

REPRÉSENTATIONS ET FONCTIONS NARRATIVES DE L'EMPATHIE DANS *L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE* DE MILAN KUNDERA

Antoaneta Robova

Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“, Fakultet po klasicheski i novi filologii
Katedra „Romanistika“, Bul. „Tsar Osvoboditel“ 15, Sofia 1504, Bulgarie
arobova@uni-sofia.bg

Representations and narrative functions of empathy in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*

Abstract: Milan Kundera's novels are characterised by a strong intellectualisation of the narrative choices, which includes a very significant essayistic and (self-)reflexive component. The complex composition, irony, and polyphony encourage a slow approach on the part of the reader engaged in a cognitive quest. A recurrent textual strategy in Kundera's novels is to introduce a narrator into the world of fiction. The functioning of narrative empathy and the different representations of affective states are analysed in the novel *The Unbearable Lightness of Being* through the prism of cognitive literary studies and reception theory. Some narratological devices and approaches are also used to discuss the narrative functions of empathy. Representations of feelings from the spectrum of empathy and reflections on the concept of compassion are integrated into the novelistic fable. They become leitmotifs, capable of stimulating a response in the reader and of triggering affective empathy towards the characters. The reader's cognitive empathy is activated by the mediation of the narrator in this novel, which also thematises the manifestations of empathy and compassion by inserting them into the main storyline. Tomas's empathetic treatment of his partner Tereza functions as a turning point, revealing the existential ambiguity of personal choices. The narrator-mediator constructs the reader's mental image of the implied author and performs a function of activating cognitive empathy in the model reader. The extradiegetic voice provides metanarrative comments and contributes to the participatory involvement of the reader.

Keywords: Milan Kundera; narrative empathy; novel; irony; reception

Résumé : L'œuvre romanesque de Milan Kundera se caractérise par une forte intellectualisation des choix narratifs qui englobe une composante essayistique et (auto)réflexive très

significative. La composition complexe, l'ironie et la polyphonie favorisent une approche lente de la part du lecteur engagé dans une démarche de quête cognitive. Une stratégie textuelle récurrente dans les romans de Kundera consiste à introduire un narrateur dans le monde de la fiction. Le fonctionnement de l'empathie narrative et les différentes représentations d'états affectifs sont analysés dans le roman *L'insoutenable légèreté de l'être* par le prisme des études littéraires cognitives et de la théorie de la réception. Certains outils et approches narratologiques sont aussi mis en œuvre pour l'étude des fonctions narratives de l'empathie. Les représentations de sentiments du spectre de l'empathie et les réflexions sur la notion de compassion sont intégrées à la fable romanesque. Ils deviennent des leit-motifs, aptes à favoriser l'adhésion des lecteurs ou l'empathie narrative affective envers les personnages. L'empathie cognitive du lecteur est activée par la médiation du narrateur dans ce roman qui en plus thématise les manifestations de l'empathie et de la compassion et les intègre dans la ligne directrice du sujet. L'expérience empathique de Tomas envers sa compagne Tereza fonctionne comme un pivot narratif et comme un révélateur d'ambiguïté existentielle des choix personnels. Le narrateur-médiateur construit chez le récepteur l'image mentale de l'auteur implicite et remplit une fonction d'activation de l'empathie cognitive chez le lecteur modèle. La voix extradiégétique fournit des commentaires métanarratifs et contribue à l'implication participative du lecteur.

Mots-clés : Milan Kundera ; empathie narrative ; roman ; ironie ; réception

1. Introduction

L'insoutenable légèreté de l'être s'inscrit dans la continuité des sept romans représentatifs de la première partie de l'œuvre kundérienne écrite en tchèque. Ce roman, sans doute le plus célèbre de l'auteur, englobe des techniques narratives récurrentes dans ses œuvres : l'élaboration d'une histoire à points de vue variables et la présence d'un narrateur intervenant pour entretenir la matière essayistique et y intégrer des commentaires suscités par la trame du récit. La composition romanesque est subordonnée à l'examen de différents « thèmes de l'existence » que le récit explore « à travers des ego expérimentaux (personnages) » (Kundera (1995 [1986]) : 175). D'autres spécificités de l'art du roman kundérien sont le traitement variationnel des thèmes et le recours à l'ironie et à la polyphonie, ainsi que le regard distancié et critique sur les situations existentielles et les possibilités humaines explorées. La technique polyphonique favorise la réception lente et attentive de la part du lecteur engagé dans une démarche de recherche cognitive orientée par le narrateur. La complexité de la structure et du contenu des romans requiert une posture interrogative chez le lecteur en mesure d'interpréter les silences et les ambivalences du texte. Par son élaboration à différents niveaux (narratif – essayistique – ironique et autoréflexif), le roman kundérien se prête à différents régimes de lecture et active des formes d'empathie variées.

