

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

**LES DISCOURS SUR L'EMPATHIE ET LA POSSIBILITÉ  
DE FONDEMENT ÉTHIQUE DE L'EMPATHIE DANS LES  
ESSAIS CONTEMPORAINS SUR LE ROMAN**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en Lettres

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© MIRYAM LECLERC

**juin 2013**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.



**Composition du jury :**

**Claude La Charité, président du jury, Université du Québec à Rimouski**

**Kateri Lemmens, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski**

**Étienne Beaulieu, examinateur externe, Cégep de Drummondville**

Dépôt initial le 10 janvier 2013

Dépôt final le 13 juin 2013



« Dans une intuition fulgurante, je saisissais ce détail : les doigts grasseyeux du coiffeur qui habilement tirent et lissent les cheveux d'Emma. Dans ce salon étroit, l'air est lourd, la lumière des bougies qui chasse l'ombre du soir — floue. Cette femme, assise devant la glace, vient de quitter son jeune amant et se prépare maintenant à revenir chez elle. Oui, je devinais ce que pouvait ressentir une femme adultère, le soir, chez le coiffeur, entre le dernier baiser d'un rendez-vous à l'hôtel et les premières paroles, très quotidiennes, qu'il faudrait adresser au mari... Sans pouvoir l'expliquer moi-même, j'entendais comme une corde vibrante dans l'âme de cette femme. Mon cœur résonnait à l'unisson. "Emma Bovary, c'est moi !" me soufflait une voix souriante venant des récits de Charlotte ».

Andreï Makine, *Le testament français*



## AVANT-PROPOS

Deux textes ont éclairé la manière de concevoir le roman pour préparer ce mémoire. Le premier, *L'art du roman* (1986) de Milan Kundera, mentionne ceci : « L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : “ Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. ”<sup>1</sup> » Le second, *L'espèce fabulatrice* (2008) de Nancy Huston, propose ceci : « Il n'empêche : les caractéristiques du roman — sa façon de mettre en scène la tension entre individu et société, entre liberté et déterminisme, sa manière d'encourager l'identification à des êtres qui ne nous ressemblent pas — lui permettent de jouer un rôle éthique<sup>2</sup> ». Ces deux extraits unis l'un à l'autre ont permis d'interroger ce qui fait qu'un auteur et qu'un lecteur ont la possibilité de trouver, dans et par le roman, certains éléments relevant du domaine de l'éthique. Pour créer et comprendre un personnage, il faut se mettre à sa place. C'est en faisant des recherches qu'on constate que plusieurs essayistes contemporains ont tenté de définir une éthique du roman par le rapport primordial à l'autre. D'ailleurs, les essais s'interrogent sur la portée éthique du roman se multiplient depuis les dernières années. D'une part, dans le processus de création, le romancier a la possibilité de ne pas condamner ses personnages, de créer des êtres qui ressemblent à de « vrais » êtres humains avec toutes leurs nuances. D'autre part, le lecteur qui reçoit cette vision mêlée à sa propre perception continue de participer au sens de l'œuvre dans ce questionnement sur la diversité humaine qu'amène la rencontre de personnages différents de soi. Romancier et lecteur de romans peuvent faire appel à un processus similaire : l'empathie.

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 30.

<sup>2</sup> Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2008, p. 182-183.



## *RÉSUMÉ*

Ce mémoire cherche à étudier les discours sur l'empathie et la possibilité de fondement éthique de l'empathie dans les essais contemporains sur le roman. Par l'étude du thème de l'empathie, à l'aide d'essais littéraires, des textes de neurosciences, des essais philosophiques et des ouvrages de théorie littéraire sur la réception et la création, on tentera de savoir de quelle façon le roman peut activer l'empathie, tant chez le romancier que chez le lecteur. On proposera que l'empathie peut mener à l'identification dans un roman et à la possibilité de stimuler le sens éthique du lecteur. On se demandera si les compétences relationnelles que développe le lecteur mène à des actions altruistes dans le réel. On proposera aussi que le romancier peut participer aux rapports empathiques grâce à un travail de relativisation dans sa narration et dans la création de ses personnages. Finalement, on exposera les points de vue opposés de deux essayistes sur les possibles changements que peut opérer le roman sur nos rapports à autrui. Le processus empathique qu'engendre le roman peut permettre au lecteur de s'ouvrir aux autres, de chercher à comprendre des personnages différents de lui, de miner ses certitudes et soulever en lui des questionnements éthiques.

Mots clés : empathie, essais sur le roman, éthique, roman, romancier, lecteur de roman, altruisme



## ***ABSTRACT***

This dissertation seeks to examine discourses on empathy and the possibility of ethical basis of empathy in contemporary essays on the novel. By studying the theme of empathy, using non-fiction essays, texts of neuroscience, philosophical essays and works on literary theory of reception and creation, will be examined, we shall try to know how the novel can activate empathy, both in the novelist and in the reader. It will be proposed that empathy may lead to identification in a novel and to the possibility of stimulating the readers' ethical sense. It will be asked if the relational skills that the reader develops may lead to altruistic actions in the real life. It also will be proposed that the novelist can participate in the empathetic relationships through relativisation in his narrative and in the creation of his characters. Finally, the opposing views of two essayists on the possible changes that the novel may make on our relationships to others will be exposed. The empathic process generated by the novel can allow the reader to open up to others, to try to understand different characters, to undermine his certainties and to raise in him ethical questionings.

*Keywords* : empathy, essays on the novel, ethic, novel, novelist, novel reader, altruism



## *TABLE DES MATIÈRES*

CITATION.....	VII
AVANT-PROPOS .....	IX
RÉSUMÉ.....	XI
ABSTRACT .....	XIII
TABLE DES MATIÈRES .....	XV
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	1
CHAPITRE 1 QU'EST-CE QUE L'EMPATHIE ?.....	13
1.1    DEFINITION DE L'EMPATHIE ET DISTINCTION DE LA SYMPATHIE .....	13
1.2    L'EMPATHIE : MOTEUR DE COMPREHENSION DE L'AUTRE ET DE SOI .....	16
CHAPITRE 2 LE LECTEUR EMPATHIQUE : LE DEPLOIEMENT D'UN MONDE A SOI EN L'AUTRE.....	21
2.1    L'EMPATHIE EN-DEHORS DU ROMAN.....	21
2.1.1    L'EMPATHIE DANS LES SITUATIONS CONCRETES .....	21
2.1.2    L'EMPATHIE DANS TOUTE AUTRE SITUATION DE FICTION QUE CELLE DU ROMAN.....	23
2.2    COMMENT LE ROMAN PEUT-IL NOUS RENDRE EMPATHIQUE ? LES LIENS ENTRE NEUROSCIENCES ET LITTÉRATURE ET L'IMPACT DU LANGAGE ET DU RECIT DANS L'INTERPRÉTATION DU LECTEUR .....	27
2.2.1    EMPATHIE ET IDENTIFICATION DANS LE ROMAN.....	27
2.2.2    L'IMPACT DU LANGAGE .....	35
2.2.3    L'IMPACT DU RECIT PAR LES PERSONNAGES.....	38
2.2.4    L'IMPACT POTENTIEL DES DETAILS DU ROMAN SUR LE LECTEUR.....	42

2.3	LE NON-LECTEUR EST-IL DANGEREUX ? LECTURE ET EMPATHIE : UNE RELATION ESSENTIELLE ? .....	47
2.3.1	LE NON-LECTEUR EST-IL DANGEREUX ? .....	47
2.3.2	LECTURE ET EMPATHIE : UNE RELATION ESSENTIELLE ? .....	50
2.4	PEUT-ON MAL LIRE ? LE ROMAN MENE-T-IL A DES CONNAISSANCES HUMAINES ? .....	53
2.4.1	PEUT-ON MAL LIRE ? .....	53
2.4.2	LE ROMAN MENE-T-IL A DES CONNAISSANCES HUMAINES ? .....	55
	<b>CHAPITRE 3 ROMANCIER ET EMPATHIE.....</b>	<b>57</b>
3.1	EMPATHIE, PERSONNAGE ET RELATIVISATION.....	57
3.1.1	LA CREATION EMPATHIQUE DU PERSONNAGE .....	57
3.1.2	LA PRESENCE DU DISCOURS DE L'AUTRE .....	61
3.1.3	LA PRESENCE DE LA COMPLEXITE .....	64
3.1.4	LA RELATIVISATION DU DISCOURS.....	67
3.2	LE RAPPORT PARTICULIER ENTRE LA CONSCIENCE DE SOI DANS L'EMPATHIE ET LA CREATION ROMANESQUE .....	70
3.2.1	SOI : FICTION ? .....	70
3.2.2	LE REEL-FICTION : LES EXEMPLES DES GUERRES ET DES RELIGIONS.....	71
3.2.3	LE ROMAN PENSANT : ETRE AU MONDE SANS SYSTEME .....	74
3.3	LE ROMAN ET LE REEL .....	76
3.3.1	LA MORALE KUNDERIENNE DE L'AMBIGUÏTE VERSUS LE ROMAN ETHIQUE.....	76
3.3.2	LE ROMAN EST-IL UTILE, ET DOIT-IL L'ETRE ? .....	81
	<b>CHAPITRE 4 LE ROMAN NOUS REND-IL ALTRUISTE ? .....</b>	<b>85</b>
4.1	LE SCEPTICISME FACE AUX POUVOIRS EMPATHIQUES DU ROMAN : LECTURE DE <i>EMPATHY AND THE NOVEL</i> DE SUZANNE KEEN .....	85
4.2	COMMENT LE ROMAN NOUS RENDRAIT MEILLEURS : LECTURE D' <i>UN CŒUR INTELLIGENT</i> D'ALAIN FINKIELKRAUT .....	95

<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>103</b>
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....</b>	<b>107</b>







## INTRODUCTION GÉNÉRALE

Ce mémoire a pour but d'étudier la présence du discours sur l'empathie dans une sélection d'essais contemporains sur le roman. Ont donc été choisis une vingtaine d'essais portant sur le roman issus de plusieurs littératures nationales. Ce sont des essais contemporains parce que cette étude a pour but de dresser un portrait de ce que l'on pense du roman aujourd'hui. Cependant, une auteure du début du XX<sup>e</sup> siècle a été ajoutée parce que son influence littéraire et sa réflexion sur le roman sont trop importantes et ont encore trop d'impact sur les essayistes contemporains (par exemple Yvon Rivard) pour pouvoir se permettre de passer son œuvre sous silence. Virginia Woolf, dans son essai *L'art du roman*<sup>3</sup> (paru de façon posthume en 1962), se prononce déjà sur l'autonomie du roman, sur sa non-adhésion à des doctrines politiques ou religieuses. La sagesse de quelques autres essayistes moins contemporains n'a pas pu être omise. Hermann Broch<sup>4</sup>, Stig Dagerman<sup>5</sup> et Albert Camus<sup>6</sup> présentent des arguments qui sont encore d'actualité ; ils sont d'ailleurs eux-mêmes cités par des essayistes de l'extrême-contemporain. Il semble donc important de ne pas négliger leurs travaux. Du reste, les essais sont divisés en deux catégories distinctes. La première catégorie, celle des essais littéraires, sert à illustrer le point de vue des essayistes-romanciers. S'intéressant au processus de l'empathie non pas seulement dans l'acte de réception, mais aussi dans celui de la création, il semblait essentiel de donner une place spécifique aux romanciers qui se prononcent sur les implications éthiques du roman et qui anticipent l'impact que peut avoir leur démarche sur les lecteurs. Ces essais permettent

---

<sup>3</sup> Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009, 230 p.

<sup>4</sup> Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985 [1955], 378 p.

<sup>5</sup> Stig Dagerman, *La dictature du chagrin et autres écrits amers*, Marseille, Agone, 2009 [écrit entre 1945-1950], 180 p.

-, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* [en ligne], Paris, Actes Sud, 1984 [1952] : <http://chabrieres.pagesperso-orange.fr/texts/consolation.html> (p. consultée le 7 juin 2011).

<sup>6</sup> Albert Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1957], 84 p.

également de souligner en quoi le roman se distingue des autres formes de création littéraire selon eux et pour quelles raisons il donne accès à un processus d'altérité. Par exemple, dans *Les testaments trahis*<sup>7</sup>, Milan Kundera croit que les choix du romancier doivent être guidés par la volonté de ne pas construire de système et de ne pas laisser ses personnages devenir les représentants d'une thèse. La romancière Suzanne Jacob, quant à elle, mentionne dans son essai *La bulle d'encre* :

C'est dans l'œuvre que nous entrons librement, où nous entendons une voix qui a fait ses choix et qui nous invite à faire les nôtres sans chercher à nous imposer les siens, que nous faisons les plus fortes expériences de notre propre liberté, de ce qui la limite, de ce qui pourrait modifier ses limites<sup>8</sup>.

La seconde catégorie d'œuvres étudiées présente des essais sur le roman écrit par des théoriciens, des philosophes ou des analystes. S'y retrouve, par exemple, *L'écrivain, son « objet »*<sup>9</sup> de Jan Patočka qui présente l'importance du travail sur le langage qu'effectue l'écrivain et son impact sur le dévoilement du sens de la vie. On peut aussi penser à *La littérature pour quoi faire ?*<sup>10</sup> d'Antoine Compagnon qui questionne la possible utilité du roman. Il va de soi que sera aussi montré le point de vue d'essayistes qui ne croient pas en la potentialité éthique du roman ou qui, du moins, émettent des réserves à cet égard. C'est-à-dire que, pour eux, le roman n'a pas le pouvoir (ou le devoir) de modifier les pensées des lecteurs, de changer leur vision des choses et, plus particulièrement, leurs actions. *Empathy and the Novel*<sup>11</sup> de Suzanne Keen est d'ailleurs un exemple de ce point de vue. Son essai permet de clarifier un point très important à garder en tête tout au long de ce mémoire : cette recherche n'a pas pour but de montrer que tout processus empathique engendre l'altruisme car l'empathie peut se passer de motifs altruistes. Il s'agit ici de s'intéresser au processus où l'empathie mène le lecteur à s'intéresser à l'autre tel que décrit par certains essayistes.

<sup>7</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 325 p.

<sup>8</sup> Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, pp. 49-50.

<sup>9</sup> Jan Patočka, *L'écrivain, son « objet »*, Paris, P.O.L., 1990, 289 p.

<sup>10</sup> Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Fayard, 2007, 76 p.

<sup>11</sup> Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2010, 242 p.

Les questions directrices de ce mémoire sont les suivantes : comment se manifeste le discours sur l'empathie dans les essais contemporains sur le roman ? Cette empathie constitue-t-elle une possibilité de fondement de l'éthique dans ces mêmes essais ? Élisabeth Pacherie, directrice au Centre national de recherche scientifique, décrit l'empathie comme « un jeu de l'imagination qui vise à la compréhension d'autrui<sup>12</sup> ». Cette citation rappelle, à s'y méprendre, le processus mental qu'effectue le lecteur de roman qui tente de saisir la psychologie des personnages. Elle peut même évoquer le travail de singularisation de l'auteur qui veut donner à ses personnages des attributs complexes propres à la réalité des différences individuelles. C'est par ces procédés propres à l'activité spécifique du lecteur et du romancier que peuvent se mettre en place certaines dimensions éthiques du roman. Tout roman n'est pas éthique ou ne mène pas nécessairement à une éthique, mais plusieurs romans ont cette force et ils sont motivés, que ce soit de façon consciente ou non, par cette notion d'empathie.

Il importe ici de clarifier grossièrement quelques notions essentielles qui permettront de mieux saisir le rapport entre empathie et éthique. L'éthique, dans sa définition générale, permet de se questionner sur les moyens d'agir et de penser mieux dans le respect de soi et des autres. Contrairement à la morale, qui établit des règles pour définir ce qui est bien de ce qui est mal, l'éthique se manifesterait par un raisonnement conscient. L'empathie ne mène pas nécessairement à l'éthique. Par exemple, on peut comprendre la peine que vit l'autre sans chercher à l'aider. Mais il serait dommage de ne pas souligner que l'empathie peut aussi mener à l'éthique. L'éthique permet de se questionner sur les moyens d'agir et de penser mieux envers soi et les autres, et l'empathie est précisément le processus qui donne accès à l'intériorité de l'autre. Autrement dit, l'empathie peut faire en sorte que l'on comprenne mieux ce que l'autre vit, que l'on comprenne que même si l'autre est différent de nous, sa valeur est égale à la nôtre. L'empathie, lorsqu'elle mène à l'éthique, déploie les possibilités d'être, de penser, élargit nos définitions personnelles de ce qu'est un être humain. Quant à l'éthique du romancier, à laquelle on a particulièrement accès dans les

---

<sup>12</sup> Élisabeth Pacherie, « L'empathie et ses degrés », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 150.

essais des essayistes-romanciers, elle demeure propre à chaque créateur. Elle présente une vision unique quant au devoir de l'écrivain envers son art, envers le réel, envers les autres ou même envers les barbaries de leur temps. L'éthique du roman, pour sa part, davantage tournée vers le processus de réception, permet au lecteur de relever des problèmes ou des questionnements éthiques qui sont présentés par un roman, entre autre par les personnages. Les romans dits « éthiques » proposent des œuvres romanesques où se trouve un souci de l'autre. On sent que l'auteur y assume une responsabilité envers les faibles, les démunis, les sans-voix. Il est important de comprendre que l'éthique du romancier ne sous-tend pas que le romancier écrive un roman éthique ou de croire que le lecteur qui relève des questionnements éthiques dans un roman se trouve nécessairement face à un roman éthique.

Les essais contemporains sur le roman qui cherchent à définir la nécessité de la littérature (et particulièrement du roman) abondent depuis les dernières années. C'est, le plus souvent, dans le rapport à l'autre que se décide le réel impact des romans sur l'esprit. Même si les essayistes utilisent rarement le terme « empathie » (mais de plus en plus dans les dernières années), le rôle de compréhension de l'autre qu'ont l'auteur et le lecteur ne peut que confirmer que l'empathie est bien ce dont ils parlent. On ne cherchera pas, dans le cadre de ce mémoire, à définir l'utilité du roman, mais plutôt à démontrer que la fiction romanesque peut avoir le pouvoir d'abaisser des barrières sociales et psychologiques. Alain Finkielkraut, auteur de l'essai *Un cœur intelligent*, définit bien ce qui est avancé ici : « L'œuvre d'art [...] ne relève pas de la catégorie de l'utile. Si [...] on veut juger de [la valeur de l'œuvre d'art], on doit donc se demander non à quoi elle peut nous servir, mais de quel automatisme de pensée elle nous délivre<sup>13</sup> ». Le roman aurait la capacité de transposer dans l'imaginaire un réel recréé, de mettre en lumière les idées préconçues des lecteurs et de les rendre visibles en les confrontant à des personnages qui ne cadrent plus avec les représentations que le lecteur s'était bâties. Le roman, par effet de relativisation et de mise à distance, peut donc être l'envers des théories closes. Il replace les idées abstraites sur le

---

<sup>13</sup> Alain Finkielkraut, *Un cœur intelligent*, Paris, Stock/Flammarion, 2009, p. 13.

plancher des vaches. Comme le mentionne Yvon Rivard dans son essai *Une idée simple*, le grand danger pour l'écrivain, en rappelant Oscar Wilde, ce serait, dès lors, la superficialité :

La superficialité, ce n'est pas de réfléchir sans fin sur ceci ou cela, sur l'être et l'étant, sur les mots et les choses, c'est oublier qu'à côté de la scène où l'esprit se raconte à lui-même sa propre histoire ou tente d'asseoir la beauté sur ses genoux, il y a les champs où les vaches broutent [...]. La superficialité, c'est aussi oublier qu'il y a un lien entre la scène et les champs, que ce que je pense, écris, invente, que les illusions créées par la culture ont des répercussions dans la réalité, que la pensée, même lorsqu'elle croit jouir de l'immunité intellectuelle, est responsable du réel<sup>14</sup>.

L'étude d'essais contemporains portant sur le roman permettra d'interpréter de quelle façon la présence de l'empathie marque la pensée romanesque. La réflexion sur l'empathie vient poser plusieurs questions intéressantes sur le rôle du romancier et du lecteur. Plus précisément, on peut observer comment le romancier tente de prévoir les réactions de ses lecteurs (en sachant évidemment que chaque lecture est unique) et comment il cherche à créer des personnages près des réalités humaines auxquels les lecteurs pourront s'identifier. Du côté des lecteurs, on peut voir comment ils anticipent les événements de l'histoire et comment ils tentent de comprendre les personnages.

Ce mémoire comporte donc plusieurs objectifs, le plus général étant celui d'étudier la présence et les manifestations de l'empathie dans un corpus choisi d'essais sur le roman. Il permettra aussi de réfléchir à la façon dont l'empathie participe à la définition du rôle du roman dans les essais contemporains qui tentent de mieux penser ce genre littéraire. Il servira à montrer les confrontations d'idées entre les essayistes qui croient au pouvoir éthique du roman et les essayistes qui demeurent sceptiques face à cette possibilité. Plus spécifiquement, la notion d'empathie sera définie et précisée dans sa relation au roman. À partir des essais contemporains choisis, une analyse sera faite sur l'impact possible de l'empathie du romancier, par le biais de la complexité des personnages qu'il crée, sur la réception empathique qu'en fait le lecteur. Sera ensuite interprété le constat des essayistes selon lequel le romancier effectue un travail empathique lorsqu'il crée ses personnages. Ce

---

<sup>14</sup> Yvon Rivard, *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 23.

travail sera lié à la notion d'éthique. Finalement, on observera de quelle façon l'empathie narrative, étroitement liée au phénomène de la compréhension, peut faire réfléchir sur le danger des théories qui réduisent l'humain à des concepts ou à de pures abstractions.

L'empathie semble être un sujet privilégié dans divers domaines de recherche en ce moment. Autant en psychologie cognitive qu'en philosophie de l'esprit, les études se multiplient. Alain Berthoz et Gérard Jorland expliquent le contexte qui motive les recherches sur ce sujet dans « L'avant-propos » de leur collectif portant sur l'empathie :

Trouble du développement psychique, imagerie cérébrale et théories de l'esprit constituent [...] le contexte dans lequel se déroulent les recherches actuelles sur l'empathie. Mais si l'on veut un contexte plus général encore, on peut invoquer sans difficulté la fin des grandes idéologies de masse et le repli sur l'entre-soi de l'homme contemporain. En un mot, aux classes sociales se sont substitués les réseaux de relations ; au fonds commun de valeurs, de croyance et de perceptions dont chacun disposait en partage et qui lui faisait reconnaître immédiatement en l'autre une réplique de lui-même, s'est substitué un face-à-face de subjectivités livrées à elles-mêmes. La communauté de destin fait de nouveau place au droit à la différence. C'est alors que la question de l'empathie resurgit dans l'urgence<sup>15</sup>.

Sans s'intéresser uniquement aux recherches faites dans le domaine des neurosciences et des sciences cognitives, ces dernières seront utilisées pour définir avec justesse ce qu'est l'empathie et ce qui la distingue, par exemple, de la sympathie. C'est en ce sens que les travaux de plusieurs spécialistes ont tous participé à la définition de l'empathie présentée dans ce mémoire.

Un colloque a déjà eu lieu à l'Université de la Réunion en mai 2010 ayant pour titre *L'empathie : des neurosciences aux sciences sociales*<sup>16</sup>. Un second colloque international, beaucoup plus près de mon sujet de recherche, a eu également lieu en mai 2010, mais cette fois-ci à l'Université Michel de Montaigne — Bordeaux 3. Il s'intitulait *Empathie et*

<sup>15</sup> Alain Berthoz et Gérard Jorland, « Avant-propos », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 8-9.

<sup>16</sup> *Fabula*, « Agenda », *Site Fabula* [en ligne] :

[http://www.fabula.org/actualites/l-empathie-des-neurosciences-aux-sciences-sociales\\_33477.php](http://www.fabula.org/actualites/l-empathie-des-neurosciences-aux-sciences-sociales_33477.php) (p. consultée le 26 mars 2011).

*esthétique*<sup>17</sup> et ses participants s'intéressaient à l'impact de l'empathie dans l'art et tout particulièrement dans la littérature. Il y a aussi eu plusieurs colloques du côté des Anglo-Saxons. Ces événements démontrent bien toute la place que commencent à prendre les recherches sur l'empathie dans divers domaines. Pour le moment, *Empathy and the Novel* de Suzanne Keen est l'un des seuls ouvrages traitant explicitement de l'empathie et du roman. Le mot-clé de Suzanne Keen par rapport au pouvoir empathique du roman serait probablement « scepticisme ». Elle croit bien que l'empathie participe au processus de réception d'un texte. Elle doute cependant de son impact sur nos actions. Cet essai sert à montrer un point de vue différent des autres essais du corpus et à réfléchir de façon critique sur les arguments qu'amène cette auteure.

Évidemment, de nombreux essais sur l'éthique du roman nourriront ce mémoire puisqu'ils défendent (ou non) l'impact du roman dans la société. Même s'ils ne traitent pas tous explicitement de l'empathie, ces essais ont en commun de tenter de définir la nécessité de la littérature, et encore plus particulièrement du roman. Par exemple, Yvon Rivard, dans son essai *Une idée simple*, tente de définir le roman comme un rapport essentiel à l'autre. Alain Finkielkraut dans *Un cœur intelligent* affirme que sans la littérature « la grâce d'un cœur intelligent nous serait à jamais inaccessible » (Finkielkraut, 2009 : 10).

L'essai philosophique amène également des pistes de réflexion intéressantes. Jan Patočka dans *L'écrivain, son « objet »*, explore la question cruciale de la littérature comme « d'un appel à l'expérience propre de l'essentiel » (Patočka, 1990 : 92). Gadamer, pour sa part, construit toute une herméneutique sur le phénomène de la compréhension et du dialogue entre l'interprète et l'œuvre.

C'est en réunissant les travaux faits sur l'empathie dans différents domaines (neurosciences, philosophie et littérature) qu'il semble le plus avisé de rédiger ce mémoire. Les nombreux essais contemporains sur le roman, qui traitent de la compréhension (but

---

<sup>17</sup> *Fabula*, « Agenda », *Site Fabula* [en ligne] : [http://www.fabula.org/actualites/empathie-et-esthetique\\_37464.php](http://www.fabula.org/actualites/empathie-et-esthetique_37464.php) (p. consultée le 26 mars 2011).

visé de l'empathie) comme moteur du roman, justifient, me semble-t-il, la pertinence du travail poursuivi ici.

Dans un premier temps, afin de définir l'empathie, on se tournera vers des textes de neurosciences. Cette approche est effectivement essentielle pour caractériser précisément l'empathie et pour éloigner toute idée préconçue à ce sujet. Plus précisément, on s'intéressera en neurophysiologie aux travaux d'Alain Berthoz<sup>18</sup>, de Gérard Jorland<sup>19</sup> et de Bérangère Thirioux<sup>20</sup>. Les nombreuses recherches en psychologie cognitive de Jean Decety<sup>21</sup> aideront à définir précisément l'empathie et à la différencier de l'identification. La philosophie de l'esprit développée par Jean-Luc Petit<sup>22</sup> et Élisabeth Pacherie permettra de spécifier les notions d'intersubjectivité et de sympathie. Finalement, le texte de Françoise Sironi<sup>23</sup>, spécialisée en psychopathologie des violences collectives, servira à traiter de la « désempathie » et des dangers potentiels des théories asservissantes sur les relations empathiques. Ces textes serviront à mettre de l'avant le sujet principal de ce mémoire : l'empathie. Cela implique que toute référence à ce sujet sera appuyée par des définitions précises. Les neurosciences serviront particulièrement à traiter du phénomène de réception d'un texte par les lecteurs. Des études de plus en plus nombreuses montrent que la littérature permet à la fois l'empathie et l'identification.

---

<sup>18</sup> Alain Berthoz, « Physiologie du changement de point de vue », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 251-275.

<sup>19</sup> Gérard Jorland, « L'empathie, histoire d'un concept », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 19-49.

<sup>20</sup> Bérangère Thirioux, « L'empathie pour sortir de l'égoïsme » [audio], *Site de France Culture* [en ligne], 2010 :

<http://www.franceculture.com/culture-ac-1%E2%80%99empathie-comprendre-1%E2%80%99autre-1%E2%80%99empathie-comprendre-1%E2%80%99autre-24.html> (p. consultée le 13 mars 2011).

<sup>21</sup> Jean Decety et Philip L. Jackson, « Le corps acteur de l'esprit », *La Recherche*, n° 366, juillet-août 2003, pp. 79-87.

Jean Decety, « L'empathie ou l'émotion partagée », *Pour la Science*, n° 309 Juillet 2003, pp. 46-51.

-, « Naturaliser l'empathie », *L'Encéphale*, n° 28, 2002, pp. 9-20.

-, « Une anatomie de l'empathie », *PSN*, vol. III, n° 11, janvier-février 2005, pp. 16-24.

<sup>22</sup> Jean-Luc Petit, « Empathie et intersubjectivité », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 123-147.

<sup>23</sup> Françoise Sironi, « Les mécanismes de destruction de l'autre », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 225-247.

En accordant une attention particulière au phénomène de la compréhension, on utilisera également l'herméneutique de Gadamer. La réflexion de Gadamer présente l'art et la littérature comme centraux pour le phénomène de la compréhension. *Vérité et Méthode*<sup>24</sup> (paru en 1960) soutient qu'une méthode fondée sur la rigueur des sciences exactes ne donne aucun sens à la littérature. L'œuvre d'art, explique Gadamer, nous révèle quelque chose d'essentiel sur nous-mêmes et c'est cette compréhension qui nous amène à donner un sens toujours nouveau à l'œuvre. Ce n'est pas sans rappeler le propos de Jan Patočka dans *L'écrivain, son « objet »* :

Le rapport de l'écrivain au monde se situe en quelque sorte à mi-chemin entre la praxis de la vie et la réflexion philosophique. Toute œuvre authentique d'écriture est donc une évocation du monde dans son essence, mais en même temps elle en respecte le mystère, ce qui est là à chaque pas, mais dont la solution est à jamais laissée en suspens. De quelle manière l'écrivain atteint-il ce résultat ? Tout simplement en *soulignant* les échos de la vie à l'aide du moyen dans lequel le monde se reflète et s'exprime naturellement : à l'aide du langage (Patočka, 1990 : 96).

