

ANIKÓ Ádám

Université catholique Pázmány Péter de Budapest

L'empathie à l'œuvre d'un texte à l'autre

Résumé

Notre étude, dans une première étape, propose d'examiner dans certains exemples littéraires les outils textuels de l'expression de l'empathie à l'œuvre, décrits par les théories cognitives, qui soutiennent d'une manière paradoxale la communication plutôt sensitive que verbale, acception originelle du terme *empathie*. Dans une deuxième étape, nous élargissons nos interrogations vers les domaines de la traduction pour arriver à conclure que ces outils (dont l'intersubjectivité et l'arrière-texte) mis en jeu lors de la lecture soutiennent les procédés activés au cours de la traduction littéraire.

Mots-clés : empathie, théories cognitives, intersubjectivité, traduction, Albert Camus

Abstract

Our paper begins by examining the textual tools described by cognitive theories that paradoxically support sensitive rather than verbal communication, the original meaning of the term empathy, in a few literary examples. We then extend our interrogations to the fields of translation, concluding that these tools (including intersubjectivity and *arrière-texte*) used during reading support the processes activated during literary translation.

Keywords: empathy, cognitive theories, intersubjectivity, translation, Albert Camus

C'est contre les formalistes et pour expliquer la reconnaissance d'un contenu émotionnel essentiel au sentiment du beau qu'a été réactualisée la notion d'empathie. Celle-ci a été recherchée afin de la distinguer de la sympathie, reléguée dans le langage populaire et sans plus de signification philosophique. Dans sa *Rhétorique*, Aristote s'appuyait sur les dimensions langagières de l'expression des émotions et sur les dispositions des auditeurs pour leur parler avec efficacité. En appliquant le modèle aux relations interpersonnelles, la sympathie finit par désigner, en anglais, en français ou en allemand, le partage de sentiments avec autrui et plus spécifiquement le fait d'être affecté par les souffrances du prochain. Pourtant, ce partage n'est pas du tout évident ; il n'est pas facile de reconnaître les émotions des autres, tout comme il est difficile de rendre compte linguistiquement de la douleur et de la souffrance. Rousseau au XVIII^e siècle, par exemple, ne parle pas directement de la sympathie ; il se réfère plutôt au concept voisin de pitié (ou de commisération). On se rappelle qu'en 1754, dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau tenait la pitié pour un mécanisme essentiel destiné à équilibrer l'amour-propre fondamental de l'être humain (Rousseau 1996).

Bien avant que la psychologie moderne n'attire notre attention sur les sources affectives et les substructures inconscientes de la pensée, Rousseau, dans les *Confessions*, nous invite à chercher l'origine de ses propres théories dans l'expérience sensible. Dans ses *Rêveries*, il situe celle-ci dans l'expérience rêvée : « Ma vie entière n'a guère été qu'une longue rêverie »¹ (Rousseau 1948, 167). Dans ce discours subjectif, la rencontre de soi coïncide avec la rencontre de l'imaginaire, elles sont les résultats de la même découverte. Dès l'origine, la conscience de soi est intimement liée chez lui à la possibilité de devenir un autre : « Je devenais le personnage dont je lisais la vie » (Rousseau 1908, 9). L'illusion émotionnelle de cet aveu proustien avant la lettre, éveillée par la lecture, représente un risque comme dans le cas de toute expérience livresque que l'écrivain de l'Émile ne se lasse pas de dénoncer. Cependant, ce risque a également un avantage précieux : grâce à la lecture, le jeune Jean-Jacques se forme comme un être différent. Il fait l'expérience de la dissimulation, de la distance aux autres, et c'est en éprouvant cette distance qu'il prend conscience de lui-même et que son « moi » émerge. Il refuse tout ce qui s'interpose entre lui-même et sa conscience : les masques, l'opinion, le désir de considération, les arts et les artifices, jusqu'à la réflexion et au langage lui-même. Selon lui,

1 Phrases écrites sur des cartes à jouer, appendice aux *Rêveries du Promeneur solitaire*, édition critique par Marcel Raymond (1948, 167).

l'homme est en exil dans le langage. Ce constat, d'une manière nécessairement anachronique, nous rappelle la méfiance de Roland Barthes à l'égard de l'usage social de la langue. En rejetant à l'extérieur la responsabilité de l'altération des rapports humains et en plaçant le mal au dehors, Rousseau peut se libérer de la faute. Mais surtout, il est amené à chercher sa véritable nature au plus profond de lui-même.

