqué plus haut. Il est impossible de traduire (au sens profond du terme) une œuvre littéraire sans qu'il y ait entre l'auteur et le lecteur privilégié qu'est le traducteur, cette empathie intime et nécessaire, bien que souvent illusoire.

À travers l'examen comparé des traductions hongroises d'un roman français, *L'Étranger* d'Albert Camus (1942), un roman à l'écriture blanche dont le prota-

goniste souffre d'apathie, nous espérons détecter où se trouvent les limites langagières de l'expression de l'empathie d'une langue à l'autre, jusqu'où l'écrivain et le traducteur peuvent pousser l'expression de la turbulence émotionnelle, ou au contraire, de l'absence de toute émotion, sans tomber dans le piège du paroxysme empathique dénoncé par Lessing. C'est précisément le travail esthétique et critique de l'écrivain, ainsi que du traducteur, qui rend l'œuvre capable de procurer au lecteur une expérience à la fois sensible et intelligible, lui offrant du plaisir (rôle régulateur de la sympathie ou de l'empathie) et de la jouissance (passion immersive).

L'écriture blanche est une expression de Roland Barthes qui, dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), analyse un type d'écriture « neutre » dont le principal exemple est *L'Étranger* de Camus : « La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence » (1953, 58). En ce sens, le « degré zéro » apparaît comme une innocence reconquise. Barthes discrédite l'érudition et les savoirs universitaires pour que la lecture devienne un acte magique qui lui permet d'accéder directement au « plaisir du texte » (cf. Ádám 2021). Il rêve d'une langue inconnue, un rêve de ne rien comprendre, donc de devenir étranger à sa propre langue. Le langage connu, celui qui nomme le monde, l'enferme dans des identités. Roland Barthes distingue, dans *Le Plaisir du texte* (1973), le plaisir (contenement) de la jouissance (évanouissement). Le « [t]exte de jouissance [est] celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], met en crise le rapport au langage » (1973, 25-26). Selon Barthes, le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas. Il renvoie alors à Lacan : « [...] la jouissance est interdite à qui parle [et] elle ne [peut] être dite qu'entre les lignes... » (1973, 36).

À la même époque, Camus dénonce le même caractère aliénant du langage à usage social. Il écrit en 1943 à Francis Ponge afin de lui exprimer toute son admiration pour avoir su faire parler ce qui d'habitude est « muet », pour avoir permis une relecture de ce qui se donnait comme allant de soi. Il écrit à propos du *Parti pris des choses* : « Pour ma part, je rêve d'une Philosophie du Minéral, ou de Prologomènes à une Métaphysique de l'Arbre, ou à un Essai sur les attributs de la Chose » (1965, 1662). Il rêvait de réaliser ce projet, conscient de la difficulté de l'entreprise, car tout cela relevait à la fois d'un choix éthique et d'un « problème d'expression ». *L'Étranger* est un roman de l'absurde à l'état pur, il naît à l'extrémité de la non-signification du monde. Et Camus de dire, toujours dans sa lettre adressée à Francis Ponge :

Ce qui personnellement me frappe le plus dans votre livre, c'est la nature sans hommes, le matériau, la chose comme vous dites. C'est la première fois [...] qu'un livre me fait sentir que l'inanimé est une source incomparable d'émotions pour la sensibilité et l'intelligence (nouvelle coïncidence : j'ai écrit des pages – assez lyriques malheureusement – sur les pierres). (1965, 1662)

Il y esquisse apparemment un projet littéraire qui contredit tout ce qui vient d'être dit sur l'empathie et sur l'intersubjectivité. À ses yeux, le manque d'empathie et l'absence de la communication intersubjective dans le roman dénoncent de manière évidente l'absurdité du monde.

Lors de la traduction, l'empathie renvoie à quelque chose de bien plus vaste et de plus profond, à une sorte de constellation psychophysiologique qui se laisse le mieux définir par les termes de « tempérament » ou de « nature profonde ». Alain Trouvé et ses collègues de Reims, spécialistes de la lecture, mènent des recherches pour identifier dans les textes littéraires ce « tempérament » et cette « nature profonde » de l'auteur et du lecteur. Ils élaborent le concept de l'arrière-texte qui désigne justement cette intersubjectivité, cette empathie qui existe, non pas entre l'auteur et le traducteur, mais entre les subjectivités inscrites et détectables dans un univers textuel. Grâce à l'arrière-texte « s'active un régime littéraire à deux temps, dans lequel le lecteur rejoue la partition de l'auteur en y ajoutant ses propres accents, selon un décalage résultant de sa position d'exotopie face au texte auctorial » (Trouvé 2010, 495-509).

La traduction est d'abord une ou plusieurs relectures simultanées qui se déposent, s'articulent et se composent en réseau. Elle est ensuite suivie de réflexions et de prises de conscience par le traducteur de certains objets de pensée et de certains textes qui surgissent des couches latentes et occultées de sa mémoire, grâce auxquels il parvient à produire en une autre langue un texte différent de sa toute première lecture. Nous pouvons d'abord considérer la traduction, ou plutôt les traductions, dans lesquelles s'activent des arrière-textes, et où le traducteur apparaît, comme le fantôme de l'auteur au cours de la lecture du texte traduit. Ensuite, en mettant en œuvre ses compétences, sa mémoire et tout ce qu'il trouve en arrière-textes, le traducteur est lui-même créateur de nouveaux arrière-textes. Les arrière-textes du traducteur (dont les références explicitées se trouvent souvent en notes de bas de page) n'occultent pas le texte à traduire, mais au contraire le mettent en lumière et justifient sa position de premier plan.

L'intertextualité pose déjà problème au traducteur, dont la reconnaissance exige une lecture profonde qui, en cas optimal, doit mobiliser sa sensibilité, sa mémoire, sa culture, ses compétences linguistiques et intellectuelles, jusqu'aux profondeurs de son inconscient et aux surfaces de sa conscience, toujours en dialogue avec des intentions ou des intersubjectivités (de l'auteur, des personnages, etc.). Ce phénomène est appelé par George Steiner (2009) « réciprocité » : les corrélations d'un texte avec toutes ses traductions, ses imitations, ses parodies mêmes sont tellement complexes qu'il paraît impossible de les encadrer par des théories.

Pour éclairer la manière dont il est possible de traduire l'absence d'empathie, ce dysfonctionnement perceptif, et de quelle façon la subjectivité du traducteur émerge dans la version traduite, il nous paraît intéressant d'examiner une retraduction hongroise de *L'Étranger* d'Albert Camus (2016). Les traducteurs ont produit un tout nouveau texte à partir de la version originale, en comparaison avec la première version hongroise du roman. Ce livre de Camus est l'un des romans français les plus populaires en Hongrie. Il y a quelques années, les lecteurs et les critiques ont accueilli avec beaucoup de réprobation la nouvelle retraduction hongroise, non pour la qualité de la traduction, mais pour le simple fait que ce roman canonique traduit pour la première fois en 1957 par Albert Gyergyai, a surtout été retraduit avec un nouveau titre. Le public est choqué parce qu'il doit faire face au fait que cette ancienne traduction « erronée » ne lui permettait pas de lire le « vrai » Camus. Selon les nouveaux traducteurs, Gyergyai aurait mal compris le roman. Dans sa version hongroise, ce membre de la revue littéraire *Nyugat* [*Occident*] pour qui la littérature, surtout occidentale, est sacro-sainte, a surstylisé l'écriture blanche de Camus. Cette écriture devait refléter l'étrangeté absurde du monde où toute communication échoue, et suivait une tradition, ce que son premier traducteur n'a pas bien capté. Ce n'est pas qu'il n'était pas un très bon traducteur et écrivain cultivé, grand historien de la littérature française possédant des inter- et des arrière-textes, mais la modalité de l'écriture blanche manquait dans la tradition littéraire hongroise, surtout dans les années cinquante. Le plus scandaleux reste le changement du titre déjà canonisé. Le titre français *L'Étranger*, est tellement évident et l'équivalence hongroise existe bien. Alors, on ne comprend pas pourquoi Gyergyai a dû choisir le titre hongrois complètement déplacé, vu le sens du livre : *Közöny* [*Indifférence*]. Les historiens évoquent une explication de politique d'édition : avant la publication de la traduction de Gyergyai, en 1937, le même éditeur a publié le livre de Sándor Márai intitulé *Idegenek* [*Étrangers*], et il ne voulait pas de confusions.

Être étranger au monde est l'essentiel de l'absurde camusien qui se remplit idéologiquement et moralement du titre *Indifférence*, donc cesse d'être absurde, et de nouveau, le lecteur hongrois voit surgir l'arrière-texte du contrôle soviétique. Meursault est un être étrange, différent. Pourtant, il ne tire pas de cette différence une force. Incapable de donner un sens à sa vie – ni signification ni perspective –, il éprouve l'absurde de son existence, sans pour autant le penser consciemment. C'est en ce sens qu'il est un étranger radical, car son étrangeté trouve en lui-même sa source, sans jamais être nommée ni, par la suite, dépassée. Meursault est un étranger qui s'ignore, parce qu'il ne trouve aucun miroir suffisamment solide et stable pour se réfléchir. L'origine du manque d'empathie du narrateur réside dans l'absence de l'autre dans sa conscience ; ce n'est pas la solitude mais c'est l'ignorance totale de la possibilité de l'autre. Ce qui condamne Meursault aux yeux de tous, c'est le désintérêt manifeste dès le début du roman, le décalage entre l'intimité suggérée par l'usage de « maman » et l'absence de *pathos*, que renforcent les approximations, les phrases courtes, ainsi que la citation de l'asile. Meursault désobéit aux canons de la morale la plus élémentaire et du consensus social.

Dans la traduction de l'incipit du roman (« Aujourd'hui, maman est morte »), le premier traducteur hongrois décide de traduire le mot « maman » par « *anyám* », équivalent de « ma mère ». Camus utilise tout au long de son texte « maman », seule expression dans le roman qui évoque une lueur d'émotion éprouvée par Meursault. Le mot « mère » est plus formel, plus distant. Gyergyai traduit, tout aussi conséquemment que l'écrivain français, par ce terme « *anyám* » le mot « maman ». On peut supposer que pour lui, « la mère » est plus intime que « maman » puisque dans sa biographie il utilise toujours cette expression. La mère de sa biographie devient ainsi son arrière-texte compensatoire qui comble les refoulements de l'empathie du narrateur et procure du *pathos* au texte de Gyergyai. Cependant, cette intersubjectivité intime atténuée quelque peu la force de l'original, ne permet pas de réaliser en traduction la communication muette où tout est dit sans prendre la parole, où le discours s'abolit et ne reste que l'émotion.