Une digression essayistique dans *L'insoutenable légèreté de l'être* se focalise sur le mot tchèque *soucit* ou « co-sentiment » que nous définissons comme appartenant au spectre de l'empathie. Les réflexions sur la notion de compassion, ainsi que ses représentations, sont incorporées à la fable romanesque et deviennent des leitmotifs affectifs, aptes à favoriser l'adhésion des lecteurs ou l'empathie narrative envers les

personnages. Par ailleurs, l'expérience empathique de Tomas envers sa compagne Tereza fonctionne comme un pivot narratif et comme un révélateur de l'ambiguïté existentielle des choix personnels. Une stratégie textuelle récurrente dans l'œuvre romanesque de Kundera consiste à introduire un narrateur extradiégétique qui acquiert l'importance d'« auteur modèle »¹ et constitue une modulation de la voix auctoriale dans le monde de la fiction. Par sa médiation (auto)réflexive, le narrateur-médiateur contribue à susciter une forme particulière d'empathie cognitive chez le lecteur conscient de l'ambivalence de certaines représentations empathiques sous l'éclairage de l'ironie consubstantielle à l'art du roman kundérien.

2. Représentations d'états affectifs du spectre de l'empathie : la compassion et le co-sentiment

Pour cerner le concept d'empathie dans le « Dictionnaire. Arts et Émotions », Bernard Vouilloux (Bernard et al. 2016 : 136) se réfère aux travaux de Jean Decety et propose la définition suivante :

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

La sympathie, la compassion et la pitié font partie des notions difficiles à différencier et souvent confondues ou interférant avec l'empathie.

2.1. Définition et formes de l'empathie

Suzanne Keen distingue l'empathie de la sympathie en précisant que dans le cas de celle-ci apparaissent des sentiments pour une autre personne (Keen 2006 : 208). Dans son article « Pitié » (Bernard et al. 2016 : 339-343), Adrienne Petit tente de faire un bilan constructif, pour dissiper le flou terminologique. Elle précise que le mot empathie tend à se substituer à « l'ancienne pitié tragique » et que le mot pitié suppose une certaine distance, alors que la compassion est « une émotion de la proximité » (Bernard et al. 2016 : 339). La philosophe Martha Nussbaum, pour sa part, relève que l'empathie représente « une reconstruction imaginaire de l'expérience de l'autre » (Nussbaum 2001 : 310) et de ce fait, elle peut être éprouvée en cas d'expériences joyeuses (Nussbaum 2001 : 337), alors que la compassion suppose nécessairement un état de souffrance et de détresse (Nussbaum 2001 : 311, 337). Suzanne Keen note aussi que l'empathie peut se manifester en cas de sentiments aussi bien positifs que négatifs, même si elle est le plus souvent associée aux émotions négatives (Keen 2006 : 209).

Quant aux différentes formes d'empathie, les chercheurs en psychologie et neurosciences convergent sur l'idée qu'il existe trois grands types ou « composants de l'empathie » (Decety) qui interagissent en gardant une relative autonomie. Jean Decety

¹ Cette stratégie textuelle est définie par Eco pour désigner le dispositif narratif assurant le guidage du lecteur ou « ensemble d'instructions nous étant imparties pas à pas, auxquelles on doit obéir lorsque l'on décide de se comporter en Lecteur Modèle » (Eco 1994 : 21).

distingue l'empathie émotionnelle comme « capacité de partager l'état affectif d'autrui » de l'empathie cognitive qui « permet de se mettre consciemment dans l'esprit de l'autre pour tenter de comprendre ce qu'il pense ou ressent » et ajoute que le composant motivationnel « correspond au souci de l'autre et reflète la motivation à se préoccuper du bien-être d'autrui » (Decety). Du point de vue des neurosciences cognitives, l'empathie est ainsi le plus souvent envisagée comme étant cognitive (ou prise de perspective) et affective (ou émotionnelle), celle-ci impliquant la capacité à ressentir les émotions d'autrui, celle-là consistant à comprendre le monde du point de vue d'un autre (Blair 2005).

L'empathie émotionnelle ou « résonance affective » concerne les « réponses affectives de l'observateur » alors que l'empathie cognitive implique « la capacité d'adopter la perspective d'autrui » (Narme 2010 : 293). Du fait des processus mentaux que la prise de perspective suppose, elle entre dans le domaine d'étude de la théorie de l'esprit focalisée sur les états mentaux et le fonctionnement de l'esprit humain. L'application des acquis des sciences cognitives à la littérature permet d'analyser les représentations de différents processus mentaux dans le monde de la fiction. Or, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* des manifestations d'empathie pourraient être détectées dans la description du sentiment que la langue tchèque désigne avec le mot *soucit*.

2.2. Le sentiment *soucit* et les enjeux de l'empathie

Le motif du sentiment co-ressenti *soucit* apparaît dans la première partie intitulée « La légèreté et la pesanteur », dans la perspective de Tomas – le chirurgien libertain qui fait face à la possibilité de partager sa vie avec Tereza, femme romantique rencontrée par hasard dans une ville de province. L'apparition de Tereza avec sa valise au seuil de l'appartement du médecin pragois suggère l'émergence de l'idée de pesanteur dans une existence vouée à la légèreté et sous le signe de la quête de connaissance, tant scientifique qu'existentielle. C'est le pouvoir du sentiment *soucit* qui enclenche le processus de transformation de Tomas, le personnage donjuanesque, en homme marié et monogame, abandonnant son mode de vie aventureux. Le narrateur consacre le neuvième chapitre à une méditation sur le *soucit* que nous pourrions relier à la dichotomie thématique de base légèreté-pesanteur assurant un des centres de gravité de l'interrogation romanesque. Kundera définit d'ailleurs le concept de compassion comme un des « mots-thèmes », un des « piliers » du roman (Kundera (1995 [1986]) : 104). Ceci est d'autant plus justifié par le fait que ce terme se range du côté des expériences empathiques dont les représentations forment un fil sémantique continu dans le roman et un thème débattu par le narrateur dans un essai romanesque. Par ailleurs, les états empathiques appartiennent au code existentiel de Tomas – le personnage le plus susceptible d'être perçu comme l'objet de l'empathie du narrateur. Un personnage pourtant très dynamique dont l'évolution est déterminée par la force de ses sentiments pour Tereza.