Homme de lettres, Rousseau dénonce l'insuffisance du langage au moyen d'une œuvre écrite. Il poursuit un désir : la communication muette où tout est dit sans prendre la parole ; il conserve la nostalgie d'un autre langage, d'avant la chute. Il a comme rêve l'abolition du discours. « Rousseau a été le premier à vivre d'une façon exemplaire le dangereux pacte du moi avec le langage » (Starobinski 1989, 239). Deux siècles plus tard, on retrouve ce même désir de communication muette chez Roland Barthes comme langage du neutre, ou sous sa forme blanchotienne, une écriture blanche. Pour Barthes, *L'Étranger* de Camus incarne ce « degré zéro de l'écriture ».

La philosophie de Rousseau ne peut donc pas se dissocier d'une démarche fondée sur l'expérience vécue, l'enracinement dans l'affectif, la méditation sur les rapports entre désir et raison, réel et imaginaire, le moi et l'autre. Il avance la conception de l'homme qui place l'autre devant soi. La pensée de Rousseau évolue donc à partir d'un double principe : celui de l'identification à autrui et celui du refus d'identification à soi-même, ce qui permet la formation d'un premier état d'intersubjectivité, concept clé de la théorie de l'esprit élaborée en éthologie et en sciences cognitives au XX^e siècle. Contre un humanisme conquérant, Rousseau revendique l'aversion naturelle face à la souffrance de l'autre. C'est le principe d'identification à autrui par la pitié que l'auteur des *Rêveries* ne cesse de réaffirmer. S'il est vrai que la nature a rejeté l'homme, que celui-ci s'est engagé dans des erreurs liées à sa socialisation, ce n'est qu'en retrouvant une alliance originelle, le « nous » face à la société ennemie. L'homme saisit autrui à travers son moi d'une manière indirecte, dans une altération du proche et du lointain, entre extériorité et intimité.

Au XIX^e siècle, c'est dans le contexte du débat esthétique que le concept d'empathie se précise. Dans sa thèse inaugurale soutenue en 1873, Robert Vischer, à qui l'on doit le terme *Einfühlung*, relie l'origine du sentiment esthétique à une projection émotionnelle dans les formes. Il annonce par là la transition de l'esthétique à la psychologie en pressentant l'une des caractéristiques de la position empathique : le fait de pouvoir s'immerger dans la conscience d'autrui tout en gardant conscience de soi. Grâce à l'empathie, « nous avons ainsi la merveilleuse capacité de projeter et d'incorporer notre propre forme physique dans une forme objective de la même

manière que des oiseleurs s'approchent de leur proie en se dissimulant derrière un camouflage. Ainsi, je projette ma vie dans une forme sans vie comme je pourrais le faire avec une autre personne » (Vischer 1873, cité par Hochmann 2012, 17). Projeter notre vie dans une forme sans vie, c'est précisément la démarche que le lecteur suit lors de son immersion dans le milieu langagier d'un texte littéraire.

Dans ce qui suit, nos interrogations porteront surtout sur les stratégies concernant le travail raisonné de l'écrivain lors de la représentation de l'intersubjectivité à l'œuvre dans le texte. Cette question, déjà évoquée au XVIII^e siècle par Rousseau entre autres, entre dans le cadre d'une entreprise d'autant plus passionnante qu'elle n'est pas facile à créer, ni à détecter et encore moins apte à comprendre et à exprimer cette intersubjectivité fondamentale entre les personnages, leurs lecteurs et, ajoutons-le, leurs traducteurs.