Bibliographie

Ádám Anikó (2021) : « Les masque du texte », in Anikó Ádám et Anikó Radvánszky (dir.), *Les Sorties du texte. Études sur Roland Barthes*, Paris : L'Harmattan.

- Barthes Roland (1953) : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil.
- Barthes Roland (1973) : *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- Butte George (2004) : *I Know That You Know That I Know : Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*, Columbus : Ohio University Press.
- Camus Albert ([1942] 2016) : *Az idegen [L'Étranger]*, trad. par Péter Ádám et Kornélia Kiss, Budapest : Európa Kiadó.
- Camus Albert (1957) : *Közöny [Indifférence]*, trad. et postface par Albert Gyergyai, Budapest : Magvető.
- Camus Albert (1965) : « Lettre au sujet du *Parti pris des choses* de Francis Ponge », in *Essais*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- Hochmann Jacques (2012) : *Une Histoire de l'empathie*, Paris : Odile Jacob.
- Lessing Gotthold Ephraïm (1766) : *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. par Charles Vanderbourg, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56883287> [10/09/2023].
- Meyer Michel (2020) : *La Rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Rousseau Jean-Jacques ([1782] 1908) : *Confessions*, première rédaction, Genève : Annales Jean-Jacques Rousseau, IV.
- Rousseau Jean-Jacques ([1755] 1996) : *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Le Livre de Poche.
- Rousseau Jean-Jacques ([1776-1778] 1948) : *Rêveries du Promeneur solitaire*, éd. critique par Marcel Raymond, Genève : Droz.
- Starobinski Jean (1989) : *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris : Gallimard.
- Steiner George ([1975]2009) : *Babel után [After Babel. Aspects of Language and Translation]*, trad. par István Bart, Budapest : Corvina.
- Trouvé Alain (2010) : « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique* 4/164, 495-509.
- Vischer Robert, Fiedler Conrad, Heinrich Wölfflin *et al.* (1993) : *Empathy, Form and Space, Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica : The Getty Center Publications.
- Zunshine Lisa (2007) : « Why Jane Austen Was Different, and Why We May Need Cognitive Science to See It », *Style* 41/3, « Narrative and Self-Knowledge », 275-298.

MARINA ORTRUD M. HERTRAMPF

Université de Passau

Empathie narrative et les oubliés de la société : *Illégitimes* (2021) de Nesrine Slaoui, *Ajar-Paris* (2022) de Fanta Dramé et *Streulicht* (2020) de Deniz Ohde

Résumé

Le chapitre analyse trois romans récents de jeunes autrices postmigrantes – *Illégitimes* de Nesrine Slaoui, *Ajar-Paris* de Fanta Dramé et *Streulicht* [*Lumière diffusée*] de Deniz Ohde – qui illustrent comment la transmission d’un faible capital économique, social et culturel fait des enfants des parents issus de l’immigration des victimes préprogrammées du désavantage social. Leur altérité sociale et ethnique remplit les narratrices-protagonistes d’une certaine honte. À la différence d’Ernaux ou de Louis, cela ne se traduit pourtant pas par une apathie fondamentale à l’égard de leurs propres origines. Au contraire, les relations aussi tendues qu’ambiguës, mais généralement problématiques, que les adolescentes entretiennent avec leurs parents révèlent une profonde empathie qui est articulée par différentes stratégies narratives qui permettent la prise en compte de la perspective et influencent ainsi le jugement des lecteurs et lectrices de telle sorte que les représentant.e.s des couches sociales défavorisées bénéficient d’une compréhension plutôt empathique.

Mots-clés : Nesrine Slaoui, Fanta Dramé, Deniz Ohde, autosociobiographie, empathie, focalisation interne, honte, postmigration

Abstract

The contribution analyzes three recent novels by young postmigrant women authors – *Illégitimes* by Nesrine Slaoui, *Ajar-Paris* by Fanta Dramé and *Streulicht* [*Diffused Light*] by Deniz Ohde – which illustrate how the transmission of low economic, social and cultural capital makes the children of parents with a migrant

background pre-programmed victims of social disadvantage. Their social and ethnic otherness fills the narrator-protagonists with a certain shame. But unlike Ernaux or Louis, this does not lead to a fundamental apathy towards their own origins. On the contrary, the tense and ambiguous, but generally problematic, relations between the teenage girls and their parents reveal a deep empathy that is articulated by various narrative strategies that allow a certain understanding and thus influence the reader's judgment in such a way that the representatives of disadvantaged social classes benefit from a rather empathetic understanding.

Keywords: Nesrine Slaoui, Fanta Dramé, Deniz Ohde, autosociobiography, empathy, internal focalization, shame, postmigration

Remarques préliminaires

Avec la mondialisation croissante, on parle de plus en plus, en Allemagne comme en France, de l'ère postnationale des sociétés postmigrantes (Habermas 2000 ; Yildiz et Hill 2014 ; Foroutan 2019). Une société postnationale et postmigratoire serait une société qui reconnaîtrait la migration comme partie intégrante de sa propre nation décloisonnée et qui comprendrait les processus de dynamisation transculturels comme créateurs d'identité. Parallèlement, les tendances critiques à l'égard de la migration se renforcent et les enfants de migrants nés en France ou en Allemagne subissent également de nombreuses formes d'exclusion et de discrimination. Les réalités de vie des personnes issues de l'immigration ont trop souvent peu en commun avec les discours officiels sur l'égalité des chances et l'égalité de traitement socio-ethnique. Les jeunes auteur.e.s postmigrant.e.s, sûr.e.s d'eux / elles, critiquent de plus en plus cet écart.

Dans la suite, nous nous concentrerons sur trois romans récents, qui se situent entre récit autofictionnel, récit de formation, récit de filiation et roman social, et illustrent comment la distance socio-spatiale par rapport au centre se reflète dans la distance sociale, concrètement dans le manque de participation sociale des enfants d'ouvriers migrants. Ces trois romans, qui adoptent le point de vue de jeunes femmes de la postmigration, sont également à classer dans le genre de l'autosociobiographie comme nous le développerons plus loin.

Nesrine Slaoui est née au Maroc en 1994 sous son vrai nom Nissrine Essalouai. Elle a migré en France avec ses parents alors qu'elle était encore enfant. Elle

vient d'une famille ouvrière et parvient à s'élever socialement grâce à ses succès éducatifs : elle réussit à obtenir son master de journalisme à Sciences Po Paris et travaille comme journaliste française reconnue. Dans *Illégitimes*, paru en 2021, elle raconte son propre parcours de transfuge social.

Fanta Dramé est née à Paris en 1987 d'un père mauritanien et d'une mère sénégalaise. Elle a grandi avec ses frères et sœurs dans des conditions très modestes. Alors que ses parents immigrés ont au moins réussi à se construire une existence humble, leur fille est la première de la famille à réussir à faire des études : après un master de lettres modernes, Fanta Dramé obtient le CAPES et enseigne désormais en Seine-Saint-Denis. Dans son premier livre, *Ajar-Paris*, paru en 2022, Fanta Dramé décrit l'histoire de la migration de son père et, en même temps, son histoire d'enfant de migrants africains.

Deniz Ohde est née en 1988 à Francfort-sur-le-Main, d'une mère turque et d'un père ouvrier allemand. Après une scolarité difficile, elle a finalement étudié la germanistique à Leipzig, où elle vit actuellement. Elle a percé en tant qu'écrivaine avec son premier roman *Streulicht* (« Lumière diffusée »), paru à l'été 2020 et récompensé par de nombreux prix.

De l'autosociobiographie des personnes non issues de l'immigration vers l'autosociobiographie de la postmigration, ou de la honte vers l'empathie

Depuis quelques années, le genre de l'autosociobiographie connaît un grand succès en France comme en Allemagne (cf. Blome, Lammers et Seidel 2022 ; Bundschuh van Duiker, Jacquier et Löffelbein Peter 2025). Au centre des textes autosociobiographiques se trouvent, comme chez Annie Ernaux, Didier Eribon ou Edouard Louis, des personnes issues des classes sociales inférieures et de la province, qui racontent en tant que « transclasses » (Jaquet 2014) leurs origines et leur parcours en tant que transfuge social. Ce faisant, ils associent le récit autobiographique et autofictionnel à des analyses sociologiques des rapports sociaux existants. Ainsi, les textes autosociobiographiques cherchent toujours à être plus que de simples mémoires individuelles. En partant de leur propre biographie, les auteurs et autrices dépeignent à la fois une migration interne de la province vers la ville et une transfuge sociale, décrivant ainsi *pars pro toto* l'histoire de vie d'une partie de toute une génération de personnes de la postmigration. En tant que

type de texte hybride entre littérature et sociologie, l'autosociobiographie veut représenter la réalité sociale et critiquer les rapports de pouvoir – dans la société comme dans la littérature. C'est pourquoi l'autosociobiographie, en tant que « littérature de confrontation » (Broutin 2018), comme le dit Édouard Louis, est toujours empreinte d'un élan engagé : ses auteurs veulent, comme l'explique Annie Ernaux, « venger leur race » (Leménager 2011) et éblouir la bourgeoisie.

Il est remarquable qu'actuellement, de plus en plus d'auteurs de la postmigration s'inscrivent dans le courant de l'autosociobiographie – comme c'est le cas de nos autrices. Ici aussi, les autrices décrivent leur ascension sociale. Celle-ci se fait toutefois en dépit de deux facteurs : non seulement elles sont issues de classes sociales inférieures, mais en tant qu'enfants de parents immigrés, elles sont également désavantagées du point de vue de leur origine ethnique.

Deux différences essentielles avec l'autosociobiographie des personnes non issues de l'immigration c'est-à-dire non issues de l'immigration apparaissent toutefois : premièrement, pendant que la honte de l'origine caractérise de manière centrale les textes autosociobiographiques, que ce soit ceux d'Ernaux ou de Louis – il en va autrement de l'autosociobiographie de la postmigration. Ainsi, Slaoui (2021, 83) refuse catégoriquement d'avoir honte de ses origines doublement stigmatisantes : « Car cette honte, c'était exactement ce que la bourgeoisie voulait que je ressente. Elle voulait que je dénigre les miens et leur mode de vie ». Elle n'a aucune honte sociale de sa famille, elle a plutôt honte d'une société qui exclut, qui est raciste et qui a du mal à accepter les identités transculturelles : « Je suis à la fois arabe et énarque. Je n'ai honte ni de l'un ni de l'autre » (160).