Rappelons que l'auteur empirique, ainsi que les personnages du triangle de base (Tomas, Tereza et Sabina), sont des tchèques ayant connu ou choisi l'expérience de l'émigration. L'empreinte de la langue maternelle de Kundera et de ses connaissances

multilingues sur sa « digression » (Kundera (1995 [1986]) : 103) sur le *soucit* est significative. Il part d'une réflexion étymologique et linguistique pour examiner les différences sémantiques entre compassion, pitié et *soucit* (co-sentiment). Il procède à une analyse comparée pour relever que les langues latines forment le mot « compassion » à partir d'une idée de co-souffrance donc de douleur co-ressentie car « on ne peut regarder d'un cœur froid la souffrance d'autrui » (Kundera 1989 : 36). Il précise ensuite que d'autres langues disposent d'un mot signifiant co-sentiment : « en tchèque : *sou-cit* ; en polonais : *wspol-czucie* ; en allemand : *Mit-gefühl* ; en suédois : *med-känsla* » (Kundera 1989 : 36) et que ce mot a une définition qui ne se limite pas uniquement aux sentiments négatifs. Le *soucit* permet ainsi de co-sentir une gamme très étendue de sentiments et « désigne donc la plus haute capacité d'imagination affective, l'art de la télépathie des émotions. Dans la hiérarchie des sentiments, c'est le sentiment suprême » (Kundera 1989 : 37).

Le mot *soucit*, si difficile à traduire dans les langues latines, se rapproche ainsi des définitions de l'empathie, car il permet à Tomas de ressentir la douleur de Tereza et de se placer dans sa perspective. Nous pourrions donc rattacher le *soucit* au spectre de l'empathie car il comporte la composante affective (ressentir la douleur de Tereza) qui paraît dominante d'autant plus qu'elle embrasse la transformation sentimentale et éthique de Tomas, le donjuan dédonjuanisé et amoureux. De ce fait, le *soucit* acquiert de surcroît une composante empathique motivationnelle aboutissant à une transformation éthique et plus altruiste chez l'homme obsédé par sa quête de connaissance à travers son scalpel de chirurgien et son mode de vie libertin. Le sentiment ressenti par Tomas contient initialement la composante cognitive en plus, car il affirme comprendre Tereza : « Il comprenait Tereza, et non seulement il était incapable de lui en vouloir, mais il l'en aimait encore davantage. » (Kundera 1989 : 38) Le *soucit* ressenti par Tomas reflète ainsi le fonctionnement de l'empathie défini par Alexandre Gefen dans le chapitre consacré à « L'idéologie altruiste » (Gefen 2017 : 152-156). Selon Alexandre Gefen, l'empathie produit un « déplacement moral », chez celui qui se projette « dans la position de l'autre » lors d'un processus de désidentification à soi et de réidentification (Gefen 2017 : 152) et ce déplacement est supérieur à la simple sympathie car « le "partager" y est indissociable du "comprendre" » (Gefen 2017 : 153).

La supériorité de l'expérience empathique est également dénotée dans la définition du narrateur concernant l'expérience affective de Tomas en tant que « sentiment suprême » (Kundera 1989 : 37). L'empathie de Tomas produira au-delà du déplacement moral, un glissement narratologique de son personnage vers le pôle de la pesanteur et de la gravité du destin car il va renoncer à ses aventures extraconjugales et quitter Zurich pour suivre Tereza et retourner dans son pays natal. En Tchécoslovaquie, il sera loin de sa maîtresse Sabina et il devra faire face aux sanctions du régime communiste à la suite de son refus de coopérer. L'empathie émotionnelle pour Tereza active le mécanisme de conversion du personnage donjuanesque qui abandonne son habitus libertin et son métier de médecin pour adopter un style de vie plus éthique à l'égard de son épouse et se retirer dans une petite ville de province.

Ainsi, les effets du *co-sentiment* empathique coïncident avec certains bénéfices attestés de l'empathie qui vont dans le sens de l'altruisme² et d'un comportement plus éthique, même au détriment de l'intérêt personnel.

3. Les potentialités de l'empathie narrative : de l'affectif vers le cognitif

Le concept d'empathie narrative est théorisé et analysé en profondeur dans différentes études de Suzanne Keen dont les plus connues sont l'article « A Theory of Narrative Empathy » et l'ouvrage *Empathy and the Novel* qui élargit et approfondit ses réflexions. Pour Suzanne Keen (Keen 2013), l'empathie narrative représente le partage de sentiments et la prise de perspective que la chercheuse relie aux pratiques de lecture, de visionnement, d'écoute de récits concernant l'état ou la condition des autres. Elle précise que l'empathie narrative peut concerner les auteurs aussi bien que les lecteurs sans que l'empathie auctoriale puisse nécessairement conditionner les réponses empathiques des lecteurs (Keen 2013). Sa théorie de l'empathie (Keen 2006, 2007, 2022) porte sur l'étude du concept au croisement de différentes sciences et disciplines ; Keen délimite différentes stratégies des auteurs et se penche sur les techniques narratologiques favorisant la réponse empathique chez le récepteur sans négliger les potentielles divergences (*inaccuracies*) entre l'intention de l'auteur et la réponse des lecteurs.