Ce qui est compris est objet de dialogue, ce qui est en accord plus qu'harmonieux avec la conception de l'empathie. C'est donc dire qu'un lecteur de romans participe à des réalités qu'il ne connaît pas de manière factuelle, mais qu'il a pourtant la possibilité d'interpréter ces situations comme un « vécu imaginaire » et que ces « expériences de vérité » (Patočka) le forgent comme être dans le monde. Cela pose toute la question de la possibilité éthique du roman qu'étudient les essais contemporains. Par exemple, Nancy Huston dans *L'espèce fabulatrice* mentionne que : « Être civilisé, c'est reconnaître l'identité comme une construction, s'intéresser à mille textes et, par là, apprendre à s'identifier à des êtres qui ne nous ressemblent pas » (Huston, 2008 : 95). L'herméneutique servira dans la lecture des essais contemporains sur le roman en ce qu'elle donne un statut privilégié à la notion de compréhension, tout comme les essais qui considèrent que la littérature est un outil de compréhension de la vie (par exemple Dominique Rabaté<sup>25</sup>). Antoine Compagnon pense d'ailleurs dans *La littérature pour quoi faire ?* que la littérature est liée à la vie parce

---

<sup>24</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, 346 p.

qu'elle est bercée par le langage. Ce n'est pas sans rappeler Gadamer qui considère que la compréhension est toujours un processus langagier, que l'évènement de la compréhension a lieu sur l'horizon du langage puisque nous sommes d'abord des êtres de langage.

*Esthétique et théorie du roman* de Bakhtine, abordé dans le troisième chapitre de ce mémoire, traite du lien entre romancier et empathie. Le dialogisme discursif permet de préciser toute l'importance de l'altérité dans la construction du moi. *La poétique de Dostoïevski* permet de définir la polyphonie comme un élément constitutif du roman moderne. Laurent Jenny, dans son article « Dialogisme et polyphonie », résumait ainsi la pensée de Bakhtine :

On peut reconnaître là une tendance du roman moderne : l'univers unifié du roman tend à se désagréger au profit des univers pluriels des personnages. Il ne s'agit plus de boucler ou d'achever une intrigue romanesque, ni de parvenir à une conclusion morale ou idéologique. Il s'agit plutôt de faire apparaître des tensions entre des points de vue<sup>26</sup>.

Cette perspective permet de considérer non seulement les personnages comme une pluralité de voix, mais comme une pluralité de consciences, ce qui est l'un des aspects les plus revendiqués par les essayistes sur le roman.

La méthodologie de ce mémoire consistera donc à prendre chacun des essais du corpus en insistant sur les essais littéraires (qui représentent le corpus primaire) pour définir de quelle façon le sujet de l'empathie s'y déploie et, du même coup, comment les auteurs des essais croient voir l'empathie se manifester dans les romans. Le travail du romancier sur les personnages et le rôle de ce travail sur la relativisation des discours formeront l'un des piliers de cette démarche. Le travail de compréhension qu'effectue le lecteur sur ces mêmes personnages en sera l'autre. Il faut donc convenir que le roman en soi devient l'un des thèmes privilégiés de cette recherche<sup>27</sup>, même si on n'étudiera aucun roman en

---

<sup>25</sup> Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2010, 112 p.

<sup>26</sup> Laurent Jenny, « Dialogisme et polyphonie », dans *Méthodes et problèmes*, Genève [en ligne], 2003 : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/> (p. consultée le 10 octobre 2011).

<sup>27</sup> Sera utilisée, à plusieurs reprises dans ce travail, l'expression « le roman » non pas pour définir ce que tous les romans sont, mais pour traiter le genre de romans auxquels on s'intéresse dans le cadre de cette recherche,

particulier. Le travail sur l'empathie mène inévitablement à la définition du sens que peut déployer le roman, à ce qu'il cherche à être. Ce travail veut davantage défendre l'importance du questionnement de la place de l'empathie dans le roman que prendre une position tranchante sur le pouvoir de l'empathie. C'est en ce sens que le dernier chapitre de ce travail propose une lecture de deux essais diamétralement opposés : l'une (Keen) est sceptique, l'autre (Finkielkraut) est convaincu.

---

c'est-à-dire le roman entendu au sens moderne et qui est en quête constante de relativisation des discours, que ce soit par la narration ou par les dialogues des personnages.



# CHAPITRE 1

## QU'EST-CE QUE L'EMPATHIE ?

### 1.1 DEFINITION DE L'EMPATHIE ET DISTINCTION DE LA SYMPATHIE

L'empathie est sans doute l'une des capacités humaines les plus importantes tant sur le plan du bien-être que de la préservation des liens qui nous unissent aux autres. Que seraient les humains s'ils ne se souciaient pas de ce que les autres vivent, éprouvent ou pensent ? Qu'est-ce que l'empathie exactement ? Jean Decety, sommité en neurosciences cognitives et en neurosciences sociales et professeur à l'Université de Chicago, a mené de nombreuses études sur le sujet. Il mentionne :

La thèse générale est que l'empathie repose d'une part sur un partage affectif non conscient et automatique avec autrui, la capacité à imaginer le monde subjectif de l'autre en utilisant ses propres ressources psychologiques, d'autre part sur la nécessité de supprimer (ou réguler) temporairement et consciemment sa propre perspective subjective pour se mettre à la place de l'autre sans perte de son identité (Decety, 2005 : 16).

Ainsi, l'empathie nous donne accès à la subjectivité de l'autre tout en prenant conscience de la nôtre. Decety précise sa définition :

L'hypothèse générale est que l'empathie implique différentes composantes : le partage affectif, la flexibilité mentale pour adopter le point de vue de l'autre [contrôlée et intentionnelle], la régulation émotionnelle qui permet d'identifier et se représenter les émotions de soi et d'autrui, l'ensemble reposant sur la conscience de soi. Ces composantes interagissent pour produire l'empathie et aucune à elle seule ne peut en rendre compte. Par exemple partager l'émotion d'autrui sans distinction entre soi et l'autre et sans régulation émotionnelle correspond à la contagion émotionnelle. Elle peut prendre la forme d'une identification complète avec autrui et produire une détresse émotionnelle. Cette réaction affective égocentrée peut même inhiber l'empathie (Decety, 2005 : 18).

Certains considèrent que l'empathie est une capacité innée de l'être humain (les théories humanistes et psychodynamiques) tandis que d'autres considèrent l'empathie comme une capacité apprise de communication intersubjective (les théories béhavioristes). Decety pense, pour sa part, que nous avons la disposition innée de ressentir que l'autre est comme nous, et que nous acquérons très tôt dans notre développement la capacité de nous mettre à la place d'autrui. L'essentiel repose sur la distinction entre la conscience de soi et l'identification à l'autre. En somme, le processus empathique peut permettre de comprendre l'autre jusque dans sa complexité. Il existe, néanmoins, une nuance importante à faire avec la sympathie<sup>28</sup>. Gérard Jorland, philosophe français et historien des sciences, précise :

L'empathie consiste à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions, comme lorsque nous anticipons les réactions de quelqu'un ; la sympathie consiste inversement à éprouver les émotions de l'autre sans se mettre nécessairement à sa place, c'est une contagion des émotions, dont le fou rire peut être considéré comme typique. Autrement dit, on peut être empathique sans éprouver de sympathie de même qu'on peut avoir de la sympathie sans être empathique (Jorland, 2004 : 20-21).

La nuance entre ces deux dimensions est essentielle. L'empathie nous permet de garder une distance. Élisabeth Pacherie, directrice de recherche au Centre national de recherche scientifique (CNRS), précise le rôle de l'empathie par rapport à celui de la sympathie :

La différence essentielle entre les deux phénomènes tient, selon Wispé, aux fins poursuivies. La sympathie, comme son étymologie l'indique, suppose que nous prenions part à l'émotion éprouvée par autrui, que nous partageons sa souffrance ou plus généralement son expérience affective. La sympathie met en jeu des fins altruistes et suppose l'établissement d'un lien affectif avec celui qui en est l'objet. L'empathie en revanche est un jeu de l'imagination qui vise à la compréhension d'autrui et non à l'établissement de liens affectifs. L'empathie peut certes nourrir la sympathie, mais cette dernière n'est pas une conséquence nécessaire de la première. L'empathie peut fort bien se passer de motifs altruistes. Comprendre en se mettant à la place d'autrui le chagrin qu'il éprouve n'implique pas qu'on le partage ou qu'on cherche à l'alléger (Pacherie, 2004 : 150).

---

<sup>28</sup> Il est à noter que tous les auteurs ne s'entendent pas sur la différence entre l'empathie et la sympathie.

On peut donc dire que l'empathie se distingue de la sympathie sur deux points : l'empathique continue à se distinguer de l'autre (Decety) et le partage affectif n'est pas son but (Pacherie). Outre l'importance de la distinction entre empathie et sympathie, cette citation vient préciser un élément important qui justifie en quelque sorte une étude sur l'empathie dans le roman. Que fait un auteur lorsqu'il crée des personnages ? Que fait un lecteur lorsqu'il lit un roman ? L'un et l'autre font preuve d'empathie ce « jeu de l'imagination qui vise la compréhension d'autrui », comme l'expliquait Pacherie. L'empathie se nourrit ainsi de la subjectivité propre à celui qui en fait preuve et à celui qu'il vise. Decety spécifie encore un élément important à cet égard :

Les travaux en psychologie du développement de Philippe Rochat, de l'université Emory d'Atlanta, montrent ainsi que c'est à travers nos interactions avec nos semblables, qui commencent dès la naissance, que nous internalisons le point de vue subjectif des autres et, ce faisant, que nous promouvons notre propre conscience de soi. Nous avons nous-mêmes proposé que cette conscience de soi se co-construit avec les autres et nous permet d'avoir un « sens des autres » qui est à la racine de notre capacité à ressentir de l'empathie et, plus généralement, de notre sens moral (Decety, Jackson, 2003b : 87).

Decety note ici que la conscience de soi est construite d'après cette relation intime qu'est l'empathie. L'empathie est un moteur de réflexion. C'est d'ailleurs dans ce contexte que se font les études actuelles. Le monde contemporain est éclaté en ce qu'il propulse l'humain dans des directions différentes. Les lieux communs s'estompent doucement dans une marée de subjectivités. Mais, dans ce maelström de goûts, de choix, de pensées, de croyances, d'opinions, que nous reste-il en commun ? Ce que l'empathie nous amène : une compréhension de l'autre et de soi. Bref, le partage de subjectivités sans obligation d'adhérer émotionnellement.

L'idée selon laquelle la construction du moi se fait aussi à partir de nos relations avec les autres est décrite dans les études de sciences cognitives. Interpellés par ces nouvelles recherches, les essayistes contemporains commencent lentement à intégrer ces concepts dans l'analyse qu'ils font des romans. L'essayiste Alain Finkielkraut appelle cette

possibilité de lier le cœur à l'esprit, de se sentir concerné par les autres, « un cœur intelligent » :

Au sortir d'un siècle ravagé par les méfaits conjoints des *bureaucrates*, c'est-à-dire d'une intelligence purement fonctionnelle, et des *possédés*, c'est-à-dire d'une sentimentalité sommaire, binaire, abstraite, souverainement indifférente à la singularité et à la précarité des destins individuels, cette prière pour être doué de perspicacité affective a, comme l'affirmait déjà Hannah Arendt, gardé toute sa valeur (Finkielkraut, 2009 : 9).

Ce cœur intelligent nous préserve du désir, tellement humain, de vouloir catégoriser toute chose. Il bloque cet élan inné d'un monde manichéen et d'une pensée dualiste.

## 1.2 L'EMPATHIE : MOTEUR DE COMPREHENSION DE L'AUTRE ET DE SOI

Alain Berthoz croit que l'humain est riche dans sa possibilité d'avoir plusieurs opinions, de changer d'opinion, de s'ouvrir à l'autre, de modifier ses perceptions par la rencontre avec l'autre :

La capacité d'avoir une « vision d'ensemble » d'une situation ou d'un problème est associée à la remarquable capacité d'envisager le monde de façons diverses, de changer non seulement de point de vue mais aussi d'interprétation du réel, de lui attribuer des valeurs, de tolérer la différence, de décider (Berthoz, 2004 : 273).

L'empathie, comme mentionné plus haut, est un moteur de réflexion et, incidemment, parce que l'on se trouve face à un autre que soi, de compréhension. Cette volonté de comprendre l'autre nous fait prendre conscience de la singularité de l'être qu'on a face à soi et de notre propre perception subjective de lui. Jean-Luc Petit, enseignant-chercheur associé au Laboratoire de physiologie de la perception et de l'action au Collège de France, explique :

Je crois que les choses que je vois ne sont pas seulement mes apparences subjectives, mais sont *les mêmes* que les choses que les autres voient, et qu'elles sont objectivement telles que nous les voyons tous. Mais on n'aperçoit pas

d'emblée comment ma croyance à l'objectivité d'un monde contenant aussi les autres peut se rattacher à mon expérience subjective des choses perçues. Entre le subjectif et l'objectif, autrement dit le contexte local de mon expérience et le tout du monde, le lien ne peut être que celui du sens, tout métaphysique qu'il paraisse. Du sein de mon expérience, comme de l'expérience de chacun, il y a *un renvoi de sens* qui s'effectue vers autre chose. Ce que j'éprouve, mes façons de faire et de dire, se combinent et se recombinent toujours à nouveau avec ce que d'autres éprouvent, avec leurs façons de faire et de dire, en une trame de sens qui tient ensemble ce tout et le consolide de manière à composer un monde commun. Or, mon expérience ne renvoie à autre chose que si le sujet qui l'unifie ne le referme pas sous lui de façon exclusive (Petit, 2004 : 135-136).

Jean-Luc Petit explique, dans la foulée de la réflexion de Husserl sur l'intersubjectivité, que c'est le sens que l'on crée dans l'enchevêtrement du soi et des autres qui nous mène « à composer un monde commun ». Or c'est un réflexe essentiel puisque ce sens commun nous lie aux autres. Jean-Luc Petit poursuit :

En vérité, l'autre n'est pas un objet déjà tout constitué auquel j'attribuerais des états mentaux en plus de ses états physiques. L'autre est pour moi parce qu'il a valeur d'être pour moi en tant qu'*alter ego*, une valeur qui le distingue absolument des simples choses, qui n'en ont pas moins, elles aussi, une certaine valeur d'être. C'est comme sujets coconstituants du monde que nous entrons primitivement en rapport avec autrui. Et, pour cela, nous n'avons pas à nous embarrasser d'hypothèses théoriques sur les états mentaux présumés inobservables des autres. Constituant, pour la part qui nous incombe, le monde comme monde doué de sens pour nous par le jeu réglé de nos kinesthèses qui viennent à réguler directement les décours d'opérations constituantes des nôtres. Remontant des profondeurs de l'enracinement corporel de chacun, nos contributions respectives s'éprouvent comme indispensables à la constitution d'un monde commun. L'autre est pour moi en tant que sujet constituant égal en dignité à moi-même (Petit, 2004 : 147).

Ainsi, cette faculté de donner du sens à l'autre nous amène-t-elle à le considérer comme un égal. N'oublions pas que nous constituons nous-mêmes la figure de comparaison puisque l'empathique conserve son identité tout en tentant de comprendre l'autre. Le but de l'empathie est toujours de comprendre l'autre en se simulant à l'intérieur de lui (Thirioux, 2010). En ce sens, le processus d'empathie permet de comprendre le monde intérieur de l'autre en n'oubliant pas que ce n'est pas le nôtre tout en sachant que nous coconstituons

ensemble un monde commun. L'empathie est un processus de simulation mentale de la subjectivité d'autrui. Mais, dans la vie courante, nous pouvons aussi caricaturer rapidement ceux que nous croisons, sans vraiment les connaître. Tant sur le plan de la connaissance que de la compréhension, l'humain est parfois grossier dans ses interprétations. C'est une idée qui revient aussi dans les essais sur le roman comme le montre cette citation d'Alain Finkielkraut : « Nous ne savons pas. Mais surtout, nous ne savons pas que nous ne savons pas. Nous croyons savoir. L'ignorance n'est pas un vide, c'est un trop-plein de scénarios et de certitudes. Il faut donc la dégonfler » (Finkielkraut, 2009 : 172).

Le roman peut arriver à miner les certitudes. Il peut repousser les limites de nos préjugés et tenter de nous faire prendre conscience de la dévastation possible causée par l'ignorance. Le roman peut servir l'empathie en ce qu'il élargit nos horizons, en ce qu'il nous permet de comparer notre vision du monde à celles des personnages et à celle des personnages entre eux. Le roman maintient l'ouverture à l'autre et repousse cette fermeture sur soi dont parle Jean-Luc Petit. Il empêche le sujet de refermer « sous lui de façon exclusive » son expérience du monde (Petit, 2004 : 136). Ceci étant dit, l'empathie ne mène pas nécessairement à l'altruisme. Comprendre l'autre et aider l'autre sont deux choses qui peuvent être causales ou non, comme nous le rappellera souvent Suzanne Keen dans *Empathy and the Novel*<sup>29</sup>. Il est important de bien comprendre que l'empathie, à la différence de la sympathie, ne vise pas nécessairement le bien-être de l'autre. On peut chercher à comprendre l'autre sans vouloir l'aider ou même en ayant pour but de lui faire du mal. L'empathie n'est pas un phénomène éthique en soi, c'est plutôt un soubassement de l'éthique, un moyen d'arriver à comprendre l'autre (qui est certes plus développé chez certains individus que chez d'autres). Decety spécifie :

L'empathie peut être considérée comme la pierre angulaire ou un prérequis sur lequel se fonde l'intersubjectivité, en plongeant ses racines dans l'évolution des mécanismes qui permettent de ressentir l'état émotionnel d'autrui. Mais elle n'est qu'un niveau, certes obligatoire, mais non suffisant pour lire les états mentaux d'autrui et reconnaître son comportement comme étant causé par des intentions, des désirs et des croyances (Decety, 2002 : 13).

<sup>29</sup> On y reviendra au chapitre 4.

C'est la réflexion amenée par le phénomène empathique qui peut nous mener à un processus éthique. C'est en ce sens que la lecture de romans peut, à force de nous contraindre à nous glisser dans la peau de personnages, nous amener à constater la diversité humaine. Élisabeth Pacherie parle de l'empathie comme moteur de connaissance :

[S]i l'empathie a bien pour rôle de nous permettre de comprendre les émotions éprouvées par autrui, ce n'est pas là sa seule utilité. L'empathie est un instrument de connaissance non seulement d'autrui, mais aussi du monde et de nous-mêmes (Pacherie, 2004 : 152).

Elle a bien raison d'affirmer que l'empathie nous ouvre à l'autre et à nous-mêmes. Mais, on parle ici d'une connaissance humaine (et non pas scientifique). Cette connaissance, étroitement liée à la compréhension de l'autre, permet de prendre en compte le jeu de nos propres perceptions et de celles des autres pour modifier nos jugements. C'est en fait cette volonté de comprendre qui nous mène à être moins isolé par notre seule subjectivité, alors que si nous considérons ce que nous savons de l'autre comme un fait incontestable, nous risquons de considérer comme objective une croyance subjective. La compréhension permet à la fois une relativisation de sa perspective et une prise en compte de l'autre.

Le roman ne cesse de présenter des sujets où la prétention humaine à disposer d'une vérité unique et à assujettir les autres à soi est mise en jeu. Il fait prendre conscience du danger de se donner trop d'importance lorsqu'on est incapable de prendre la place de l'autre pour relativiser son propre point de vue, parce qu'il s'ensuit un manque d'empathie.



## CHAPITRE 2

### LE LECTEUR EMPATHIQUE : LE DEPLOIEMENT D'UN MONDE A SOI EN L'AUTRE

#### 2.1 L'EMPATHIE EN DEHORS DU ROMAN

##### 2.1.1 L'empathie dans les situations concrètes

L'empathie dans le réel et l'empathie dans la fiction se distinguent et se ressemblent à la fois. La majorité des relations que nous entretenons avec les autres passent par l'attitude naturelle<sup>30</sup>, c'est-à-dire celle qui nous permet, selon Jean-Luc Petit, « [d'entretenir] avec autrui toutes sortes de rapports, affectifs, pratiques ou intellectuels » (Petit, 2004 : 136). On peut tout à fait être empathique dans cette position, mais c'est une empathie presque d'instinct, c'est-à-dire que notre compréhension de l'autre n'est pas le fait d'une intention précise. Or il existe également, selon Jean-Luc Petit, une autre attitude<sup>31</sup> possible :

[C]elle où, au lieu d'actes de réflexion sporadiques, nous engageons une procédure réflexive systématique et généralisée qui vise à la confirmation du fait qu'autrui est essentiel pour notre possibilité d'entretenir des rapports de sens avec le reste du monde, qu'il est nécessaire à la mise en place et à la stabilisation d'un sens partagé (Petit, 2004 : 136-137).

Cette attitude, comme l'explique Petit, dépasse le naturel des rapports que nous entretenons avec les autres au quotidien et nous permet d'aller plus profondément dans la compréhension de l'autre et de soi. Elle nous permet de constater l'importance d'un sens

---

<sup>30</sup> Non pas dans la définition que Rousseau en donnait.

<sup>31</sup> Jean-Luc Petit utilise l'expression « attitude transcendantale », que nous ne retiendrons pas ici, l'expression étant trop connotée par la philosophie « transcendantaliste » (qui est tout autre chose que ce que nous voulons évoquer ici).

commun entre l'autre et soi. Cette position, quoique possible dans le concret, est moins systématique que lors de la lecture de grands romans. Et pourtant, elle est essentielle « pour notre possibilité d'entretenir des rapports de sens avec le [monde] ». L'attitude naturelle est primordiale : elle nous permet une certaine objectivation des autres (oui, le monde continue à tourner même lorsque nous ne sommes pas là pour le regarder). L'autre attitude permet d'aller plus loin que cette objectivation, elle permet une subjectivation, plus encore elle permet l'intersubjectivité, c'est-à-dire que la procédure systématique de réflexion que nous engageons envers l'autre nous porte à concevoir que c'est notre subjectivité propre qui entre en relation avec celle de l'autre et que la conséquence n'est pas une vérité objective, mais le jeu mêlé de deux perceptions, de deux contextes, de deux formes de pensée.

Il y a cependant quelques différences, pour cette dernière attitude, entre l'échange verbal interpersonnel et l'échange silencieux entre un roman et un lecteur. La fréquence de cette attitude est beaucoup plus élevée dans le processus de réception du roman. La part de réflexion est aussi beaucoup plus importante dans la majorité des cas de lecture parce que le roman permet l'arrêt, la méditation et la reprise. Hans-Georg Gadamer compare dans *L'art de comprendre. Écrits II : herméneutique et champs de l'expérience humaine*, l'impact verbal à l'impact écrit :

Comme dans le dialogue vivant, où l'on tente d'accéder à la compréhension par un échange verbal, ce qui signifie qu'on cherche les mots desquels on attend qu'ils sachent toucher l'autre, qu'on les souligne et les accompagne par l'intonation et par le geste, il faut pour l'écrit, lequel ne peut faire part de cette recherche des mots, puisqu'il les fixe, ouvrir une sorte d'horizon d'interprétation et de compréhension dans le texte lui-même, à charge pour le lecteur de le remplir. Écrire est plus que la simple fixation de ce qui est dit. Toute fixation écrite renvoie certes au dit originel, mais il lui faut aussi regarder vers l'avant, car tout dit est aussi toujours dirigé vers la compréhension, et, de ce fait, englobe toujours l'autre<sup>32</sup>.

L'écrit cherche toujours sa source dans le langage, dont celui qu'on utilise pour parler. Mais l'écrit, comme le souligne Gadamer, doit s'ouvrir à l'interprétation. C'est un

peu la théorie d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula* : le texte est aussi créé de blancs que le lecteur remplit par l'interprétation de ce qu'il lit. En somme, une œuvre n'est complète que si elle est lue et elle ne donne du sens que si elle est interprétée. La forme écrite est donc déjà en soi un processus plus intime que la forme orale, même si la forme écrite puise sa source dans l'oralité et renvoie toujours à elle. Peut-être la forme écrite est-elle aussi plus intime parce qu'elle nous place plus facilement dans une attitude de réflexion.

### 2.1.2 L'empathie dans toute autre situation de fiction que celle du roman

Évidemment, parler de formes écrites ne renvoie pas seulement au roman. C'est pourquoi il importe de bien distinguer l'impact empathique d'un roman par rapport à toute autre forme de fiction.

Comparons pour l'instant la fiction en général par rapport aux autres formes écrites. Il arrive que l'on compare la fiction littéraire aux discours philosophiques en ce qui a trait au potentiel d'hypothèses sur l'existence, à l'espace laissé à la pensée. Cependant, et même s'il est vrai que certaines fictions sont à tendance philosophique, la forme utilisée reste franchement différente. Charles Dantzig explique bien en quoi consiste cette différence entre fiction et philosophie :

La littérature, et en particulier la fiction, est une forme d'analogie. Ou plus précisément, une des formes de compréhension par l'analogie. Ou plus précisément, une des formes de compréhension par l'analogie qui agit sur les sentiments en plus de l'intelligence. Analogie, sentiment. Voilà qui est différent de cet autre mode de compréhension qu'est la philosophie, et qui, elle, s'appuie sur l'analyse et l'intellect<sup>33</sup>.

La fiction a donc la possibilité de susciter des sentiments. Antoine Compagnon explique bien l'impact sur le lecteur :

---

<sup>32</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'art de comprendre. Écrits II : herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, coll. « bibliothèque philosophique », 1991, p. 212.

<sup>33</sup> Charles Dantzig, *Pourquoi lire ?*, Paris, Grasset, coll. « Littérature française », 2010, p. 12.

La littérature déconcerte, dérange, déroute, dépayse plus que les discours philosophique, sociologique ou psychologique, parce qu'elle fait appel aux émotions et à l'empathie. Ainsi parcourt-elle des régions de l'expérience que les autres discours négligent, mais que la fiction reconnaît dans leur détail (Compagnon, 2007 : 67).

Ce qui est fiction est analogie et sentiments pour le lecteur. Mais soyons plus précis. En quoi le processus empathique du roman en particulier se distingue-t-il des autres formes de fiction ? Nancy Huston dit ceci :

Seul le roman combine ces deux éléments que sont la *narration* et la *solitude*. Il épouse la narrativité de chaque existence humaine, mais, tant chez l'auteur que chez le lecteur, exige silence et isolement, autorise interruption, réflexion et reprise. Théâtre et cinéma peuvent solliciter eux aussi notre empathie pour des êtres dissemblables, lutter contre le manichéisme par la nuance, nous inciter à nous éloigner de l'éthique de l'identité pour accéder à celle de l'identification. Mais seul le roman se déroule exclusivement au plus intime de notre être, à savoir dans notre cerveau. Partant, il nous fait entrer dans le cerveau des autres et nous rend témoins [...] de leurs pensées et doutes, leurs frayeurs et contradictions, leurs souvenirs et espoirs... (Huston, 2008 : 190).

Le roman permet effectivement une intériorisation que la représentation théâtrale ou le cinéma permettent aussi mais à des degrés moindres. Le processus de lecture en soi donne une plus grande place aux interruptions comme le mentionne Nancy Huston. Plus encore, un lecteur s'arrêtera souvent dans sa lecture, lèvera les yeux et, sans s'en rendre compte, se mettra à réfléchir. C'est un réflexe dicté par l'instinct, comme le mentionne Marielle Macé dans son essai *Façons de lire, manières d'être* :

Au moment où l'on lève les yeux [du livre], on essaie en effet des attitudes mentales, on prépare des souvenirs, on répond au livre en nouant dans un va-et-vient exemplaire un nouveau lien avec le monde, ce monde auquel on n'a pas fait que tourner le dos ; c'est la chance de rejouer dans la lecture et après elle l'accès au réel, mais aussi l'accès à soi-même<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 41.

La forme écrite représente un puissant medium par lequel vivre en soi et en dehors de soi. Les interruptions dans la lecture permettent de faire le pont entre ces deux états. Pour Yvon Rivard, la lecture est particulièrement importante pour ce type d'expérience :

J'ai toujours pensé que la lecture d'un roman était un prétexte nécessaire à ces instants où je cesse de lire pour, levant les yeux, regarder dehors ou sur le mur la vie qui a continué sans moi pendant que je lisais, la vie en général dans laquelle s'insère ma propre vie qui, du coup, prend une dimension romanesque. Un bon roman force le lecteur à interrompre sa lecture quelques instants pendant lesquels il devient le personnage de sa propre vie ; et quand le lecteur reprend sa lecture, il lit alors plus lentement, comme s'il voulait retarder l'instant où il sera repris par le roman, où il va devenir de nouveau prisonnier du roman, prisonnier de sa propre vie qu'il regardait l'instant d'avant, de l'extérieur, de très loin, comme du seuil de la mort<sup>35</sup>.

Marielle Macé croit aussi que la fiction écrite permet d'essayer des manières d'être. L'attitude mentale que le lecteur adopte lui permet d'ouvrir ses horizons, non pas seulement pour se mettre dans la peau d'un autre, mais pour tester d'autres états d'esprit en lui. L'attention qu'il donne à ce qu'il lit est particulière, parce qu'à la fois réelle et fictive :

Dans toute aventure personnelle de lecture, on commence donc par s'isoler pour entrer dans une relation qui redéfinit les formes de la perception et les modalités de la présence. S'il impose cet enfermement, c'est que l'objet artistique requiert à la fois le détournement, la densification, et le prolongement de l'attention. Les esthétiques d'inspirations cognitives, qui peuvent se réclamer à la fois de la phénoménologie et des neuro-sciences, insistent sur cette entrée dans une expérience attentionnelle singulière, et pour ainsi dire rechargée : ce qui module les intensités de notre vie mentale ce sont, en termes phénoménologiques, les formes de l'attention que l'on porte aux choses, la façon dont on les « prend pour thème », dont on les découpe en les considérant comme « ce qui compte » à cet instant pour nous ; on pense trop rarement la lecture sur ce modèle (Macé, 2011 : 33).