Dramé n'a pas honte non plus : ni de ses origines, ni des déficits présumés de ses parents. Bien au contraire, concernant son père, elle écrit : « J'étais admirative de ses efforts pour respecter les règles strictes de la langue française, alors que moi, armée d'un master et d'un CAPES de lettres, j'évacuais souvent de mes phrases les “ne” de la négation et contractais le prénom personnel dès que je le pouvais, mes “j'veux pas, j'peux pas” s'opposant à ses “je ne veux pas, je ne veux pas” » (Dramé 2022, 104). En plus, la narratrice s'est rendu compte que le capital culturel existe aussi en dehors des standards européens et elle se montre particulièrement empathique envers d'autres formes décentralisées de capital culturel :

[...] quand je cessai de le [père ; MOH] voir à travers le prisme de l'instruction française, je m'aperçus qu'en réalité mon père était un homme instruit, qui avait fait de brillantes études dans

son domaine. [...] Il était aussi incapable de définir l'anaphore ou l'oxymore, et ne savait rien de Victor Hugo ou d'Émile Zola, mais l'instruction ne se résumait pas uniquement à cela. Il n'y avait pas qu'en français qu'on pouvait être lettré. Lui était un érudit de l'Is-lam, érudition qu'il n'avait jamais cessé de cultiver avec le temps. (Dramé 2022, 182)

Au lieu d'avoir honte de la biographie de son père, la narratrice, bien ancrée dans le système éducatif français, lui rend un hommage empathique en rattachant son histoire migratoire au grand récit national du parvenu français. Elle dépasse ainsi la différenciation entre le transfuge social français et étranger : « Tel un Rastignac du XX^e siècle, il avait quitté son foyer pour tenter de réussir ailleurs. Un Rastignac premium, même, parce que lui n'avait pas seulement quitté la province pour Paris. Il avait quitté un village, un pays, un continent, une vie pour un hypothétique avenir prétendument meilleur en France » (Dramé 2022, 60).

Slaoui et Dramé sont donc plutôt fières de leurs parents qui ont réussi à s'en sortir avec tant de persévérance à l'étranger, malgré tous les revers. Les narratrices n'embellissent rien, tout n'était pas beau, bon et parfait dans leur enfance, mais elles sont capables de se mettre dans la situation difficile du déracinement et du désavantage structurel de leurs parents et de les comprendre, de sorte que leurs récits témoignent d'une compréhension et d'une acceptation exceptionnelles à l'égard des parents.

Une deuxième différence importante par rapport à l'autosociobiographie des personnes non issues de l'immigration peut être identifiée dans la représentation valorisante des figures maternelles. En particulier chez Ernaux, on trouve un net rejet, voire, avec certaines restrictions, un mépris des parents sans formation issus de milieux sociaux simples. Chez Ohde, par exemple, nous trouvons, au contraire, une description de la mère incomparablement plus empathique – et cela, bien que la mère de la protagoniste, une jeune femme mariée à un simple ouvrier allemand, pas très heureuse et qui travaille comme femme de ménage, soit loin d'être empathique avec sa fille unique. En effet, la vie familiale n'est pas très chaleureuse, le père commence à boire et devient violent – mais il épargne sa fille et sa femme de toute violence physique. Au lieu de soutenir sa fille en pleine puberté dans son processus d'identité, il renforce plutôt son sentiment d'altérité, qui naît de son apparence phénotypiquement légèrement différente en l'envoyant à des cours de turc, où elle est pourtant aussi « l'autre » parce qu'elle ne connaît pas le turc :

Ich konnte die Sprache meiner Mutter nicht sprechen, aber das galt nicht. Jeden Mittwochnachmittag schickte sie mich zum Schreibunterricht. Er fand im Keller der Schule statt für ein paar ausgewählte Kinder, die alle über die Scherze des Lehrers lachten, ich verstand sie nicht, aber ich lachte mit, aus Verlegenheit. Ich war die Einzige, die ratlos Kringel auf das linierte Papier zeichnete, als wären die Buchstaben Hieroglyphen. Wenn ich meinen Namen sagte, berichtigte der Lehrer meine Aussprache.¹ (Ohde 2020, 42)

Lorsqu'un jour la protagoniste est traitée de « *Kanake* »² et battue dans la cour de l'école, la réaction de la mère à propos de cet incident est révélatrice, car elle, qui ne veut pas que la réalité lui enlève son illusion d'une Allemagne idéale, ferme les yeux sur le racisme structurel évident, nie que sa fille ait pu se faire insulter et dit : « Aber du kannst nicht gemeint sein. Du bist Deutsch »³ (Ohde 2020, 49).

Il est frappant de constater que la narratrice n'utilise pas un ton accusateur, mais décrit plutôt les humiliations vécues et le manque d'affection sur un ton énumératif et neutre d'acceptation. Cette attitude se nourrit de sa capacité à se mettre à la place de sa mère : le comportement de cette dernière s'explique par sa déception face à un mariage peu réjouissant et à l'absence de succès économique, ainsi que par l'expérience douloureuse de la discrimination raciale. Même le fait que la mère déracinée force l'enfant à suivre des cours de turc peut finalement être reconnu par la narratrice comme un acte empathique de la mère, dans la mesure où elle essaie ainsi de faire comprendre à sa fille une partie de leur identité commune. Bien que les trois protagonistes réussissent leur ascension sociale, elles restent très proches de leur famille et des lieux de leur enfance. En effet, la visite des parents peut être considérée comme un signe de la grande empathie des filles envers leurs origines.

1 « Je ne pouvais pas parler la langue de ma mère, mais cela ne comptait pas. Tous les mercredis après-midi, elle m'envoyait au cours d'écriture. Il avait lieu dans la cave de l'école pour quelques enfants sélectionnés, qui riaient tous aux blagues du professeur, je ne les comprenais pas, mais je riais avec eux, par gêne. J'étais la seule à dessiner des ronds sur le papier ligné, désespérée, comme si les lettres étaient des hiéroglyphes. Quand je disais mon nom, le professeur corrigeait ma prononciation », notre traduction.

2 C'est un terme péjoratif du langage vulgaire allemand pour décrire les personnes originaires du sud-est de l'Europe, du Proche et du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. À l'origine le terme désignant les autochtones polynésiens d'Hawaï.

3 « Mais tu ne peux pas être visée. Tu es Allemande. »

Le retour, preuve d'empathie

Que ce soit dans un quartier ouvrier d'Apt dans le sud de la France (comme chez Slaoui), dans la banlieue parisienne (comme chez Dramé) ou dans la petite banlieue industrielle près de Francfort-sur-le-Main en Allemagne (chez Ohde), il s'agit de non-lieux, d'endroits laids et précaires. Les protagonistes restent pourtant liées émotionnellement à leur petite patrie à elles. En effet, Slaoui retourne chez ses parents à chaque fois qu'elle est confrontée à des décisions importantes ou lorsque la France est mise en quarantaine à cause du coronavirus :

Ma mère s'organise chaque fois qu'elle apprend mon retour, elle aime retrouver son éternelle petite fille, devenue parisienne, et la ramener dans sa vraie maison. Je ne suis jamais vraiment partie. J'ai seulement espacé les retrouvailles. Quand je dois prendre des décisions importantes, comme un déménagement ou un changement de travail, je viens me réfugier ici. (Slaoui 2021, 13-14)

Tout est différent pour la protagoniste d'Ohde. Lorsqu'elle retourne chez son père, veuf depuis quelque temps – en fait uniquement motivée par le mariage de ses amis d'enfance –, elle éprouve des sentiments très ambivalents à l'égard de la maison quittée et de son père, avec lequel elle a toujours entretenu une relation ambiguë : d'une part, elle voit à quel point le quartier est délabré et l'appartement négligé, d'autre part, les descriptions parfois tendres témoignent d'une grande sensibilité émotionnelle, par exemple lorsqu'elle évoque « l'impuissance » (Ohde 2020, 11) de son père ou la façon dont il a acheté des fraises spécialement pour elle. Mais c'est surtout dans la dernière phrase du roman, dans laquelle le père lui assure qu'elle peut revenir à la maison à tout moment (Ohde 2020, 285), que s'exprime clairement une « empathie paradoxale », à savoir une empathie et une compréhension fondamentales pour le père, qui ne peut pas montrer ses sentiments ; en même temps la narratrice montre le fort besoin de quitter ce monde. L'intention narrative consiste donc en fin de compte à sensibiliser des parties de la société non issues de l'immigration aux préoccupations d'une grande partie de la société française et allemande par le biais de l'empathie narrative. La littérature permet ainsi de combler des vides qui continuent d'exister dans le discours public et politique qui ignore encore trop souvent des personnes de la postmigration.

Agiter la société par l'empathie

Si Alexandre Gefen, dans *Réparer le monde* (2017), reconnaît à la littérature contemporaine la tendance à vouloir agir en quelque sorte comme une thérapie, à partir d'une préoccupation tout à fait éthique, en traitant par la littérature les dysfonctionnements et les déficits de la société ainsi que les traumatismes individuels et collectifs, cela vaut aussi, dans une mesure particulière, pour l'autosociobiographie de la postmigration. Le fait que les autosociobiographies étudiées ici soient tout à fait en mesure de gagner la sympathie – et idéalement aussi l'empathie – des lecteurs et lectrices est dû en grande partie à la focalisation interne des narratrices autodiégétiques, qui deviennent ainsi des personnes d'identification. Avec elles, les lecteurs et lectrices découvrent des univers et des sentiments qui leur étaient le plus le plus souvent cachés. La grande conscience de l'empathie des narratrices envers leur famille et le milieu social et ethnique dont elles sont issues peut contribuer à ce que les lecteurs et lectrices puissent eux /elles, à leur tour, aussi se mettre à la place des enfants et de leurs parents et les comprendre. L'évocation de la sympathie permet ainsi de générer davantage d'empathie. L'empathie narrative devient ainsi un procédé subtil de littérature engagée, loin de toute littérature d'agit-prop.