3.1. Empathie narrative et techniques textuelles

Keen précise que « quand les textes invitent le lecteur à ressentir, ils stimulent également la réflexion des lecteurs » (Keen 2006 : 213). Dans une œuvre à forte composante intellectuelle comme l'ensemble romanesque de Kundera, il faudrait aborder la question des sentiments avec prudence, d'autant plus qu'une des cibles de sa critique sont le sentimentalisme exacerbé et le lyrisme narcissique. Pourtant, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les contenus romantiques et les expériences affectives sont intégrés à la ligne narrative centrale : le triangle amoureux Sabina – Tomas – Tereza. Sur le plan de cette matrice narrative, l'empathie émotionnelle envers certains personnages objets ou sujets d'expériences empathiques pourrait être activée chez les lecteurs. Des liens de sympathie/antipathie envers la romantique Tereza ou bien envers les personnages plus libertins (Tomas et Sabina) pourraient se former chez les publics habitués aux romans d'amour plus conventionnels. Il s'agirait de l'émergence d'une empathie narrative à dominante affective envers des personnages de fiction. Même si les personnages ne sont pas caractérisés de manière réaliste traditionnelle, ils peuvent être perçus dans leur dimension référentielle, car leur situation existentielle permet de les rendre « vivants »³ à la manière kundérienne et d'engager certains lecteurs dans un régime d'adhésion affective et d'empathie narrative. Dans la mesure où le

² Voir « Empathy-Altruism Hypothesis » (Baumeister, Vohs 2007). L'hypothèse que l'empathie entraîne un comportement altruiste est formulée par le psychologue américain C. Daniel Batson (Batson 1991).

³ Kundera considère que « rendre un personnage vivant » ne suppose pas de fournir des informations sur son apparence ou sur sa biographie mais d'« aller jusqu'au bout de sa problématique existentielle » (Kundera 1995 [1986] : 49).

code existentiel de Tereza contient une forte composante romantique et que la situation existentielle de Tomas le dépouille de ses penchants libertins, une empathie narrative affective peut être inférée chez les lecteurs/lectrices appréciant les romans renouvelant le topos romanesque classique du grand amour.

Dans *L'Art du roman*, Kundera insiste sur la fonction cognitive du roman à l'époque des Temps modernes ; il se réfère à Husserl et à Hermann Broch pour relever cette « passion de connaître » spécifiquement romanesque qui protège de l'oubli et pour mettre en relief le principe explorateur d'un genre qui aspire à apporter une connaissance sur l'existence, car « [l]a connaissance est la seule morale du roman » (Kundera 1995 [1986] : 16). Dans les « Soixante-treize mots », Kundera revient sur le concept de « connaissance », pour préciser le caractère esthétique de cette « raison d'être » du roman qui véhicule les quêtes des romanciers. Ainsi, il inclut dans la matrice originelle du roman la « beauté », car « tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté » (Kundera 1995 [1986] : 147). Le côté artistique de l'art du roman suppose une singularisation particulière ou une *défamiliarisation* qui tient de la *techne*, de la maîtrise des stratégies et techniques narratives de pair avec les spécificités de l'écriture.

Dans sa pratique du roman, Kundera respecte le principe de la distanciation qui implique une attitude de réception critique et non-univoque de son œuvre romanesque. Il recourt à différents dispositifs et procédés de démultiplication des voies interprétatives et de relativisation des visions totalisantes. Par les dispositifs de polyfocalisation et d'écriture polyphonique, par l'usage assumé et revendiqué de l'ironie et de l'humour, par une stratégie d'interventions autoréflexives, il construit ses œuvres romanesques, telles des « sondes existentielles » (Kundera 2009 : 31), dont la forme et le contenu correspondent à des projets minutieusement élaborés et résistants aux interprétations univoques. Par les « lieux d'indétermination »⁴, l'ambiguïté caractéristique de l'humour et la complexité des « rapports ironiques » se construit la « sagesse de l'incertitude » (Kundera 1995 [1986] : 17) qui est aussi « la sagesse du roman » (Kundera 1995 [1986] : 18). Kvetoslav Chvatik (Chvatik 1995 : 25) soutient que l'une des composantes essentielles de la stratégie narrative de Kundera est le choix de « la situation du narrateur et de son point de vue », plus précisément « la place centrale » du narrateur en tant que personnage. Eva Le Grand se penche d'ailleurs sur la « subjectivité objectivée du narrateur » (Le Grand 1995 : 136-137) qui devient un « personnage à part entière » entretenant une distance ironique avec ses personnages et avec l'auteur réel. Un autre spécialiste de l'œuvre de Kundera – François Ricard (Ricard 2003 : 122-123) évoque même la présence d'un « moi romancier », en affirmant qu'une spécificité du roman de l'écrivain est « ce qu'on pourrait appeler le non-effacement de l'auteur » qu'il explique à travers le lien avec les traditions orales du roman de « la première

