

GYÖNGYI PÁL

Université MATE

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

Résumé

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Voir par exemple Gabriel 2015 ou Pap 2017.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

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

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