Conclusion

Les trois romans du corpus illustrent comment la transmission d'un faible capital économique, social et culturel, au sens de Pierre Bourdieu, fait des enfants des parents issus de l'immigration des victimes préprogrammées du désavantage social. Leur origine sociale, leur habitus « transmis » ainsi que leur apparence racisée remplissent les narratrices d'une certaine honte. Mais contrairement à Annie Ernaux ou Édouard Louis, cela ne conduit pas à une apathie fondamentale vis-à-vis de leurs propres origines. Au contraire, les relations aussi tendues qu'ambiguës que les enfants et les adolescents entretiennent avec leurs parents révèlent – souvent de manière indirecte – une profonde empathie. La honte évoquée de l'extérieur se transforme plutôt en une colère (silencieuse) contre un système social hiérarchisé qui, en fin de compte, se fonde uniquement sur le capital culturel parental.

Les structures empathiques au niveau de l'histoire et du discours servent une « empathisation stratégique » (« *strategic empathy* », Keen 2007, 142).

Au niveau de l'intrigue, ce sont en particulier des rapports émotionnels des protagonistes avec leurs pères et mères respectifs, ce qui montre qu'il s'agit de formes d'« empathie paradoxale ». Les analyses de texte ont en outre mis en évidence la manière dont Slaoui, Dramé et Ohde parviennent à ce que les lecteurs et lectrices adoptent la perspective des protagonistes et que celles-ci deviennent ainsi des « caisses de résonance de l'expérience » (Breithaupt 2009, 171) ; nous avons également démontré dans quelle mesure les structures narratives implicites du texte, telles que les focalisations internes, permettent la prise en compte de la vue interne des protagonistes et influencent ainsi le jugement du lecteur et de la lectrice de telle sorte que les représentant.e.s des couches sociales généralement défavorisées bénéficient d'une compréhension empathique et que les dysfonctionnements sociaux virulents tels que la reproduction sociale et le racisme structurel puissent être perçus de manière critique. On peut donc attribuer à l'empathie narrative une valeur éthique indirecte dans la mesure où, en adoptant une attitude empathique et descriptive à l'égard d'autrui, nous élargissons également nos propres attitudes grâce au changement de perspective qui y est lié. Cette mise en relief des rapports sociaux provoquée par l'« empathie stratégique diffusée » (Keen 2007, 142) peut conduire à une meilleure compréhension des points de vue étrangers et encourager un comportement antiraciste et prosocial.

Bibliographie

- Blome Eva, Philipp Lammers et Sarah Seidel (dir.) (2022) : *Autosozio biographie. Poetik und Politik*, Stuttgart : Metzler.
- Breithaupt Fritz (2009) : *Kulturen der Empathie*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.
- Broutin Pascal (2018) : « Édouard Louis une littérature de confrontation », in *Bienvenue sur le blog du CDI de l'ESAAT !*, 18 mai 2018, <http://cdi.esaat.free.fr/?p=2985> [25/04/2024].
- Bundschuh van Duikeren Johanna, Jacquier Marie et Löffelbein Peter (dir.) (2025) : *Autosociobiography. A Literary Phenomenon and its Global Entanglements*, Bielefeld : transcript.
- Dramé Fanta (2022) : *Ajar-Paris*, Paris : Plon.
- Foroutan Naika (2019) : *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*, Bielefeld : [transcript].

- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Habermas Jürgen (2000) : *Après l'État-nation : une nouvelle constellation politique*, trad. par Rainer Rochlitz, Paris : Fayard.
- Jaquet Chantal (2014) : *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Keen Suzanne (2007) : *Empathy and the Novel*, Oxford : Oxford University Press.
- Leménager Grégoire (2011) : « Annie Ernaux : “Je voulais venger ma race” », in *L'OBS*, 9 décembre 2011, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/2011/209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html> [25/04/2024].
- Ohde Deniz (2020) : *Streulicht*, Berlin : Suhrkamp.
- Slaoui Nesrine (2021) : *Illégitimes*, Paris : Fayard.
- Yildiz Erol et Marc Hill (2014) : *Nach der Migration : Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld : [transcript].

SIMON-GABRIEL BONNOT

Poète et artiste numérique

Être au monde : poésie et empathie

À la Hongrie

Hongrie pays d'herbe vive
de pierres liquides
de rivières inventées
de secrètes paroles
que révèle le vent
chaque galet à ses rives
est un miroir qui reflète
un ciel à venir Hongrie
visage de terre sombre
irrigué par la joie du ciel
j'ai trouvé dans ses yeux
un nid tressé de chaume
où j'ai recueilli la
portée des quatre saisons
le feu d'une fable vit
sur ses lèvres et le soir
enrubanne ses hanches
d'une étoffe de chemins

Le 23 novembre 2023

Ma règle de ciel, mon chant d'ombre baptismale –
Sur les rocailles de l'hiver, entre les seins de la terreur
Qui se dresse à la proue de mon lit – son front brise
En étoile les houles hurlantes de la nuit d'été –
Un bleu sans mesure s'ouvre dans mon sommeil,
Béance vorace où flottent les spectres du vertige.

Tu fardes tes paupières avec de la poussière de nacre,
Des fougères immenses s'éveillent dans le ciel
Quand je pose un baiser sur ta bouche fossile.
Ô préhistoire de ton corps où se bousculent
Des taureaux de suie, des bisons de sang.
La pierre qui m'ouvre le temps,
C'est ta tête, comme une étoile calcifiée
Posée sur l'arche de tes épaules.
Tu es un jardin de formes simples.
Chacune commence un paysage.
Leurs feuilles, leurs ramures
Se frôlent – combien d'immensités
Jaillissent de ces effleurements !
Courbe vive de ton sourire jetée
Dans les ténèbres – et des soleils se font,
Des oursins miroitants dont les aiguilles
Accrochent les haillons de l'air pur.
L'espace d'une lumière – c'est cela
Dont je veux parler – l'ombre vacante
Où se précipitent les premiers feux.
Géométrie immolée, volumes incendiaires
Qui concentrent les couleurs jusqu'à la cendre.
Arpège d'herbe, ô douce musique des ruines,
Une tourterelle chante au creux de l'antique fontaine
Où les jeunes filles lavaient leurs mains après les rituels.
Sortilège d'ombre et de sang mêlés : le fruit d'une nuit
Sans fin éclate dans l'arbre du jour. Dans l'arène de l'horloge
Tournent les heures, comme des fauves sous le joug rythmique
Des aiguilles. – Je laisse aller mon regard vers cette image :
Une vierge devant le désastre, dégrafant sa robe, ôtant
Ses sandales pour fondre la boue de son corps dans le fourneau
Rayonnant du soir. Notre ressemblance s'éparpille à la lisière
Des miroirs. La lumière s'affole dans ton visage, morceau
De bois battu par les houles, convulsé dans le flot,
Imprégné de bleu, masque aux reflets d'abîme que je porte
Dans la couleur des arbres. Tes bijoux de plutonium

Luisent sur la ville endormie de ton corps.
Ta silhouette répétée de loin en loin,
Ce calvaire où douze fois s'agenouille
La procession de mes pensées !
Des liserons carnassiers s'emmêlent
Dans ta chevelure, un toucan halluciné
Veille entre tes jambes. Ô pureté, tu bois
Le reflet d'anciens soleils dans la courbe
Des fleuves qui tordent la jungle.
– Je ne t'aime pas. J'ai jeté au feu
Tes masques d'écorce, les mues de ton sourire
Et les bogues épineuses de ton regard.
Que ne puis-je détruire tout de toi –
Arracher de mon être jusqu'aux racines
Grinçantes, vénéneuses, de tes caresses.
Tu éventras le ciel de novembre,
Et ses viscères tempétueux se sont répandus
Sur le chantier à l'abandon de mes vingt ans.
Je me suis si souvent éloigné de moi-même
Pour me perdre en des nuits plus pâles que mes jours !
J'espérais te trouver dans les ombres votives
Qui tremblent au coin des rues dépeuplées par le vent.
Qu'est-ce que cet espoir dont je trouble la source
Au moment où tout va s'effacer ?
Mes mains n'ont point serré d'autres mains à l'aurore,
L'été laisse d'amples chevelures aux fenêtres du monde.
Ma saison se nomme abîme : ton regard d'amulettes
Murmure dans la nuit. La voilà, ma jeunesse –
Une nécropole où s'entassent les cadavres
De mes vies successives. Je suis pareil à ces oiseaux
Qui cherchent une forme mystérieuse au-delà des ramures.
Leurs ailes divaguent dans un long crépuscule –
De l'envol à la chute, jusqu'au bout de l'errance.
Passerons-nous encore par le chemin nocturne
Où s'éveillèrent nos premiers gestes d'amour
Comme des serpents entre les pierres,

Comme des langues de feu dans les terriers du feuillage ?
Je suis venu pour entendre souffler l'orage de ton regard
Dans les palmes de l'invisible –
Laisse aller tes mains sur le pelage de mon inquiétude,
Et que ton sourire devienne fumée sur la voûte de mon visage.
Je conjuguerai ton nom à tous les temps du souvenir,
Ô grammaire douloureuse, syntaxe des soupirs et des embrasements !
Tu m'as éventré du bout de l'ongle,
Tu te couches dans une fange d'or avec une nuée de monstres,
Tu te laisses pénétrer par leurs serres molles,
Pourfendre par leurs crocs glacials –
Je cherche le dernier signe dans l'alphabet de ta chevelure.
Comment te nommes-tu sur la terre ?
Mes larmes dorment dans tes yeux,
La braise de tes rires grêle mon visage,
J'ai laissé dans ta gorge l'oursin de mes sanglots.
Est-ce moi que tu appelles dans les combes du sommeil ?
Les fumées de tes rêves zèbrent le vide.
Dans l'hiver de ton œil tournoient les forêts –
Je serre à mon cou l'écharpe de tes caresses –
Je me suis pendu au gibet de ta beauté.
Nous sommes vraiment seuls dans l'ombre
Des arbres, des pierres, de la mer irriguant
Le centre de l'été – oui, seuls – nul ne viendra,
Vêtu de la tristesse des arbres, nous chanter
Cet air que nous rêvâmes dans l'absence commune.
Si ta main cherche ma main, qu'elle s'avance
Dans les végétations de l'air, dans la vigne des bruits –
Si tes yeux cherchent les miens, plonge ton regard
Dans l'aveuglement. Ô musique du temps, je veux
Me dépendre de ta portée – atteindre le corps
De mon amour, archipel immergé dans le lac
Du silence. Que je touche l'horizon et m'y consume,
Que lève ta chair dans le fourneau du ciel,
Je la romprai au coin de la table solaire.
Deux chemins se croisent, se joignent, c'est la nuit :