⁴ Ces « lieux d'indétermination » (*Leerstellen*) d'après la terminologie de Wolfgang Iser déclenchent une posture plus créative de la part du lecteur (Iser 1985 [1976]). Or, les romans de Kundera représentent des « œuvres ouvertes » (Eco 1965), d'après la définition d'Umberto Eco, car elles échappent aux interprétations figées et enclenchent des entrées individuelles dans un monde romanesque cohérent tout en étant ambigu et pluriel.

mi-temps » de son histoire. Nous n'allons pas jusqu'à défendre l'hypothèse de la coïncidence des instances d'auteur réel et de narrateur, mais nous allons étudier la voix du narrateur intervenant à la première personne comme une stratégie textuelle dont la fonction narrative est d'orienter les voies de lecture. Pour pouvoir décoder les lieux ambigus ou problématiques, le lecteur devrait se situer à un niveau de réception supérieur à la lecture de la fable comme histoire d'amour. Un tel mode de réception du roman est guidé par la stratégie textuelle du narrateur interposé fournissant des commentaires métatextuels et devenant un avatar possible de l'instance auctoriale. Par le biais de ce narrateur, le lecteur remplit plus efficacement son rôle de lecteur averti, conscient de la quête de connaissance à laquelle le convie ce médiateur *in fabula*. Le narrateur remplit une fonction de médiation cognitive qui consiste à superposer une strate réflexive aux lignes narratives du roman pour poser certains questionnements dépassant le noyau central du récit. À ce niveau métanarratif, l'empathie cognitive pourrait se déclencher à l'égard du narrateur.

3.2. Empathie cognitive et narrateur-médiateur

Nous pourrions utiliser le concept d'empathie cognitive en ce qui concerne le narrateur cherchant à comprendre Tomas et dans le cas des lecteurs plus avertis de Kundera, car similaires au narrateur-médiateur, ils sont animés par un désir de connaissance et par la volonté de comprendre les situations romanesques décrites avec une certaine distanciation affective. L'empathie narrative cognitive facilite le déplacement vers la perspective du narrateur dont l'image se forme dans l'esprit du lecteur, occasionnel ou fidèle, des romans de Milan Kundera. La voix extradiégétique du narrateur et *mediator in fabula* fournit de surcroît des commentaires métatextuels et des méditations philosophiques. Il contribue à l'implication participative du lecteur tout en remplissant une fonction d'activation de l'empathie cognitive.

Le lecteur adopte la posture active de « Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (Eco 1985 [1979] : 67). Il suivrait alors une stratégie de projection dans la perspective du narrateur et de résonance intellectuelle avec la quête de connaissance poursuivie au fil des pages. De cette manière, le lecteur s'engage sur la voie du roman en tant que « méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires » (Kundera 1995 [1986] : 102). Ce parcours de lecture, guidé par la voix du narrateur, mobilise différentes compétences et connaissances intertextuelles ou extralittéraires. Suzanne Keen (Keen 2006 : 216 ; Keen 2013) cite parmi les techniques associées à une réponse empathique plus forte chez les lecteurs les différents types de commentaires métanarratifs, la représentation de processus cognitifs dans la perspective des personnages, la médiation du narrateur, la longueur des livres et le rythme plus lent de la lecture. Or, les lecteurs pourraient ainsi s'engager dans une expérience d'empathie affective envers les personnages, ou bien adopter une posture plus distanciée en suivant l'itinéraire interprétatif orienté par le narrateur-médiateur et prendre sa perspective pour empathiser sur un mode cognitif.

4. L'insoutenable empathie à l'épreuve de l'ironie

Pour Kundera (Elgrably, Kundera, 1987 : 6), « la connaissance du roman » réside dans « la révélation d'un domaine du réel » dont la surprise suscite le plaisir esthétique alors que la « beauté-kitsch » (« kitsch-beauty ») a trait aux idées et écrits redondants, à ce qui a été « déjà dit des milliers de fois ». Il est possible d'affirmer qu'une aura sentimentale émane des relations entre Tomas et Tereza. Tomas en est conscient car il se demande si c'est « de l'hystérie ou de l'amour » (Kundera 1989 : 19) et considère sa « compassion »⁵ comme une maladie dont il ne réussit pas à se guérir (Kundera 1989 : 52). Tomas échoue dans sa tentative de résistance à la naissance de cette compassion qui s'est muée en amour. Le début de sa transfiguration éthique n'est pas dépeint du point de vue des rapports conjugaux, mais dans l'esprit thématique du projet de Kundera, à savoir du point de vue de la tension entre les pôles de la légèreté (de sa vie libertine sous le signe d'*eros*) et de la pesanteur (d'une vie amoureuse sous le signe de l'amour *philia*).