Le poème, autre forme écrite non négligeable, peut raconter des histoires, mais d'une façon toute différente du roman. Il cerne des états d'âme, travaille sur les images. La poésie ne fait pas appel à l'empathie de la même manière, ne mettant ni narration ni

---

<sup>35</sup> Yvon Rivard, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 195.

nécessairement de personnage de l'avant. L'empathie peut certainement se faire entre le lecteur et le poète ou encore entre le lecteur et les métaphores (oui certaines métaphores ont un puissant pouvoir empathique), mais la forme analogique est moins puissante puisque que le personnage n'a souvent pas de voix. Comme le mentionne Yvon Rivard dans son essai *Personne n'est une île* : « En fait, la principale différence entre la poésie et le roman, c'est que le roman ne peut se passer des êtres humains alors que la poésie, si elle s'abandonne à sa pente naturelle, se détache des hommes pour mieux contempler leur destinée » (Rivard, 2006 : 189). La poésie est certainement différente du roman. Elle puise sa force dans le travail sur les images, ce dont le roman lui est grandement redevable mais qu'il utilise tout de même autrement. Yvon Rivard parle de son cheminement particulier d'auteur. Il explique pourquoi il a finalement choisi le roman et comment il le distingue de la poésie :

Quand je me suis détourné de la poésie pour aller vers le roman, c'est que la poésie me condamnait à une sorte de fixité (cela est) et que pour échapper à cette fixité elle ne me proposait, ou je ne voyais rien d'autre, que le mouvement artificiel des métaphores et les expéditions imaginaires des vols qui n'ont pas fui. À tort ou à raison, je trouvais que la poésie m'apprenait trop bien à mourir, une voix me disait qu'il était trop tôt pour mourir [...]. En un mot, j'attendais du roman une poésie encore plus exigeante que la poésie elle-même, je voulais un regard qui n'abolisse pas aussitôt les choses dans leur sens [...] un regard qui me permette de voir, d'éprouver, selon la formule de Virginia Woolf, « l'extrême fixité des choses qui passent ». Comment le roman pourrait-il me donner cela ? En m'obligeant à m'intéresser aux êtres humains. Introduisez un personnage dans l'espace contemplé par le poète ou dans la carte existentielle du philosophe et vous verrez tout de suite refluer dans cet espace raréfié ou purifié la vie complexe, multiple, brouillonne de chaque jour (Rivard, 2006 : 190-191).

Ce que nous dit ici Yvon Rivard, c'est que la forme particulière du roman, entre autre par le personnage et la narration, permet de donner un sens à l'humain sans le fixer. Le roman passe d'une première intériorité (la narration) à une seconde intériorité (la compréhension qu'en tire le lecteur) dans le contexte d'un récit. Pour ces raisons, le roman est distinct.

## 2.2 COMMENT LE ROMAN PEUT-IL NOUS RENDRE EMPATHIQUE ? LE LIEN ENTRE NEUROSCIENCES ET LITTÉRATURE ET L'IMPACT DU LANGAGE ET DU RECIT DANS L'INTERPRÉTATION DU LECTEUR

### 2.2.1 Empathie et identification dans le roman

Les définitions de l'identification sont très variées et sont aussi distinguées de l'empathie de façons différentes selon les auteurs. La définition générique du *Petit Larousse de la psychologie* définit l'identification comme l'« [a]ssimilation d'un aspect du moi étranger que le sujet prend à son insu comme modèle dans la constitution de sa personnalité (cette dernière se construit à partir de nombreuses identifications)<sup>36</sup> ».

Selon Serge Tisseron, psychiatre et psychanalyste, l'identification est la première des trois étapes de l'empathie (ce qu'il nomme l'empathie directe). Selon cette attribution, l'identification se définit « comme la capacité de changer de point de vue sans s'y perdre ». Elle consiste à la fois à « comprendre le point de vue de l'autre [...] et ce qu'il ressent<sup>37</sup> ».

Le point de vue de Jean Decety est très différent. Selon lui, empathie et identification sont deux choses distinctes. Il explique dans son texte « Naturaliser l'empathie » que dans l'expression « entrer dans le monde d'une personne [voire d'un personnage] comme si c'était le nôtre », c'est le « comme si » qui distingue l'empathie de l'identification. L'empathie est une simulation des processus mentaux d'autrui (on se projette en l'autre), l'identification est une assimilation de l'autre (on projette l'autre en soi). C'est ce point de vue que nous adopterons pour ce mémoire.

Le roman peut donc susciter l'identification, mais l'identification n'est pas l'empathie. L'empathie permet de comprendre, entre autre par la conscience de soi qui l'engendre que, malgré le partage possible d'émotions, le monde du personnage n'est pas le

<sup>36</sup> *Petit Larousse de la psychologie*, Paris, Larousse, 2008.

<sup>37</sup> Serge Tisseron, « Empathie : le danger des mystifications », *La Revue du Cube # 1* [en ligne], octobre 2011 : <http://www.cuberevue.com/empathie-le-danger-des-mystifications/23> (p. consultée le 4 janvier 2013).

nôtre. L'empathie donne la possibilité de comprendre la réflexion du personnage. C'est un automatisme de la pensée, contenant aussi des aspects contrôlés et intentionnels comme la flexibilité mentale, qui peut mener le lecteur plus loin dans le travail de compréhension.

L'identification est une partie importante du processus de lecture puisqu'elle permet aux lecteurs d'assimiler des aspects des personnages et de créer un lien d'attachement. Le lecteur s'identifiera naturellement aux personnages qui représentent ses valeurs personnelles, ses passions, ses traits de personnalité. Mais, à cause du processus d'empathie qui l'accompagne, l'identification peut se créer aussi envers des personnages romanesques qui ont à la base peu en commun avec le lecteur. C'est ce que nous explique d'ailleurs Nancy Huston dans son essai *L'espèce fabulatrice* lorsqu'elle compare l'identification suscitée par les discours dominants de la société et par les autres formes de texte à la forme spécifique du roman. Selon elle, toute identification engendre l'éthique (éthique de base ou éthique complexe). Dans le cas des récits primitifs qui fondent notre société, elle remarque que :

L'Arché-texte permet à chaque être humain, même s'il ne sait pas lire, de se reconnaître dans un groupe. *Eux* (les méchants) menacent ce que *nous* (les bons) avons de plus précieux : notre liberté, notre civilisation, notre foi, nos femmes, nos richesses, notre intégrité territoriale, etc. Fictions simples. Les grands textes culturels — livres sacrés, Bibles et Corans, mythes, épopées guerrières — lui permettent de s'identifier à l'histoire des siens. À travers des récits héroïques, des poésies sublimes et des paraboles édifiantes, ils énoncent des leçons, formulent pour leurs lecteurs un code de conduite, fournissent une éthique de base. Fictions simples (Huston, 2008 : 160).

Certaines formes littéraires, à l'image des discours dominants, fondent une éthique de base assez simple où il y a opposition entre deux éléments distincts. La tragédie grecque, par exemple, présente un héros « écartelé entre deux forces du destin, deux devoirs sacrés, deux dieux, etc. » (Huston, 2008 : 160). Cela permet de purger la société de ses maux par la catharsis et de rétablir à chaque fois la ligne de démarcation entre bien et mal. Les contes présentent certes des personnages moins grandioses que les héros des tragédies grecques, mais le contenu est presque toujours moral et les histoires racontées sont, de ce fait, presque

toujours édifiantes. Le roman, suivant toujours Nancy Huston, engendre une autre forme d'éthique puisque l'identification se fait à partir de personnages qui sont des êtres ordinaires. Cela « nous incite à nous identifier non à la perfection (toujours culpabilisante), ni, négativement, à la monstruosité (repoussoirs tels que le diable, la sorcière, le criminel), mais à l'ambiguïté, au doute, au désarroi » (Huston, 2008 : 161).

En bref, l'identification se fait de façon spontanée chez le lecteur, mais dans le cas des romans qui travaillent sur la nuance, l'identification est plus souple, plus libre, moins prévue et donc moins prévisible. Cela veut dire que la compréhension peut permettre, dans ce cas, une identification à des êtres différents de nous.

C'est peut-être aussi en ce sens que Jauss mentionne qu'une grande œuvre d'art ne doit pas répondre à toutes les attentes de son public (l'identification passe par un travail de compréhension). Il doit y avoir des éléments de surprise ou de contradiction avec l'horizon d'attente des lecteurs :

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » (*Horizontwandel*) requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire<sup>38</sup>.

Jauss pense que l'horizon d'attente doit, en quelque sorte, être trompé parce que c'est par la différence entre l'habitude et la nouveauté que les lecteurs ont la possibilité de se libérer des tabous de la société :

L'expérience de la lecture peut [...] libérer [le lecteur] de l'adaptation sociale, des préjugés et des contraintes de sa vie réelle, en le contraignant à renouveler sa perception des choses. L'horizon d'attente propre à la littérature se distingue de celui de la praxis historique de la vie en ce que non seulement il conserve la trace des expériences faites, mais encore il anticipe des possibilités non encore réalisées, il élargit les limites du comportement social en suscitant des aspirations, des

<sup>38</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 58.

exigences et des buts nouveaux, et ouvre ainsi les voies de l'expérience à venir (Jauss, 1978 : 82-83).

Jauss décrit l'accomplissement de l'expérience esthétique. L'œuvre fait sortir le lecteur des simples intérêts pratiques de la vie et le libère de ses contraintes à travers son imaginaire (notion aristotélicienne de la catharsis). La catharsis est l'épuration des passions par le moyen de la représentation dramatique. L'interprétation morale de la catharsis est qu'elle purifie les émotions, c'est-à-dire que les spectateurs, par procuration envers les personnages qui utilisent la mimésis des passions humaines, craindront eux-mêmes de répondre à leurs pulsions de peur de vivre un destin aussi tragique que les personnages. L'interprétation esthétique croit que le spectateur ne se purge pas de ses passions en voyant une représentation, mais que la représentation purge le spectateur de ses pulsions. Ainsi, les motifs esthétiques sont suffisants pour prendre plaisir à la représentation. Comme le mentionne Jauss :

*La catharsis en tant que l'une des fonctions fondamentales de l'expérience esthétique explique [...] pourquoi la transmission de normes sociales par l'exemplarité de l'art permet, face à l'impératif juridique et à la contrainte institutionnelle, de disposer d'une marge de liberté et, en même temps, de s'identifier avec un modèle : la jouissance cathartique est aussi bien libération de quelque chose que libération pour quelque chose (Jauss, 1978 : 163).*

Jauss ajoute que si « l'identification n'est pas par nature un phénomène esthétique », il n'en demeure pas moins que « des modèles héroïques, religieux ou éthiques peuvent beaucoup gagner en puissance suggestive si l'identification s'opère à travers l'attitude esthétique ». C'est ainsi que « [l]a jouissance cathartique joue [...] le rôle d'appât (*Verlockungsprämie*) et peut induire le lecteur ou le spectateur à assumer beaucoup plus facilement des normes de comportement et à solidariser davantage avec un héros, dans ses exploits comme dans ses souffrances ». Comme le mentionne Jauss, le danger de l'attitude esthétique est qu'il « peut inciter si puissamment à l'identification avec un modèle ou à l'engagement au service d'une grande cause », qu'il « risque cependant toujours de dégénérer en ce que Kant a appelé le simple “ mécanisme d'imitation ”, de neutraliser l'appel à l'attitude éthique et d'en rester au pur étonnement ou à la fascination du spectaculaire » (Jauss, 1978 : 163).

Jauss montre aussi de quelle façon la catharsis, malgré ses intentions de justifier l'art, se fait prendre au piège de sa propre définition quand les doctrines religieuses utilisent des procédés équivalents pour défendre leurs intentions. Il souligne tout de même le rôle essentiel de la catharsis par l'importance de l'identification du lecteur aux personnages.

La différence fondamentale entre empathie et catharsis repose sur le fait que l'empathie mène à la compréhension de l'autre alors que la catharsis agit par procuration ou par imitation pour purger les passions du spectateur. L'empathie ne cherche pas à créer des modèles mais à générer des expériences de diversité. La catharsis engendre un processus d'identification par mimésis alors que l'empathie peut engendrer un processus d'identification, non pas par une purgation des passions ou des émotions, mais par la réflexion sur l'autre (et indubitablement sur soi).

Gadamer, l'une des grandes inspirations de Jauss, se prononce sur le lien qui unit le lecteur et l'œuvre. L'herméneutique qu'il développe dans son ouvrage clé *Vérité et méthode*, paru en 1960, nous montre le processus de compréhension et d'interprétation du lecteur :

Comprendre un texte, c'est [...] être prêt à se laisser dire quelque chose par ce texte. Une conscience formée à l'herméneutique doit donc être ouverte d'emblée à l'altérité du texte. Mais une telle réceptivité ne présuppose ni une « neutralité » quant au fond, ni surtout l'effacement de soi-même, mais inclut l'*appropriation* qui fait ressortir les préconceptions du lecteur et les préjugés personnels. Il s'agit de se rendre compte que l'on est prévenu, afin que le texte lui-même se présente en son altérité et acquière ainsi la possibilité d'opposer sa vérité, qui est de fond, à la pré-opinion du lecteur (Gadamer, 1996 : 290).

Gadamer soutient, comme beaucoup d'essayistes sur le roman le font aujourd'hui, que le roman peut changer le lecteur parce qu'il s'oppose aux tendances tranchantes de diviser le monde en deux entités. Il parle de l'importance de la conscience de soi dans le processus pour comprendre l'horizon de l'autre comme l'on parle maintenant de la conscience de soi dans le processus empathique :

[II] faut toujours avoir déjà un horizon pour pouvoir ainsi se replacer dans une situation. Car, que signifie « se replacer » ? Sans aucun doute, cela ne signifie pas

simplement faire abstraction de soi. Sans doute faut-il bien le faire, dans la mesure où l'on doit réellement se représenter l'autre situation. Mais dans cette autre situation, justement, il faut aussi s'introduire soi-même. Alors, seulement, l'acte de se replacer prend son sens plein. Si l'on se replace, par exemple, dans la situation d'un autre, on le comprend, c'est-à-dire que c'est précisément en se mettant *soi-même* à la place de l'autre que l'on prend conscience de son altérité, bien plus, de son irréductible individualité (Gadamer, 1996 : 326-327).

C'est en ce sens que Gadamer est toujours d'actualité. Sans le nommer, Gadamer nous disait déjà l'importance de l'empathie dans le processus d'interprétation du lecteur. Il montrait déjà que la lecture permet à la fois la conscience des autres (de leur individualité) et la conscience de soi (sa propre altérité). On pourrait proposer un parallèle avec Antoine Compagnon lorsqu'il mentionne : « L'exercice jamais clos de la lecture demeure le lieu par excellence de l'apprentissage de soi et de l'autre, découverte non d'une personnalité ferme mais d'une identité obstinément en devenir » (Compagnon, 2007 : 76). Gadamer prend d'ailleurs en compte les préjugés des lecteurs, les idées préconçues, qu'il ne considère non pas comme nuisibles, mais plutôt comme authentiques. Ces idées sont là pour être transformées par le texte :

[L]es idées propres à l'interprète participent toujours, elles aussi et dès le début, au réveil du sens du texte. Ainsi l'horizon personnel de l'interprète est déterminant, il ne l'est pas cependant, lui non plus, à la manière d'un point de vue personnel que l'on maintient ou impose, mais plutôt comme une opinion ou une possibilité que l'on fait jouer et que l'on met en jeu, et qui contribue pour sa part à une appropriation véritable de ce qui est dit dans le texte. Nous avons décrit cela plus haut comme fusion d'horizons. Nous y reconnaissons maintenant la forme sous laquelle se réalise le dialogue, grâce auquel accède à l'expression une chose qui n'est pas seulement la mienne, ni celle de mon auteur, mais qui nous est commune (Gadamer, 1996 : 410).

Le texte est le fait d'un partage d'idées. Cette affirmation, simple en apparence, confirme le fait que le texte littéraire n'existe pas seulement parce qu'il est écrit, mais bien parce qu'il est lu, compris et interprété.

Marielle Macé qui travaille sur les effets mentaux de la lecture explique que ce qu'on lit n'affecte pas seulement notre rapport aux personnages mais notre rapport au monde et,

surtout notre rapport à soi. Chaque lecture peut nous apporter une autre possibilité d'envisager le réel et de s'envisager soi-même :

Devant le texte, dans le processus dialectique que suppose la réalisation, à l'intérieur du lecteur, de ce texte, c'est toute une manière mentale qui s'éprouve ; qui s'éprouve parce qu'elle fait l'objet d'une prise de conscience (la conscience de ses propres plis, de ses propres accents) — jusqu'à l'étonnement que l'on a à se voir *tel qu'on ne se savait pas être*, capable de cela, et de cela encore ; mais qui s'éprouve, aussi, au sens où elle engage une lutte, une altération, une bifurcation du tout au tout. Au cœur de l'aventure perceptive se joue ce passage dynamique des styles littéraires aux formes de vie (Macé, 2011 : 92).

Lire peut être une tentative de vivre, de se percevoir autrement. Étant en rapport non seulement avec une œuvre faite de pensées, mais aussi une œuvre esthétique, le lecteur peut considérer son existence non pas dans sa seule portée philosophique, mais aussi dans sa portée stylistique en essayant de nombreuses manières d'être. C'est en ce sens que Marielle Macé poursuit :

L'expérience littéraire en tant que telle — la conduite dans les œuvres — se prolonge et se ressaisit ainsi en pragmatique du rapport à soi et au monde sensible : en invitation à essayer de nouvelles dispositions cognitives, un autre corps, un autre rythme, un autre « soi ». Précisément parce qu'elle relève d'un *comment*, c'est-à-dire de l'exercice de manières d'être, la lecture ne se contente pas d'activer le texte comme un doigt lance une toupie : elle restitue aux sujets leurs capacités de stylisation (Macé, 2011 : 101).

Cette capacité de stylisation donne une liberté unique au lecteur, celle de l'arbre des possibles. La distance narrative permet au lecteur non pas de s'évader de la réalité, mais de pouvoir l'envisager de toutes les façons imaginables. Le rapport du lecteur à l'œuvre n'est donc pas toujours celui de la fuite (lire pour s'évader), mais celui de l'appropriation par le pouvoir incessant de recréer le réel (lire pour (se) comprendre). Dominique Rabaté note d'ailleurs :

L'écran de la fiction ou les dispositifs par lesquels le roman se donne les moyens de représenter le tout d'une existence permettent au lecteur de mettre à distance les représentations intuitives qu'il se forme de ce que devrait être une vie, sa vie, toute vie. Ils constituent ce qui autorise l'épreuve — éprouvée dans la distance et le

recul, sous un mode imaginaire qui ne déréalise pourtant pas entièrement l'expérience projective — d'un questionnement avide sur l'authenticité incertaine de l'existence. Mais si le roman permet de poser la question, ou plutôt de la mettre à l'épreuve imaginairement et selon un certain rythme temporel, il ne lui revient sans doute pas de pouvoir y répondre, puisqu'il sera forcément passé par le miroir ambigu de la représentation et de la mise en intrigue. Car la « vraie vie » qu'il peut faire miroiter est toujours celle d'une fiction, appelée à ne jamais exactement rejoindre la vie dont elle est à la fois l'expression et le lieu d'écartement (Rabaté, 2010 : 21).

C'est dans ce rapport particulier entre fiction et réel que l'empathie est la plus illimitée. Étant liés par une relation totalement désintéressée au personnage (nous n'attendons rien d'autre de lui que son histoire), nous pouvons nous permettre d'aller plus loin dans son analyse, et cela par deux moyens principaux mis en scène par le roman. Le premier est le travail sur le langage. Comme le mentionne Patočka, assez proche de Gadamer :

L'art seul représente désormais l'exigence à la fois de l'individualité et de l'unité de la vie, l'art et en premier lieu l'écriture, car toute autre œuvre d'art crée des objets qui sont nécessairement soumis à une interprétation verbale, alors que l'expression verbale est l'élément où l'œuvre de l'écrivain vit directement (Patočka, 1990 : 99).

Le langage est l'outil le plus important que possède l'humain pour donner du sens aux êtres et aux choses. Le processus de lecture est profondément intime parce que les mots d'un roman ne s'adressent à personne d'autre qu'au lecteur. Les mots s'inscrivent en lui. Le deuxième moyen est le récit parce que les personnages romanesques sont si variés dans leur réalité psychologique et parce que le lecteur de roman cherche à donner du sens aux personnages, à ce qu'ils sont comme représentation humaine.

### **2.2.2 L'impact du langage**

Selon Gadamer, et à la suite de Heidegger, tout être est langage. Dans le processus empathique, (et même si Gadamer ne parle jamais d'empathie), toute tentative de compréhension est une recherche de langage parce que c'est par le langage que l'on donne

un sens à l'autre et à toutes choses. Jean Grondin résume ici l'une des idées importantes de l'herméneutique de Gadamer :

[L]a compréhension est toujours un processus « langagier ». Sous une forme négative : il n'est pas de compréhension qui ne soit d'une certaine manière une mise en langage. Comprendre, c'est être interpellé par un sens, pouvoir le traduire dans un langage qui est toujours nécessairement le nôtre. Il y a ici fusion entre le processus de la compréhension et sa mise en langage. L'idée de Gadamer est que le langage n'est pas la traduction, seconde, d'un processus intellectuel qui le précéderait et qui pourrait se dérouler sans langage. Non, toute pensée est déjà recherche de langage. Il n'est pas de pensée sans langage<sup>39</sup>.

Effectivement, l'humain cherche à donner du sens à ce qui l'entoure, que cet objet soit réel ou fictif. La façon dont il y arrive passe toujours par le langage, c'est-à-dire que les mots aident à structurer la pensée, à définir, à décrire, à interpréter. Jean Grondin poursuit : « non seulement l'accomplissement de la compréhension est-il une mise en langage, mais l'*objet* de la compréhension est lui-même langagier. C'est le sens de l'adage célèbre de Gadamer : “ L'être qui peut être compris est langage ” » (Grondin, 2006 : 63). Ce que Jean Grondin nous explique au sujet de la théorie de Gadamer, c'est que la recherche de sens est déjà en elle-même un processus langagier (on se pose des questions, on formule des hypothèses), mais le but visé est aussi de verbaliser (à l'oral, à l'écrit ou dans notre tête) le sens que l'on donne à l'autre ou à une situation.

L'interprétation de romans, qui est en soi un processus langagier actif, nous offre la possibilité d'apprendre à comprendre notre propre mode de lecture des autres. Comme l'explique en substance Marielle Macé :

Nous stylisons bel et bien notre vie mentale dans la lecture : souvent nous trouvons dans les formes littéraires des façons d'affûter ou d'infléchir nos instruments d'accès au monde ; et d'une tournure de langage, puis d'une autre, et encore d'une autre, nous faisons des dispositions attentionnelles et des modalisations actives de notre vie perceptive (Macé, 2011 : 28).

---

<sup>39</sup> Jean Grondin, *L'herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 61-62.

L'exercice de la lecture nous permet d'expérimenter, toujours par le chemin du langage, des manières de concevoir, d'interpréter et d'être. Lire de la fiction, c'est donc se donner la chance d'être autrement, se donner le droit de changer notre façon d'interpréter le monde. Le langage a un réel impact sur notre esprit parce qu'il agit directement sur notre cerveau. Marielle Macé note d'ailleurs que « [l]ire un mouvement et en élaborer la signification, le “comprendre” au sens le plus banal, c'est déjà le “simuler”. Cette simulation mentale n'est pas seulement un moyen : elle est la seule façon d'“accéder” aux univers de la fiction » (Macé, 2011 : 56). C'est bien en ce sens que l'empathie est une simulation, non seulement au niveau psychologique mais aussi au niveau neuronal. Les recherches actuelles montrent bien que le processus de lecture en soi active ce mécanisme. C'est dire comment notre rapport au langage influence notre manière d'être. Il faut aussi comprendre que l'empathie participe fortement à la qualité de nos communications humaines. Macé poursuit :

L'empathie devient le corrélat ordinaire de toute compréhension ; le vécu corporel n'est pas ici l'obstacle à la construction du sens, mais le fondement inaliénable de l'herméneutique, parce que l'expression est irrésistiblement évocatrice, investie par le lecteur. Et cette empathie vécue à même le corps, on ne l'éprouve pas seulement pour des êtres mais aussi pour des figures, des postures, des rapports spatiaux ou des dimensions tactiles (Macé, 2011 : 59).

Comme le mentionne Macé, des recherches récentes dans le domaine des neurosciences, relevées ici dans l'article « Your Brain on Fiction » d'Annie Murphy Paul du *New York Times*, ont prouvé que les métaphores, particulièrement celles qui touchent le sens du toucher et le mouvement, produisent exactement le même chemin neuronal que si la personne était vraiment en contact avec une texture ou en train de faire un mouvement précis :

Les scanographies ont révélé de l'activité dans le cortex moteur, qui coordonne les mouvements du corps. Qui plus est, cette activité était concentrée dans une partie

du cortex moteur quand le mouvement décrit concernait le bras et dans une autre partie quand le mouvement concernait la jambe<sup>40</sup> [traduction libre].

Cet article nous apprend aussi que les métaphores impliquant la texture active le cortex sensoriel responsable de percevoir la texture par le contact :

Les métaphores comme « Le chanteur avait une voix de velours » et « Il avait des mains tannées » a réveillé le cortex sensoriel, tandis que les expressions équivalentes pour la signification, comme « Le chanteur avait une voix agréable » et « Il avait des mains fortes, » ne l'ont pas fait<sup>41</sup> [traduction libre] (Paul, 2012).

Il faut remarquer à quel point le langage influence notre expérience cognitive des êtres et des choses. Le point de vue de Keith Oatley, romancier et professeur de psychologie cognitive (et menant des recherches sur la psychologie de la fiction) à l'Université de Toronto, est on ne peut plus pertinent en regard des recherches menées actuellement sur les liens entre littérature et empathie, et selon lequel « les romans vont au-delà de la simulation de la réalité pour donner aux lecteurs une expérience indisponible en-dehors de la page : l'occasion d'entrer entièrement dans les pensées et les sentiments d'autres personnes<sup>42</sup> » [traduction libre] (Paul, 2012).

Si le langage du roman permet l'expérience unique d'entrer dans le cerveau des autres, il donne aussi une autre façon d'envisager le monde par son aspect poétique. À rebours des lieux communs du langage (proverbe, sentence, dicton, cliché), le roman propose une vision esthétique des choses. Dominique Rabaté écrit d'ailleurs :

---

<sup>40</sup> « The scans revealed activity in the motor cortex, which coordinates the body's movements. What's more, this activity was concentrated in one part of the motor cortex when the movement described was arm-related and in another part when the movement concerned the leg ».

Annie Murphy Paul, « Your Brain on Fiction », *The New York Times* [en ligne], 17 mars 2012 : [http://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html?\\_r=3&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html?_r=3&pagewanted=all) (p. consultée le 25 mars 2012).

<sup>41</sup> « Metaphors like “The singer had a velvet voice” and “He had leathery hands” roused the sensory cortex, while phrases matched for meaning, like “The singer had a pleasing voice” and “He had strong hands,” did not ».

<sup>42</sup> « novels go beyond simulating reality to give readers an experience unavailable off the page: the opportunity to enter fully into other people's thoughts and feelings ».

Contre les formules toutes faites, contre la facilité des « slogans », le roman retrouve l'énergie d'un questionnement du langage par le langage. Panoramique ou myope, la vue qu'il présente sur l'existence hésite sans cesse entre la singularité irréductible d'une vie et les modélisations généralisantes sur la vie, sans que se dégage, dans cet aller-retour, aucune possibilité d'*arrêter* l'image mobile et chatoyante de l'existence (Rabaté, 2010 : 22).

Le roman présente donc une autre possibilité du langage, celle qui renvoie l'image mouvante de l'existence. Le lecteur, par cet accès non-utilitaire à la poésie du roman, préserve cette possibilité de ne pas trouver de réponses à tout. À l'envers de l'expérience utilitaire ou commerciale du langage, le lecteur expérimente le doute, le changement, la liberté. L'expression du roman est primordiale car elle soutient la circulation d'idées et, de ce fait, la réflexion. Elle peut combattre l'ignorance en faisant réfléchir, en posant des questions morales, éthiques et, surtout, en évitant de fournir des réponses dogmatiques.

### 2.2.3 L'impact du récit par les personnages

Si le langage donne déjà un accès à l'empathie dans le processus de lecture, il devient indéniable que le récit en lui-même, par la narration et les personnages qui y sont présentés, accentue ce phénomène<sup>43</sup>. Virginia Woolf réfléchit aux préconceptions des lecteurs :

Si nous pouvions bannir, quand nous lisons, toutes ces idées préconçues, ce serait un admirable commencement. Ne donnez pas d'ordres à votre auteur ; essayez de devenir lui. Soyez son collaborateur et son complice. Si dès l'abord vous reculez, si vous faites des réserves, des critiques, vous vous empêchez de tirer tout le profit possible de ce que vous lisez. Mais si vous ouvrez votre esprit aussi large que possible, des signes, des indices d'une finesse presque imperceptible dans le tour et le détour des premières phrases vont vous mettre en présence d'un être humain différent de tous les autres (Woolf, 2009 : 169-170).

---

<sup>43</sup> Dans cette sous-section et les suivantes, on remarquera que des essayistes qui ne seront pas, ailleurs, en accord sur la raison d'être du roman, le sont davantage sur l'impact des personnages sur les lecteurs ainsi que sur la notion d'individualité.