Ouvrir dans les feuilles une autre voix,
Un chant qui soit l'onde, la couleur, l'effacement.
On ne sait pas ce qu'on cherche –
Un silence ? L'oubli des gestes ?
Une caresse ?... Je veux dire : l'oubli
De ton corps sous mes mains ?...
On a des mots sur la bouche, des feux, des fumées,
La trace d'anciens baisers,
On corne du bout des ongles la carte des visages.
Cette mort qui attend – dans le fruit, elle attend –
Sous le premier pas du feu, elle attend –
Rêve de passer sa longue main sur ta vie
Comme au creux de la nuque d'une rivière.
... Et nos yeux, et nos regards brûlés par le vent,
L'épître de la rivière à nos bouches assoiffées.
Regarde-moi ! – Tu ne comprends pas mes paroles.
Tu me laisses pantelant
Sur l'empreinte de mon Livre.
J'ai pleuré. Je pleurerai. – Je pleure :
Ton sang ruisselle sur le cadran des saisons.
Ouvre en moi le néant, l'écran de plein de ciel
Où les oiseaux, pâle comédie d'ailes vives,
D'ailes noires et de cris languides,
S'arrache lentement à la forme du monde,
Laisse venir la nuit avec tes caresses sur ma poitrine,
Ce tronc d'arbre, la matière d'homme que le vent brutalise,
Ton désir pousse la lune jusqu'à moi,
Comme une nausée blanche sur un autel défoncé.
Religions sans puretés, maculées de fèces et d'urines stellaires –
Conchié d'attentes mortes le drap tendu des jours –
Je parle du suicide d'un corps sur les barres de la route,
Sur les barreaux de l'aurore, dans les ramures du soir,
Là où soufflent les orgues de l'incertitude,
Les frontières ouvrent leurs veines dans le feuillage.
Chaque jour, dans le nom que je porte
Comme un petit arbre porte la tourmente,

Dans l'agonie des rivières qui se jettent
Au-dedans des terres habitées, je te retrouve,
Je descelle ton visage du flot, mes mains
Aplanissent les plaines volcaniques,
Je tombe et je perds mon nom dans
L'aurore de tes gestes, dans ta face
Renversée, ton visage marin déborde
En sourires sur ma chambre nomade.
... Servitude !
Les jasmins : assujettis à leur blancheur –
Contre le mur l'ombre d'un oiseau...
Cela chante aussi, c'est un cortège vivant –
La silhouette, la forme du corps dans la chaux des jours –,
Cela creuse pour trouver – servitude ! –
Le ciel, esclave de son bleu.
On cherche encore la preuve d'un corps,
Une parole pour habiller la bouche.
Du début à la fin de son geste,
La main consume de l'espace.
Dans le dedans du nom – ce qui reste,
L'empreinte d'une parole,
Un reste de chaleur,
Un trou qui pèse sur la matière.
Un bateau pour aller dans l'invisible,
L'étrave écarte les lignes, arrondit l'espace, le brise,
Comme une poche utérine libérant les eaux
Sous la poussée de cette chair
Qui veut le dehors.
... Tu ouvres ce que tu vois pour en voir un peu plus –
La couleur,
Des formes s'abstrayant du visible,
Des distances incohérentes défigurant l'espace.
Le voyage est impossible.
C'est un espace dont on veut se défaire
En marchant.
L'espace est un rêve,

Ce n'est pas encore une image,
C'est une parole irréalisée.
Les dents mâchent la lumière,
Nos salives irriguent le silence,
Tes paroles migrent vers moi,
Ma tête est un début de continent,
Elle ouvre le ciel.
Serrée sur ma carotide, la boucle du chemin.
Dans la bouche garrottée
Fermente le venin.
Ma langue : un nœud de vipères
Qui se déroule sur les angles du silence.
Ce sont des paroles, oui,
Comme voilà des pierres autour de l'eau vive.
L'herbe pousse sous la peau du matin –
Je me lève, j'ouvre le tiroir de la table de chevet,
J'y trouve un jardin oublié.
Toute la houle du monde tient dans une seule graine –
Le feu ouvert
Comme une incise
Dans le corps ;
L'ongle de la lumière
Soulève un coin de peau,
Découvre la chair,
L'entame, dénude l'os.
– L'os,
Oui, c'est l'os que je veux trouver,
Éclairer, brûler,
Enrouler dans mes paroles.
Mes cheveux prennent racine dans ta tête,
La brume de mes gestes dort dans tes yeux.
De toi à moi :
La distance qui nous donne lieu.
Tes paupières sont des phalènes
Qui boivent l'ombre.
Je ne pleurerai plus.

J'ai donné toutes mes larmes
Pour éteindre le jour.
On ne sait pas quand les mots viennent,
Mais dans leur arrivée
Tremble la couleur de leur départ.
Pleurer, parler, crier –
C'est comme ouvrir les bras pour retenir les oiseaux.
Le vol d'une oie
Coupe de travers
Un chemin de fumée –
Ciel oblique –
Il tombe en guillotine
Sur le billot de l'horizon
Et décapite la ville.
Tu ne pleureras plus,
Tes larmes sont de faux reflets sur un mur oublié.
L'oubli, la mémoire des choses
Qui s'allument sur la trame du monde...
Le monde !...
C'est toujours un monde dont on recueille la présence
Dans le linéament du départ.
Je ne suis pas les larmes que je verse,
Disais-tu
Dans le proche parfum d'une route défoncée.
Partez à l'aventure, ô corps,
Sculptures d'air dans le silo des lignes,
Pour mesurer le ciel avec des gestes longs !
Je ne suis pas ce qui est,
Je suis ce qui vient, ce qui se refuse
À prendre ciel, à se vêtir d'espace
Pour paraître dans la nuée des gestes.
Pour le bonheur d'être je suis,
Irrésolument, dans l'aire vide,
Face à un bloc d'ailes immobiles.

Des cygnes baignent dans la houille de mon âge,
Tes seins dressés au ciel sont la tombe de l'été,
Ô femme, ta mort fondue dans la forme des lisières,
La blondeur de ton sexe dans l'aube du feuillage,
Ces clartés silencieuses vissées dans la nuit,
Une lune sénile dans l'hospice du ciel noir.
J'ai mis ce matin mon manteau de solitude,
J'invente des massacres dans les fosses du ciel,
Tes mains se joignent en un miroir où se reflètent
Les brumes dansantes, la hâte des oiseaux
A défaire de leurs ailes les étoiles de l'horizon.

*

La mort de la voix, le tarissement du chant,
le souffle devenu pierre sur la bouche –
vivre les lèvres cousues aux gencives.
On m'a flagellé la gueule avec un fléau
de barbelés – tu es venue, comme ça,
dans ma vie, avec ton million de jambes
mouvantes dont chaque paire cachait
un sexe merveilleux – je ne pouvais rien
dire – un vent de mort souffle sur ta face.

*

Une soie noire d'orage
tombe sur les collines –
les rivières convergent
aux confins de la mort

*

Le sang des charcuteries s'égoutte
sur les glyphes d'azur décharné
des quartiers de bidoche récalcitrante
suspendus aux crochets de la nuit
l'enfance est une hache rougeoyante
le désir un abattoir centrifuge
couché dans un lit de semence
une lune froide sur la poitrine
j'ai serré à mon cou le câble d'écume

*

Les fleurs, chorale amère d'ombres en ombres claires,
L'arme simultanée se mue en arbre-mer,
Feuillage ô feuillaison dans le ventre d'écorces
A vous rompre le vent épuisera ses forces.

Rues blondes en été – une orgie de rayons,
Tous ces clochers là-bas, maigres comme des mages,
Chapeautés par un ciel plus bas que nos soupirs,
Ces rues désenchantées sur quoi souffle le temps ;

Fronts noyés de saumure : voilà mes sanglots,
Rages où je m'écris en lettres de plasma,
Porphyres de l'azur écroulés sur les villes,
Et le bran bouillonnant dans les orbes ventrales.

Solitude en ciel versée, le vin se détourne
De mon ivresse. Clarté ! – Oui : la lampe,
Fœtus rougeoyant dans un ventre d'ombre.
Ciel et cœur – histoires mortes – fables –

Je mourrai dans les bras de mon moi retourné.
Le sperme bleuté du songe déborde sur mes mains.

Je cherche du divin avec mes poèmes. « Moi, je
M'appelle Dieu – je renie mon nom dans un crachat. »

*

Il y a le vert des arbres.
Ce vert, je voudrais le dire,
et son mouvement aussi
sur le vide du ciel.

C'est un vert particulier,
à la fois tendre et puissant :
la force du monde
dort dans cette couleur.

Le vent y circule, le fait
parler, chanter, crier.
Les regards qu'on y plonge
y deviennent fruits, oiseaux.

Quatre petits carnivals

1.

Je cherche un truc
qui a une forme,
une couleur,
une texture,
une odeur,
c'est un vrai truc
qu'on peut toucher,
qu'on peut serrer,
à quoi on peut parler.
Il ne m'appartient pas
ce truc-là.

Il est à quelqu'un
que je connais bien :
un Monsieur Machin
qui égare le jour passé
dans le lendemain,
et oublie ses mains
sur tout ce qu'il touche.
Il a égaré son truc,
là-bas, dans un coin,
et c'est à moi,
son meilleur copain,
de le retrouver.
Ah, ce vieux Machin !
S'il n'y avait pas sa Machine
aux si grands yeux,
aux si beaux seins,
je le laisserais tomber
dans le gribouillis tout gris
de ses journées d'ennui.

2.

Un chemin de traverse
s'est jeté sous mes pas,
et me voici et me voilà
dedans un jardin de croix
sous un soleil crépusculaire.
Au vent qui passe je demande
le chemin de la ville,
il me dit de suivre le cours
des feuilles rouges qu'il emporte.

Où sont-elles donc,
les heures qu'on n'a pas vécues,
tous les ciels qu'on a jamais vus ?

Au revers de nos pas,
tout là-bas, tout là-bas,
à l'horizon des miroirs,
là où la mer s'arrête
et tombe.

3.