Kundera met en garde d'ailleurs sur le fonctionnement subreptice de l'ironie dans *Les testaments trahis* : « Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports ironiques à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris. » (Kundera 2000 [1993] : 243). La complexité de la composition et l'élaboration du contenu en réseaux de thèmes et de motifs sollicite en outre une posture interrogative, une disposition mentale critique et une attention à la combinatoire et aux interférences des différents niveaux de lecture. « Le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation », affirme Kundera (Kundera 1995 [1986] : 45) et c'est au lecteur d'emprunter une démarche adéquate à la recherche cognitive accompagnant la lecture du roman. Cette idée d'interrogation peut d'ailleurs être reliée à l'idée de l'ironie qui est étroitement associée à l'art romanesque par Kundera. Il relève d'ailleurs que « par définition, le roman est l'art ironique » (Kundera 1995 [1986] : 159) et insiste que « chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie » (Kundera 1995 [1986] : 160).

4.1. L'empathie et les choix existentiels

La compassion fonctionne comme un embrayeur de processus affectifs et comme un catalyseur de la dynamique narrative de Tomas. Sa problématique existentielle progresse du côté de l'hypothèse des pouvoirs de l'empathie et de l'acceptation de

⁵ Pour désigner le mot « soucit » dans le roman, François Kérel, le traducteur du tchèque en français, a opté pour le mot « compassion ». C'est un choix compréhensible, surtout après la digression linguistique sur l'intraduisibilité du mot, et motivé, car les manifestations du *soucít* dans le roman coïncident le plus souvent avec l'idée de co-souffrance. Mais dans la version originale et dans les traductions dans des langues slaves comme le bulgare ou le russe (que nous avons consultées) le mot utilisé est « съчувствие » (co-sentiment en bulgare) et « сочувствие » (co-sentiment en russe). Les nuances sémantiques du mot tchèque *soucít* rendent la traduction fidèle impossible, mais alimentent l'(auto)réflexivité de l'art romanesque de Kundera. L'écrivain a d'ailleurs confié à François Kérel la mission responsable de traducteur officiel de ses œuvres écrites en tchèque, car il est « un traducteur excellent, qui est en même temps un grand ami [...] et un vrai poète » (Biron 1979 : 33).

l'amour envers une femme romantique. Sur « la planète de l'inexpérience »⁶, il est impossible de vérifier la validité des choix humains. La scène de retrouvailles avec Tereza à Prague conditionne une prise de conscience alternative chez Tomas : « ça aurait très bien pu se passer autrement... » (Kundera 1989 : 58).

Les points de suspension figurent une ellipse, la virtualité inaccomplie de l'autre éventualité – la possibilité d'éviter cette « décision aussi fatale » (Kundera 1989 : 58). Ce signe de ponctuation connote l'ouverture vers la potentialité non réalisée de Tomas, en suggérant qu'une possible trajectoire narrative du personnage aurait exploré le choix de ne pas succomber au pouvoir de la compassion pour Tereza. Car ce sentiment empathique motive la décision du chirurgien libertin de placer sa vie amoureuse sous le signe de la pesanteur et prédétermine son choix de retourner à Prague pour retrouver Tereza. Ainsi, rythmés par les références musicales au quatuor de Beethoven, les choix existentiels de Tomas suivent la ligne narrative de la prédestination, codée dans le motif « es muss sein » (il le faut), dont la force motrice est le co-sentiment empathique.

Tomas quitte la clinique suisse où il avait l'opportunité d'exercer sa profession de médecin en 1968 et retourne dans son pays natal envahi par les chars soviétiques. Il décide de suivre Tereza et de rentrer dans sa patrie sous l'emprise de la compassion qui « savait qu'elle abusait de ses droits mais s'obstinait discrètement » (Kundera 1989 : 53). La description du co-sentiment éprouvé par le chirurgien contient les caractéristiques distinctives d'une expérience empathique complexe : « Même notre propre douleur n'est pas aussi lourde que la douleur coessentie avec un autre, pour un autre, à la place d'un autre, multipliée par l'imagination, prolongée dans des centaines d'échos. » (Kundera 1989 : 53). Et pourtant, cette conviction que les choix sont déterminés par l'« es muss sein » du destin commence à s'affaiblir. Une fois la frontière tchèque franchie, Tomas est envahi de doutes. La possibilité non réalisée de l'autre proposition de son dilemme émerge sous la forme de la question « le fallait-il vraiment ? » (Kundera 1989 : 53).

Or, le choix de Tomas représente une exploration textuelle de la possibilité de la naissance de l'amour sous l'effet de l'empathie. Il est également possible de supposer que ce co-sentiment soit déclenché par « la télépathie » de l'amour de Tereza. La jeune femme romantique a reconnu en la personne de Tomas l'homme de sa vie et une possibilité de s'élever en fuyant sa ville de province et en surmontant ses complexes. Sur le plan intratextuel, on pourrait dresser un parallèle entre Tomas et un autre personnage libertin – le quadragénaire de *La Vie est ailleurs* qui a une expérience empathique à l'égard de l'une de ses maîtresses. Similaire à Tereza qui est arrivée dans l'appartement de Tomas, sa lourde valise à la main, le personnage désigné comme « la jeune fille » se trouve au seuil de l'appartement du « quadragénaire », vêtue d'un « lourd manteau marron » (Kundera 1987 : 407). Elle rend visite à son ancien amant après les trois ans passés en prison pour un crime qu'elle n'avait pas commis.

⁶ Telle est d'ailleurs la première variante du titre de ce roman, comme l'indique l'auteur en précisant que « [o]n est né une fois pour toutes, on ne pourra jamais recommencer une autre vie avec les expériences de la vie précédente. [...] En ce sens, la terre de l'homme est la planète de l'inexpérience » (Kundera 1995 [1986] : 158).