Virginia Woolf ne dit pas ici que le lecteur doit être à la merci de l'auteur. Elle demande simplement au lecteur d'essayer de comprendre la pensée que l'auteur place dans son œuvre avant de penser à la critiquer. Certes, un grand roman peut être mal lu. Mais dans le cas où le lecteur s'ouvre aux possibilités du texte, il peut découvrir des aspects du monde et de lui qu'il ne soupçonnait même pas. Dominique Rabaté croit d'ailleurs que dans la lecture de roman, on est appelé à « [s']identifier à une autre perception de la vie, à coïncider avec le point de vue mobile de la narration », et que « ce mouvement d'empathie [...] réglé par la distance que le narrateur installe avec les personnages [...] conduit aussi à une forme de désidentification à [soi]-même ». Cela habitue le lecteur à ne plus seulement adhérer à lui, mais à se projeter en l'autre, pour percevoir notre propre « part impersonnelle » (Rabaté, 2010 : 110). La part impersonnelle de toute personne, c'est cette capacité à se détacher de sa subjectivité, pour se dire que ce qu'on est, est teinté par ce qu'on comprend des autres. L'article d'Annie Murphy Paul cité plus haut vient encore appuyer ces idées :

Raymond Mar, un psychologue de l'Université York [...], a conclu qu'il y avait un chevauchement substantiel dans les réseaux cérébraux utilisés pour comprendre des histoires et les réseaux utilisés pour conduire les interactions avec d'autres individus — en particulier des interactions dans lesquelles nous essayons de comprendre les pensées et les sentiments des autres. Les scientifiques appellent cette capacité du cerveau à construire une carte des intentions des autres personnes la « théorie de l'esprit ». La narrativité offre une opportunité unique d'engager cette capacité, comme nous nous identifions avec les désirs et les frustrations des personnages, devinons leurs motifs cachés et suivons à la trace leurs rencontres<sup>44</sup> [traduction libre] (Paul, 2012).

La narrativité offre donc un espace spécifique où se déroulent des événements cognitifs chez le lecteur qui sont aussi manifestes que dans le réel. Mais, à la différence du réel, les relations que nous entretenons dans la fiction sont désintéressées. C'est en ce sens que Compagnon note que :

---

<sup>44</sup> « Raymond Mar, a psychologist at York University [...] concluded that there was substantial overlap in the brain networks used to understand stories and the networks used to navigate interactions with other individuals — in particular, interactions in which we're trying to figure out the thoughts and feelings of others. Scientists call this capacity of the brain to construct a map of other people's intentions "theory of mind." Narratives offer a unique opportunity to engage this capacity, as we identify with characters' longings and frustrations, guess at their hidden motives and track their encounters ».

[L]a philosophie morale contemporaine a rétabli la légitimité de l'émotion et de l'empathie au principe de la lecture : le texte littéraire me parle de moi et des autres ; il provoque ma compassion ; lorsque je lis, je m'identifie aux autres et je suis affecté par leur destin ; leurs bonheurs et leurs peines sont momentanément les miens (Compagnon, 2007 : 65).

Pour s'identifier, nul besoin que les personnages soient vraisemblables. On peut très bien être empathique pour les personnages de Kafka ; les éléments imaginaires ne changent rien au fait que les personnages ont des émotions humaines, aussi farfelues soient-elles. La vraisemblance du récit n'implique pas qu'on adhère aux sentiments des personnages. C'est en ce sens que Kundera propose que :

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde ». Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités* (Kundera, 1986 : 57).

Ce n'est donc pas la vraisemblance qui guide le lecteur dans la compréhension du personnage, c'est le personnage en lui-même présenté comme possibilité de l'existence. On n'a pas besoin de reconnaître le sentiment de l'autre comme similaire au nôtre, on a seulement besoin de comprendre que ce sentiment est l'une des innombrables facettes de l'humain. Les personnages de roman ont ceci de spécifique : ils sont ordinaires et uniques. Kundera note d'ailleurs dans son essai *Le rideau*, alors qu'il compare le roman à l'épopée que :

Les personnages romanesques ne demandent pas qu'on les admire pour leurs vertus. Ils demandent qu'on les comprenne, et c'est quelque chose de tout à fait différent. Les héros d'épopée vainquent ou, s'ils sont vaincus, gardent jusqu'au dernier souffle leur grandeur. Don Quichotte est vaincu. Et sans aucune grandeur. Car, d'emblée, tout est clair : la vie humaine en tant que telle est une défaite. La

seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la *raison d'être* de l'art du roman<sup>45</sup>.

Lire un personnage, c'est apprendre à regarder le monde, non pas superficiellement mais en profondeur, en adoptant un autre angle que celui qui nous est propre. C'est donc s'ouvrir d'emblée à ce qui est comme nous parce qu'humain et s'ouvrir à ce qui est différent parce que venant d'un autre que soi. D'ailleurs, selon Yvon Rivard, la littérature s'intéresse à ce qui nous est commun, « à des être humains dont les titres et les avoirs ne peuvent rien contre l'énigme quotidienne de la vie et de la mort [...], des êtres [...] qui cherchent auprès des autres êtres humains un peu de réconfort » (Rivard, 2010 : 77). Le roman, par les personnages qu'il présente, permet au lecteur de se tourner vers l'inconnu, et de comprendre ce qu'il ne voyait pas ou de comprendre ce qu'il n'avait jamais considéré sous cet angle précis. Antoine Compagnon pense que la littérature doit être lue et étudiée parce qu'elle préserve et transmet « l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps, ou qui diffèrent de nous par les conditions de leur vie » (Compagnon, 2007 : 63).

Le roman peut proposer des nuances. Il peut dévoiler des êtres sous un jour plus vulnérable. Il utilise pour ce faire les personnages et la fiction et l'on sait que « [l]a fiction, et la fiction connue pour telle, nous émeut parfois plus que la réalité » (Pacherie, 2004 : 153). À travers d'autres moi que celui qui en rend compte, la fiction offre le miroir de nos complexités individuelles. Dans le meilleur des cas, elle nous permet de mieux vivre avec les autres dans le réel, nous apprend que la tolérance est le terme inventé par les sociétés pour se déculpabiliser de ne pas pouvoir parler d'acceptation. Le roman peut nous apprendre à être humain, à considérer l'autre comme un humain. Nancy Huston croit beaucoup aux changements qui peuvent s'opérer en nous lorsque nous lisons :

Là où notre vie en société nous incite à prononcer des jugements tranchés, à nous ranger du côté de ceux que nous approuvons et à qui nous ressemblons, le roman nous ouvre un univers moral plus nuancé [...]. Quand on rencontre dans un roman un « méchant » [...], notre souci est non de le condamner mais de le comprendre,

<sup>45</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 21.

de laisser se développer en nous son histoire et de voir en quoi il peut nous ressembler (Huston, 2008 : 188).

Évidemment, le fait de chercher à comprendre le méchant est souvent dû au travail de narration et de relativisation du romancier. Ce qui importe dans le roman, c'est de lire une histoire, de comprendre ses personnages et de transmettre cette expérience à notre conscience critique. Certains romans peuvent nous faire tomber des nues parce que la vision qu'ils présentent est tellement différente de la nôtre. Nous pouvons découvrir de nouvelles parts de l'existence. Virginia Woolf, par exemple, croyait que la littérature russe de son époque était plus humaine que tout ce qu'elle avait déjà lu. Elle parle ici de Tchekhov :

En outre, quand la vitesse est ainsi accélérée et que les éléments de l'âme apparaissent non pas isolément en scènes d'humour, en scènes de passion [...] mais hachés, emportés dans une confusion inextricable, un nouveau panorama humain se découvre. Les vieilles cloisons se fondent les unes dans les autres. Les hommes sont en même temps des scélérats et des saints ; leurs actes à la fois beaux et méprisables. Nous aimons et haïssons en même temps. Plus rien de cette nette division en bien et mal à laquelle nous sommes habitués. Souvent ceux pour lesquels nous éprouvons le plus d'affection sont les plus grands criminels ; et les coupables les plus abjects nous émeuvent jusqu'à la plus vive admiration et jusqu'à l'amour (Woolf, 2009 : 26).

Virginia Woolf ne dit pas ici que le roman efface notre sens moral, elle spécifie qu'il nous invite à relativiser notre perception du bien et du mal. À l'envers des discours judiciaires qui doivent distinguer ce qui est juste de ce qui est injuste, le roman cherche à montrer les zones de nuances qui séparent ces deux options. C'est en cela que le roman n'est pas un discours théorique et qu'il ne vise à pas l'édification d'une grande vérité morale, sauf peut-être celle du relativisme des valeurs, de la réciprocité des consciences.

#### 2.2.4 L'impact potentiel des détails du roman sur le lecteur

Le lecteur, par la rencontre des individus que sont les personnages, par le fait de se faire renvoyer l'image de sa propre individualité (la lecture est une activité solitaire dans la plupart des cas), peut lentement nuancer les convictions qui l'animent. L'humain est vaste et varié, découvre-t-il. Comme Kundera le mentionne :

[C']est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine (Kundera, 1986 : 188).

Être un individu, c'est se reconnaître comme un être unique (non pas au sens égotique, mais au sens existentiel du terme). C'est aussi comprendre que, même en faisant partie d'une société, même en suivant des mouvements de masse, même en faisant partie de groupes particuliers, le « moi » est toujours vivant. Suzanne Jacob nous dit que l'une des fonctions de l'art (qu'on pourrait particulièrement attribuer au roman) :

[E]st de permettre à chaque individu, alors qu'il a enraciné son existence dans une convention de réalité suffisamment stable pour pouvoir y assurer sa survie, de percevoir que cette convention de réalité qui le régit est une version des choses, est cette version des choses qui donne au monde et à lui-même une lisibilité, mais que cette version pourrait tout aussi bien en être une autre. L'art accomplit sa fonction en proposant des versions, des fictions diversifiées du monde (Jacob, 2001 :36-37).

C'est en ce sens que le roman peut permettre une relativisation des choses. Relativisation de ce qu'on considère comme le réel inébranlable, comme la vérité de notre vie. La diversité des versions « ouvre les espaces où nous pouvons continuer à naître [...], nous apprend [...] que vivre, c'est précisément redécider son récit jour après jour en y intégrant aussi bien ses expériences récentes que différents modes de les percevoir » (Jacob, 2001 : 37). Le roman peut nous apprendre que chaque existence recèle des possibilités inépuisables, que l'humain est sans fin dans son potentiel à être. Il peut nous ouvrir un nouveau regard sur la signification de l'humanité, sur l'importance de la diversité. C'est

aussi un appel à l'importance de l'individualité, et non pas individualisme, comme le précise Nancy Huston :

D'innombrables romans, de par le monde, nous offrent une vision plus complexe et plus complète de l'humain. Ce n'est pas parce que l'émergence du roman est liée à celle de l'individu que le roman est intrinsèquement individualiste. Que cela nous plaise ou non, il n'y a pas de liberté sans liens — car, sans liens, il n'y a rien : ni langage, ni humanité, ni individu — ni, *a fortiori*, liberté. Personne n'apprend à parler seul. Le langage est très exactement la présence des autres en nous. Sans cette présence, nous serions incapables d'accéder au monde humain (Huston, 2008 : 166).

La prise en compte de l'individualité, c'est donc aussi la reconnaissance que les autres, à la fois semblables et différents de nous, sont essentiels à la création de notre vie.

Chaque lecteur lira la même histoire d'une façon différente parce que chaque lecteur est unique dans sa manière d'envisager les personnages, les situations, les mots. Dominique Rabaté croit que le roman ouvre ainsi à la « singularité commune [et que] ce qui assure au sujet son unicité individuelle est sans doute intransmissible, puisque les émotions restent particulières à leurs circonstances ». Malgré cela, poursuit-il, le pari du roman est de faire transmettre ces émotions :

L'intransmissible du contenu émotionnel est ainsi partageable, sous le mode d'une projection empathique où le lecteur mettra, à partir de l'image intérieure que le texte lui suggère, un autre contenu, proche dans le fonctionnement, mais différent dans les détails ou les circonstances. À la fois commun et singulier, le souvenir joue comme un opérateur d'échange (Rabaté, 2010 : 60).

Le lecteur travaille, modèle ce qu'il lit et c'est pourquoi le texte peut être imaginé de mille et une manières. Il peut être étonnant, lorsqu'on discute avec quelqu'un qui a lu le même roman que nous, de constater que les détails qui l'ont marqué nous avaient échappés, et vice-versa. On se rend alors compte à quel point la lecture en soi est un processus intime et ouvert parce qu'il nous permet de nous détacher un peu de notre vie pour accéder à celles de personnages. C'est en ce sens que Dominique Rabaté parle d'appropriation et de déappropriation à la fois :

Pour accéder [au point de vue incommensurable de n'importe quelle vie], il faut le mystérieux processus de l'empathie que la lecture romanesque sait si bien mobiliser (mais qui existe évidemment hors d'elle, avant et en deçà de la littérature). Il faut le mouvement conjoint d'appropriation et de dépropriation de la lecture, qui figure ce mouvement contradictoire et biface qui est, pour moi, le rapport que nous éprouvons devant l'idée ou le sentiment de notre vie. Et ce mouvement interdit alors d'avoir « une vue bien arrêtée et bien étendue de la vie » [Flaubert] (Rabaté, 2010 : 73).

Le rapport entre appropriation et dépropriation est ce qui peut permettre de transformer les convictions. Le roman peut donner la possibilité au lecteur d'être lui et d'être en même temps en dehors de lui à regarder sa vie et à regarder celle de personnages. Ces mouvements donnent une souplesse à l'esprit. Le lecteur apprend non seulement à gérer l'imperfection humaine mais plus encore à comprendre son importance. Yvon Rivard note d'ailleurs dans *Une idée simple* ce lien entre imperfection et création : « [Le] propre du roman, c'est d'être une philosophie et une poésie imparfaites, d'être une pensée ou une forme toujours imparfaite, car son objet c'est le jaillissement de la vie et, comme le dit l'adage, " de la perfection rien ne se crée " » (Rivard, 2010 : 146).

Le roman peut créer un pont entre soi et l'autre, mais aussi entre le cœur et la tête. Finkielkraut pense que la littérature est essentielle à la réflexion. Le roman nous apprend, en deçà des règles, des idéologies et des lieux communs qui régissent la société humaine, à développer notre sens critique, à requestionner sans cesse ce qui est considéré comme « normal ». La littérature peut nous apprendre ainsi à se méfier de tout ce qui est hégémonique, des idées qui écartent toutes les autres. Elle nous met en garde contre la facilité dans laquelle nous pourrions tomber par dépit ou par lâcheté. Finkielkraut spécifie qu'« on n'a pas besoin de la littérature pour apprendre à lire » mais plutôt « pour soustraire le monde réel aux lectures sommaires, que celles-ci soient le fait du sentimentalisme banal ou de l'intelligence implacable » (Finkielkraut, 2009 : 255). C'est que nous sommes, dit-il, « dès l'enfance des consommateurs insatiables et des producteurs incessants de fictions stéréotypées » que l'instance d'appel du roman peut contrer (Finkielkraut, 2009 : 171).

Le roman peut porter plusieurs vérités à cause des personnages qui ouvrent à une pluralité des visions, et à cause de la multiplication des voix qui relativise les discours. Le roman, par la narration qui s'adresse directement au sens narratif du lecteur, peut placer les questionnements fondamentaux de l'individu au centre de l'histoire. Il nous présente la chaîne complexe de causalités, les méandres d'une conscience. En somme, le roman peut être à la recherche de l'essentiel. Jan Patočka l'explique :

Petit à petit, l'on en vient à saisir par la narration non seulement les singularités mais le sens global des choses, la relation de finalité fonctionnelle qu'elles expriment ou semblent exprimer pour nous, la manière dont les choses sont liées entre elles, la manière dont elles se présupposent mutuellement à nos yeux, les vicissitudes et les conflits qui découlent de ces complexes de relations (Patočka, 1990 : 84).

Le roman, sans s'enliser dans les prêches et les morales, mais dans sa monstration même, peut résister aux théories envahissantes qui asservissent l'individu et limitent sa capacité de penser. Comme le mentionne Finkielkraut, certaines œuvres montrent « la déconstruction du grand fantasme théorique et lyrique d'une subjectivité absolue, totalisante et surplombante qui ne se heurte à rien qu'elle n'ait anticipé, à rien qui lui soit extérieur » (Finkielkraut, 2009 : 195). Si le roman montre les hommes dans leurs multiples singularités, c'est parce qu'il veut être fidèle au monde. Le « réel » (et non le réalisme ou la vraisemblance) est à la base de l'écriture romanesque. Si les romans sont si riches en personnages, c'est parce que les possibilités humaines sont infinies. Le roman ne doit pas, selon Finkielkraut, chercher à créer des modèles humains (beau, gentil, courageux comme le font par exemple les publicitaires). Il doit plutôt chercher la véracité. Et cette véracité est elle-même plurielle. Ainsi, jamais le roman n'épuisera le potentiel humain. Hermann Broch dans son essai *Création littéraire et connaissance* faisait remarquer que « oui, le roman doit être le miroir de toutes les autres visions du monde, mais elles sont pour lui des vocables de réalités exactement au même titre que tout autre vocable du monde extérieur [...] » (Broch, 1985 : 241). Le roman a un potentiel éthique, non pas par une façon d'imposer une opinion, mais dans sa façon de ne justement pas en imposer, de laisser la pensée du lecteur se frayer un chemin.

## 2.3 LE NON-LECTEUR EST-IL DANGEREUX ? LECTURE ET EMPATHIE : UNE RELATION ESSENTIELLE ?

### 2.3.1 Le non-lecteur<sup>46</sup> est-il dangereux ?

Daniel Pennac, romancier et essayiste issu d'un milieu scolaire français très strict où la compréhension des classiques littéraires était un devoir, présente, dans son essai *Comme un roman*<sup>47</sup>, un point de vue intéressant sur l'obligation de lire. Un blocage vis-à-vis la lecture aurait lieu chez certains enfants dans le contexte scolaire des lectures obligatoires :

[U]ne scolarité littéraire bien menée relève autant de la stratégie que de la bonne intelligence du texte. Et un « mauvais élève » est, plus souvent qu'on ne croit, un gamin tragiquement dépourvu d'aptitudes tactiques. Seulement, dans sa panique à ne pas fournir ce que nous attendons de lui, il se met bientôt à confondre scolarité et culture. Laisse pour compte de l'école, il se croit très vite un paria de la lecture. Il s'imagine que « lire » est en soi un acte élitaires, et se prive de livres sa vie durant pour n'avoir pas su en parler quand on le lui demandait<sup>48</sup>.

Dès l'enfance, les élèves voient en la lecture une obligation morale. Si la lecture ne fait pas partie de leurs aptitudes premières, ils peuvent rejeter d'un coup toute la littérature. Il est donc d'autant plus rebutant pour eux de voir des gens défendre la lecture comme principe moral et comme facteur de supériorité sur les non-lecteurs. Pennac poursuit :

Le devoir d'éduquer, lui, consiste au fond, en apprenant à lire aux enfants, en les initiant à la Littérature, à leur donner les moyens de juger librement s'ils éprouvent ou non le « besoin des livres ». Parce que, si l'on peut parfaitement admettre qu'un particulier rejette la lecture, il est intolérable qu'il soit — ou qu'il se croie — rejeté par elle (Pennac, 1992 : 169-170).

La lecture ne doit pas être élitiste, selon Pennac, car elle ne sélectionne aucun élu. C'est l'homme qui doit choisir la lecture et non l'inverse. Cette opinion ne s'oppose pas aux

<sup>46</sup> J'entendrai par « non-lecteur » dans ce chapitre, une personne qui ne lit pas de romans.

<sup>47</sup> Daniel Pennac mentionne en exergue de son ouvrage que son essai ne doit pas être utilisé « comme instrument de torture pédagogique ». Nous espérons que l'utilisation faite ici est en-dehors de cette catégorie.

<sup>48</sup> Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 151.

lectures scolaires, mais l'enfant, selon Pennac, devrait avoir la chance de choisir ou non la lecture en dehors des murs de l'école.

Pennac s'insurge aussi contre les reproches faciles que l'on pourrait faire aux non-lecteurs pour placer, intellectuellement et moralement, les lecteurs au-dessus de la mêlée :

[G]ardons-nous de flanquer ce théorème du corollaire selon lequel tout individu qui ne lit pas serait à considérer a priori comme une brute potentielle ou un crétin réhivitoire. Faute de quoi nous ferons passer la lecture pour une *obligation morale*, et c'est le début d'une escalade qui nous mènera bientôt à juger, par exemple, de la « moralité » des livres eux-mêmes, en fonction de critères qui n'auront aucun respect pour cette autre liberté inaliénable : la liberté de créer. Dès lors la brute, ce sera nous, tout « lecteur » que nous soyons (Pennac, 1992 : 169).

Évidemment, la lecture, aussi bénéfique soit-elle, ne doit pas devenir une obligation morale. Ce que Pennac avance, c'est que la littérature, ne devant jamais être exemplaire, mais œuvre de création, ne peut prétendre à aucune morale (pas même celle pour sermonner les non-lecteurs). Car l'empathie narrative, ne l'oublions pas, n'est qu'une des nombreuses formes d'empathie qui peuvent se développer aussi en dehors de la littérature.

Le point de vue de Nancy Huston sur les non-lecteurs est différent. Selon elle : « Les non-lecteurs sont potentiellement dangereux, car faciles à manipuler par les Églises, les États, les médias, etc. » (Nancy Huston, 2008 : 178). Cette affirmation peut sembler radicale, mais elle dévoile pourtant une possibilité à prendre en compte. La potentialité du danger réside dans l'idée selon laquelle le non-lecteur ne s'expose pas assez aux différences humaines, ne s'exerce pas assez à se mettre intensément dans la tête d'un autre. Elle stipule que cette position rend l'humain vulnérable à l'assimilation d'idéologies et de pensées réductrices. Tout non-lecteur n'est pas dangereux (dans ses idées, dans ses actes), mais c'est une possibilité qui peut être effective. Un humain qui se définit uniquement par une appartenance à un groupe précis se borne à une version restreinte de ce qu'est l'humain. Comme le mentionne Stig Dagerman :

Je crois que l'ennemi héréditaire de l'homme est la macro-organisation, parce que celle-ci le prive du sentiment, indispensable à la vie, de sa responsabilité envers

ses semblables, réduit le nombre des occasions qu'il a de faire preuve de solidarité et d'amour et le transforme au contraire en codétenteur d'un pouvoir qui, même s'il paraît, sur le moment, dirigé contre les autres, est en fin de compte dirigé contre lui-même. Car qu'est-ce que le pouvoir si ce n'est le sentiment de n'avoir pas à répondre de ses mauvaises actions sur sa propre vie mais sur celle des autres ? (Dagerman, 2009 : 38).

Si certains non-lecteurs sont si faciles à manipuler, c'est parce qu'ils peuvent être habitués à se contenter d'un seul discours, jamais remis en question. Évidemment, ce n'est pas le cas de tous, mais c'est un potentiel danger qui menace particulièrement ce qui ne les touche pas de près. Ils seront empathiques envers ceux qu'ils aiment, mais qu'en sera-t-il de cette personne à laquelle ils ne s'identifient pas ? Ce danger peut prendre deux formes : celui d'une logique agressive qui refuse toute nuance (et qui peut mener à la « désympathie » selon le terme de Françoise Sironi) ou celui d'un sentimentalisme naïf (qui se définit par une sympathie extrême).

Si le non-lecteur n'est pas nécessairement dangereux, cela ne veut pas dire que la lecture n'est pas bénéfique à l'humain. La lecture de romans donne une vision plus vaste, plus diversifiée de l'être humain, comme le mentionne Charles Dantzig : « La lecture rapproche et redonne vie. Le monde qui ne lit pas est myope, le monde qui lit est loupe » (Dantzig, 2010 : 137). Cette affirmation ne doit pas servir à rabaisser les non-lecteurs. Elle doit servir à montrer que le roman contient en lui la possibilité de donner une vision autre de l'humanité, une vision qui ne part pas du général pour définir l'individu, mais qui part du particulier pour fournir un panorama très précis et très diversifié du monde. La lecture permet de s'ouvrir à l'autre. Nancy Huston spécifie que grâce à la lecture et à l'identification qu'elle engendre, le lecteur « parvient à prendre du recul par rapport à son identité reçue » et, de ce fait, est « plus à même de déchiffrer d'autres cultures, et de s'identifier aux *personnes* les composant » (Huston, 2008 : 179).

### 2.3.2 Lecture et empathie : une relation essentielle ?

Évidemment, il existe beaucoup d'autres moyens pour un humain d'être dangereux que celui de ne pas lire, mais ce qui peut peser dans la balance en faveur de la lecture, c'est qu'elle permet une intériorisation. Cette intériorisation est essentielle dans le processus éthique comme le mentionne Hannah Arendt dans son essai *Considérations morales* :

[I]l suffit de ne jamais entamer le dialogue silencieux et solitaire que nous nommons pensée, de ne jamais rentrer chez soi et de ne jamais commencer l'examen. Ce n'est ni une question de méchanceté ou de bonté, ni d'intelligence ou de stupidité. Celui qui ne connaît pas le rapport de soi à soi-même (par lequel nous examinons ce que nous faisons et disons) ne verra aucune difficulté à se contredire lui-même, ce qui signifie qu'il ne sera jamais capable de — ni ne voudra — rendre compte de ce qu'il fait ou dit ; il ne pourra non plus s'inquiéter de commettre quelque crime puisqu'il peut être sûr qu'aussitôt il l'oubliera<sup>49</sup>.

L'intériorisation est possible dans d'autres contextes que celui de la lecture de romans, mais il n'en demeure pas moins que la lecture est un exercice qui fait à la fois appel à notre rapport à nous-mêmes et aux autres. Le goût pour la lecture peut développer la curiosité envers l'autre et nos capacités introspectives.

Être non-lecteur n'est cependant pas être « désempathique ». Le terme « désempathie », utilisé par Françoise Sironi, spécialiste en psychopathologie des violences collectives, signifie que la personne est incapable de toute empathie. C'est ce que peut causer certaines formes de « lavage de cerveaux ». Les tortionnaires, par exemple, peuvent devenir « désempathiques » lorsqu'ils torturent leurs victimes. La distinction à faire entre ignorance et « désempathie » est importante parce que l'ignorance n'empêche pas l'empathie, mais peut la restreindre à un cercle bien précis. Par contre, l'ignorance « non soignée », voire encouragée par un gourou par exemple, peut conduire à la « désempathie ».

Dans les cas extrêmes, où l'être humain est complètement annihilé par un système de pensée qui le pousse à être violent envers les autres, on peut commencer à parler de

« désympathie ». Françoise Sironi, qui traite des tortionnaires, fait remarquer que l'objectif central du travail avec des anciens combattants ou des agresseurs consiste à casser la « désympathie », c'est-à-dire à « restaurer la complexité des êtres et de les sortir du monde unique de la guerre pour lequel ils avaient été fabriqués ». Il faut les réhumaniser « en les rendant accessibles à la représentation de la diversité des mondes et des intentions qui leur sont liées » (Sironi, 2004 : 246). Sironi pense qu'on ne peut traiter un bourreau que si on le fait « penser », que :

[P]ar le travail sur les processus de pensées, d'une part sur la manière dont il a été fabriqué et d'autre part également sur les fabrications qu'il a produites, qu'a produit ce système de fabrication de personnes qu'est la logique de guerre. Il ne s'agit nullement, on l'aura compris, d'un travail de justification des actes des agresseurs, mais de construction du sens à donner à un mode de fabrication et à ce qu'il a produit (Sironi, 2004 : 246).

Françoise Sironi explique que les bourreaux sont traités par un processus qui les fait réfléchir sur la façon dont ils ont été conçus et sur la façon dont on leur a présenté l'ennemi. Le travail pour sortir les bourreaux de leur état de servitude donne un bon exemple du pouvoir de la réflexion.

Chez le non-lecteur qui se met à lire, on n'a pas besoin de casser la « désympathie », car ces derniers sont très rarement « désympathiques » au départ, mais on éclaire peut-être des éléments sur le danger de la « désympathie » forçant celui qui lit à repositionner son jugement et à le modifier en faveur d'une tentative de compréhension. Comme le mentionne Alain Berthoz : « Il ne suffit pas de disposer d'un outil mental nouveau, il faut aussi pouvoir supprimer l'usage des anciens, souvent mis en jeu automatiquement par le cerveau. Penser c'est inhiber » (Berthoz, 2004 : 261). Qui ne s'est jamais surpris à éprouver de l'empathie pour un personnage que l'on détestait au départ ? Même les plus grands lecteurs explorent ces états d'esprit. C'est au sujet de situations réelles ou romanesques que la scientifique Élisabeth Pacherie parle de flexibilité imaginative :

---

<sup>49</sup> Arendt, Hannah, *Considérations morales*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 1996 [1970], p. 70.

C'est cette flexibilité imaginative que demande également la forme raffinée d'empathie mise en œuvre pour comprendre ce qu'éprouve autrui lorsque la situation n'est pas transparente, soit que l'émotion n'est pas ouvertement exprimée, soit que la perspective motivationnelle ou cognitive de l'autre personne diverge de la nôtre. Il nous faut imaginer des désirs et des croyances que nous ne partageons pas nécessairement et utiliser nos propres ressources cognitives — en l'occurrence, nos processus d'évaluation émotionnelle — pour simuler ce que serait notre réaction émotionnelle (Pacherie, 2004 : 178).

Dans le cas de la lecture, l'empathie est un processus particulier parce que nous faisons face à des personnages fictifs auxquels nous accordons des attributs humains. Et plutôt que de ne pas se soucier des contextes dans lesquels ces personnages se trouvent en se disant « ce ne sont que des personnages », on se surprend plutôt à prendre très au sérieux les sentiments qui les habitent, les gestes qu'ils posent et les réflexions qu'ils ont. Le lecteur peut tisser une relation empathique avec les personnages : il comprend les autres et se comprend lui-même dans l'interprétation qu'il fait de ces personnages.