Lisa Zunshine, spécialiste américaine de la littérature et des sciences cognitives, s'appuyant entre autres sur les romans de Jane Austen, parle de l'intersubjectivité, qui serait un réseau de consciences partiellement interpénétrées et qui apparaîtrait partout où des êtres humains, c'est-à-dire des sujets perceptifs, se trouvent ensemble. Zunshine (2007, 275) se pose la question suivante : « Austen a-t-elle été la première écrivaine anglaise à construire des passages profondément intersubjectifs ? [...] certains de ses prédécesseurs du dix-huitième siècle ont failli, mais n'ont pas exploré les riches possibilités offertes par le fait qu'un personnage perçoit la réaction d'un autre personnage à l'état mental du premier ». Dans les romans de Defoe, Richardson, Fielding et Burney, la « rencontre avec l'autre ne va jamais au-delà d'un échange à deux niveaux, vers de multiples négociations et perceptions », alors que chez Austen, les scènes « sur l'observation des observations » donnent voix à une « nouvelle manière de façonner la narration » (Zunshine 2007, 298).²

Zunshine reprend la notion de « théorie de l'esprit » (*Theory of Mind*) qui désigne le processus par lequel nous attribuons des états mentaux aux autres. Le présupposé « *ils savent que nous savons qu'ils savent* » est un exemple des édifices complexes élaborés par cette théorie de l'esprit. En moyenne, nos capacités cognitives nous permettraient d'aller jusqu'à quatre niveaux d'intentionnalité : il sait (1) que je sais (2) qu'elle sait (3) qu'il sait (4). Selon Lisa Zunshine, un auteur comme Virginia Woolf est capable, dans ses romans, de jongler avec six

2 Lisa Zunshine cite ici George Butte : *I Know That You Know That I Know : Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie* (2004, 59). Les citations en anglais sont traduites et transcrites par Anikó Ádám.

niveaux. Les intentionnalités d'un individu représentées dans un texte littéraire peuvent être saisies à partir de plusieurs facteurs. Cependant c'est sur le visage et ses parties accentuées (regard, sourire, mimique, etc.) que le lecteur et les autres personnages peuvent lire, concevoir et voir mentalement les pensées, les émotions et les intentions supposées et interprétées toujours individuellement. Le fonctionnement des neurones miroirs nous paraît révélateur lors du conditionnement d'une action et de l'apprentissage lorsqu'un individu exécute une action ou lorsqu'il observe un autre individu exécuter la même action, ou même lorsqu'il imagine une telle action. Dans *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus, ce sont justement les descriptions de ces facteurs qui pourraient servir de miroir pour détecter les intentions et les émotions des personnages, qui font défaut, tant pour les personnages eux-mêmes que pour les lecteurs.

À la lecture des œuvres de la rhétorique classique, on constate que c'est le *pathos* (expression des émotions) qui couvre l'aspect émotionnel d'un texte (à côté du *logos* - raison, et de l'*éthos* - tempérament). L'auditoire doit être séduit et capté émotionnellement ; la persuasion rationnelle n'est ainsi pas le seul but de la rhétorique. Selon Michel Meyer (2020), le *pathos* comporte trois éléments passionnels : la question choc, le plaisir ou le déplaisir qu'elle occasionne et la modalité sous forme de jugement qu'elle engendre, comme l'amour et la haine par exemple. Gotthold Ephraïm Lessing (1766) propose, pour sa part, d'éviter en peinture et en sculpture de représenter le moment paroxystique. Aucun instant ne jouit en effet de moins de privilège pour stimuler l'imagination que la représentation du stade ultime de l'affect. « Au-delà [de l'instant paroxystique], il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination ». C'est pourquoi le *Laocoon* sculpté ne crie pas : « en sages connaisseurs de leur art, les artistes ont évité de représenter le moment de la douleur suprême, car cet instant aurait enchaîné l'imagination » (Lessing 1766, 23). Si la peinture et la sculpture ne doivent pas tout dire sur les états de l'âme humaine, si elles ne peuvent pas représenter les émotions dans leur plénitude car cela enchaînerait l'imagination du spectateur, c'est encore plus vrai pour la littérature qui utilise le langage, par définition insuffisant et trompeur, comme le camouflage défini par Vischer évoqué plus haut. Il est impossible de traduire (au sens profond du terme) une œuvre littéraire sans qu'il y ait entre l'auteur et le lecteur privilégié qu'est le traducteur, cette empathie intime et nécessaire, bien que souvent illusoire.