Il y a trop de mots
que je voudrais dire.
Des beaux et des moins beaux,
des tout petits et des gros,
des qu'on oublie, des oubliés,
des jamais entendus
qui se cachent derrière
le corps des choses.

Ma langue veut les ramasser
dans la lumière du soir,
dans l'eau qui passe
et la terre endormie.

Ces mots, si seulement
j'arrivais à les dire,
je n'aurais plus besoin d'écrire.

4.

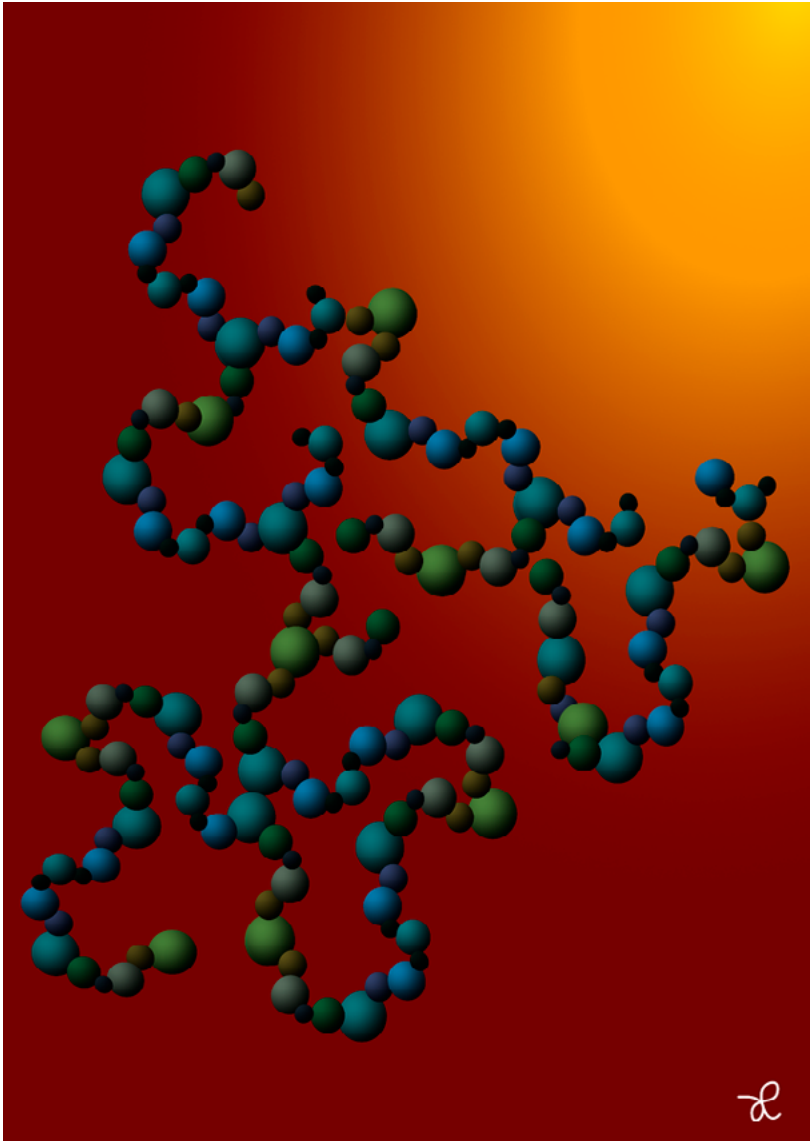
Elle a les cheveux blancs
comme un vol de corbeau.

Elle a les jambes longues
comme des peupliers.

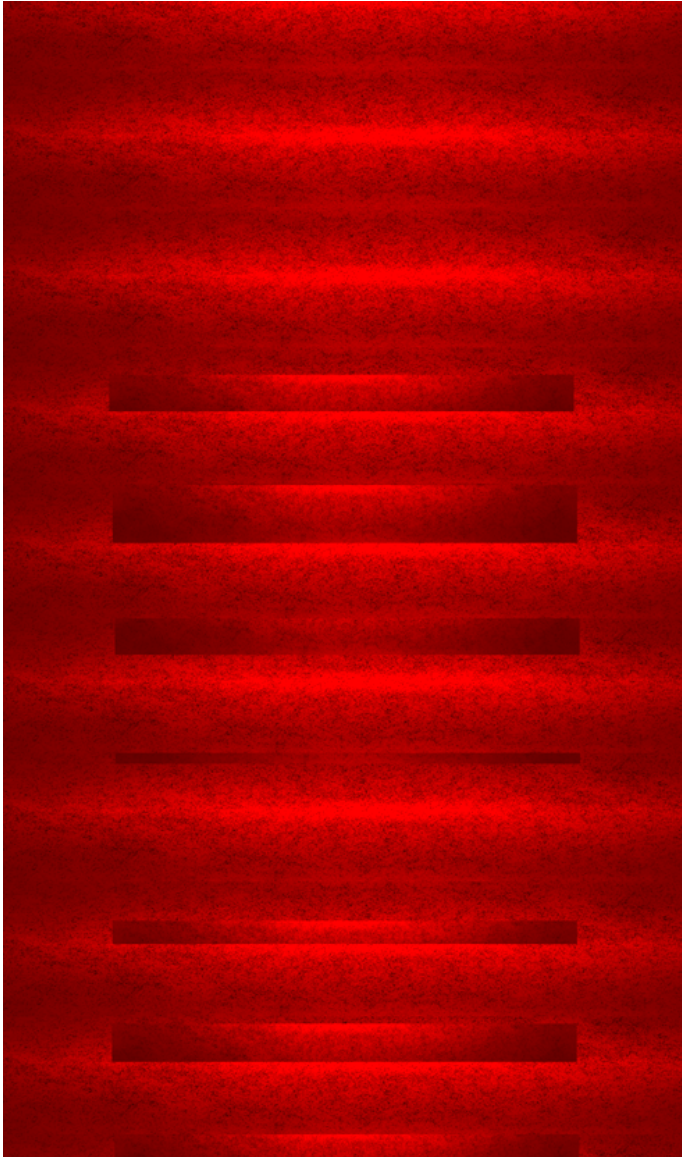
Elle a le visage fermé
comme une porte d'église.

Mais quand le soleil passe
ses cheveux tournent à l'orage,
sa démarche prend l'ampleur
d'une forêt dans le vent,
et son regard s'entrouvre
sur une nef de vols d'oiseaux.