Le roman peut aussi permettre de formuler notre vie, de prendre pour thème le « soi », et donc d'interpréter, de réfléchir à ce que l'on est. Alain Berthoz spécifie que l'empathie adopte un point de vue hétérocentré, tourné vers les autres, ce qui permet d'effectuer une autoanalyse à travers les autres :

Il faut comprendre les mécanismes qui permettent d'adopter le point de vue de l'autre en assimilant son vécu. Ce n'est pas non plus seulement à une « pragmatique » que nous avons affaire. Il me semble que nous avons devant nous un curieux processus dynamique d'interaction vécue qui exige simultanément d'être soi et un autre, de se vivre soi-même et en même temps d'échapper à ce point de vue égocentré pour adopter un point de vue hétérocentré [...] ou allocentré associé à un jugement. C'est un double vécu dont il s'agit, curieux mélange de soi et l'autre (Berthoz, 2004 : 254).

Le roman est un lieu où l'humain peut intimement entrer en relation avec un inconnu, et de cette rencontre, il apprend à penser comme s'il était l'autre. Ce processus lui permet de concevoir que s'il peut penser comme un autre, il peut aussi penser autrement, explorer les possibles. C'est en ce sens que le roman est un objet qui peut mener à la capacité de réfléchir sur soi par le regard sur l'autre. C'est en rendant cette relation possible entre un

lecteur et un personnage que le roman touche l'essentiel, la densité de la vie dont parle Patočka :

La représentation littéraire place le lecteur dans un quasi-présent ; une quasi-réalité lui est montrée de telle sorte qu'il la traverse comme si elle était réelle. Ce qui lui est montré n'est pas la réalité propre de sa vie. C'est une réalité dont il est le seul spectateur, une réalité à laquelle il n'assiste pourtant pas de l'extérieur, mais comme si elle se déployait en lui. C'est une réalité tout ensemble vue et vécue, une réalité *réfléchie*. La réflexion n'a pas lieu ici sous une forme réellement introspective, mais sous les espèces de la fantaisie, d'une variation imaginaire, accompagnée d'un *appel à l'expérience propre de l'essentiel* (Patočka, 1990 : 92).

Patočka note que la représentation littéraire prend la forme d'une quasi-réalité qui se déploie en nous. Étrangement, des situations jamais vécues nous sont compréhensibles. Cela peut s'expliquer par la relation profondément intime qu'entretient un lecteur avec un roman, car ce dernier fait appel à l'essentiel en lui. Patočka mentionne à cet égard : « Tolstoï présente toute une phénoménologie de l'être-pour-la-mort comportant des situations tellement extrêmes qu'on ne peut supposer que le lecteur les ait réellement expérimentées, et qui sont néanmoins " intérieurement " vraies » (Patočka, 1990 : 93). Ce que suppose Patočka est que le réalisme des histoires n'a rien à voir avec la compréhension qu'en fait le lecteur. Si les situations à l'intérieur du récit nous apparaissent « intérieurement vraies », c'est que l'empathie, étant justement ce jeu de l'imagination tourné vers l'autre, nous permet d'y accéder.

## 2.4 PEUT-ON MAL LIRE ? LE ROMAN MENE-T-IL A DES CONNAISSANCES HUMAINES ?

### 2.4.1 Peut-on mal lire ?

Ne pas lire peut restreindre notre capacité d'empathie, sans pour autant que le non-lecteur soit « désémopathique ». Lire seulement des « mauvaises » fictions représente un potentiel aussi dangereux, et par mauvaises fictions, on peut comprendre entre autre les

réécits qui présentent des univers manichéens ou des univers où les sentiments sont sommaires, clichés, voire les romans de propagande. Ce n'est pas une façon de moraliser la lecture ou le travail de création. Le roman peut difficilement développer une réflexion dans ce genre de fictions. Les grands romans, par contre, proposent une pensée, une vision élargie, et font donc appel à l'esprit critique du lecteur.

Dans certains cas, la lecture combinée à la personnalité particulière du lecteur peut créer une relation malsaine entre le lecteur et le monde réel. Charles Dantzig fait remarquer :

Lorsqu'on est farouche et qu'on n'ose pas aborder les gens [...], les romans sont idéaux. Aux grands lecteurs les personnages des romans deviennent plus réels que les personnes de la vie. Ils pensent souvent à eux, leur rendent visite dans les livres, ils les aiment beaucoup, ils leur manquent souvent, les agacent parfois, enfin, des amis, quoi. À ceci près que ces amis imaginaires ne cachent rien. C'est pourquoi ils sont les seuls à ne jamais nous trahir, pensent les grands lecteurs, qui en oublient quelquefois de prendre le risque de vivre (Dantzig, 2010 : 106).

Effectivement, ces lecteurs-là existent aussi. Dans ce cas, le roman ne devient plus le pont entre soi et les autres, mais entre soi et une idéalisation de l'autre dans le roman. Autant certains lecteurs ont des préjugés envers ceux qui ne lisent pas, autant certains non-lecteurs vont défendre leur statut de non-lecteur en accusant les lecteurs de se retirer du monde réel. Il serait ridicule de condamner la lecture sous prétexte que dans certains cas, les lecteurs en perdent la distinction entre réel et fiction (distinction qui est, on le sait, très délicate). C'est oublier tout ce que la lecture peut créer comme ouverture au monde et aux autres dans bien des cas.

Pour faire une lecture juste, sans entendre par là qu'un roman ne peut être compris que d'une seule façon, le lecteur doit avant tout être sincère et ouvert. Gadamer a développé, dans sa théorie herméneutique sur la réception d'un texte, le concept selon lequel « [l]e comprendre n'accède à sa possibilité authentique que si les pré-opinions qu'il met en jeu ne sont pas quelconques ». Ces pré-opinions que le lecteur portent en lui ne doivent pas lui servir de barrière, mais plutôt de tremplin dans l'exercice de la

compréhension du texte. Il doit mettre « à l'épreuve ces pré-opinions, qui sont vivantes en lui, en les interrogeant sur leur légitimation, c'est-à-dire sur leur origine et leur validité (Gadamer, 1996 : 288). Il s'agit donc d'utiliser les pré-conceptions tout en ayant la souplesse d'esprit de bien vouloir les transformer au contact du texte : « En effet, ce n'est pas qu'il faille, en écoutant quelqu'un ou en abordant une lecture, oublier toute opinion préconçue sur le fond et toute opinion personnelle. Ce qui est requis, c'est uniquement l'ouverture à l'opinion de l'autre ou du texte » (Gadamer, 1996 : 289). Les pré-conceptions humaines sont naturelles, presque instinctives. Ce qui s'acquiert, c'est la capacité de les faire se mouvoir, changer, renaître.

#### **2.4.2 Le roman mène-t-il à des connaissances humaines ?**

L'un des intérêts particuliers du domaine romanesque, pour le lecteur, est d'avoir à faire face à des subjectivités particulières (celles de l'auteur, des personnages, de l'œuvre). Le roman « procure une connaissance différente de la connaissance savante, mais mieux capable d'éclairer les comportements et les motivations humaines », précise Antoine Compagnon. Cette connaissance est différente puisqu'« heuristique (elle ne cesse jamais de chercher) » (Compagnon, 2007 : 68-69). Le roman ne peut pas prétendre à une connaissance savante puisqu'il n'est pas théorique, mais il peut prétendre à une connaissance humaine, car chaque texte présente une vision. Par exemple, Charles Dantzig nous explique bien que les romans historiques ne nous amènent pas plus de connaissances savantes que d'autres genres, car l'Histoire est toujours décrite selon le point de vue particulier de l'auteur qui écrit :

On nous dit : on n'apprend jamais aussi bien l'histoire que dans les romans d'Alexandre Dumas. Oui, si on veut. C'est une chose qu'on dit. Elle est fautive. Ce qu'on apprend dans Alexandre Dumas, c'est Alexandre Dumas. Sa vision de Louis XIII et de Richelieu n'est sûrement pas fautive, mais c'est une vision (Dantzig, 2010 : 82).

C'est l'accumulation de toutes les visions que le roman nous donne qui permet de prétendre que le roman est un objet de connaissances humaines. Parler de connaissances humaines ne signifie pas que le roman prétend à une vérité. Non, il prétend plutôt à des vérités clairement assumées comme possibilités. Le roman propose des visions, multiplie les points de vue, nourrit la réflexion. C'est en ce sens que François Ricard mentionne dans son essai *La littérature contre elle-même* : « Je finis en effet par aimer dans la littérature non pas qu'elle soit la vérité, bien au contraire, mais plutôt ceci : qu'elle soit, parmi tout ce qui me trompe — et tout me trompe — la seule chose qui, me trompant, avoue en même temps sa tromperie<sup>50</sup> ». Ricard partage d'ailleurs son expérience de lecture des romans de Kundera pour illustrer le rapport entre roman et connaissance :

Lire Kundera, c'est donc découvrir ce point de vue « frontalier », sur la politique et l'histoire, sur la poésie, sur l'amour et, de façon générale, sur toute connaissance. Et c'est justement par là que cette œuvre non seulement est pure subversion, mais aussi qu'elle est pure littérature. Car elle n'offre aucune connaissance, si ce n'est celle de la relativité, je dirais presque de la théâtralité de toute connaissance (même poétique, même onirique) ; elle n'affirme rien, si ce n'est l'insuffisance et donc l'impertinence de toute affirmation ; elle ne démontre rien, si ce n'est l'empire éternel et dérisoire du hasard et de l'erreur ; bref, elle me ramène à ma conscience *première*, qu'aucune idéologie ni aucune science ne peut tolérer ni non plus recouvrir (Ricard, 2002 : 35-36).

L'analyse que fait Ricard des romans de Kundera illustre bien le rapport particulier du roman à la connaissance. Le roman met en perspective un relativisme dans la connaissance en ébranlant les convictions du lecteur. Charles Dantzig croit aussi qu'on lit pour se faire secouer, pour déranger nos idées fixes : « On se donne les moyens de sa faiblesse » (Dantzig, 2010 : 96). On accepte l'imperfection du monde, on relativise.

---

<sup>50</sup> François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2002, p. 24.

## CHAPITRE 3

### ROMANCIER ET EMPATHIE

#### 3.1 EMPATHIE, PERSONNAGE ET RELATIVISATION

##### 3.1.1 La création empathique du personnage

Le romancier peut faire preuve d'empathie pour créer ses personnages, ce qui signifie qu'il ne se bornera pas à les décrire de façon grossière. En faisant preuve d'empathie, il leur confère complexité et profondeur, il en fait des êtres humains. Pour ce faire, il doit poser des hypothèses sur leur existence comme le fait toute personne dans le réel pour en comprendre une autre. Comme l'explique Alain Berthoz, professeur au collège de France et directeur du laboratoire de la physiologie de la perception et de l'action :

[L]e cerveau de l'homme est projectif, c'est-à-dire qu'il projette sur le monde ses règles d'analyse, ses préperceptions, c'est un générateur d'hypothèses (Berthoz, 2004 : 257).

Même si c'est le lot de l'humain en général de projeter sur le monde ses propres perceptions en formulant des hypothèses, on pourrait affirmer que cette citation semble définir l'état d'esprit dans lequel se met particulièrement un écrivain. Milan Kundera mentionne dans son essai *L'Art du roman*, que le romancier place dans ses histoires des egos expérimentaux (Kundera, 1986 : 178), c'est-à-dire des personnages qui reflètent une possibilité d'être de l'écrivain dans un contexte donné. L'auteur est à la fois lui-même et un autre. Le romancier doit être empathique puisqu'il se place dans l'état d'esprit des personnages qu'il crée. Il fait appel à son imagination pour créer les personnages, pour leur laisser une certaine liberté et pour les comprendre. Il leur offre des nuances qui les rendent particuliers. On pourrait dire, en citant Jean-Luc Petit, enseignant-chercheur associé au

laboratoire de physiologie de la perception et de l'action au Collège de France, qu'il « interroge l'expérience d'autrui » :

Interroger l'expérience d'autrui, au sens philosophique du terme, ne consiste pas à s'adresser à quelqu'un pour obtenir un complément d'information en consultant une expérience différente de la nôtre, complémentaire dans le meilleur des cas. Interroger l'expérience d'autrui, c'est la mettre en question, la rendre problématique (Petit, 2004 : 136).

Le romancier se situe ainsi davantage au niveau d'une problématisation de l'être humain. C'est ce qui lui permet de réfléchir sur la primordialité de sens que l'autre représente pour lui. Il peut paraître étrange pour un romancier d'interroger l'expérience d'un personnage qu'il a lui-même créé. Et pourtant, c'est probablement par la fiction, et particulièrement par le roman, que se développe dans la plus grande diversité le lien entre identité et existence. Le roman est d'ailleurs l'un des rares lieux où il est encore possible d'aller au-delà de l'attitude naturelle des rapports à autrui, c'est-à-dire où l'on peut questionner au sens philosophique l'existence de l'autre. C'est par cette volonté de donner un sens à l'autre, plutôt que de chercher à le juger, qu'il est possible d'arriver à le comprendre. Cette compréhension, but visé par l'empathie, ne cherche pas la vérité objective de l'autre, mais plutôt la désarticulation du jeu des perceptions qui nous le fait voir d'une façon figée. Comme le mentionne Jan Patočka :

Ce que nous prisons chez l'écrivain-artiste, c'est ce qu'il parvient à dévoiler du sens *de la vie* à l'aide du langage courant, formé par l'usage pratique quotidien, orienté sur les choses [...]. L'écrivain est un *révélateur de la vie*, du sens de la vie dans le tout et dans les parties (Patočka, 1990 : 91).

En fait, on pourrait poser l'hypothèse que le romancier est un révélateur de la vie dans le tout en décrivant ses parties. Car c'est aussi par le singulier de l'homme qu'il donne un sens à la vie, un sens jamais parfait qui ne se rattache à aucune vérité sinon celle volontairement subjective de l'expérience du personnage. Pour y arriver, nul besoin de décrire le personnage de façon exhaustive. Kundera, par exemple, mentionne dans *L'art du*

*roman* que l'absence d'informations quant aux descriptions physiques, psychologiques et aux souvenirs des personnages ne les rend pas moins vivants :

Car rendre un personnage « vivant » signifie : aller jusqu'au bout de sa problématique existentielle. Ce qui signifie : aller jusqu'au bout de quelques situations, de quelques motifs, voire de quelques mots dont il est pétri. Rien de plus (Kundera, 1986 : 49).

On peut comprendre que, selon Kundera, le romancier, dans son processus de création des personnages, explore différentes possibilités humaines, apprend à se mettre dans la peau d'une personne précise. Kundera le mentionne d'ailleurs pour décrire Tereza, l'un des personnages de son roman *L'insoutenable légèreté de l'être* :

Le vertige est une des clés pour comprendre Tereza. Ce n'est pas la clé pour comprendre vous ou moi. Pourtant, et vous et moi nous connaissons cette sorte de vertige au moins comme notre possibilité, une des possibilités de l'existence. Il m'a fallu inventer Tereza, un « ego expérimental », pour comprendre cette possibilité, pour comprendre le vertige (Kundera, 1986 : 44-45).

Pour Kundera, il suffit d'explorer une autre possibilité de soi à travers l'existence du personnage.

Patočka suggère, d'une façon similaire, que c'est par la spiritualité (au sens de « l'esprit ») que peut se construire un univers authentique à la nature humaine, sans l'affirmer à coups de vérités implacables. Patočka mentionne :

L'écrivain-poète ne cesse [...] de dévoiler et de révéler la résonance du monde. C'est pourquoi il ne complète pas le sens, il ne le parfait pas, il ne l'insuffle pas, mais tout simplement le rassemble et le dévoile (Patočka, 1990 : 95).

Selon Patočka, le romancier assure la survie de l'élément de concomitance entre intellect et affect. Il ne s'adresse pas à la logique pure et dure ni au sentimentalisme banal. Il soulève des problématiques morales sans imposer une morale. Bref, c'est un initiateur de réflexion sur la diversité humaine.

Virginia Woolf, dans la même ligne de pensée, explique bien de quelle façon le personnage amène les lecteurs à développer une curiosité envers l'humain par le travail que fait le romancier sur les descriptions des personnages :

[U]ne qualité s'ajoute à la précédente, un fait à un autre, jusqu'à ce que nous cessions de percevoir les distinctions et que notre intérêt se trouve étouffé sous une pléthore de mots. Car cela vaut pour tout objet [...] que plus on observe, plus il y a à voir. L'écrivain a pour tâche de sélectionner un aspect et de faire en sorte qu'il en évoque vingt — une tâche périlleuse et difficile s'il en est, mais c'est à cette seule condition que le lecteur est délivré du grouillement confus de la vie et se trouve effectivement marqué par l'aspect précis que l'écrivain souhaite lui faire relever<sup>51</sup>.

La façon dont un romancier décide de décrire ses personnages est effectivement importante puisque l'interprétation qu'en fera le lecteur en sera influencée. Le romancier n'affirme pas ce que la vie doit être. Il tente, au contraire, de retracer ses résonances et de les soumettre à différentes hypothèses. Comme le note Virginia Woolf, peu importe la façon dont le romancier s'y prend pour créer son histoire, il est toujours rattrapé par la vie qui veut s'y affirmer :

[Le romancier] peut observer la vie de sa chaise et engendrer son livre à partir de l'écume et de l'effervescence même de ses émotions ; ou bien il peut reposer son verre, se retirer dans sa chambre et soumettre son trophée à ces processus mystérieux grâce auxquels la vie devient [...] capable de tenir par elle-même — une sorte de miracle impersonnel. Mais, dans l'un comme dans l'autre cas, il rencontre un problème qui n'affecte pas autant ceux qui pratiquent les autres arts. À grands cris stridents, la vie clame sans cesse qu'elle constitue l'authentique aboutissement de la fiction et que, plus l'écrivain la fréquente et se nourrit d'elle, plus son livre sera réussi. Elle se garde pourtant bien d'ajouter qu'elle est extrêmement impure ; et que le côté dont elle fait le plus parade ne présente, bien souvent aucun intérêt pour le romancier. L'apparence et le mouvement sont les appâts dont elle se sert pour l'attirer à sa suite, comme si cela constituait son essence et que, en les attrapant, il atteignait son but (Woolf, 2008 : 119-120).

Ce que Virginia Woolf mentionne ici, c'est que, dans le processus de création, le romancier finit par se rendre compte que ce qui l'avait intéressé au départ n'est souvent que l'origine

de ce qu'il découvrira lorsqu'il soulèvera les masques pour regarder la beauté et la laideur qui s'y trouvent cachées. Captivé par les apparences et entraîné au-delà de ces apparences, le romancier, qu'il soit guidé par une pensée davantage esthétique ou éthique, dévoile les visages profonds de l'existence humaine.

### 3.1.2 La présence du discours de l'autre

On ne peut, ici, passer sous silence l'importance de la théorie de Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie. Le dialogisme, tout d'abord, aborde la question essentielle du besoin esthétique d'autrui décrite ici par Laurent Jenny : « Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime [...] cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie » (Jenny, 2003). C'est donc à partir de ce besoin esthétique d'autrui que Bakhtine développe son anthropologie de l'altérité dans le processus du dialogisme. Comme le mentionne Jenny :

[Le] dialogisme [de Bakhtine] implique une certaine conception de l'homme que l'on pourrait définir comme une *anthropologie de l'altérité*, c'est-à-dire que l'autre [...] joue un rôle essentiel dans la constitution du moi [...]. Bakhtine part du constat qu'autrui est indispensable à l'achèvement de la conscience [...]. De là, Bakhtine conclut que l'être humain est tout entier communication avec autrui. Être signifie être pour autrui et à travers lui (Jenny, 2003).

On voit déjà le lien qui se tisse avec l'empathie quand on sait que l'empathie est une simulation de soi en l'autre, et que le romancier doit se projeter dans son personnage, et donc simuler un autre soi. Bakhtine rattache l'altérité au constat que l'autre est essentiel à l'achèvement de la conscience. C'est dire qu'un être humain n'est complet que grâce à la communication avec l'autre, celle-là même qui est particulièrement présente dans le processus de création :

---

<sup>51</sup> Virginia Woolf, *L'écrivain et la vie*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008 [écrit entre 1920 et 1940], p. 118.

Le *dialogisme*, au sens de Bakhtine, concerne le discours en général. Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond (Jenny, 2003).

Effectivement, on peut comprendre que le dialogisme implique la présence de deux consciences qui se confondent en un seul acte de locution. Comme le mentionnait déjà Oswald Ducrot, que Laurent Jenny résume ici :

[D]ans les cas de dialogisme, il y a un seul locuteur, c'est-à-dire un seul responsable de la parole, autour de qui s'organisent les repères spatio-temporels (les déictiques ici, maintenant), et que ce locuteur fait référence à des propos qui ne sont pas les siens et qu'il mêle à son discours selon plusieurs modalités (Jenny, 2003).

On peut comprendre que c'est la présence de la voix du personnage à travers la narration qui crée le dialogisme. Ainsi, la voix du narrateur se trouve intimement mêlée à celle du personnage.

On observe particulièrement la montée du dialogisme dans la fiction à partir des années 1850, alors que le discours indirect libre prend de plus en plus de place dans l'acte narratif :

Cette émergence du style indirect libre participe d'une intériorisation grandissante de la représentation romanesque: le narrateur moderne ne se contente plus de décrire les événements de l'histoire comme s'il s'agissait d'un témoignage historique, il entre intimement dans la conscience de ses personnages et s'en fait l'interprète discret. D'un autre côté, les faits de conscience des personnages sont quasiment objectivés [...]. Le narrateur cesse de juger et s'efface derrière les pensées d'autrui. Il y a donc un lien direct entre la *neutralité* du narrateur [...] et son aptitude à entrer empathiquement dans les pensées de chacun, à les admettre comme des faits (Jenny, 2003).

La théorie du dialogisme est étroitement liée à celle de la polyphonie et aide à comprendre le processus de création des personnages. Laurent Jenny mentionne : « Quant à la *polyphonie*, au sens de Bakhtine, elle peut être sommairement décrite comme pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque » (Jenny, 2003). Cette

pluralité de voix et de consciences, c'est évidemment les nombreuses voix narratives et les personnages. Laurent Jenny poursuit en analysant *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine :

La **polyphonie littéraire** ne désigne donc **pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques**. On pourrait penser que c'est le cas de tout roman où interviennent des personnages, par exemple ceux de Balzac ou Flaubert. Mais Bakhtine fait remarquer que, dans le cas des personnages de Dostoïevski, nous sommes tentés d'entrer en discussion avec eux, parce qu'à la différence d'autres personnages romanesques ils constituent des consciences *autres* à part entière, leur voix n'est pas une traduction de la philosophie de l'auteur, ni un repoussoir de cette philosophie, elle résonne à côté de sa voix, avec la même dignité et indépendance que la sienne (Jenny, 2003).

Évidemment, comme le souligne Bakhtine, certains romanciers laissent davantage de liberté à leurs personnages que d'autres, particulièrement à partir du roman moderne. La polyphonie fait place non pas seulement à des personnages fictifs, mais à des consciences indépendantes de celle qui les écrit. Dominique Rabaté écrit d'ailleurs à ce sujet :

La mutation du roman moderne, à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est liée à l'autonomisation du personnage qui devient un véritable foyer de perception et de discours de plus en plus individualisé. Ce déplacement de l'autorité du narrateur traditionnel et omniscient, que Bakhtine a souligné avec force, entraîne à sa suite un infléchissement capital de l'ensemble de la construction narrative et dramatique. Si le narrateur renonce à organiser le destin de son personnage en fonction d'un message plus ou moins lisible, c'est parce qu'il dépend dorénavant du sentiment intérieur du personnage imaginaire, et que la signification de son existence se donne, de façon bien plus problématique, à l'articulation du discours du narrateur et du discours du personnage lui-même. Par ce croisement des voix, c'est l'idée même d'une « vie à soi » que le roman commence à mettre en scène comme l'un de ses thèmes essentiels (Rabaté, 2010 : 27).

C'est entre autre par ce chemin que le romancier moderne peut définir son éthique et son esthétique de créateur. Elle se définit dans le roman par une non-volonté de régir ou de prouver, mais plutôt par une volonté de montrer des réalités, de donner une place à l'expression des personnages. L'une des possibilités pour y arriver est de procéder à une autonomisation du personnage. C'est ce qui permet à Dominique Rabaté d'affirmer que le roman offre « [q]uelque chose à se dire, à la fois dans la parole incertaine du personnage

qui s'autonomise et dans le discours du narrateur qui ne peut plus l'ordonner » (Rabaté, 2010 : 17). Le romancier a donc vu son rôle se modifier, car le travail sur la narration ne comprend plus seulement la voix de l'écrivain, mais aussi celle de l'autre. Cette expérience de la présence de l'autre peut peut-être permettre de définir l'éthique de certains romanciers. Par exemple, Yvon Rivard souligne que, pour son travail de romancier : « Ma voix n'est possible que reliée à la voix du monde, car ma voix est une variation de la voix du monde » (Rivard, 2010 : 204).

### 3.1.3 La présence de la complexité

Certains romanciers, on le comprend bien, ne veulent être les ambassadeurs d'aucune doctrine. C'est pour cette raison que les grands romans ne sont pas là pour condamner des vices ou prôner des vertus. Le romancier peut se méfier de ses propres instincts qui le pousseraient à devenir catégorique envers ses personnages, car le roman n'est pas un lieu fait pour condamner ou pour soutenir une thèse (même si ces pratiques existent). Finkielkraut, auteur de l'essai *Un cœur intelligent*, le démontre bien lorsqu'il analyse le travail de romancier de Vassili Grossman qui a connu la gloire et les regrets de la Révolution :

[Vassili Grossman] veut montrer qu'il y a moins de méchants avérés, moins de salauds intégraux, moins de psychopathes, moins de pervers et de prédateurs qu'il n'y a de mal sur la terre. Il a aussi le sentiment que, en faisant la part trop belle à l'accusation, il reconduirait la vision du monde qui l'a autrefois soulevé de terre et dont il constate maintenant les retombées dévastatrices. Qu'est-ce que la passion révolutionnaire, sinon la volonté exaltée de parvenir à une société parfaite en extirpant le principe malin qui fait obstacle ? Cette passion a enfanté l'État qui l'a ensuite mise à mort. Le Mal, autrement dit, ne procède pas d'une corruption de l'Élan originel. Le Mal est dans l'élan lui-même, dans le fait de localiser le Mal, de lui découvrir une adresse et de se vouer avec une ardeur rédemptrice à son anéantissement (Finkielkraut, 2009 : 56).

Cette citation vient donner un exemple du désir de nuances qui habite le romancier. Le romancier doit aller au-delà de ses propres préjugés (ce propos n'est pas anti-

herméneutique : on part toujours de ses propres préconceptions pour les dépasser). Mais ce travail le mène à quelque chose de plus grand, de plus profond. Son écriture se fonde sur la réflexion au sujet des liens qu'il entretient avec les autres, des liens que les autres entretiennent entre eux et des pensées totalitaires qu'ils combattent. Finkielkraut ajoute : « [L]a liberté, ce n'est pas le règne humain accompli, ce n'est pas la coïncidence finale du réel et du rationnel, c'est le défi jeté par la pluralité humaine à cette ambition totalisante » (Finkielkraut, 2009 : 72). Le roman, dans l'esprit du romancier, ne tient pas de la classification et du calcul de la science. En fait, il combat cette propension qu'a l'humain à tout vouloir classer. L'homme n'est pas une donnée. Il est un réseau de complexités. C'est ce qui crée son unicité et sa beauté. Apposer une étiquette à l'humain, c'est construire, entre l'autre et soi, une distance qui donne la possibilité de ne plus le considérer comme un égal. Par exemple, définir un personnage comme le « méchant » de l'histoire, comme l'ennemi à abattre sans autre possibilité de jugement, représente une entrave à l'esprit même du roman parce que son rôle n'est pas de condamner, mais de s'opposer à l'esprit du juge. Cela ne veut pas dire qu'il ne doit pas y avoir de personnages dotés de méchanceté dans l'histoire, cela signifie plutôt que le roman doit regarder la voie du mal, analyser son chemin. Dans un article intitulé « Les mécanismes de destruction de l'autre », Françoise Sironi, spécialiste en psychopathologie des violences collectives, traite de la problématique du bourreau dans la vie réelle :

On ne naît pas tortionnaire [...], on le devient. On le devient par la construction délibérée, intentionnelle, chez le bourreau, de la perte de sa capacité d'empathie. Cette perte de la capacité d'empathie est l'aboutissement final d'un processus de désaffiliation à un monde résolument à part. Mais avant la coupure de cette capacité d'empathie, on a procédé à un accroissement de la connaissance et de la prédictivité des pensées d'autrui (Sironi, 2004 : 235).

Le roman peut nous montrer de quelle façon celui que l'on jugera comme bourreau a été construit. Comme on peut détruire les croyances pré-établies qu'on a enfoncées dans le crâne d'un tortionnaire, le roman peut miner cet élan naturel qu'a le lecteur pour condamner sommairement, pour diviser le monde entre « bons » et « méchants ».

Le traître, quant à lui, est celui qui trompe ses semblables. Ce n'est pas une entité entièrement vouée au mal, mais un humain dans un contexte donné. Finkielkraut indique d'ailleurs dans son analyse de l'œuvre *Tout passe* de Vassili Grossman :

Le traître, pour nous, est le plus abject, le plus méprisable, le plus répugnant des hommes. Nous avons raison de penser ainsi, c'est la *common decency*, la morale élémentaire qui dicte notre jugement mais cet instinct de justice a ceci de problématique qu'il réduit les individus à des *échantillons* [...]. Entre ce qu'il est et qui il est, notre dégoût efface la différence. Grossman, qui n'est pas moins dégoûté, proteste pourtant contre cette oblitération. Il exhume infatigablement la différence ensevelie par la répugnance. Il dérobe obstinément l'existence au concept, il soustrait le particulier à la mainmise absolue du général (Finkielkraut, 2009 : 46-47).