Son « manteau marron, lourd et usé » (Kundera 1987 : 406) représente une métaphore de la pesanteur tragique du destin de ce personnage pris dans le piège d'un engrenage implacable, ayant transformé un mensonge apparemment léger en une source d'événements graves au cours inexorable. Par ailleurs, le manteau remplit la fonction d'embrayeur de la mémoire affective du quadragénaire. L'« élégiaque musique » (Kundera 1987 : 406), associée au manteau d'hiver, entraîne une analepse et ravive les souvenirs du quadragénaire. Le « flot de la compassion » (Kundera 1987 : 424) pour la jeune fille en pleurs fait naître de la sympathie chez l'homme mûr et cet épisode de retrouvailles constitue « un entracte » et « une pause tranquille » (Kundera 1987 : 428) dans l'ensemble du roman. Le quadragénaire ne subit pas de transformation radicale sous l'emprise de l'empathie mais son habitus donjuanesque est atténué. Dans le cas de Tomas pourtant, l'empathie acquiert une fonction narrative importante, car il délaisse son mode de vie aventureux au nom de la vie conjugale.

4.2. Empathie cognitive et ironie romanesque

Les lecteurs familiers de l'œuvre de l'écrivain sont conscients que l'ironie est inhérente à l'art du roman spécifiquement kundérien et que le mensonge embellissant, le lyrisme et les illusions sentimentales font partie de ses cibles récurrentes. Après la première lecture de ce « roman d'amour »⁷ (une réception générique assez réductrice, mais possible) et en vue d'une *relecture* en quête de l'éclairage sémantique rétroactif, il serait légitime de se demander si l'histoire d'amour au premier plan/niveau serait à prendre au premier ou bien au second degré vu le point de vue désabusé du narrateur-médiateur. Le régime de relecture est recommandé par Kundera lui-même, à cause des liens invisibles entre les composantes de ses romans et le fonctionnement retardé, après-coup, de l'ironie romanesque. Mais l'importance de la « seconde lecture » en tant que « lecture innovante » est également soulignée par un grand théoricien de la réception comme Wolfgang Iser (Iser 1974 : 299). Or, les (re)lecteurs avertis du scepticisme de Kundera à l'égard des récits sentimentaux pourraient se demander dans quelle mesure l'ironie serait un révélateur de l'ambiguïté de l'histoire romantique et s'il faudrait la lire comme un questionnement sur la possibilité d'une métamorphose romantique d'un homme foncièrement libertin. Quelle serait la part d'illusion et d'idéalisation dans cette histoire d'amour tragique née des synchronicités conjuguées de différents hasards ? Il serait sans doute pertinent de se poser de telles questions et d'appréhender l'entité du roman du point de vue d'une mise en doute de l'approche traditionnelle des romans d'amour.

Kundera utilise l'ironie comme un vecteur de déstabilisation et un révélateur d'ambiguïté, comme un moteur de relativisation du parcours interprétatif classique. Il précise qu'il est difficile de porter des jugements de valeur sur des personnages

⁷ Pierre Lepape inclut cette œuvre dans son ouvrage intitulé *Une histoire des romans d'amour* dans l'article « Kundera et la condition amoureuse ». Lepape (Lepape 2011 : 387) précise que le kitsch constitue un « régime sous lequel prospèrent les romans sentimentaux » et en déduit qu'« il est impossible d'écrire un roman d'amour (ou même une simple chanson sentimentale) en échappant au kitsch. Tout juste peut-on en souligner les mensonges et les illusions ».

littéraires et que la « vérité » de « l'art ironique » du roman est « cachée, non prononcée, non-prononçable » (Kundera 1995 [1986] : 159). Dans « Qu'est-ce que l'ironie ? » (Kundera 2000 [1993] : 241-243), l'auteur souligne la présence de « *rapports ironiques* à l'intérieur du roman » (Kundera 2000 [1993] : 243) et affirme que le rapport du « vrai romancier avec ses personnages n'est jamais satirique ; il est ironique » (Kundera 2000 [1993] : 242). Les interrogations qui découlent de certaines relectures rétroactives devraient-elles contrecarrer l'empathie du lecteur ? Le mécanisme enclenché de l'empathie cognitive par le biais du narrateur-médiateur serait-il entravé en régime de relecture ? De telles questions pourraient amplifier l'empathie cognitive chez le lecteur et le faire réfléchir sur la pertinence des choix existentiels incarnés dans les différents personnages. Ainsi le donjuan romantique apparaîtrait-il comme un renversement ironique de l'habitus donjuanesque, ou bien comme une transformation plus humaine d'un coureur de femmes égotiste – les itinéraires interprétatifs dépendent du point de vue du lecteur, mais les deux variantes coexistent dans cette ambiguïté qui est à la base du rapport de l'auteur à ses personnages.