Szeged, 24-26 novembre 2023



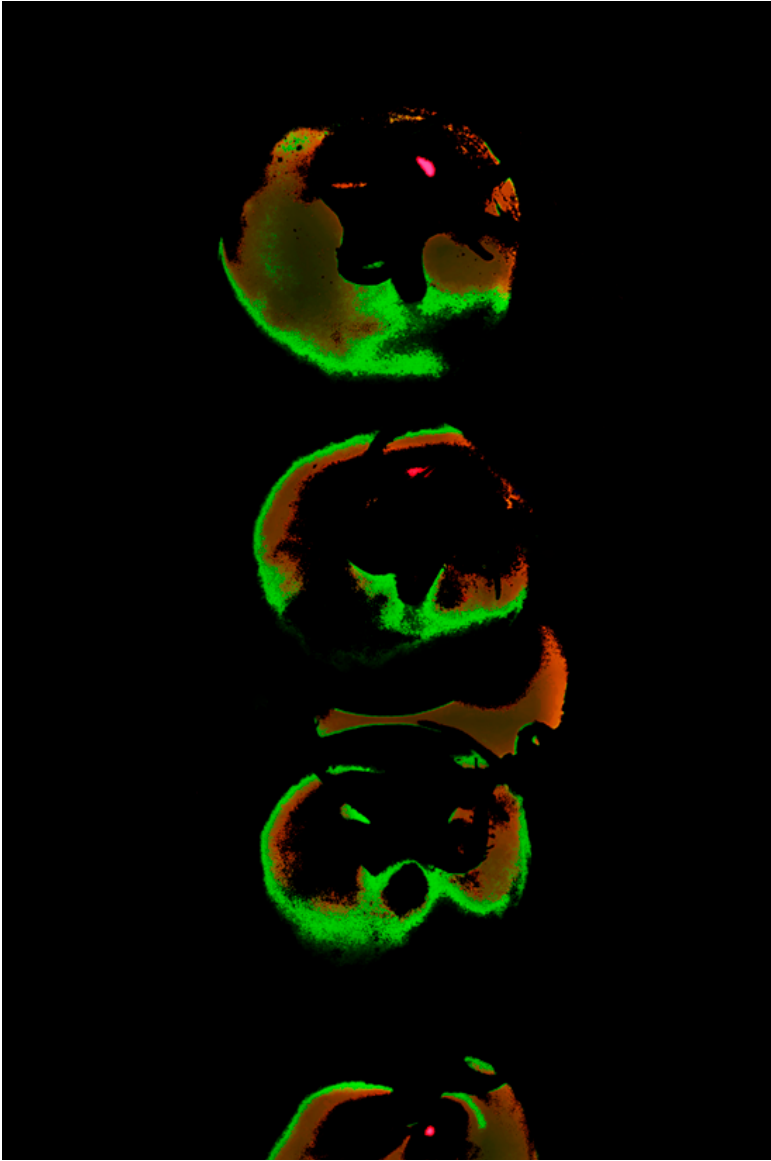
Genèse © Simon-Gabriel BONNOT



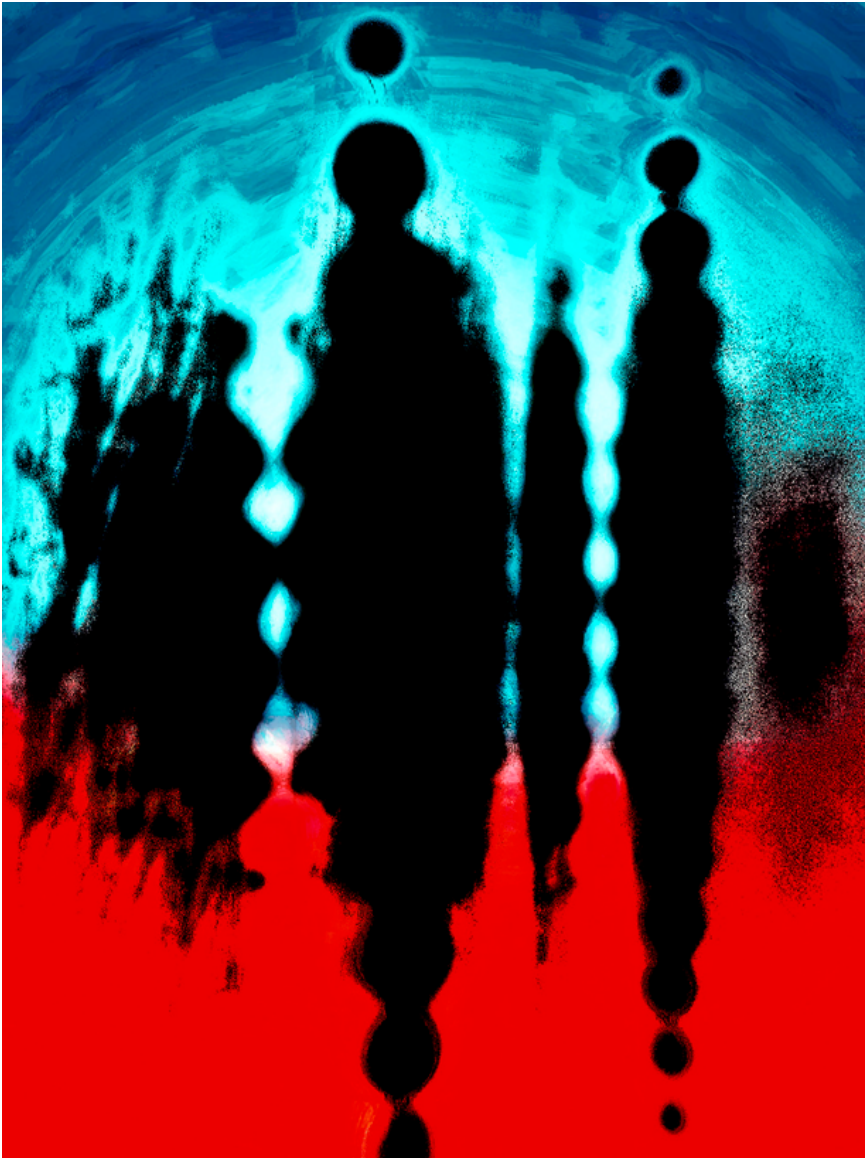
Abstrait 10 © Simon-Gabriel BONNOT



Abstrait 31 © Simon-Gabriel BONNOT



Abstrait 57 © Simon-Gabriel BONNOT



Abstract 81 © Simon-Gabriel BONNOT

Notices biobibliographiques

Anikó ÁDÁM est la directrice de l'Institut des Langues classiques et néolatines et du Département de Français, maître de conférences, HDR à l'Université catholique Pázmány Péter de Budapest. Comparatiste, historienne de la littérature française, traductrice, rédactrice de la revue d'études romanes *VERBUM* ; membre du groupe de recherche *L'Histoire de traduction en Europe Médiane* (INALCO), co-fondatrice et co-directrice du groupe de recherche de littérature comparée *Connexion française*. Sa monographie *La Poétique du vague dans les œuvres de Chateaubriand : vers une esthétique comparée* (Paris, 2008), ainsi que son recueil d'études *Du vague des frontières* ont été publiés chez L'Harmattan (Paris, 2016). Membre de RETINA International (*Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les Images Nouvelles & Anciennes*), membre du Groupe LEA (*Lire en Europe aujourd'hui*). ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-5334-0365>.

Claire AZÉMA est Normalienne, Agrégée d'arts appliqués et Maître de conférences en design à l'Université de Bordeaux Montaigne, membre du laboratoire ARTES (UR 24141). Elle dirige actuellement le master *Design-situé, milieux et matériaux* de l'Université Bordeaux Montaigne. Elle développe, depuis plusieurs années, une recherche théorique et appliquée à partir des théories de l'art de John Dewey et plus récemment d'Étienne Souriau pour l'étude des processus de fabrication et d'instauration en artisanat et en design. Elle a récemment coordonné et participé à la coordination de deux ouvrages collectifs au sein de la revue internationale en ligne, *Design Arts Médias*. ORCID : <https://orcid.org/0009-0001-1211-4190>.

Simon-Gabriel BONNOT, né à l'automne 1999, se consacre à la poésie depuis dix ans. Son premier recueil a été publié à la veille de ses dix-sept ans, en 2016. Ont suivi cinq ouvrages dans la même collection (Paris, L'Harmattan, « Poètes des Cinq continents »), ce qui lui a valu d'être lauréat du Prix littéraire de l'Académie nationale de Metz en 2022. Son septième recueil, *La Vie sans issue*, est sous presse chez Unicité. Il a participé à des congrès et colloques, a donné des conférences et a animé des ateliers d'écriture en Allemagne, en France, en Hongrie et en Roumanie. Une sélection de ses haïkus a été traduite et publiée au Japon. Sa

sensibilité se manifeste également dans la peinture et le graphisme numériques et la photographie.

Quelques publications : *Les Barbelés de la lune*, avec une préface de Nathalie Roelens, Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2018 ; *La Nuit abolie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2020 ; *Les Faces chaulées*, avec une préface de Luc Vigier, Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2022 ; quinze haïkus (traduction en japonais par Ban'ya Natsuishi), revue internationale *Ginyu* (Tokyo), n° 102, avril 2024.

Edit BORS est maître de conférences HDR à l'Université catholique Pázmány Péter de Budapest. Après des études de philologie romane et de psychologie, elle rédige une thèse de doctorat en sciences du langage portant sur l'approche pragmatique et textuelle de l'autobiographie. Elle consacre sa thèse d'habilitation à des analyses contrastives franco-hongroises de la langue littéraire. Elle se spécialise actuellement dans le domaine des humanités médicales, elle est l'auteure d'articles sur la représentation du trauma et la construction de l'émotion dans le discours littéraire. Elle est directrice du Département de psychologie appliquée et d'analyse comportementale. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-6873-4623>.

Barbara BOURCHENIN est maîtresse de conférences en arts plastiques à l'Université Bordeaux Montaigne (France). Ses recherches portent sur les livres et bibliothèques de l'art actuel, et sur la notion de *lecture* dans le champ des arts plastiques. Sélection de publications : « L'interprétation comme lecture mantique de l'art : empathie, présage et divinité », dans Pierre Sauvanet (dir.), *Cahiers d'Artes*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Artes », 2022 ; Marie Escorne, Barbara Bourchenin (dir.), *Variations et figures de la maison dans les pratiques artistiques*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Artes », 2020 ; « Pour une heuristique du pli : penser l'expérience des livres d'artistes altérés et minimaux », *Les Lettres Romanes*, tome 72, n° 3-4, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018 ; « Jean Dupuy : le je(u) du traduire anagrammatique », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Dossier « Traduire/Translating » (sous la direction de Myriam Suchet), 27, 2016. ORCID : <https://orcid.org/0009-0006-4885-8112>.

Eva CHAUSSINAND est agrégée de lettres modernes et doctorante en langue et littérature françaises à l'École Normale Supérieure de Lyon, au sein du labora-

toire de l'IHRIM. Ses recherches portent sur le mot *empathie* et ses usages dans les discours médiatiques et littéraires depuis les années 2000. Parmi ses publications, un article intitulé « L'énallage de personne en *tu* générique : esquisse de typologie d'une figure de l'empathie » dans *l'Information grammaticale* (n°175, 10/2022), ainsi qu'un article d'analyse de discours de la presse française autour du « déficit d'empathie » d'Emmanuel Macron dans *Mots. Les langages du politique* (n° 132, 07/2023). ORCID : <https://orcid.org/0009-0006-2129-7802>.

Céline DOMENGIE est artiste et docteure en arts plastiques. Elle crée des dispositifs d'expérimentation à partir des notions de *chantier* et de *mésologie*. Son travail se développe au sein de lieux et milieux en transformation – tels que des chantiers de construction, des situations de changement ou encore des écosystèmes en mouvement. Elle explore des états de présence, des formes de représentation (photographiques, performatives, sonores, vidéos, éditoriales, etc.) ainsi que des pratiques d'adresse, de partage et de participation au sein de communautés. Céline Domengie est associée à la recherche du laboratoire Artes (UR24141), Université Bordeaux Montaigne, et directrice artistique de l'organisme de recherche *Le Belvédère*. Son travail a récemment été publié par les éditions L'enfance des arbres et Berger-Levrault. ORCID : <https://orcid.org/0009-0008-1662-2361>.

Sylvie FREYERMUTH est Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université du Luxembourg, après avoir passé la majeure partie de sa carrière en France. Spécialiste de la deuxième moitié du XX^e siècle et du XXI^e siècle, elle s'intéresse notamment à l'inscription, dans la littérature, des questions sociales, politiques et économiques. Elle travaille actuellement, dans une perspective cognitive, sur la constitution de la mémoire autobiographique chez divers auteurs contemporains, dont le poète Simon-Gabriel Bonnot. ORCID : <https://orcid.org/0009-0005-9297-4172>.

Vera GAJIU est chargée de cours de langue et littérature françaises (Université de Ferrare, 2022-2025 ; Université de Vérone, 2024 ; Université de Passau, 2025) et chercheuse invitée à l'Université de Passau. Ses études et ses publications portent principalement sur l'œuvre des auteurs francophones, en particulier sur la critique génétique et l'exil linguistique et littéraire. ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-0285-4352>.

Alexandre GEFEN, directeur de recherche CNRS au sein de l'unité Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité (UMR7172, THALIM, CNRS / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), est historien des idées et de la littérature. Il est l'auteur de nombreux articles et essais portant notamment sur la culture, la littérature contemporaine et la théorie littéraire. Dernières parutions sur la littérature contemporaine : *Territoires de la non-fiction*, Brill, 2020. Avec Olivier Bessard-Banquy et Sylvie Ducas, *Best-sellers. L'industrie du succès*, Armand Colin, 2021. *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, José Corti, 2021. *La Littérature est une affaire politique*, L'Observatoire, 2022. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-6751-6747>.

Timea GYIMESI est maître de conférences habilitée à l'Université de Szeged (Hongrie), directrice du Programme doctoral « Littératures et cultures françaises et francophones », spécialisée en littérature française contemporaine, littérature comparée, théorie des textes et des images, théorie littéraire cognitive, écopoétique, en philosophie ; traductrice de Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Roland Barthes ; auteure de quatre livres, *Lignes de fuite. Lectures diagrammatiques avec Deleuze* (2008) en hongrois ; *Michel Tournier et les devenirs du concept* (2009) ; *L'écologie des études littéraires* (2015) epub. ; *Déplacements et ritournelles dans la littérature contemporaine française et hongroise* (2024) en hongrois. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-6477-6332>.