Vassili Grossman, autrement dit, s'obstine à démontrer de l'empathie pour des personnages que l'on pourrait facilement détester. Plutôt que de classer définitivement le traître comme un traître, il tente de refaire avec lui le chemin qui l'a mené à cette trahison. Le roman, puisqu'il est entre autre fondé sur le personnage, s'attache au particulier. Il fait la distinction entre un concept général (ici la trahison), et surtout il se méfie de son application à l'individu. Finkielkraut note avec justesse la volonté éthique de Grossman lorsqu'il présente des personnages qui correspondent à notre définition du personnage malveillant :

Grossman n'est pas un prestataire d'indulgences. La zone grise qu'il dévoile au lecteur naturellement manichéen n'est pas le lieu où s'estompe jusqu'à disparaître complètement la distinction entre le Bien et le Mal. Mais sa faculté d'envisager la réalité sous toutes ses facettes déjoue nos visières justicières. (Finkielkraut, 2009 : 51).

Ce roman et bien d'autres encore combattent le penchant naturel qu'a l'homme pour chercher des coupables, des méchants, des boucs émissaires. Comme la vie n'est pas faite que de bons et de méchants, mais surtout de contextes et de complexité, le roman le présente tel quel.

### 3.1.4 La relativisation du discours

Plusieurs essayistes s'entendent pour dire que si le roman devient un entonnoir qui sert à faire passer des doctrines, des préceptes, des idées arrêtées, il perd sa nature. Comme le mentionne Gilles Marcotte dans son essai *La littérature est inutile* :

Si vous extrayez du roman de Flaubert un jugement moral, si généreux soit-il, c'est que vous n'avez pas lu un roman de Flaubert mais une *histoire de cas*. Ce n'est pas tout à fait la même chose. Non, la littérature n'est pas utile. Elle est, plus modestement et plus orgueilleusement, nécessaire. Elle nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine. Je reprends, j'insiste. Oui, la littérature parle du monde, fait parler le monde<sup>52</sup>.

Le roman est nécessaire, selon Marcotte, parce qu'il remet en question notre rapport qui tend à être manichéen au Bien et au Mal. Le roman propose une liberté dans son discours en montrant les différences humaines. Philippe Dufour formule une idée semblable dans son essai *Le roman est un songe* :

Genre polémique, le roman fragilise les idéologies, sans leur substituer une thèse. Qu'est-ce qu'un roman ? une antimaxime. Il dénonce les idées arrêtées dans l'Histoire, le présent de vérité générale dans le présent qui marche. La concurrence des pensées suspend le jugement. Le roman interligne le sens. La pensée romanesque a ses blancs et ses doutes, qui la constituent : nullement lacunes, insuffisances, accidents de parcours, mais cœur du genre. Loin de résider dans la somme des énoncés gnomiques, la pensée du roman est dans leur soustraction. Elle n'est pas un discours à relier : elle est un art d'interrompre le discours<sup>53</sup>.

Virginia Woolf mentionnait déjà dans son essai *L'art du roman* que le goût d'écrire lui venait de la passion de connaître un personnage (ici Mrs. Brown) plutôt que de défendre une opinion personnelle :

Je crois que tous les romans commencent avec une vieille dame dans le coin d'en face. Autrement dit je crois que tous les romans ont affaire au personnage et que c'est pour exprimer le personnage — pas pour prêcher des doctrines, chanter des

<sup>52</sup> Gilles Marcotte, *La littérature est inutile*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, p. 9-10.

<sup>53</sup> Philippe Dufour, *Le roman est un songe*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010, p. 428.

chansons ou célébrer les gloires de l'Empire britannique — que la forme du roman, si lourde, si verbeuse, si peu dramatique, si riche, si élastique, si vivante, s'est développée (Woolf, 2009 : 52).

Le romancier est donc le porteur de l'expression de la singularité des personnages. C'est pour cela qu'il peut être empathique : pour nous montrer le portrait le moins simpliste, le moins schématique de l'être humain.

Si le romancier ancre ses histoires aux temps des grandes idéologies (nazisme, communisme, etc.), ce n'est pas pour défendre un camp ou un autre. Il nous montre un portrait plus complexe, il fait diverger le lecteur de son instinct justicier. Il met des visages sur les faits que nous connaissons. Kundera, qui a lui-même connu l'effervescence de la révolution communiste, définit ici sa morale de l'ambiguïté du roman :

En tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire. Cette incompatibilité est plus profonde que celle qui sépare un dissident d'un apparatchik, un combattant pour les droits de l'homme d'un tortionnaire, parce qu'elle est non seulement politique ou morale mais *ontologique*. Cela veut dire : le monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais *l'esprit du roman* (Kundera, 1986 : 25).

Parce que l'esprit du roman peut être réflexif alors que la pensée totalitaire est unique et envahissante, le roman restera toujours une importante plateforme de la liberté humaine. C'est en cela que le relativisme garde une place si privilégiée dans le roman. Comme le mentionne Charles Dantzig dans son essai *Pourquoi lire ?* :

Le relativisme a du bon. C'est lui qui empêche les guerres. Le relativisme est l'affirmation discrète que ce qu'on pense n'est pas la vérité. Les antirelativistes sont souvent des forcenés qui pensent sans (se) le dire que ce qu'ils pensent doit être le critère absolu (Dantzig, 2010 : 133).

Le relativisme du roman crée un lieu où le lecteur peut réfléchir sans se faire imposer une idée visée par l'auteur. Le relativisme du roman, c'est aussi l'affirmation que l'imaginaire tend davantage à la liberté que n'importe quel dogme. Philippe Dufour écrit d'ailleurs :

Le roman ne donne pas la pensée. Il ne me suffit pas de la suivre et de la recueillir, comme je m'approprie celle du philosophe ou du scientifique, pour peu que je maîtrise leurs vocabulaires spécifiques. Il n'y a pas une pensée de Balzac comme il y a une pensée de Kant. Le roman pose un autre contrat de lecture : sa pensée est à établir. Et il déploie une autre écriture que l'écriture savante. La pensée spéculative nomme, définit, problématise, divise, organise, analyse, progresse, en déroulant les « longues chaînes de raisons [Descartes] ». Ainsi procèdent les esprits rigoureux. La méthode du roman est différente. Il déploie une pensée imaginaire (Dufour, 2010 : 9-10).

La richesse du roman repose entre autre sur l'imaginaire dont fait preuve le romancier, car dans l'imaginaire existe le possible de l'être humain. Son contenu n'est assignable à aucune limite parce qu'elle ne cherche pas à établir une théorie qui pourrait être réfutée, elle cherche à raconter. Philippe Dufour poursuit :

Le roman esquivé la pensée. Il expose des questions. Il imagine des contextes qui problématisent les évidences. Le romancier est un malin génie instillant le doute. S'il y a une philosophie du roman, c'est la philosophie sceptique. Il ne trouve plus de certitude suffisamment absolue, d'évidence suffisamment lumineuse auxquelles se rattacher (Dufour, 2010 : 432-433).

Le roman questionne les certitudes parce qu'elles font partie de notre mode de pensée quotidien. Mais le relativisme suscité par le roman permet de montrer qu'il y a peut-être moins d'évidences que ce qu'on croit. Les évidences fonctionnent tant qu'elles relèvent du général, mais confrontées à la multiplicité du singulier, à la réalité des différences, elles semblent soudain moins fortes, moins propices à tous les contextes, à tous les individus. Charles Dantzig le note : « Aucun livre de fiction ne prétend au général, il observe le particulier ; il ne cherche pas l'exhaustivité, il cherche l'épuisement d'un détail » (Dantzig, 2010 : 126). Philippe Dufour semble poursuivre cette pensée :

Le détail, c'est l'image imprévue. La pensée du roman s'en nourrit et y affirme son originalité plus que dans les assertions massives des digressions et des maximes

(lesquelles sont des idées de l'entendement). Le détail, source de l'idée esthétique, dérange le linéaire et le littéral qui constituent l'idéal de la pensée spéculative (Dufour, 2010 : 17-18).

Le détail, c'est aussi le personnage et ce qu'il contient qui ne soit pas facilement assignable à une caricature.

### **3.2 LE RAPPORT PARTICULIER ENTRE LA CONSCIENCE DE SOI DANS L'EMPATHIE ET LA CREATION ROMANESQUE**

#### **3.2.1 Soi : fiction ?**

Comme on l'a compris précédemment, l'empathie contient différentes composantes dont l'ensemble repose sur la conscience de soi. La conscience de soi est effectivement essentielle parce qu'elle permet de continuer à se distinguer de la personne envers laquelle nous éprouvons de l'empathie. C'est dire aussi que l'empathie n'agit pas seulement sur nos rapports aux autres, mais aussi sur notre rapport à nous-même. Se mettre à la place de l'autre nous force à prendre conscience de notre propre subjectivité, du jeu de nos perceptions, et ainsi des fictions dont nos croyances sont gorgées.

Que peut-il donc se passer pour un romancier qui est parfaitement conscient que ce qu'il écrit est fictif ? Dans l'exercice de l'écriture de la fiction, il peut prendre conscience des fictions que les gens autour de lui se créent, de celles auxquelles lui-même prête foi. Commençons par les fictions personnelles. Nancy Huston élabore, dans son essai *L'espèce fabulatrice*, toute une philosophie sur le rapport de l'homme à la fiction dans la construction de son identité :

On ne naît pas (un) soi, on le devient. Le soi est une construction, péniblement élaborée. Loin d'être toujours-déjà là, en attente de s'affirmer, c'est d'abord un cadre vide et ensuite une configuration mobile, en transformation permanente, que l'on ne fixe que par convention. Pour disposer d'un soi, il faut apprendre à fabuler. On l'oublie après, mais il nous a fallu du temps, et beaucoup d'aide, pour devenir

quelqu'un. Il nous a fallu des couches et des couches et des couches d'impressions reliées en histoires. Chansons. Contes. Exclamations. Gestes. Règles. Socialisation. Propre. Sale. Dis pas ceci. Fais pas cela. Bing, bang, bong (Huston, 2008 : 23-24).

Il ne s'agit pas de dire que ce que nous sommes est faux parce que c'est une construction inconsciente. Il s'agit de comprendre que la notion de « vrai », donc de vérité, est beaucoup plus abstraite que ce qu'on pense : « Réel-réel : Cela n'existe pas, pour les humains. Réel-fiction seulement, partout, toujours, dès lors que nous vivons dans le temps » (Huston, 2008 : 17). Ce que Nancy Huston propose, c'est que nous ne sommes pas seulement des êtres qui créent la fiction, nous sommes aussi des êtres qui créent la fiction qui nous recrée elle-même<sup>54</sup>. C'est sous la forme de récits, ceux qui nous absorbent et ceux que l'on absorbe, que l'humain crée des parallèles, fait des liens, construit des ponts :

Il ne nous suffit pas, à nous, d'enregistrer, construire, déduire le sens des évènements qui se produisent autour de nous. Non : nous avons besoin que ce sens *se déploie* — et ce qui le fait se déployer, ce n'est pas le langage mais le récit (Huston, 2008 : 16).

En fait, le sens se déploie dans le langage (Gadamer nous le rappelle trop fortement pour l'oublier), mais particulièrement par le chemin du récit. Elle propose que le monde dans lequel nous vivons est forgé de fictions que les humains se sont inventées. Or ce sont des fictions en lesquelles ils croient parfois comme en des vérités intrinsèques.

### 3.2.2 Le réel-fiction : les exemples des guerres et des religions

Mais qu'en est-il des fictions communes et quels liens le romancier fait-il entre la fiction du réel (c'est-à-dire ses croyances, ses convictions, ce qui est pour lui une vérité) et la fiction de ses histoires ? Le romancier a pris conscience que le contexte historique dont il fait usage dans ses œuvres est d'abord une interprétation. Surtout, il constate à quel point

l'Histoire est déjà en elle-même une histoire. Ce n'est pas dire que ce qui est édicté dans les ouvrages historiques n'est pas « vrai », c'est dire que les événements historiques sont sélectionnés par les humains pour être mis de l'avant par une suite de petits agencements et interprétations, mis en scène et placés sur l'échelle du temps.

L'humain a besoin de croire à des fictions pour forger celle qui lui est propre. Plus encore, l'homme a besoin de croire que ces fictions ne sont pas des fictions, que sa vie, la vie, repose sur le pilier inébranlable du réel. C'est ce lien entre réel et fiction qui crée tant de paradoxes chez l'humain. Nancy Huston tente entre autre de comprendre le rapport de l'homme à la guerre :

La guerre est souhaitée, la guerre est désirable parce que, malgré les tragédies qu'elle charrie, elle ranime l'Arché-texte [discours dominants, récits primitifs] et apporte, à la vie de ceux qui la font comme de ceux qui la subissent, une formidable dose de Sens. (Il est bien connu que le taux de suicides diminue très nettement en temps de guerre.) Le « théâtre » de la guerre, comme on l'appelle justement, est l'un des plus grands pourvoyeurs de Sens qu'a su s'inventer l'espèce humaine (Huston, 2008 : 115).

Si cette assertion peut sembler choquante, elle révèle tout de même un point de vue qui mérite d'être examiné. Les historiens fournissent tous une explication politique, économique, sociale et idéologique des guerres. La guerre forge l'histoire commune des humains et donne un sens à leurs identités de peuples. Huston poursuit en expliquant :

Ce Sens est esthétique autant qu'éthique. Sur le plan esthétique, les formes et rituels de l'institution militaire — défilés, uniformes, chorégraphies des déploiements d'armes, scénographie des batailles — sont plus imposants encore que ceux des religions. Les batailles elles-mêmes donnent lieu à des spectacles inouïs : fêtes pyrotechniques, champignons nucléaires hauts de plusieurs kilomètres, villes en feu. Et, sur le plan éthique — camaraderie virile, population ressoudée, amours magnifiées par la séparation et la peur, explosions, surprises, sacrifices, assassinats, hurlements d'enthousiasme et de deuil, pertes massives : émotion garantie ; valeurs morales réitérées et renforcées (Huston, 2008 : 115-116).

---

<sup>54</sup> « Devenir soi — ou plutôt se façonner un soi — c'est activer, à partir d'un contexte familial et culturel donné, toujours particulier, le mécanisme de la narration » (Huston, 2008 : 24).

Il ne faut pas se méprendre. Nancy Huston ne nous dit pas ici que la guerre est dérisoire. Elle nous explique que la guerre est l'un des moyens les plus impressionnants qu'a su se trouver l'humain pour se raconter des histoires. Ces guerres, on peut aussi le souligner, sont le plus souvent motivées par des fictions (des idéologies, des croyances, etc.) :

Les grands primates valorisent le groupe auquel ils appartiennent et sont prêts à se battre avec férocité pour le défendre contre d'autres groupes. Ils savent forger des liens, consoler, attaquer, s'entraider, se trahir... [...] Ce qui est spécifiquement humain, ce n'est pas d'être gentil ou méchant, cruel ou compatissant, c'est de se dire qu'on l'est *pour* quelque chose ; or cette chose (religion, pays, lignée) est toujours une fiction (Huston, 2008 : 21-22).

Chaque parti tente d'écraser la fiction de l'autre parti en soutenant que la sienne est plus vraie, plus solide que la leur. Nancy Huston le mentionne : « Le but de la guerre, pour chaque côté : détruire la contenance de l'autre, semer la zizanie dans ses certitudes identitaires. Et raconter cet exploit aux nôtres » (Huston, 2008 : 125). Certes, la guerre est barbare, mais elle permet de donner un sens aux choses et aux êtres. Ce sens est malheureusement simplifié (nous sommes presque toujours les gentils qui nous faisons attaquer par les méchants), mais elle donne tout de même un sens. « Le Sens est notre drogue dure [comme le mentionnait déjà la phénoménologie de Husserl]. Sous forme d'idéal politique ou religieux, elle est non seulement dure mais pure. Pour s'en procurer, certains iront jusqu'à tuer père et mère, voire à sacrifier leur propre vie (les kamikazes) » (Huston, 2008 : 21).

Évidemment, la guerre est le plus souvent suscitée par l'autre grande fiction conflictuelle de l'humain : la religion. Combien de guerres pour défendre les principes de la Bible, du Coran, de la Torah, etc. ? Que Dieu existe ou non n'est pas la question qu'il importe ici de poser. Pour la majorité des pratiquants, l'important est d'ériger autour de la présence de Dieu toutes sortes de croyances, de rituels, d'obligations, de vertus. Les plus fidèles tiendront à s'agenouiller (considérant que Dieu fait partie du réel-réel), les farouches non-croyants à ne surtout pas le faire (considérant que Dieu est une pure fiction). Dans un cas comme dans l'autre, cette action sert une croyance, donne un sens, prétend à une vérité.

### 3.2.3 Le roman pensant : être au monde sans système

Faire le bien peut ne se rattacher à aucune doctrine, à aucun code de conduite. C'est ce que l'esprit de relativisation permet de concevoir. Finkielkraut le mentionne en parlant du travail de romancier de Vassili Grossman et en le comparant à celui d'Alexandre Ikonnikov:

Mais, si le Bien n'est ni dans la nature ni dans l'histoire, que reste-t-il ? À quoi peut-on croire pour ne pas tomber dans le désespoir nihiliste ? Il reste, dit Ikonnikov, la « petite bonté », la bonté de tous les jours, la bonté sans discours, sans doctrine, sans système, la beauté des hommes hors du Bien religieux ou social, le désintéressement tacite, le geste simple d'un être pour un autre être, en-deçà ou au-delà des généralités et des abstractions (Finkielkraut, 2009 : 69).

Les petites bontés, en effet, sont celles qui peuvent être motivées par le fait que nous sommes en mesure de concevoir que tous les humains sont égaux en dignité. Cette forme de bonté a particulièrement sa place dans le roman puisque beaucoup de grands romanciers s'accordent à croire que l'humain est capable d'être sensible au malheur des autres. Ce type de romancier ne créera pas une vision tranchée du bien et du mal. Un roman n'est pas écrit de manière à fonctionner comme un système. Un roman est justement écrit afin d'apporter un questionnement aux discours dominants qui fonctionnent majoritairement par systématisation. Antoine Compagnon souligne à cet effet dans son essai *La littérature pour quoi faire ?* :

Même lorsque le roman moderne — chez Proust ou chez Musil — annexe l'essai et que les situations sont raisonnées autant qu'elles sont racontées, il n'illustre pas un système, mais invente une réflexion indissociable de la fiction, visant moins à énoncer des vérités qu'à introduire dans nos certitudes le doute, l'ambiguïté et l'interrogation (Compagnon, 2007 : 70).

Pourquoi plusieurs romans cherchent-ils à ne pas transformer toutes choses comme éléments faisant partie d'un système ? Parce que l'une de ses matières premières est le

personnage et qu'à l'image de l'humain, il n'est pas confinable à une définition immuable. Chaque personnage est unique, et c'est grâce à cette pensée que le romancier peut reconnaître sa propre individualité, peut se sortir de ce système. Stig Dagerman le confessait dans son texte phare *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* : « Tout comme les autres hommes, je dois avoir droit à des moments où je puisse faire un pas de côté et sentir que je ne suis pas seulement une partie de cette masse que l'on appelle la population du globe, mais aussi une unité autonome » (Dagerman, 1984). Le roman peut permettre à cette unité autonome d'exister par la présence de personnages singuliers qui ne sont pas les pions d'un système. Les systèmes sont construits par l'humain et ils participent à l'Arché-texte, comme le disait précédemment Nancy Huston, à notre grande fabulation d'un monde idéal. Ils servent entre autre à limiter nos pensées à des aspects précis (un genre de rationalité extrême), alors que le roman peut chercher à nous faire voir ce que les systèmes écartent. Le processus de création permet de constater que les fictions qui nous entourent nuisent parfois à l'ouverture de l'humain à l'autre. C'est en ce sens que le roman (qui est fiction qui se présente comme fiction) peut faire prendre conscience de la relativisation de nos croyances, de notre Histoire :

*C'est parce que la réalité humaine est gorgée de fictions involontaires ou pauvres qu'il importe d'inventer des fictions volontaires et riches. Car au lieu de s'avancer masquée, comme les millions d'autres fictions qui nous entourent, nous envahissent et nous définissent, la littérature annonce la couleur : Je suis une fiction, nous dit-elle ; aimez-moi en tant que telle (Huston, 2008 : 186).*

Certains romanciers exploitent d'ailleurs cette notion de réel-fictif comme moteur de questionnement sur l'identité et l'existence. C'est donc dire que cette notion de réel-fiction peut donner accès à la relativisation de ce que les humains vivent (peines d'amour, déception, colère, amour, réussites). Non pas relativisation pour ridiculiser les émotions humaines, mais pour, au contraire, les légitimer parce que faisant partie intégrante de notre besoin d'être au monde. Le romancier les présente pour qu'elles soient elles aussi au monde. Normal que les auteurs s'attachent à leurs personnages. Nancy Huston mentionne :

Les romanciers suscitent souvent l'incrédulité lorsqu'ils affirment que, pour eux, leurs personnages sont aussi réels que des personnes en chair et en os. Mais cela n'a rien d'étonnant dans la mesure où, dans notre cerveau, *les personnes vivantes sont des personnages* (Huston, 2008 : 163).

Si les personnages peuvent devenir vivants pour les romanciers, c'est qu'ils sont profondément humains dans leur substance.

### 3.3 LE ROMAN ET LE REEL

#### 3.3.1 La morale kunderienne de l'ambiguïté versus le roman éthique

Le romancier a-t-il une responsabilité envers la société par ses écrits ? Kundera exploite ce thème allègrement dans ses romans comme Finkielkraut le note en le comparant à l'existentialisme de Sartre :

« Acte ou geste ? Telle est la question », disait Sartre pour souligner la part prise par l'obsession du regard d'autrui dans l'existence de chacun. Et le philosophe tablait sur la participation à la violence de l'Histoire pour sortir du cercle de la comédie. S'engager, pensait-il, c'était ne plus tricher. À cette promesse d'*authenticité*, Kundera oppose un constat ironique et navré : les actes les plus terribles sont aussi des postures théâtrales; une pantomime est à l'œuvre dans les grands paroxysmes; il n'y a jamais d'histoire que sur la *scène* de l'Histoire. La férocité, en un mot, n'abolit pas la mascarade : pendant que le sang coule, la représentation continue et Saint-Just fait son *show* (Finkielkraut, 2009 : 21).

C'est une façon pour Finkielkraut de souligner que l'acte même d'écrire n'a pas à être un engagement envers un parti ou une idéologie, mais une façon de montrer la « mascarade » du réel.

Isabelle Daunais remarque dans son introduction du recueil *Le roman vu par les romanciers* :

[L]e roman est depuis sa naissance épris de liberté et ne se méfie de rien tant que des règles qu'on pourrait vouloir lui imposer, même (et peut-être surtout) les plus novatrices. La réflexion des romanciers, à cet égard, est presque toujours une réflexion sur la liberté du roman, cette liberté grâce à laquelle il peut explorer

l'existence humaine en dehors de toute prescription, de tout dogme et de tout jugement moral<sup>55</sup>.

Un roman, dans la pensée kunderienne, n'a pas de cause précise à défendre ni d'accusé à condamner. Il cherche seulement à révéler des parts inconnues de l'existence. Comme le dit Kundera dans *Les testaments trahis* :

Insistons à ce propos : il n'y a pas de place pour la haine dans l'univers de la relativité romanesque : le romancier qui écrit un roman pour régler ses comptes (que ce soient des comptes personnels ou idéologiques) est voué à un naufrage esthétique total et assuré (Kundera, 1993 : 38).

Kundera, comme plusieurs autres essayistes, mentionne l'importance que le roman reste un roman et non un manifeste. Le roman ne doit pas prouver, mais montrer. C'est pourquoi le travail du romancier est si délicat. Il doit apprendre à ne pas chercher à transmettre des idéaux, mais plutôt des idées. Voilà pourquoi la composante de la conscience de soi est si importante dans le rapport empathique de l'auteur au personnage, mais aussi au lecteur. Le romancier doit travailler sans cesse à partir de ses propres préjugés sans chercher à les transmettre :

[I]l faut que celui qui pense ne s'efforce pas de persuader les autres de sa vérité ; il se trouverait ainsi sur le chemin d'un système ; sur le lamentable chemin de l'« homme de conviction » ; des hommes politiques aiment se qualifier ainsi ; mais qu'est-ce qu'une conviction ? c'est une pensée qui s'est arrêtée, qui s'est figée, et l'« homme de conviction » est un homme borné ; la pensée expérimentale ne désire pas persuader mais inspirer ; inspirer une autre pensée, mettre en branle le penser ; c'est pourquoi un romancier doit systématiquement désystématiser sa pensée, donner des coups de pied dans la barricade qu'il a lui-même érigée autour de ses idées (Kundera, 1993 : 205).

Ce n'est pas dire que le roman soit dépourvu d'idées, c'est au contraire spécifier que ce sont les idées qui donnent la liberté (car les idées sont libres), et non les idéologies.

François Ricard, dans son essai *La littérature contre elle-même*, parle du rapport de l'écrivain au monde : « Écrire, ce n'est pas plonger dans le désordre du monde, mais

---

<sup>55</sup> Isabelle Daunais(dir.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 6-7.

reconnaître ce désordre pour au contraire s'en détacher, par la lucidité et la distance qu'instaure le seul ordre qui ne se donne pas pour la vérité ultime : l'ordre du langage » (Ricard, 2002 : 43).

À la différence de ce point de vue, certains auteurs croient que le roman possède une fonction éthique et que l'auteur est responsable du réel, qu'il a une responsabilité envers autrui. Cela ne veut pas dire que leurs romans sont nécessairement engagés. Ils sont au service de l'humain et non pas à la défense d'une thèse. Les romanciers qui affichent une posture éthique croient que le roman est lié au monde, au réel. On pourrait ranger Stig Dagerman de ce côté :

[Il] existe un reproche qui est bien plus fondé que les autres : celui qui porte sur [l'] absence de prise de position [de l'écrivain] dans la lutte sociale. Sur ce point, il doit comprendre qu'il ne suffit pas de dire que la littérature est un monde à part, car il est évident qu'il existe des portes de communication entre ce monde-là et tous les autres (Dagerman, 2009 : 83).

Dagerman croit que l'auteur se doit d'être impliqué dans la lutte sociale, qu'il doit « prendre position pour les opprimés dans leur lutte contre [les] oppresseurs » (Dagerman, 2009 : 83). Si le désengagement dans l'art ne se traduit pas par un retrait du monde, mais comme une forme de liberté qui consisterait à n'obéir à aucun précepte religieux, politique, économique ou social et comme manière de montrer l'homme dans toute sa complexité, alors le roman éthique peut partager ce point de vue. Albert Camus mentionne précisément dans son célèbre *Discours de Suède* toute la finesse de cette dualité : « [L'auteur] chemine entre deux abîmes, qui sont la frivolité et la propagande. Sur cette ligne de crête où avance le grand artiste, chaque pas est une aventure, un risque extrême. Dans ce risque pourtant, et dans lui seul, se trouve la liberté de l'art » (Camus, 1997 : 57-58).

Est-ce que le romancier a le devoir d'agir contre les barbaries de son temps ? Encore une fois, on trouvera des avis partagés et nuancés. Pour plusieurs, le romancier peut exploiter son potentiel d'indignation, tout en se méfiant de se contenter de dénoncer et de juger et d'oublier de créer, d'oublier de montrer la diversité humaine. Pour Yvon Rivard,

par contre, ce risque ne doit surtout pas empêcher le romancier de se sentir concerné par le monde, de se sentir concerné par le malheur d'autrui.

Freud, comme beaucoup d'autres, ne croyait pas que la culture puisse quelque chose contre la barbarie, contre l'instinct de destruction. Si tel est le cas, et comment en douter, c'est peut-être qu'il faut redéfinir ce qu'on appelle la culture, tout le travail de connaissance et de création, à partir de cette idée simple voulant que la pensée n'ait de valeur que si elle se soucie de l'autre, que si elle est avant tout l'art du souci. Je crois, comme Marek Bieńczyk, que « seule l'association du cœur et de la tête donne ce que nous appelons la culture de l'esprit » (Rivard, 2010 : 11).

Yvon Rivard s'intéresse beaucoup au rôle de l'intellectuel dans la société. Il croit que les écrivains, particulièrement les romanciers (en étant un lui-même), doivent être les premiers à concevoir que tous les humains ont une valeur intrinsèque. L'activité intellectuelle, dans son cas, doit toujours être accompagnée d'une pensée humaniste. C'est en cela que, pour lui, le roman doit être un « souci de l'autre » :

L'intellectuel est celui qui fait ce détour vers le monde. Le prix à payer pour acquérir ce savoir est élevé (expérience de la solitude, expérience de ce temps trop rapide ou trop lent que met la pensée à traverser ce qui la sépare d'elle-même et de son objet), mais le prix à payer pour renoncer à ce savoir est encore plus grand, il exige des qualités qui ne sont plus ou qui ne sont pas qu'intellectuelles, car dès lors qu'il s'agit de conquérir son humanité, il faut avoir le courage de se reconnaître mortel, l'humilité de reconnaître que tous les êtres, inégaux par l'intelligence, la force ou la fortune, sont égaux devant la mort, et trouver paradoxalement dans cette défaite de la pensée ce qui nous relie aux autres et à l'univers, et nous rend, sinon indestructibles, du moins participants de « l'immortalité humaine » (Rivard, 2010 : 18).