À travers l'examen comparé des traductions hongroises d'un roman français, *L'Étranger* d'Albert Camus (1942), un roman à l'écriture blanche dont le prota-

goniste souffre d'apathie, nous espérons détecter où se trouvent les limites langagières de l'expression de l'empathie d'une langue à l'autre, jusqu'où l'écrivain et le traducteur peuvent pousser l'expression de la turbulence émotionnelle, ou au contraire, de l'absence de toute émotion, sans tomber dans le piège du paroxysme empathique dénoncé par Lessing. C'est précisément le travail esthétique et critique de l'écrivain, ainsi que du traducteur, qui rend l'œuvre capable de procurer au lecteur une expérience à la fois sensible et intelligible, lui offrant du plaisir (rôle régulateur de la sympathie ou de l'empathie) et de la jouissance (passion immersive).

L'écriture blanche est une expression de Roland Barthes qui, dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), analyse un type d'écriture « neutre » dont le principal exemple est *L'Étranger* de Camus : « La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence » (1953, 58). En ce sens, le « degré zéro » apparaît comme une innocence reconquise. Barthes discrédite l'érudition et les savoirs universitaires pour que la lecture devienne un acte magique qui lui permet d'accéder directement au « plaisir du texte » (cf. Ádám 2021). Il rêve d'une langue inconnue, un rêve de ne rien comprendre, donc de devenir étranger à sa propre langue. Le langage connu, celui qui nomme le monde, l'enferme dans des identités. Roland Barthes distingue, dans *Le Plaisir du texte* (1973), le plaisir (contenement) de la jouissance (évanouissement). Le « [t]exte de jouissance [est] celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], met en crise le rapport au langage » (1973, 25-26). Selon Barthes, le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas. Il renvoie alors à Lacan : « [...] la jouissance est interdite à qui parle [et] elle ne [peut] être dite qu'entre les lignes... » (1973, 36).

À la même époque, Camus dénonce le même caractère aliénant du langage à usage social. Il écrit en 1943 à Francis Ponge afin de lui exprimer toute son admiration pour avoir su faire parler ce qui d'habitude est « muet », pour avoir permis une relecture de ce qui se donnait comme allant de soi. Il écrit à propos du *Parti pris des choses* : « Pour ma part, je rêve d'une Philosophie du Minéral, ou de Prolégomènes à une Métaphysique de l'Arbre, ou à un Essai sur les attributs de la Chose » (1965, 1662). Il rêvait de réaliser ce projet, conscient de la difficulté de l'entreprise, car tout cela relevait à la fois d'un choix éthique et d'un « problème d'expression ». *L'Étranger* est un roman de l'absurde à l'état pur, il naît à l'extrémité de la non-signification du monde. Et Camus de dire, toujours dans sa lettre adressée à Francis Ponge :

Ce qui personnellement me frappe le plus dans votre livre, c'est la nature sans hommes, le matériau, la chose comme vous dites. C'est la première fois [...] qu'un livre me fait sentir que l'inanimé est une source incomparable d'émotions pour la sensibilité et l'intelligence (nouvelle coïncidence : j'ai écrit des pages – assez lyriques malheureusement – sur les pierres). (1965, 1662)

Il y esquisse apparemment un projet littéraire qui contredit tout ce qui vient d'être dit sur l'empathie et sur l'intersubjectivité. À ses yeux, le manque d'empathie et l'absence de la communication intersubjective dans le roman dénoncent de manière évidente l'absurdité du monde.

Lors de la traduction, l'empathie renvoie à quelque chose de bien plus vaste et de plus profond, à une sorte de constellation psychophysiologique qui se laisse le mieux définir par les termes de « tempérament » ou de « nature profonde ». Alain Trouvé et ses collègues de Reims, spécialistes de la lecture, mènent des recherches pour identifier dans les textes littéraires ce « tempérament » et cette « nature profonde » de l'auteur et du lecteur. Ils élaborent le concept de l'arrière-texte qui désigne justement cette intersubjectivité, cette empathie qui existe, non pas entre l'auteur et le traducteur, mais entre les subjectivités inscrites et détectables dans un univers textuel. Grâce à l'arrière-texte « s'active un régime littéraire à deux temps, dans lequel le lecteur rejoue la partition de l'auteur en y ajoutant ses propres accents, selon un décalage résultant de sa position d'exotopie face au texte auctorial » (Trouvé 2010, 495-509).

