

ALEXANDRE GEFEN

CNRS / Université Sorbonne Nouvelle Paris-3

## Le tournant affectif des études littéraires<sup>1</sup>

### Résumé

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

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

### Abstract

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

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

---

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

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

### **Les affects, une question réouverte**

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

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

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

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

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

### La sortie du formalisme

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### La notion d'empathie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliographie

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

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