Yvon Rivard croit que la recherche de vérité du romancier (comme des intellectuels en général) doit les amener à tester leur pensée, à la confronter à la réalité. C'est donc dans le réel que se reconnaît une pensée honnête qui se questionne sans cesse :

Personne, et surtout pas les intellectuels, ne peut donc prétendre être au-dessus de la mêlée. Ce que je pense est déjà un fait, que ce fait se traduise ou non par mes actes, que je reconnaisse ou non dans la réalité la manifestation, le prolongement de ce que je pense. Voilà pourquoi tout intellectuel doit tendre vers l'action, car

c'est au contact du réel, tel qu'éprouvé dans l'action, qu'il a des chances de mesurer la justesse de ce qu'il pense. Qui n'est pas tendu vers cette fin, vers cette unité de la pensée et de l'acte, risque encore plus de s'égarer que celui qui s'engage dans telle ou telle action [...] (Rivard, 2010 : 23).

Ne pas confronter sa pensée au réel, nous dit Yvon Rivard, c'est maintenir la possibilité d'intellectualiser à l'extrême nos rapports à autrui. Partant de là, une théorie nous sépare de l'autre, et l'on sait que cette théorie est celle-là même qui fait qu'on ne se reconnaît plus en l'autre et qu'on n'est donc plus dans le réflexe moral d'être empathique : « Comme le principal danger qui guette l'intellectuel n'est pas tant de rester trop longtemps sur le plancher des vaches que de construire quelques belles machines (fiction, théorie, système), je dirais que tout ce qui contribue à le ramener sur terre est bon » (Rivard, 2010 : 25). La fiction romanesque doit toujours être garante de la réalité des humains, sans quoi elle devient superficielle. C'est pourquoi Yvon Rivard croit que l'écriture et la lecture doivent avant tout nous ramener dans le réel :

[N]ous nous sommes perdus dans la finesse de nos savoirs, de sorte que peu à peu les outils sont devenus l'unique objet de notre recherche. Je pense ici à ma propre expérience, expérience limitée de lecteur et d'écrivain qui a si souvent perdu de vue qu'écrire et lire étaient d'abord et avant tout des chemins qui devaient me conduire en dehors de la littérature, au plus près de l'inconnu, c'est-à-dire de moi-même, des autres et de la terre quand je me tiens devant eux en silence comme devant une scène où se joue et se rejoue cette merveille et cette terreur qu'est la vie (Rivard, 2010 : 26).

La littérature doit prendre en compte ce qui se trouve en dehors d'elle. Le romancier doit donc être ouvert à ce qu'il ne connaît pas, à ce qu'il ne comprend pas. C'est ce qui lui permet de créer des romans qui ne seront pas nécessairement vraisemblables, mais des romans à la recherche des vérités multiples et ambiguës des humains. C'est ce que dit Camus en substance :

[N]ous sommes tous réalistes et personne ne l'est. L'art n'est ni le refus total, ni le consentement total à ce qui est. Il est en même temps refus et consentement, et c'est pourquoi il ne peut être qu'un déchirement perpétuellement renouvelé. L'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et

cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé (Camus, 1997 : 52).

C'est pourquoi le roman n'est ni complète dénonciation ni complète acceptation de ce qui est. Le roman n'est donc pas plus un rêve que les écrivains font en dehors du temps qu'un réalisme pur et dur. C'est peut-être dans cette absence de choix radical que le roman est accusé d'être inutile, de ne servir aucune cause, de ne défendre aucune idéologie.

### **3.3.2 Le roman est-il utile, et doit-il l'être ?**

On dit que la littérature est inutile. Et on a bien raison de le dire. Malheureusement, on le dit souvent pour la dévaloriser, alors que c'est probablement en cela qu'elle est nécessaire, comme le mentionnait précédemment Gilles Marcotte. Ne serait-ce pas précisément l'une des plus grandes qualités du romancier de ne pas chercher à démontrer l'utilité de toutes choses, de montrer que la vie est gorgée de choses qui n'appartiennent pas à la catégorie de l'utile, mais bien à celle de l'essentiel ?

D'ailleurs, l'humain est-il un être uniquement utilitaire, est-il au monde pour servir une fonction ? L'humain ne peut-il se contenter que de choses utiles ? Est-ce, pour le romancier, une façon de confronter l'humain à son potentiel de faiblesse (faiblesse primordiale et force à la fois) que de ne pas lui vouer des principes utilitaires ? Car cette faiblesse, nous dit Yvon Rivard, est aussi ce qui permet au romancier d'être humble devant un autre humain et de reconnaître que nous sommes tous égaux, que l'autre a autant besoin de nous que nous de lui :

Le mot clé est le mot faiblesse, mot discrédité s'il en est, car le passage du savoir à la pensée, c'est toujours l'expérience de nos limites, la reconnaissance de notre faiblesse. L'intellectuel qui cultive sa faiblesse et se met en situation d'être démuné a peut-être quelque chance de retrouver cette faculté de discerner le bien et le mal dans laquelle s'enracine l'idée simple de l'obligation de porter assistance à autrui [...] (Rivard, 2010 : 31).

C'est pourquoi le romancier ne voit pas son œuvre comme une finalité, mais comme une façon de réinterpréter le monde, de se l'approprier, de poser des hypothèses. Le roman est

une façon d'aller vers l'autre pour le comprendre. Albert Camus est sans doute l'un des grands auteurs à avoir su énoncer avec sensibilité le rapport de l'artiste (mais pourrait-on dire particulièrement du romancier) avec la société humaine :

L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. (Camus, 1997 : 14-15).

Il se trouve donc au cœur du processus de création un véritable travail de compréhension. En voulant comprendre l'autre, le romancier se met non pas à condamner, mais à créer des ponts entre les questions qui le rongent et celles des autres. Le travail du romancier n'est donc certainement pas de répondre à quelque critère utilitaire, car ce qu'il découvre chez l'autre n'est pas une fonction, mais un état. Albert Camus poursuit :

Le but de l'art [...] n'est pas de légiférer ou de régner, il est d'abord de comprendre. Mais aucune œuvre de génie n'a jamais été fondée sur la haine ou le mépris. C'est pourquoi l'artiste, au terme de son cheminement, absout au lieu de condamner. Il n'est pas juge, mais justificateur. Il est l'avocat perpétuel de la créature vivante, parce qu'elle est vivante. Il plaide vraiment pour l'amour du prochain, non pour cet amour du lointain qui dégrade l'humanisme contemporain en catéchisme de tribunal. Au contraire, la grande œuvre finit par confondre tous les juges (Camus, 1997 : 55-56).

Ce n'est pas que le roman ait pour rôle de défendre les criminels, c'est plutôt que le roman est l'un des rares lieux où le criminel a encore le droit d'être considéré comme un humain. C'est aussi que le romancier en donnant le beau parti aux gentils et le mauvais aux méchants reconduirait le contenu des discours qui dominent déjà notre société. Non, le roman n'est pas utile parce qu'il ne permet pas de fonder une morale du devoir-être. Il est nécessaire, parce qu'il nous montre que les humains ne peuvent pas être classés selon cette

morale. L'humain est beaucoup plus complexe. Le criminel n'est peut-être pas si différent de moi, peut se dire un romancier, ou même s'il est différent de moi, est quand même un être dans la communauté humaine. C'est l'esprit de vérités multiples que le roman introduit dans notre tête. C'est pourquoi Yvon Rivard écrit : « Le seul problème et la seule ambition de l'artiste, de l'intellectuel, devrait être cette pacification du monde, cette abolition de la violence, grande et petite, qui naît inmanquablement quand l'être se voit, se croit séparé du monde » (Rivard, 2010 : 28). Le romancier, en somme, n'a pas à être au service des gentils ou d'un public qu'il aurait sélectionné selon ses goûts. Non, le romancier écrit pour tous. C'est là la condition de son œuvre, comme le souligne Albert Camus :

Mais, dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté (Camus, 1997 : 16).

Le service de la vérité et de la liberté, c'est aussi accepter que tous sont différents, mais qu'ils ont aussi ce grand privilège de se ressembler dans leur capacité à être empathiques, à chercher à comprendre l'autre. C'est pourquoi le romancier ne peut pas prouver quoi que ce soit (ce serait prétendre à une vérité unique), il ne peut que montrer la pluralité de l'homme.

Kundera, quoique ne partageant pas la responsabilité que prend Camus ou Rivard envers l'humanité, note tout de même :

Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande (Kundera, 1986 : 17).

Cette sagesse de l'incertitude, prônée par le romancier, permet à ses personnages de bénéficier du doute raisonnable.



## CHAPITRE 4

### LE ROMAN NOUS REND-IL ALTRUISTE ?

#### 4.1 LE SCEPTICISME FACE AUX POUVOIRS EMPATHIQUES DU ROMAN : LECTURE DE *EMPATHY AND THE NOVEL* DE SUZANNE KEEN

L'auteure américaine Suzanne Keen, dans son essai *Empathy and the Novel*, pense que l'empathie littéraire existe réellement, mais elle doute de ses retombées sur le réel. En effet, elle croit que l'empathie ne mène pas nécessairement à l'altruisme. Point de vue d'ailleurs tout à fait cohérent et qui fait débat. Jean Decety note que :

[D]e nombreux psychologues comparatifs considèrent l'empathie comme un processus inductif, par lequel les émotions positives comme négatives sont partagées et dont la probabilité de reproduction augmente chez l'observateur. La communication des émotions peut déclencher soit une réponse de type égoïste (par exemple, éviter la douleur), soit altruiste (soulager la douleur d'autrui) (Decety, 2005 : 17).

Donc, l'empathie dans le réel comme dans le roman peut mener ou non à l'altruisme. Ce qui caractérise l'empathie narrative, c'est que l'exercice de lecture fait appel à une empathie volontaire, c'est-à-dire que le lecteur sait pertinemment qu'il devra chercher à comprendre des personnages. Cela le mènera-t-il à l'altruisme ? Pas nécessairement. Mais cela peut avoir un impact sur sa façon d'envisager le monde et les autres. Suzanne Keen s'intéresse à l'effet des habitudes de lecture de roman sur « l'imagination morale du lecteur immergé<sup>56</sup> ». Elle pose, à cet effet, plusieurs questions : « l'effort d'imaginer des vies fictives » peut-il « former l'imagination sympathique d'un lecteur pour de réelles autres personnes dans le monde véritable » ? Finalement, cet effort pour « partager les émotions » ne viendrait-il pas « gaspiller ce peu d'attention que nous avons pour d'autres au profit

---

<sup>56</sup> « the moral imagination of the immersed reader »

d'entités inexistantes<sup>57</sup> » (Keen, 2010, XXV). Suzanne Keen croit que l'on s'acharne parfois à éprouver de l'empathie pour des personnages fictifs alors qu'on pourrait en éprouver pour des personnes réelles. On doit tout de même noter que si l'empathie littéraire ne se traduit pas toujours par une action concrète, il est évident qu'elle peut produire un impact sur le rapport critique et éthique que nous entretenons avec le monde. Son point de vue va encore plus loin lorsqu'elle suppose « que les lecteurs fervents sont simplement dotés de dispositions empathiques<sup>58</sup> » [traduction libre] (Keen, 2010 : XXV). L'hypothèse selon laquelle l'empathie ne se développerait pas davantage dans le roman, mais attirerait plutôt les personnes plus empathiques à lire, se trouve réfutée par les plus récentes recherches qui avaient aussi établi cette possibilité. Effectivement, l'article « Your Brain on Fiction » d'Annie Murphy Paul du *New York Times* indique que :

[La lecture est] un exercice qui aiguisé nos compétences sociales dans la vraie vie [...]. Dr. Oatley et Dr. Mar, en collaboration avec plusieurs autres scientifiques, rapportent dans deux études, publiées en 2006 et 2009, que les individus qui lisent fréquemment de la fiction semblent pouvoir mieux comprendre les autres personnes, être empathiques avec eux et voir le monde à partir de leur perspective. Cette relation a persisté même après que les chercheurs eurent pris compte de la possibilité que des individus plus empathiques puissent préférer lire des romans<sup>59</sup> [traduction libre] (Paul, 2012)

L'empathie, malgré le fait qu'elle soit presque innée, selon certains scientifiques, est une capacité qui se développe, et la lecture est l'une des façons de le faire. Suzanne Keen mentionne par ailleurs que, selon elle, le caractère fictionnel des romans « prédispose les lecteurs à être empathiques avec les personnages, puisqu'une fiction connue pour être "fabriquée" n'active pas le soupçon et la prudence comme un appel "réel" à l'assistance

<sup>57</sup> « I ask whether the effort of imagining fictive lives [...] can train a reader's sympathetic imagining of real others in her actual world, and [...] how we might be able to tell if it happened. I acknowledge that it would be gratifying to discover that reading Henry James make us better world citizens, but I wonder whether the expenditure of shared feeling on fictional characters might not waste what little attention we have for others on nonexistent entities ».

<sup>58</sup> « that addicted readers are simply endowed with empathetic dispositions ».

<sup>59</sup> « [Reading] is an exercise that hones our real-life social skills [...]. Dr. Oatley and Dr. Mar, in collaboration with several other scientists, reported in two studies, published in 2006 and 2009, that individuals who frequently read fiction seem to be better able to understand other people, empathize with them and see the

à autrui peut le faire ». Keen pose donc le principe selon lequel le caractère fictif du récit fournit des « zones sûres » pour l'empathie sans que les lecteurs aient besoin de vivre l'expérience d'une situation similaire dans le « monde réel<sup>60</sup> » (Keen, 2010 : 4). C'est en effet derrière ce genre de considérations que certains lecteurs se dissimulent. Vivant mieux dans un monde fictif que dans le réel, ils arrivent à perdre les véritables notions de communications interpersonnelles. Ce type de lectorat n'est cependant pas si courant et représente l'un des extrêmes de la réception littéraire. En ce qui a trait aux « zones sûres » qui protégeraient le lecteur d'une implication trop personnelle par le filtre de la fiction, on pourrait signifier qu'il y a effectivement une distance qui sépare le lecteur de l'objet de sa lecture, mais cette distance, loin d'être une protection (il n'y a pas de chemin sûr dans le roman), permet un regard critique, un recul, que la réalité de la vie ne permet que de façon moindre. Cela ne rend pas le lecteur incompetent dans le réel, cela affine au contraire son analyse du réel et de la complexité humaine (comme le montrent par ailleurs les travaux de Raymond Mar et de Keith Oatley<sup>61</sup> dont fait mention Annie Murphy Paul). Suzanne Keen part de l'hypothèse suivante : « *l'empathie pour des personnages fictionnels pourrait bien n'exiger que des éléments minimaux concernant l'identité, la situation et le sentiment, et pas nécessairement une caractérisation complexe ou réaliste* ». Si « le début d'un récit peut évoquer l'empathie » par les simples activités qui consistent à « nommer » et à « situer rapidement » le contexte, la « circonstance de la réception » peut à son tour disposer les lecteurs à « être prêts à ressentir de l'empathie ». Keen ajoute que la disposition à l'intersubjectivité des neurones miroirs (« [the] *mirror-neuron manifold for shared intersubjectivity* », le terme employé par Gallese pour décrire l'activité des neurones miroirs que cite Keen et qui est difficilement traduisible) « peut être activé par de simples

---

world from their perspective. This relationship persisted even after the researchers accounted for the possibility that more empathetic individuals might prefer reading novels ».

<sup>60</sup> « I argue here that the very fictionality of novels predisposes readers to empathize with characters, since a fiction known to be “made up” does not activate suspicion and wariness as an apparently “real” appeal for assistance may do. I posit that fictional worlds provide safe zones for readers' feeling empathy without experiencing a resultant demand on real-world action ».

<sup>61</sup> Keith Oatley, « Les romans renforcent l'empathie », *Cerveau & Psycho* [en ligne], n°51 mai-juin 2012 : [http://www.cerveauetpsycho.fr/ewb\\_pages/f/fiche-article-les-romans-renforcent-l-empathie-29727.php](http://www.cerveauetpsycho.fr/ewb_pages/f/fiche-article-les-romans-renforcent-l-empathie-29727.php) (p. consultée le 1<sup>er</sup> janvier 2013).

indices annonçant l'existence d'un autre être<sup>62</sup> » [Keen, 2010 : 69]. L'annonce de la fictionnalité d'un récit peut aussi jouer un rôle facilitant, précise toujours Keen :

Est en jeu la question de base à savoir si nos habitudes de fiction jouent un rôle dans les dispositions empathiques humaines, la développent, ou possiblement même nous forment à la retarder ou à nous en désengager. L'empathie humaine peut résulter d'un jeu de réponses si rapides et automatiques que la connaissance, y compris les leçons apprises des histoires, fonctionne pour la limiter<sup>63</sup> [traduction libre] (Keen, 2010 : 69).

Cette première hypothèse où Keen soutient que l'empathie n'a pas besoin de détails pour être activée et que l'identification peut agir sans vraisemblance, n'est pas dénuée d'intérêt. Cependant, l'empathie romanesque ne se déploie pas seulement dans l'occasion d'esquisses ou de portraits vite faits mais aussi dans des descriptions événementielles ou comportementales qui jouent sur le détail. On peut également souligner que l'identification n'a pas besoin d'un contexte vraisemblable pour être activée. Avoir la capacité d'être empathique pour un personnage invraisemblable semble au contraire traduire une grande ouverture d'esprit. Si l'empathie est si rapidement produite chez le lecteur, cela ne veut pas dire que la poursuite de la lecture ne l'affine pas et ne participe pas à rendre l'identification plus profonde, moins sommaire. On a besoin de la fiction pour sans cesse repenser le réel. Les romans, aussi invraisemblables soient-ils, ne sont pas en dehors du monde. Keen propose que :

*[L']identification à des personnages invite souvent à l'empathie, même quand le personnage et le lecteur diffèrent l'un de l'autre de toutes sortes de manières pratiques et évidentes. En effet, l'opportunité de partager des sentiments assure*

<sup>62</sup> « [E]mpathy for fictional characters may require only minimal elements of identity, situation, and feeling, not necessarily complex or realistic characterization [...]. First, if the very start of a narrative can evoke empathy at the mere gesture of naming and quick situating, then readers may be primed by the story-receiving circumstance to get ready to empathize. The mirror-neuron manifold for shared intersubjectivity may be activated by simple cues announcing the existence of another being. Second, something about the signal alerting readers or listeners to a text or performance's fictionality apparently permits identification to occur regardless of factuality or verisimilitude, though the first reaction may later be revised ».

<sup>63</sup> « At stake is the basic question of whether our fiction habit plays upon human empathic disposition, develops it, or possibly even trains us in delaying or disengaging it. Human empathy may arise from a set of responses so swift and automatic that cognition, including lessons learned from stories, functions to limit it ».

une identification au personnage qui transcende la différence<sup>64</sup> » (Keen, 2010 : 70).

Il faut souligner premièrement qu'on ne s'identifie pas (ou peu) avant d'avoir un minimum d'empathie. Il faut comprendre l'autre pour pouvoir s'identifier à lui, même si on redevient seulement empathique par la suite. Keen croit pourtant aussi que l'empathie peut précéder l'identification :

*[L']empathie spontanée pour les sentiments d'un personnage fictif ouvre la voie à l'identification au personnage (même face à la différence forte [...]). Si [...] l'empathie précède (et invite) l'identification à des personnages, alors l'empathie peut donc être mieux comprise comme une faculté que les lecteurs apportent à leur engagement imaginatif avec des textes — une configuration humaine par défaut — plutôt que comme une qualité gagnée de ou cultivée par des rencontres avec la fiction<sup>65</sup> [traduction libre] (Keen, 2010 : 70-71).*

La fiction, nous dit Keen, ne participe donc pas à susciter davantage l'empathie. L'empathie est simplement activée plus facilement par la fiction. Il est intéressant de noter que les recherches menées par Keith Oatley concluent exactement le contraire, c'est-à-dire qu'entrer dans des mondes imaginaires développe notre empathie et améliore notre capacité à adopter le point de vue d'autrui. Keen propose ensuite une quatrième hypothèse :

*[D]es réponses empathiques aux personnages et aux situations de fiction arrivent plus aisément pour les états émotionnels négatifs, qu'il y ait ou non une correspondance dans les détails d'expérience [...]. Peut-être les circonstances de la fictionnalité permettent l'exploration des états émotionnels négatifs qui pourraient autrement être évités ou réprimés pour des raisons personnelles ou sociales<sup>66</sup> [traduction libre] (Keen, 2010 : 72).*

---

<sup>64</sup> « [C]haracter identification often invites empathy, even when the character and reader differ from each other in all sorts of practical and obvious ways. Indeed, the opportunity to share feelings underwrites character identification that transcends difference ».

<sup>65</sup> « [S]pontaneous empathy for a fictional character's feeling opens the way for character identification (even in the face of strong difference [...]). If [...] empathy precedes (and invites) character identification, then empathy may be better understood as a faculty that readers bring to their imaginative engagement with texts — a human default setting — rather than as a quality gained from or cultivated by encounters with fiction ».

<sup>66</sup> « [E]mpathetic responses to fictional characters and situations occur more readily for negative feeling states, whether or not a match in details of experience exists [...]. Perhaps the circumstances of fictionality

C'est un point tout à fait raisonnable que présente ici Keen. Effectivement, on a tendance à relever plus facilement le partage de sentiments négatifs. Cela ne veut pas dire, en revanche, que les sentiments positifs ne se transmettent pas. Si les sentiments négatifs ne sont jamais advenus aux lecteurs dans leur vie quotidienne, cela peut leur permettre de mieux comprendre les gens autour d'eux qui vivent ces situations. Dans sa cinquième hypothèse, Keen propose ensuite que « *l'empathie pour des personnages n'arrive pas toujours comme le résultat de la lecture d'une fiction qui évoque l'émotion*<sup>67</sup> » [Keen, 2010 : 72]. Selon elle, les causes de l'émotion peuvent être extérieures à l'œuvre : identité, âge, expériences, culture, époque, connaissances, aisance dans des genres littéraires particuliers, concentration dans la lecture, préjugés, etc. :

Une façon alternative d'exprimer cette proposition déclarerait le truisme évident que pas un seul roman n'évoque l'empathie chez tous ses lecteurs, mais cette formulation minimiserait le fait que quelques lecteurs semblent moins disposés à être empathiques avec la fiction que d'autres<sup>68</sup> [traduction libre] (Keen, 2010 : 72).

Si plusieurs facteurs extérieurs jouent sur le plan émotif dans l'exercice de la lecture, il n'empêche que ces facteurs agissent sur le rapport empathique, qu'il soit faible ou fort. Il n'y a pas de mode d'emploi pour chaque roman qui indique où notre empathie doit se placer et à quel niveau d'intensité elle doit agir. Bien sûr, certains lecteurs seront moins empathiques que d'autres pour toutes sortes de raisons personnelles ou sociales. Que doit-on en déduire ? Que l'empathie pour des personnages n'arrive pas toujours comme le résultat de la lecture d'une fiction ? Mais c'est tout de même de l'exercice de la lecture que l'émotion est venue, même si d'autres facteurs extérieurs y contribuent. Il existe néanmoins un lien entre le lecteur et l'œuvre.

---

enable exploration of negative feeling states that might otherwise be avoided or repressed for personal or social reasons ».

<sup>67</sup> « *[E]mpathy with characters doesn't always occur as a result of reading an emotional evocative fiction* ».

<sup>68</sup> « An alternative way of phrasing this proposal would state the obvious truism that no one novel evokes empathy in all its readers, but that formulation would downplay the fact that some readers seem less disposed to empathize with fiction than others ».

Suzanne Keen poursuit ensuite son argumentaire en passant du lecteur au roman. Elle compare d'abord la grande littérature à la littérature populaire. Elle constate que si les sentiments « de *n'importe* quel lecteur » justifient « l'efficacité du roman », on se mettra à considérer que des fictions populaires doivent aussi attirer notre attention :

Si l'exercice de jugement professionnel signifie de trier la fiction valable de l'éphémère (comme il se fait pour les critiques littéraires et les professeurs de fiction contemporaine, qui travaillent sans l'armature d'un canon à enseigner), donc l'empathie des lecteurs peut être une fonction positive pour assister le jugement critique, ou cela peut être un rappel ennuyeux du pouvoir de la popularité<sup>69</sup> [traduction libre] (Keen, 2010 : 82).

Est-ce que reconnaître la légitimité du processus empathique dans le roman correspond à considérer l'émotion de chacun comme garante de la qualité de la littérature en question ? Si l'on suit cette voie, les recherches de Keith Oatley<sup>70</sup> ont montré que les œuvres artistiques changeraient davantage, chez le lecteur, le fonctionnement de son esprit. Le grand roman, par exemple, permet d'engendrer une forme d'empathie particulière parce qu'il n'utilise justement pas les stéréotypes pour caractériser ses personnages. Il ouvre à des voies autres que celles des modèles qui dominent la société. Il permet de s'identifier à des êtres à qui on ne ressemble pas.

Suzanne Keen se tourne ensuite vers le processus empathique de création pour étudier les idées selon lesquelles « *les romanciers en tant que groupe pourraient être plus empathiques que la population générale* » et que « *l'activité de l'écriture de fiction peut cultiver l'habileté des romanciers à prendre des rôles et les rendre plus habituellement*

---

<sup>69</sup> « If the reactions of *any* feeling reader count as evidence of a novel's effectiveness, then suddenly all sorts of popular fiction, including formulaic romance novels, demand attention. If the exercise of professional judgement means weeding out the worthwhile fiction from ephemera (as it does for book critics and teachers of contemporary fiction, who work without the armature of a teaching canon), then readers' empathy may be a positive feature assisting critical judgement, or it may be an annoying reminder of the power of popularity ».  
<sup>70</sup> Keith Oatley, « Defenseless against art? Impact of reading fiction on emotion in avoidantly attached individuals », *Journal of research on Personality* [en ligne], no 43, 2009: <http://psych.utoronto.ca/users/peterson/pdf/65%202009%20Defenceless%20against%20art%20JRP.pdf> (p. consultée le 1<sup>er</sup> janvier 2013).

*empathiques*<sup>71</sup> » (Keen, 2010 : 127). Keen cherche à savoir si les compétences empathiques des romanciers sont « innées » ou si elles sont le résultat d'une « pratique ». Les romanciers ne sont pas tous plus empathiques que la population générale. Beaucoup de facteurs autres que celui de l'écriture permet d'en venir à cette conclusion. Comme Suzanne Keen le mentionnait elle-même à propos des lecteurs, des circonstances personnelles et sociales jouent aussi. Il est tout de même permis de penser que la généralité des romanciers peuvent développer leur capacité d'empathie (pas nécessairement d'altruisme) en écrivant, que ce soit de façon consciente ou non. Keen va encore plus loin dans cette pensée lorsqu'elle suggère que des « romanciers connus pour être des gens agréables peuvent exercer leur empathie » en faveur d'« êtres inexistantes » et même, en effet, « pour le compte des personnages méchants ». De plus, suggère-t-elle, de mauvais individus peuvent, eux aussi, « devenir des romanciers !<sup>72</sup> » [traduction libre] (Keen, 2010 : 127). Parler de « personnages méchants » que les auteurs défendent et des « gens mauvais » que peuvent être les romanciers, ressemble un peu trop à un tableau moralisateur. Une personne n'est pas simplement bonne ou mauvaise, pas plus qu'un personnage bien construit. Si un romancier cherche à défendre un personnage « malfaisant » ou s'il utilise sa propre méchanceté pour écrire, alors cet auteur écrit des romans à thèse, voire de propagande (qui ne relèvent effectivement pas ou peu d'un souci éthique). Cet argument, une fois posé, ne doit pas nous empêcher de considérer l'exercice de l'écriture romanesque comme ne faisant jamais appel à l'éthique. Keen s'explique ainsi :

[L]a découverte que les auteurs prêtent inconsciemment aux personnages leurs sentiments saillants a souvent prouvé un aspect inquiétant de la prise de rôle imaginative pour ceux qui théorisent l'empathie. Et si notre empathie envers d'autres est seulement de l'égoïsme, de la reconnaissance du moi, peinte sur la vraie expérience de l'autre ? [...] Si l'empathie ne démontre que de l'égoïsme et

<sup>71</sup> « *novelists as a group may be more empathetic than the general population. A second hypothesis must follow immediately, acknowledging the difficulty of pinning down the difference between innate dispositions and results of practice and habitual use in groups of people : the activity of fiction writing may cultivate novelists' role-taking skills and make them more habitually empathetic.* These proposals do not imply that the actual behavior of novelists is any better than the population at large ».

<sup>72</sup> « *Novelists known to be nice people may exercise their empathy on behalf of nonexistent beings and indeed on behalf of nasty characters. Furthermore, nasty people may become novelists !* ».

un fantasme de projection, alors l'appréhension précise des sentiments des autres sera difficile à réaliser<sup>73</sup> [traduction libre] (Keen, 2010 : 130).

Keen spécifie encore que la question concernant « l'exactitude empathique » et la lutte contre ce qu'elle nomme « l'inexactitude empathique » appartient essentiellement au questionnement sur « l'empathie des auteurs ». Keen suggère qu'une grande question hypothétique vient chapeauter l'essentiel de cette interrogation : « *Bien qu'elle soit l'ingrédient clé des auteurs dans leur création de monde fictif, l'empathie ne se transmet pas toujours aux lecteurs sans interférence*<sup>74</sup> » [traduction libre] (Keen, 2010 : 130). Non seulement, l'empathie permet-elle de comprendre les autres, mais aussi de mieux se comprendre par l'analyse de ses perceptions (ce qu'on appelle la métacognition). Ce que l'auteur met de lui dans ses personnages ne crée pas d'interférences, ou bien dirons-nous que ces interférences fondent la vision que nous propose un auteur.

Une dernière contestation de Suzanne Keen sur les pouvoirs empathiques du roman consiste à démontrer que le lecteur ou l'auteur peut souffrir « d'inexactitude empathique » et que sa réponse empathique peut s'avérer amoral. Le lecteur peut donc ressentir une « résonance empathique » envers « un assassin, un assaillant, une personne avec du sang sur les mains » et ce, jusqu'à ce qu'on puisse établir « l'environnement archéologique d'un fait » afin de savoir s'il est possible d'« avoir confiance en une impulsion empathique ». Keen précise que ce « processus peut exiger trop de temps », et parfois même un recul historique, « pour être d'une quelconque utilité dans le moment immédiat ». Elle ajoute, à cet effet qu'on peut trouver une forme de « consolation » au fait « de savoir que l'empathie mène rarement directement à l'altruisme<sup>75</sup> » [traduction libre] (Keen, 2010 : 158-159).