La traduction est d'abord une ou plusieurs relectures simultanées qui se déposent, s'articulent et se composent en réseau. Elle est ensuite suivie de réflexions et de prises de conscience par le traducteur de certains objets de pensée et de certains textes qui surgissent des couches latentes et occultées de sa mémoire, grâce auxquels il parvient à produire en une autre langue un texte différent de sa toute première lecture. Nous pouvons d'abord considérer la traduction, ou plutôt les traductions, dans lesquelles s'activent des arrière-textes, et où le traducteur apparaît, comme le fantôme de l'auteur au cours de la lecture du texte traduit. Ensuite, en mettant en œuvre ses compétences, sa mémoire et tout ce qu'il trouve en arrière-textes, le traducteur est lui-même créateur de nouveaux arrière-textes. Les arrière-textes du traducteur (dont les références explicitées se trouvent souvent en notes de bas de page) n'occultent pas le texte à traduire, mais au contraire le mettent en lumière et justifient sa position de premier plan.

L'intertextualité pose déjà problème au traducteur, dont la reconnaissance exige une lecture profonde qui, en cas optimal, doit mobiliser sa sensibilité, sa mémoire, sa culture, ses compétences linguistiques et intellectuelles, jusqu'aux profondeurs de son inconscient et aux surfaces de sa conscience, toujours en dialogue avec des intentions ou des intersubjectivités (de l'auteur, des personnages, etc.). Ce phénomène est appelé par George Steiner (2009) « réciprocité » : les corrélations d'un texte avec toutes ses traductions, ses imitations, ses parodies mêmes sont tellement complexes qu'il paraît impossible de les encadrer par des théories.

Pour éclairer la manière dont il est possible de traduire l'absence d'empathie, ce dysfonctionnement perceptif, et de quelle façon la subjectivité du traducteur émerge dans la version traduite, il nous paraît intéressant d'examiner une retraduction hongroise de *L'Étranger* d'Albert Camus (2016). Les traducteurs ont produit un tout nouveau texte à partir de la version originale, en comparaison avec la première version hongroise du roman. Ce livre de Camus est l'un des romans français les plus populaires en Hongrie. Il y a quelques années, les lecteurs et les critiques ont accueilli avec beaucoup de réprobation la nouvelle retraduction hongroise, non pour la qualité de la traduction, mais pour le simple fait que ce roman canonique traduit pour la première fois en 1957 par Albert Gyergyai, a surtout été retraduit avec un nouveau titre. Le public est choqué parce qu'il doit faire face au fait que cette ancienne traduction « erronée » ne lui permettait pas de lire le « vrai » Camus. Selon les nouveaux traducteurs, Gyergyai aurait mal compris le roman. Dans sa version hongroise, ce membre de la revue littéraire *Nyugat* [*Occident*] pour qui la littérature, surtout occidentale, est sacro-sainte, a surstylisé l'écriture blanche de Camus. Cette écriture devait refléter l'étrangeté absurde du monde où toute communication échoue, et suivait une tradition, ce que son premier traducteur n'a pas bien capté. Ce n'est pas qu'il n'était pas un très bon traducteur et écrivain cultivé, grand historien de la littérature française possédant des inter- et des arrière-textes, mais la modalité de l'écriture blanche manquait dans la tradition littéraire hongroise, surtout dans les années cinquante. Le plus scandaleux reste le changement du titre déjà canonisé. Le titre français *L'Étranger*, est tellement évident et l'équivalence hongroise existe bien. Alors, on ne comprend pas pourquoi Gyergyai a dû choisir le titre hongrois complètement déplacé, vu le sens du livre : *Közöny* [*Indifférence*]. Les historiens évoquent une explication de politique d'édition : avant la publication de la traduction de Gyergyai, en 1937, le même éditeur a publié le livre de Sándor Márai intitulé *Idegenek* [*Étrangers*], et il ne voulait pas de confusions.