Cette ambiguïté tend pourtant à renforcer – au lieu d'interrompre – l'empathie cognitive avec le narrateur qui pourrait contribuer à ce qu'une image de l'auteur se forme chez le lecteur – un personnage de l'auteur ou « auteur implicite » (« implied author ») selon la taxinomie de Wayne Booth (Booth 1961) qui n'est pas nécessairement l'auteur empirique mais qui est construit au fil de la lecture des romans kundériens. Cet auteur implicite découvre lui aussi l'ambivalence de certaines situations existentielles et poursuit sa quête de connaissance sur « le monde comme ambiguïté » (Kundera 1995 [1986] : 159). Ainsi, l'empathie narrative affective est susceptible de se transmuier en empathie cognitive qui dépasse le niveau de l'histoire du roman pour activer une réception critique et réfléchie, singulière, de l'œuvre en résonance avec la stratégie textuelle du narrateur-médiateur. L'empathie cognitive devient un opérateur de réflexion critique dépassant la fonction de l'immersion affective pour stimuler un mécanisme de processus cognitifs plus complexes en vue d'une participation du lecteur à la coproduction du sens.

5. Conclusion

En conclusion, *L'insoutenable légèreté de l'être* explore par le biais de techniques et de stratégies narratives, propres à l'art du roman kundérien, le thème de la compassion ou plus précisément du *soucit* ou co-sentiment dont notre étude a relevé les composants empathiques et leur importance en termes de fonctions narratives. L'appartenance du *soucit* au champ affectif de l'empathie permet sa thématisation et son traitement variationnel ainsi que son fonctionnement comme moteur de l'action et objet de digressions. Outre leur importance thématique et essayistique, l'empathie et ses représentations sont aptes à susciter une réponse empathique émotionnelle chez certains publics. Les lecteurs plus compétents, pourtant, prennent conscience de l'importance des interventions du narrateur-médiateur pour orienter les voies de lecture. Ainsi, en plus de l'empathie narrative auctoriale et des potentialités de réponses empathiques émotionnelles, nous avons analysé l'empathie cognitive

générée par la stratégie du narrateur (et *mediator in fabula*). Comme une tension apparaît entre l'immersion affective et l'interprétation plus distanciée du récepteur faisant face à l'ambiguïté de l'ironie, une lecture rétroactive peut se concrétiser en résonance avec le programme narratif des romans de Kundera. Aussi l'empathie cognitive se trouve-t-elle intensifiée en régime de relecture critique qui stimule et amplifie les processus mentaux de questionnement existentiel et de construction d'une pluralité de sens et d'interprétations personnelles.

Références bibliographiques

- BATSON, Charles Daniel (1991), *The Altruism Question: Toward a Social-Psychological Answer*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- BAUMEISTER, Roy F. – VOHS, Kathleen D. (2007), *Encyclopedia of Social Psychology*, Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications Inc. doi 10.4135/9781412956253.
- BERNARD, Mathilde – GEFEN, Alexandre – TALON-HUGON, Carole (2016), *Dictionnaire Arts et Émotions*, Paris : Armand Colin.
- BIRON, Normand (1979), « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté* 21(1), 19–33.
- BLAIR, R. J. R. (2005), « Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations », *Consciousness and Cognition* 14(4), 698–718.
- BOOTH, Wayne (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- ELGRABLY, Jordan – KUNDERA, Milan (1987), « Conversations with Milan Kundera », *Salmagundi* 73, 3–24.
- CHVATIK, Kvetoslav (1995), *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard.
- DECETY, Jean, « Empathie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/empathie/>> [18/09/2022].
- ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte* (traduit de l'italien par Ch. R. de Bézieux avec le concours d'A. Boucourechliev), Paris : Seuil.
- ECO, Umberto (1985) [1979], *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduit de l'italien par M. Bouzaher), Paris : Grasset.
- ECO, Umberto (1994), *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs* (trad. de l'italien par M. Bouzaher), Paris : Grasset.
- GEFEN, Alexandre (2017), *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.
- ISER, Wolfgang (1974) [1972], *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
- ISER, Wolfgang (1985) [1976], *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (trad. de l'allemand par E. Sznycer), Bruxelles : P. Mardaga.
- KEEN, Suzanne (2006), « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative* 14/3, 207–236.
- KEEN, Suzanne (2007), *Empathy and the Novel*, Oxford: Oxford University Press.
- KEEN, Suzanne, « Narrative Empathy », dans HÜHN, P. (ed.), *The Living Handbook of Narratology* [disponible sur <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html>>, 10/09/2022].
- KEEN, Suzanne (2022), *Empathy and Reading. Affect, Impact, and the Co-Creating Reader*, London – NY: Routledge.
- KUNDERA, Milan (1987), *La Vie est ailleurs* (trad. du tchèque par François Kérel), Paris : Gallimard.

- KUNDERA, Milan (1989), *L'Insoutenable légèreté de l'être* (trad. du tchèque par François Kérel), Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1995) [1986], *L'Art du roman*, Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (2000) [1993], *Les testaments trahis*, Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (2009), *Une rencontre*, Paris : Gallimard.
- LE GRAND, Eva (1995), *Kundera ou la Mémoire du désir*, Paris : L'Harmattan.
- LEPAPE, Pierre (2011), *Une histoire des romans d'amour*, Paris : Seuil.
- NARME, Pauline et al. (2010), « Vers une approche neuropsychologique de l'empathie », *Revue de neuropsychologie* 2/4, 292-298.
- NUSSBAUM, Martha (2001), *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, New York: Cambridge University Press.
- RICARD, François (2003), *Le dernier après-midi d'Agnès : Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris : Gallimard.