---

<sup>73</sup> « [T]he discovery that writers unconsciously lend characters their feelings highlights what has often proved a worrisome aspect of imaginative role taking for those who theorize empathy. What if our empathy with others is only egoism, recognition of the self, painted over the other's true experience ? [...] If empathy demonstrates only egoism and fantasy projection, then accurate apprehension of another's feelings will be difficult to achieve ».

<sup>74</sup> « For now, the issue of empathetic accuracy (and the struggle against what I term « empathic inaccuracy ») belongs to a discussion of authors' empathy, in this hypothetical form : *Though a key ingredient of successful fictional world-making authors' empathy does not always transmit to readers without interference* ».

<sup>75</sup> « The extreme risk entailed in empathizing or identifying with others underscores the problems of empathic inaccuracy and the amorality of empathetic responsiveness to suffering. The victim with whom the empath

Selon Keen, le grand risque serait de chercher à comprendre un assassin. Keen parle alors « d'inexactitude empathique ». Ce qu'elle dit ici, c'est que le lecteur doit juger, voire condamner les personnages mauvais, et que son empathie peut l'en empêcher. Loin de chercher à justifier les actes commis par les criminels, l'empathie mise en place dans la création et la réception des romans, cherche seulement à mieux comprendre l'humain sous toutes ses facettes (même celles qu'on aime mieux dissocier de notre espèce). Être empathique pour un personnage mauvais ne veut pas dire chercher à justifier ses actes.

On pourrait mettre en parallèle le point de vue de Charles Dantzig qui semble, à première vue, partager le point de vue de Suzanne Keen sur l'impact limité de la lecture. Il mentionne :

La lecture nous modifie peu. Elle nous perfectionne peut-être, éventuellement, un peu, mais un salaud ne restera pas moins un salaud après avoir lu Racine. Par rapport à un salaud inculte, il sera un salaud orné. En sens inverse, un homme bon ne sera pas rendu mauvais par la lecture d'un méchant livre. La mauvaise influence de la lecture est une légende aussi stupide que sa bonne influence. Elle participe de l'idée, peut-être nécessaire à sa survie dans un monde qui, de toute éternité et pour l'éternité sans doute, n'aime que l'utile, selon laquelle la littérature est morale. (Ou immorale, c'est pareil.) (Dantzig, 2010 : 25-26)

Il est facile de dire que la lecture nous modifie peu lorsqu'on prend pour l'expliquer les exemples manichéens du salaud et de l'homme bon. Étant donné que la majorité des gens ne sont ni des salauds intégraux ni des hommes complètement bons, le roman peut nous modifier d'une façon peut-être non apparente parce qu'il agit de l'intérieur (sur notre conscience, notre esprit, notre sensibilité). En outre, Charles Dantzig semble, quelques pages plus loin dans son essai, nuancer (voire contredire) son premier point de vue :

Pourquoi lire ? Pour devenir moins borné, perdre des préjugés, comprendre. Pourquoi lire ? Pour comprendre ceux qui sont bornés, ont des préjugés et aiment ne pas comprendre. L'obscurité est utile à connaître. Elle fait partie de la

---

resonates emotionally may be an assassin, an assailant, a person with blood on his hands [...] not until the archaeological surround of a fact can be established could one begin to know whether to trust an empathetic impulse. That process may require too much time — even the distance of historical regard — to be of any use in the immediate moment. In this sense it may be a consoling fact to know that empathy rarely leads directly to altruism ».

littérature, volontairement, ou pas. On peut dire que c'est une de ses singularités et une de ses qualités (Dantzig, 2010 : 81).

Si le roman ne nous permet pas nécessairement d'être plus altruiste, il peut, par contre, nous aider à mieux comprendre les autres, à s'ouvrir aux différences, et cela ne représente pas qu'une petite modification. Le débat qui entoure l'impact réel de nos lectures sur notre comportement ne cessera probablement jamais. On peut tout de même souligner que le roman agit sur nos émotions, questionne nos certitudes, insinue le doute.

#### **4.2 COMMENT LE ROMAN NOUS RENDRAIT MEILLEURS : LECTURE D'UN CŒUR INTELLIGENT D'ALAIN FINKIELKRAUT**

L'empathie ne mène pas nécessairement à l'altruisme, comme le souligne Suzanne Keen. Ce n'est pas pour cette raison que le roman ne peut pas être considéré comme un objet qui nous pousse à nous soucier de l'autre. Nancy Huston dit d'ailleurs : « Tant dans son émergence historique que dans sa consommation courante, le roman est inséparable de l'individu. Il est intrinsèquement *civilisateur* » (Huston, 2008 : 179).

Cette dernière partie se consacrera à illustrer l'influence que peut avoir le roman sur notre souci de l'autre. Après avoir présenté les principales hypothèses de Suzanne Keen, nous verrons maintenant l'influence que peut avoir le roman sur les lecteurs dans leur rapport aux autres. Dans son essai *Un cœur intelligent*, Finkelkraut choisit une œuvre, la plupart du temps romanesque, par chapitre et montre de quelle façon les œuvres étudiées peuvent participer à former un cœur intelligent, cette liaison entre l'intellect et les sentiments. *La plaisanterie* de Milan Kundera, *Le premier homme* d'Albert Camus, *La tache* de Philip Roth, *Lord Jim* de Joseph Conrad ou encore les *Carnets du sous-sol* de Fédor Dostoïevski sont tous lus et montrés comme participants au développement d'un cœur intelligent chez le lecteur. Plus précisément, ces œuvres sont placées sous le regard critique de notre rapport à l'autre, de notre souci de lui. Deux chapitres ont été ici choisis :

« L'encamaradement des hommes : Lectures de *Histoire d'un Allemand*, de Sebastian Haffner » et « Les orphelins du temps : Lecture de *Tout passe*, de Vassili Grossman ».

*Histoire d'un Allemand* de Sebastian Haffner présente la camaraderie en contexte de guerre. Ce roman montre comment la liberté individuelle est fragile lorsqu'un individu se trouve assimilé à une doctrine de groupe. L'anti-nazi Pretzel est un « encamaradé » : « il connaît l'étrange et envoûtant bonheur d'une annihilation de sa personne dans la promiscuité de la vie militaire ». Il trouve un bonheur « à se fondre dans la masse » parce qu'il n'a plus à décider de ce qui est bien et de ce qui est mal. Il n'a plus besoin de « répondre de ses actes devant un juge intérieur », il peut simplement « faire ce que font les camarades parce que le juge, désormais, c'est eux ». C'est en ce sens que Finkielkraut écrit : « À rebours de l'oppression ou de la domination totalitaire, [la camaraderie] s'offre aux hommes comme une irrésistible dispense d'humanité. Elle n'écrase pas, elle allège. Elle n'enjoint pas, elle délivre » (Finkielkraut, 2009 : 99-100). L'écriture romanesque de Haffner, pense Finkielkraut, permet de prendre conscience des phénomènes totalitaires. À travers une aussi petite société qu'un corps d'armée, l'endoctrinement s'installe si aisément qu'on peut se questionner, comme lecteur, sur la façon dont il régit des sociétés entières. Le romancier est là pour prendre d'abord conscience de ce phénomène et pour le confronter au personnage pris dans ce système. La notion d'individu devient donc centrale dans le roman parce que c'est par elle seule que l'endoctrinement peut être mis de l'avant. La vie du personnage présume l'incalculable de l'être, ses spécificités à travers un groupe. Elle maintient l'humain hors des limites de ce que Haffner appelle l'« encamaradement », en lui attribuant des particularités qui ne se définissent pas selon un groupe, mais plutôt selon l'attitude et les choix que l'individu présente au groupe. Finkielkraut poursuit :

La camaraderie est totalitaire en ceci qu'elle occupe toutes les instances, tous les bastions de l'appareil psychique : les pulsions sont encamaradées, le moi est encamaradé, le surmoi est encamaradé. On n'a plus honte de rien sauf de la honte qu'on pourrait éprouver à ne pas se laisser aller comme tout le monde et à suivre, quand il vous est ordonné d'être barbare, le droit chemin. On est tout ensemble relâché et sous pression, intempérant et obéissant, libéré du joug de la moralité et enchaîné à une nouvelle norme sociale. (Finkielkraut, 2009 : 102).

Cet « encamaradement », que le roman peut confronter en la dévoilant, annihile la capacité d'empathie entre les personnages puisque cette capacité relève d'une relation d'individu à individu. Il faut être libre dans son esprit pour plonger dans celui d'un autre et ne pas oublier qui l'on est soi-même. Lire une telle œuvre implique, pour le lecteur, à la fois de comprendre le système totalitaire dans lequel le personnage se livre et qui l'empêche d'éprouver de l'empathie, et, à la fois, de constater qu'il est lui-même empathique pour un personnage qui ne sait plus comment l'être.

On peut aisément faire un lien entre l'« encamaradement » dont parle Haffner (et Finkielkraut) et le phénomène des sectes puisque tous deux enlèvent l'individualité à ceux qu'ils convertissent. Le scientifique Alain Berthoz, qui traite des sectes dans ses recherches, mentionne ceci :

Dépouillant les adeptes de leurs biens et de leurs jugements, [l]es gourous manipulent [...] les mécanismes du point de vue, ils enferment leurs adeptes dans un système étroit de « visée » (au sens husserlien de constitution du monde vécu et perçu), d'où ils ne peuvent plus sortir tant que persiste l'intervention du manipulateur. Une forme d'hypnose, de dépendance cognitive (Alain Berthoz, 2004 : 252).

Dans ce cas-ci, on parle d'un gourou et dans d'autres cas comme celui que Haffner décrit, on parle d'une institution qui embrigade les esprits non pas par la peur, mais par le silence individuel, par une motivation collective. C'est ce silence que dévoile le roman et que peut comprendre un lecteur empathique. Les soldats « encamaradés » ne sont pas méchants, ils sont pris dans un système qui leur donne du pouvoir sur la masse tout en se trouvant dans un état de servitude complet. Et tout cela sans même s'en rendre compte. En fait, ils peuvent y être confortables car ils ne sont pas confrontés à leur sens moral, jusqu'à ce qu'un événement qui dépasse leur entendement collectif arrive et déstabilise l'endoctrinement.

On peut noter des aspects similaires dans *Tout passe* de Vassili Grossman qui fait l'objet d'un autre chapitre de l'essai de Finkielkraut. Après trente ans de déportation, Ivan Grigoriévitch revient à Moscou. Staline est mort. Étonnamment, le personnage ne cherche

pas à se venger de la personne qui l'a dénoncé. En fait, il ne sait même pas qui est cette personne. Ivan a souffert pendant ces trente années. Pourtant, il regarde les habitants de Moscou sans hargne. On peut comprendre que Vassili Grossman n'écrit pas pour trouver des coupables :

Grossman [...] écrit pour comprendre. Et si une leçon se dégage de son esquisse d'une phénoménologie de la dénonciation, ce n'est pas que les Judas sont coupables ni qu'ils sont innocents, c'est que les ressources de la tyrannie sont infinies et que la liberté humaine est fragile (Finkielkraut, 2009 : 54).

Alain Finkielkraut, comme le personnage de *Tout passe*, se questionne particulièrement sur ce qui a pu mener les Russes à vouloir exterminer les koulaks<sup>76</sup> (paysans riches). Il mentionne que même les activistes qui ont conduit ce massacre n'étaient pas, au départ, des criminels, mais des « idéalistes effrénés », qu'ils habitaient « un monde allégorique, un univers exclusivement peuplé de formes : le koulak, l'ouvrier, le bourgeois, l'aristocrate, le paysan pauvre » et que :

Les archétypes étaient pour eux plus réels que les individus, les noms plus tangibles que les êtres, les énoncés doctrinaux plus vivants que la vie, la division du monde en deux entités antagonistes plus vraie que la variété des situations et la diversité humaine [...]. Là le concept régnait sans partage, là les corps n'étaient que des supports, là se résorbait tragiquement la différence ontologique entre la réfutation des idées et l'élimination des personnes. (Finkielkraut, 2009 : 57).

Lorsque l'humain est enfermé dans une idéologie, sa capacité à être empathique est réduite, voire supprimée. L'autre devient pour soi, non plus un homme, mais un élément qui s'oppose à l'idéologie. C'est de cette façon que des peuples entiers ont été opprimés et massacrés (on peut évidemment penser aux Juifs). Adhérer à une idéologie peut détruire la vision d'une humanité diverse en coupant toute possibilité d'empathie. Les idéologies enferment les possibilités de l'homme dans une cage, elles oblitèrent son individualité. Comme nous le rappelle Françoise Sironi, spécialiste en psychopathologie des violences

---

<sup>76</sup> « Koulak » désignait, de façon péjorative, dans la Russie tsariste, un paysan qui possédait sur ses terres de grandes fermes dans lesquelles il faisait travailler des ouvriers agricoles salariés.

collectives, la « dés empathie » se casse, et lorsque cela se produit, la construction théorique éclate :

Pour que la coupure de la capacité d'empathie demeure efficiente, il faut que le tortionnaire pense l'autre comme un non-humain, comme *ein Stück*, un morceau. Si « le morceau » montre une capacité d'empathie avec le bourreau, si donc l'étanchéité des univers n'est pas parfaite, c'est le bourreau qui peut être menacé d'effraction psychique (Sironi, 2004 : 241).

C'est sur cette imperfection de l'étanchéité des univers que le roman peut se pencher et que peut s'installer l'instant où le lecteur deviendra plus empathique envers le personnage puisque sous ses yeux se défait le rouage de l'humain encarcené au profit de l'individu complexe. Les notions de bien et de mal se confondent alors en un amalgame de nuances. Les Judas, toujours aussi coupables de leurs crimes, ne nous sont pourtant plus aussi hostiles. Le travail de Grossman est de recréer le lien d'humanité et de rappeler à chaque instant au lecteur que le traître qu'il a sous les yeux est le miroir d'une possibilité qu'a chacun d'entre nous. Finkielkraut mentionne :

Ses personnages, ajoute Grossman, sont des hommes avant d'être des Russes, des Tartares, des Ukrainiens, des boutiquiers, des ouvriers, des koulaks ou des prêtres. Des hommes, c'est-à-dire non des échantillons mais des individus, non des spécimens mais des cas particuliers, non les exemplaires interchangeables d'une espèce mais des êtres tous pareils et tous différents (Finkielkraut, 2009 : 75).

Dans ce roman, la réalité des différences dépasse la grande fabulation d'un monde idéal. On démonte les grandes intentions de conformisme utopique au profit de la fragilité de la liberté humaine. On recherche la paix non par l'hégémonie d'un discours global, mais par l'affirmation de l'unicité de chaque être. Françoise Sironi parle de l'importance de cette distinction :

Pour construire la paix, il faut défaire les constructions identitaires violentes, déconstruire l'intentionnalité des systèmes tortionnaires, retrouver et dévoiler les théories qui sous-tendent les actions et pensées destructrices, et démonter les initiations violentes (Sironi, 2004 : 247).

Finkielkraut l'exprime bien : dans certaines œuvres romanesques, on refuse que des abstractions remplacent la réalité des différences. On refuse du même coup que l'humain ne soit décrit que par des caractéristiques générales. Finkielkraut mentionne :

Grossman a suivi la voie tracée par Tchekhov : il a ancré, il a incarné, il a singularisé le sens au lieu de le laisser rejoindre la totalité en s'affranchissant des visages. C'est, sinon la vengeance, du moins la réponse de la philosophie du roman à l'envoûtante rencontre du théorique et de l'imaginaire que constitue le roman de la philosophie et à la dangereuse ivresse d'aimer ou d'exéquer des êtres abstraits, sans nom ni prénom, qui en découle (Finkielkraut, 2009 : 79-80)

Par l'analyse du communisme et du nazisme, Finkielkraut tentait de comprendre dans un autre essai, *L'humanité perdue*, comment un système censé libérer les humains (une forme d'humanisme) a pu créer des univers concentrationnaires. Il en est venu à penser que c'est par un souci constant de l'autre que l'humain peut se dépêtrer des systèmes de pensées dogmatiques. Il se fonde entre autre sur les écrits de Sartre et de Lévinas pour définir ce qu'est l'éthique :

L'éthique, selon Lévinas, n'est ni un souverain bien ni une donnée immédiate de la conscience, ni la loi imposée par Dieu aux hommes ni la manifestation en chaque homme de son autonomie : l'éthique, c'est d'abord un évènement. Il faut que quelque chose arrive au moi pour que celui-ci cesse d'être une « force qui va » et s'éveille au scrupule. Ce coup de théâtre, c'est la rencontre de l'autre homme ou, plus précisément, la révélation du visage<sup>77</sup>.

L'empathie est ce moteur de compréhension parce qu'elle vise à comprendre l'autre dans toutes les ramifications complexes de son être. Le roman peut être l'une des maisons de l'empathie, un asile où l'homme évolue pour mieux se comprendre à travers l'autre. L'empathie inscrite dans l'écriture de l'auteur et vécue par le lecteur dresse le constat de ces réalités humaines et amène à réfléchir au concept d'uniformité en l'opposant au concept d'individualité. Être empathique, c'est chercher à rester soi-même humain par la compréhension de l'autre. Nancy Huston écrivait d'ailleurs dans *L'espèce fabulatrice* :

---

<sup>77</sup> Alain Finkielkraut, *L'humanité perdue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, p. 52.

Contrairement à nos fictions religieuses, familiales et politiques, la fiction littéraire ne nous dit pas où est le bien, où est le mal. Sa mission éthique est autre : nous montrer la *vérité* des humains, une vérité toujours mixte et impure, tissée de paradoxes, de questionnements et d'abîmes. (Dès qu'un auteur nous assène de sa vision du bien, il trahit sa vocation romanesque et son livre devient mauvais.) (Huston, 2008 : 187).



## CONCLUSION GÉNÉRALE

L'empathie, comme on l'a vu précédemment, est un automatisme de la pensée, comprenant aussi la flexibilité mentale (intentionnelle et contrôlée), qui se développe. Elle permet d'imaginer le monde intérieur de l'autre. Différente de la sympathie, l'empathie permet de se distinguer de l'autre et vise la compréhension avant tout.

Si l'empathie existe évidemment en-dehors de la littérature, nul doute qu'elle peut jouer dans le roman un rôle particulier, s'inscrivant par le chemin du langage et par l'entremise de personnages dans l'espace narratif. Le rapport au langage est tout à fait spécifique dans le cadre d'une fiction, comme le démontrent les plus récentes recherches en neurosciences. Les actions et les métaphores sensorielles activent les mêmes processus neuronaux que l'expérience réelle. C'est dire à quel point les mots agissent directement sur notre esprit. Grâce au processus d'empathie et d'identification, un réel contact, voire une relation, peut s'opérer du lecteur au personnage. Cette situation de réception d'un texte permet au lecteur d'avoir affaire à l'individu, d'aller plus profondément dans sa compréhension, de reconnaître en l'autre un être pareil et différent à la fois de soi. Cette relation ne vise pas un verdict : le lecteur n'a pas à décider si le personnage est bon ou mauvais, il tente plutôt de le comprendre. Comme l'écrit Dominique Rabaté :

[Le] roman ne dit rien qui puisse être logiquement énoncé ; il n'énonce rien qui puisse se résumer à une recette, ou à une loi du bien vivre. Mais s'il n'a pas de sens à proprement parler, le roman a — comme l'a suggéré si puissamment Wittgenstein — une nécessité autre : il touche à la sphère éthique et esthétique de l'existence, il a partie liée avec des énoncés invérifiables mais essentiels dont il entretient en nous la complexité et la richesse (Rabaté, 2010 : 23).

Ce constat sur les forces du roman ne sert en rien à montrer que ceux qui ne lisent pas n'auront pas la possibilité d'entretenir un rapport empathique avec les autres. Le roman

n'est pas la seule voie menant à l'empathie, mais elle est l'un des lieux où elle peut se développer avec le plus de profondeur. Certaines personnes sont plus faciles à manipuler par les discours dominants. Le roman est l'envers de ces discours. Il ne cherche pas à prouver une vérité. Il raconte des histoires, celles d'« egos expérimentaux », reflets des innombrables possibilités humaines. Le roman ne doit pas être une obligation morale parce qu'il peut activer une pensée éthique chez les lecteurs. Le roman mène à une forme particulière des connaissances humaines. Loin des connaissances scientifiques, la pensée du roman amène des questionnements, fait douter, active sans cesse la réflexion.

Le romancier empathique fait face à une forme particulière d'empathie puisqu'il doit établir une relation avec des personnages qu'il crée. Bakhtine croyait d'ailleurs qu'il fallait donner aux personnages une conscience. La construction d'un récit narratif devient donc le lieu où le personnage devient complexe, plus près de l'humain ordinaire. C'est par la relativisation du discours narratif que le personnage peut devenir un reflet de la diversité humaine.

En créant de la fiction, le romancier commence à prendre conscience des fictions qui l'entourent, de toutes les histoires que les humains s'inventent pour se rassurer, pour trouver des réponses, pour croire en quelque chose. Il peut y constater toute l'importance d'inventer des fictions qui se disent déjà fictions, de créer des fictions qui évacuent les fictions stéréotypées propagées par la société. Nancy Huston souligne :

En se présentant comme une fiction, en nous permettant de la *choisir*, la littérature nous dégage, un temps, des obligations et contraintes des innombrables fictions *subies*. Elle nous fait le cadeau d'une réalité qui, tout en étant reconnaissable, est en même temps autre : plus précise, plus profonde, plus intense, plus pleine, plus durable que la réalité au-dehors. Dans le meilleur des cas, elle nous donne des forces pour retourner dans cette réalité-là et la lire, elle aussi, avec plus de finesse... (Huston, 2008 : 189).

Le rôle du romancier peut permettre aux lecteurs de continuer d'imaginer, d'être au monde sans système. Le romancier est celui qui ne répond pas simplement aux questions qu'il soulève. Loin de chercher une vérité universelle, le romancier s'affaire à montrer les

multiples possibilités. Le roman n'est donc pas utile, mais il est nécessaire au bouillonnement des idées, aux mouvements incessants du dedans vers le dehors, à ces rapports aux autres qui agrandissent le rapport à soi. Comme Kundera le mentionne : « Or si la raison d'être du roman est de tenir le " monde de la vie " sous un éclairage perpétuel et de nous protéger contre " l'oubli de l'être ", l'existence du roman n'est-elle pas aujourd'hui plus nécessaire que jamais ? » (Kundera, 1986 : 29)

Évidemment, les discours sur le roman sont divers. Suzanne Keen, dans son essai *Empathy and the Novel*, ne croit pas que le roman mène à l'altruisme. Elle pense que l'on s'acharne peut-être trop à défendre le statut du roman, à chercher à lui donner des justifications. À l'opposé, Alain Finkielkraut, dans son essai *Un cœur intelligent*, voit dans le roman la possibilité de refaire le pont entre l'esprit et les sentiments. Comme Nancy Huston, il prétend que le roman forge notre ouverture aux autres par le processus de compréhension qu'engendre la rencontre avec les personnages. Il décrit le travail des romanciers comme celui de la nuance, de l'éternelle curiosité envers tout être vivant, qu'il soit classé par la société comme un salaud ou comme un héros.

Bref, le roman permet de requestionner ce que les discours dominants affirment, de réfléchir sur la nature humaine. Comme Antoine Compagnon le mentionne : « Il y a donc une pensée de la littérature. La littérature est un exercice de pensée ; la lecture, une expérimentation des possibles » (Compagnon, 2007 : 70). L'empathie, processus pouvant appartenir autant à la création qu'à la réception permet peut-être, par le rapport aux autres, de rester soi-même humain.



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Essais littéraires

BROCH, HERMANN, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985 [1955], 378 p.

CAMUS, ALBERT, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1957], 84 p.

DAGERMAN, STIG, *La dictature du chagrin et autres écrits amers*, Marseille, Agone, 2009 [écrit entre 1945-1950], 180 p.

-, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* [en ligne], Paris, Actes Sud, 1984 [1952] : <http://chabrieres.pagesperso-orange.fr/texts/consolation.html> (p. consultée le 7 juin 2011).

DANTZIG, CHARLES, *Pourquoi lire ?*, Paris, Grasset, coll. « Littérature française », 2010, 256 p.

HUSTON, NANCY, *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2008, 197 p.

JACOB, SUZANNE, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, 143 p.

KUNDERA, MILAN, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 194 p.

-, *Le rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 205 p.

-, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 325 p.

MARCOTTE, GILLES, *La littérature est inutile*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, 229 p.

PENNAC, DANIEL, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 198 p.

RIVARD, YVON, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, 255 p.

-, *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, 241 p.

WOOLF, VIRGINIA, *L'art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [1962], 232 p.

-, *L'écrivain et la vie*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008 [écrit entre 1920 et 1940], 165 p.

### **Essais sur les romans**

COMPAGNON, ANTOINE, *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Fayard, 2007, 76 p.

DAUNAIS, ISABELLE (dir.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, 187 p.

DUFOUR, PHILIPPE, *Le roman est un songe*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010, 450 p.

FINKIELKRAUT, ALAIN, *L'humanité perdue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, 170 p.

-, *Un cœur intelligent*, Paris, Stock/Flammarion, 2009, 280 p.

KEEN, SUZANNE, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2010, 242 p.

MACÉ, MARIELLE, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, 304 p.

PATOČKA, JAN, *L'écrivain, son « objet »*, Paris, P.O.L, 1990, 289 p.

RABATÉ, DOMINIQUE, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2010, 112 p.

RICARD, FRANÇOIS, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2002, 221 p.

### **Textes scientifiques sur l'empathie**

BERTHOZ, ALAIN et JORLAND, GÉRARD, « Avant-propos », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 7-15.

BERTHOZ, ALAIN, « Physiologie du changement de point de vue », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 251-275.

DECETY, JEAN et L. JACKSON, PHILIP, « Le corps acteur de l'esprit », dans *La Recherche*, n° 366, juillet-août 2003, pp. 79-87.

DECETY, JEAN, « L'empathie ou l'émotion partagée », *Pour la Science*, n° 309, Juillet 2003, pp. 46-51.

-, « Naturaliser l'empathie », *L'Encéphale*, n° 28, 2002, pp. 9-20.

-, « Une anatomie de l'empathie », *PSN*, vol. III, n° 11, janvier-février 2005, pp. 16-24.

JORLAND, GÉRARD, « L'empathie, histoire d'un concept », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 19-49.

OATLEY, KEITH, « Defenseless against art? Impact of reading fiction on emotion in avoidantly attached individuals », *Journal of research on Personality* [en ligne], n° 43, 2009 : <http://psych.utoronto.ca/users/peterson/pdf/65%202009%20Defenceless%20against%20art%20JRP.pdf> (p. consultée le 1<sup>er</sup> janvier 2013).

-, « Les romans renforcent l'empathie », *Cerveau & Psycho* [en ligne], n° 51 mai-juin 2012 : [http://www.cerveauetpsycho.fr/ewb\\_pages/f/fiche-article-les-romans-renforcent-l-empathie-29727.php](http://www.cerveauetpsycho.fr/ewb_pages/f/fiche-article-les-romans-renforcent-l-empathie-29727.php) (p. consultée le 1<sup>er</sup> janvier 2013).

PACHERIE, ÉLISABETH, « L'empathie et ses degrés », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 149-181.

PAUL, ANNIE MURPHY, « Your Brain on Fiction », *The New York Times* [en ligne], 17 mars 2012 : [http://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html?\\_r=3&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html?_r=3&pagewanted=all) (p. consultée le 25 mars 2012).

PETIT, JEAN-LUC, « Empathie et intersubjectivité », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 123-147.

SIRONI, FRANÇOISE, « Les mécanismes de destruction de l'autre », dans Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 225-247.

THIRIOUX, BÉRANGÈRE, « L'empathie pour sortir de l'égoïsme » [audio], *Site de France Culture* [en ligne], 2010 : <http://www.franceculture.com/culture-ac-1%E2%80%99empathie-comprendre-1%E2%80%99autre-1%E2%80%99empathie-comprendre-1%E2%80%99autre-24.html> (p. consultée le 13 mars 2011).

TISSERON, SERGE, Serge Tisseron, « Empathie : le danger des mystifications », *La Revue du Cube # 1* [en ligne], octobre 2011 [en ligne] : <http://www.cuberevue.com/empathie-le-danger-des-mystifications/23> (p. consultée le 4 janvier 2013).

### Ouvrages méthodologiques

BAKHTINE, MIKHAIL, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003 [1978], 488 p.

-, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 [1929], 346 p.

GADAMER, HANS-GEORG, *L'art de comprendre. Écrits II : herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, coll. « bibliothèque philosophique », 1991, 375 p.

-, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996 [1960], 533 p.

GRONDIN, JEAN, *L'herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, 126 p.

JAUSS, HANS-ROBERT, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 333 p.

JENNY, LAURENT, « Dialogisme et polyphonie », *Méthodes et problèmes* [en ligne], 2003 : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/> (p. consultée le 10 octobre 2011).

### **Autres**

ARENDR, HANNAH, *Considérations morales*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 1996 [1970], 77 p.

*Fabula*, « Agenda », *Site Fabula* [en ligne] : [http://www.fabula.org/actualites/empathie-et-esthetique\\_37464.php](http://www.fabula.org/actualites/empathie-et-esthetique_37464.php) (p. consultée le 26 mars 2011).

*Fabula*, « Agenda », *Site Fabula* [en ligne] : [http://www.fabula.org/actualites/l-empathie-des-neurosciences-aux-sciences-sociales\\_33477.php](http://www.fabula.org/actualites/l-empathie-des-neurosciences-aux-sciences-sociales_33477.php) (p. consultée le 26 mars 2011).

*Petit Larousse de la psychologie*, Paris, Larousse, 2008