Être étranger au monde est l'essentiel de l'absurde camusien qui se remplit idéologiquement et moralement du titre *Indifférence*, donc cesse d'être absurde, et de nouveau, le lecteur hongrois voit surgir l'arrière-texte du contrôle soviétique. Meursault est un être étrange, différent. Pourtant, il ne tire pas de cette différence une force. Incapable de donner un sens à sa vie – ni signification ni perspective –, il éprouve l'absurde de son existence, sans pour autant le penser consciemment. C'est en ce sens qu'il est un étranger radical, car son étrangeté trouve en lui-même sa source, sans jamais être nommée ni, par la suite, dépassée. Meursault est un étranger qui s'ignore, parce qu'il ne trouve aucun miroir suffisamment solide et stable pour se réfléchir. L'origine du manque d'empathie du narrateur réside dans l'absence de l'autre dans sa conscience ; ce n'est pas la solitude mais c'est l'ignorance totale de la possibilité de l'autre. Ce qui condamne Meursault aux yeux de tous, c'est le désintérêt manifeste dès le début du roman, le décalage entre l'intimité suggérée par l'usage de « maman » et l'absence de *pathos*, que renforcent les approximations, les phrases courtes, ainsi que la citation de l'asile. Meursault désobéit aux canons de la morale la plus élémentaire et du consensus social.

Dans la traduction de l'incipit du roman (« Aujourd'hui, maman est morte »), le premier traducteur hongrois décide de traduire le mot « maman » par « *anyám* », équivalent de « ma mère ». Camus utilise tout au long de son texte « maman », seule expression dans le roman qui évoque une lueur d'émotion éprouvée par Meursault. Le mot « mère » est plus formel, plus distant. Gyergyai traduit, tout aussi conséquemment que l'écrivain français, par ce terme « *anyám* » le mot « maman ». On peut supposer que pour lui, « la mère » est plus intime que « maman » puisque dans sa biographie il utilise toujours cette expression. La mère de sa biographie devient ainsi son arrière-texte compensatoire qui comble les refoulements de l'empathie du narrateur et procure du *pathos* au texte de Gyergyai. Cependant, cette intersubjectivité intime atténuée quelque peu la force de l'original, ne permet pas de réaliser en traduction la communication muette où tout est dit sans prendre la parole, où le discours s'abolit et ne reste que l'émotion.

Bibliographie

Ádám Anikó (2021) : « Les masque du texte », in Anikó Ádám et Anikó Radvánszky (dir.), *Les Sorties du texte. Études sur Roland Barthes*, Paris : L'Harmattan.

- Barthes Roland (1953) : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil.
- Barthes Roland (1973) : *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- Butte George (2004) : *I Know That You Know That I Know : Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*, Columbus : Ohio University Press.
- Camus Albert ([1942] 2016) : *Az idegen [L'Étranger]*, trad. par Péter Ádám et Kornélia Kiss, Budapest : Európa Kiadó.
- Camus Albert (1957) : *Közöny [Indifférence]*, trad. et postface par Albert Gyergyai, Budapest : Magvető.
- Camus Albert (1965) : « Lettre au sujet du *Parti pris des choses* de Francis Ponge », in *Essais*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- Hochmann Jacques (2012) : *Une Histoire de l'empathie*, Paris : Odile Jacob.
- Lessing Gotthold Ephraïm (1766) : *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. par Charles Vanderbourg, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56883287> [10/09/2023].
- Meyer Michel (2020) : *La Rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Rousseau Jean-Jacques ([1782] 1908) : *Confessions*, première rédaction, Genève : Annales Jean-Jacques Rousseau, IV.
- Rousseau Jean-Jacques ([1755] 1996) : *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Le Livre de Poche.
- Rousseau Jean-Jacques ([1776-1778] 1948) : *Rêveries du Promeneur solitaire*, éd. critique par Marcel Raymond, Genève : Droz.
- Starobinski Jean (1989) : *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris : Gallimard.
- Steiner George ([1975]2009) : *Bábel után [After Babel. Aspects of Language and Translation]*, trad. par István Bart, Budapest : Corvina.
- Trouvé Alain (2010) : « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique* 4/164, 495-509.
- Vischer Robert, Fiedler Conrad, Heinrich Wölfflin et al. (1993) : *Empathy, Form and Space, Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica : The Getty Center Publications.
- Zunshine Lisa (2007) : « Why Jane Austen Was Different, and Why We May Need Cognitive Science to See It », *Style* 41/3, « Narrative and Self-Knowledge », 275-298.