Marina Ortrud M. HERTRAMPF est Professeure de littératures et cultures françaises, francophones et espagnoles à l'Université de Passau (Allemagne). Présidente de l'association Romain Rolland en Allemagne. Domaines de recherche : littérature française contemporaine (Deville, Ernaux, Lafon, Sinha) ; francophonie littéraire ; littérature rom ; littérature autochtone du Québec ; littérature de la Grande Guerre (Jouve, Rolland) ; littérature espagnole de l'âge d'or ; intermédialité ; BD ; ruralité ; théories de l'espace ; (post-)migration ; femmes / maternité ; transculturalité. Pour un CV détaillé, voir : <https://www.phil.uni-passau.de/romanistik-frankreich/team/prof-dr-hertrampf/>. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-8932-2193>.

Krisztina HORVÁTH est maître de conférences habilitée en littérature à l'Université Eötvös Loránd de Budapest. Ses recherches de portent sur la théorie littéraire, le Moyen Âge et la littérature des XX^e et XXI^e siècles. Le groupe de

recherche CODHIL (*Constructions Discursives en Histoire Littéraire*) a publié en 2011 une histoire de la littérature française en hongrois (le premier depuis 1962), un ouvrage de près de mille pages, dans lequel elle était chargée des chapitres sur le XX^e siècle, donnant une large part à la réception et à la traduction hongroises. Dernière publication : Horváth, Krisztina (2024) : « Une histoire de la réception de Flaubert en Hongrie », *Flaubert* 31, <http://journals.openedition.org/flaubert/5718>, <https://doi.org/10.4000/12fd9> [12/10/2024]. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-8086-6554>.

Despina JDERU enseigne la théorie littéraire à l'Université de Bucarest et travaille au CNRS en tant que chercheuse-collaboratrice sur un projet de littérature mondiale. Ses travaux portent sur la théorie littéraire appliquée à la littérature française et mondiale. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-5531-8433>.

Simona JIȘA est docteur ès lettres, maître de conférences HDR à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. Ses centres d'intérêt sont la littérature française moderne et contemporaine, la littérature canadienne francophone, la littérature africaine française. Elle est la directrice du master de littératures francophones « Littérature et civilisation – Dialogue interculturel dans l'espace francophone ». Elle a écrit des monographies sur Dominique Fernandez, Jean Rouaud et Pascale Roze. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-3035-5414>.

Judit KARÁCSONYI est maître-assistante à l'Université de Szeged et membre du Groupe de Recherche d'Art, de Littérature et de Philosophie Interactif (*GRALPhi*). Ses travaux portent sur la littérature contemporaine française et, notamment, sur ses relations avec le cinéma. Elle est l'auteure de *Moziirodalom. Amerikai filmek kortárs francia novelizációja* [*Cinélittérature. Novellisations contemporaines françaises des films américains*], 2020. ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-1193-7360>.

Andrei LAZAR enseigne la littérature francophone de Belgique à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca. Il s'intéresse notamment à la relation entre littérature, cinéma et photographie dans le cas de l'autobiographie, à l'écopoétique et au bilinguisme littéraire et travaille sur la réception critique des écrivains belges francophones en Roumanie. Il a publié le volume

L'Autobiographie entre le texte et l'image (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, col. « belgica.ro », 2021) et plusieurs articles sur Marguerite Yourcenar, Maurice Maeterlinck, Chantal Akerman, Annie Ernaux, Hervé Guibert, Roland Barthes. Il est membre du Centre d'Étude des Lettres Belges de Langue Française (CELBLF), de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes de Clermont-Ferrand et de l'Union des Écrivains de Roumanie, filiale de Cluj, en tant que traducteur. ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-1275-6756>.

Eugénie MATTHEY-JONAS est chargée de cours et candidate au doctorat en littératures de langue française à l'Université de Montréal (dir. Catherine Mavrikakis), en cotutelle avec l'Université Paris Cité (dir. Dominique Rabaté). Elle s'intéresse aux enjeux éthiques et esthétiques de la narration et de la lecture dans des textes de Marie-Claire Blais et Laurent Mauvignier. Elle a publié des articles dans les *Nouveaux cahiers de recherche* du CRILCQ (2020) et dans les *Cahiers Marguerite Duras* (2023), ainsi que des chapitres de livre dans *Les sources de la violence* (Presses de l'Université Laval, 2021) et *Marguerite Duras et les Amériques* (Lettres Minard/Classiques Garnier, 2022). Elle est corédactrice en chef de la Revue *Fémur* et coordinatrice scientifique de la Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques. Sa participation à cette publication bénéficie du soutien du CERILAC, de la FAÉCUM ainsi que du CRSH. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-6533-4210>.

Julie MINAS a été lectrice de français deux ans au Collegium Eötvös de Budapest, après un cursus littéraire à l'École Normale Supérieure de Paris et un master de philosophie à la Sorbonne. Elle est désormais doctorante au centre Léon Robin de Sorbonne Université. Elle est l'autrice de « *La Ballade d'Iza* de Magda Szabó : effacer la mort ou se perdre dans le deuil », *Revue Fémur*, juin 2024 et de « L'écriture archivistique dans la fiction de Imre Kertész », *Écriture de soi - Revue*, avril 2024. ORCID : <https://orcid.org/0009-0004-3000-5897>.

Diana MISTREANU est chercheuse postdoctorale à l'Université de Passau et chercheuse invitée à l'Université de Szeged. Elle s'intéresse à la littérature et à la théorie littéraire et narrative dans une perspective interdisciplinaire. Ses domaines de recherche sont les études littéraires cognitives, les humanités médicales, les littératures autochtones du Québec, l'écriture de soi, la zoopoétique, la fiction translingue et les littératures contemporaines de langue française et espa-

gnole. Ses articles ont paru, entre autres, dans *Dalhousie French Studies*, *Fixxion et SubStance*. Elle a notamment publié un volume collectif coédité avec Marina Ortrud M. Hertrampf, *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français* (AVM, Munich, 2024), un autre volume collectif coédité avec Sylvie Freyermuth, *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires* (Paris, Hermann, 2023) et une monographie sur la représentation de l'activité mentale dans l'œuvre d'Andrei Makine (*Andrei Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris, Hermann, 2021). ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-1451-3651>.

Gyöngyi PÁL occupe actuellement un poste de maître de conférences à l'Institut d'Art Rippl-Rónai de l'Université MATE en Hongrie. Elle a soutenu sa thèse sur des écrivains photographes en 2010 à l'Université Rennes 2 et à l'Université de Szeged (en cotutelle). Elle a travaillé ensuite en tant qu'ingénieur de recherche sur le projet PHLIT, et a contribué à la mise en place du site web et de la base de données de la photolittérature (phlit.org). Entre 2016 et 2018, au cours d'un post-doctorat, elle a mis en œuvre le site MAFIA (fotoirodalom.hu), la base de données consacrée à la photolittérature hongroise. Elle est l'auteur de nombreux articles concernant la photolittérature et l'histoire de la photographie, publiés en français et en hongrois. La majorité de ses écrits portent sur des écrivains photographes tels Denis Roche, Jean-Loup Trassard et Lorand Gaspar, mais récemment, elle s'est également spécialisée en photolittérature de jeunesse et en roman-photo. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-7807-0557>.

Emmanuel PLASSERAUD est Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Picardie Jules Verne. Il a publié trois ouvrages, *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), *L'Art des foules* (2011) et *Les Spectateurs du cinéma* (2021). Il a aussi publié de nombreux articles depuis une vingtaine d'années. Il a organisé deux colloques internationaux, « David Lynch et les arts » (2017) et « L'Archipel Raoul Ruiz » (2023). Il est aussi réalisateur de films de fiction et de documentaires. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-8542-0033>.

Antoaneta ROBOVA est maître de conférences HDR en littérature française des XX^e et XXI^e siècles au Département d'Études Romanes, Faculté des Lettres classiques et modernes de l'Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid ». Ses recherches actuelles portent sur la littérature française contemporaine, la littéra-

ture et les arts visuels, la stylistique. Elle a publié de multiples articles dans des revues internationales et un ouvrage en bulgare sur les pratiques intermédiaires dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Depuis 2021, elle est membre du comité de rédaction de la revue scientifique *Colloquia Comparativa Litterarum*. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-7468-7675>.

Jael Violant ROMERO GONZÁLEZ est doctorante en sciences humaines et littérature à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone, sous la direction de la Prof. Hélène Rufat, en codirection avec la Prof. Marianne Bouchardon de Sorbonne Université de Paris. Elle est membre du Projet de recherche *Estudios geocríticos de la alteridad y del exilio en la literatura-monde francofona* (ÉGALEF) et du groupe de recherche SGR *Grup d'estudis de les institucions i de les cultures polítiques, segles XVI-XXI* (GEICP) depuis 2021, à Barcelone. En tant qu'historienne de l'art et violoniste, ses recherches se situent au croisement des études littéraires francophones contemporaines, de l'esthétique de l'art et de la musique. Elle écrit, depuis 2022, des articles sur l'art et des interviews à des artistes à *Mangrana*, une revue trimestrielle spécialisée dans la culture contemporaine, publiée en Catalogne. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-9058-1384>.

Hélène RUFAT est Professeur de langue française et de littératures francophones à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. Elle est camusienne, membre du CA de la SEC, et elle a fondé, en 2017, la « Asociación de Estudios Camusianos en España ». Ses dernières recherches camusiennes s'intéressent aux aspects libertaires en lien avec l'Espagne, et aux mythes littéraires créés par l'homme de théâtre. Elle est aussi comparatiste, membre de la SELGyC et de l'ESCL/SELC, et elle a publié avec Brigitte Lejuez le n° 8 de la revue *Çédille* consacré aux identités dans les littératures francophones (<https://cedille.webs.ull.es/>). Actuellement, elle dirige le projet de recherche ÉGALEF, sur les littératures-mondes en français et les expressions de l'exil. Bénéficiaire d'une bourse de mobilité et de recherche, elle a enseigné « les littératures francophones et leur légitimation », en master 2 à Cergy Paris Université (CYU) pendant l'année 2023. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-7286-4834>.

