Revue des Études de la Langue Française
Volume 18, Issue 2, 2026 (N° de Série 35), pp. 15-30
http://relf.ui.ac.ir
DOI: http://dx.doi.org/relf.2026.148825.1296 Document Type: Research

Le pathétique comme l'art de la narration: Une lecture de *Réparer les vivants*

Zahra Hadjibabaie [1*], Akram Ayati [2]

[1] Maître-assistante, Département de langue et littérature françaises,Université d'Ispahan, Ispahan, Iran
[2] Maître de Conférences, Département de langue et littérature françaises, Université d'Ispahan, Ispahan, Iran

Reçu: 2026/05/06, Accepté: 2026/06/28

Résumé: Le roman *Réparer les vivants* (2014) de Maylis de Kerangal met en scène la vulnérabilité de personnages confrontés à la fragilité de la condition humaine. La souffrance du donneur d'organe Simon, celle de sa famille ainsi que celle des soignants crée une ambiance profondément pathétique, marquée par l'intensité des émotions et par l'expérience de la perte. Cette étude examine la manière dont l'auteure mobilise le pathétique comme une véritable technique narrative afin de développer la dimension émotionnelle du récit et de donner une profondeur particulière aux personnages. Elle montre également comment cette écriture sensible permet d'interroger des thèmes universels tels que la vie, la mort, la transmission et la transformation humaine. L'analyse s'appuie sur la théorie du care, qui met l'accent sur l'attention portée à autrui, les relations intersubjectives et la responsabilité éthique au sein des interactions humaines. Elle révèle que le pathétique ne résulte pas uniquement de la douleur éprouvée, mais aussi des réactions suscitées par la souffrance d'autrui. Le care apparaît ainsi comme une clé de lecture essentielle pour comprendre la portée humaine et éthique du roman.
Mots-clés: pathétique, narration, Kerangal, le care, vulnérabilité, *Réparer les vivants*.

Pathos as the Art of Narrative: A Reading of *Réparer les vivants*

Zahra Hadjibabaie [1*], Akram Ayati [2]

1 Assistant Professor, Department of French Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran
[2] Associate Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 2026/05/06, Accepted: 2026/06/28

Abstract: Maylis de Kerangal's novel *Réparer les vivants* (2014) depicts the vulnerability of characters confronted with the fragility of human existence. The suffering of the organ donor Simon, as well as that of his family and the medical caregivers involved in the transplantation process, creates a deeply pathetic and emotionally charged atmosphere throughout the narrative. This study examines how the author mobilizes pathos as a narrative technique in order to intensify the emotional dimension of the story and to shape the reader's engagement with the characters. It also explores how this affective writing brings to light universal themes such as life, death, solidarity, and human transformation. The analysis is grounded in care theory, which emphasizes attention to others, intersubjective relationships, and ethical responsibility within human interactions. The study demonstrates that pathos arises not only from the pain experienced by individuals but also from the reactions and forms of empathy elicited by the suffering of others. Care therefore emerges as a key interpretive framework for understanding the novel's human and ethical significance.
Keywords: pathos, narration, Kerangal, care, *Réparer les vivants*.

تأثرانگیزی به‌مثابه هنر روایت: خوانشی از *ترمیم زندگان*

زهرا حاجی بابائی [۱*]، اکرم آیتی [۲]

[۱] استادیار، گروه فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
[۲] دانشیار، گروه زبان وادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۰۷

چکیده: رمان *ترمیم زندگان* (۲۰۱۴) اثر مایلیس دو کرانگال، آسیب‌پذیری شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که با شکنندگی وضعیت انسانی روبه‌رو هستند. رنج سیمون، اهداکننده عضو، و نیز رنج خانواده او و کادر درمان، فضایی عمیقاً تأثرانگیز و می‌آفریند و خواننده را با تجربه‌ای عاطفی و انسانی مواجه می‌سازد. این پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده چگونه از فنّ برانگیختن ترحم و تأثر به عنوان شگردی روایی بهره می‌گیرد تا احساسات شخصیت‌ها را بپرورد و به پرسش از مضامین جهان‌شمولی چون زندگی، مرگ و دگرگونی انسانی بپردازد. در این رمان، روایت نه‌تنها بازنمایی یک رویداد پزشکی، بلکه کاوشی ادبی در باب همدلی، مسئولیت و پیوندهای انسانی است. تحلیل این مطالعه بر نظریه «مراقبت» استوار است؛ نظریه‌ای که بر توجه به دیگری، روابط بین‌اذهانی و مسئولیت اخلاقی تأکید دارد. نتایج نشان می‌دهد که تأثربرانگیزی روایت تنها از رنج تجربه‌شده ناشی نمی‌شود، بلکه از واکنش‌ها نسبت به رنج دیگران نیز شکل می‌گیرد. از این رو، مفهوم «مراقبت» به‌عنوان کلیدی اساسی برای خوانش این رمان مطرح می‌شود.
واژگان کلیدی: تاثر انگیزی، روایت، کرانگال، مراقبت، *ترمیم زندگان*.

* Auteur Correspondant. Addresse e-mail: z.hadjibabaie@fgn.ui.ac.ir

22322-469X © The Author(s). Published by University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0).

Introduction

La littérature française contemporaine connaît, depuis le tournant des années 2000, une transformation notable de son rapport au réel, marquée par un retour affirmé de l'investissement émotionnel et dramatique. Longtemps dominée, dans la seconde moitié du XXe siècle, par une posture d'impassibilité et de distanciation formelle, la fiction romanesque semble aujourd'hui renouer avec des formes narratives qui assument pleinement l'émotion et l'affect. Comme le souligne Dominique Rabaté, «le cap romanesque de la dernière décennie est nettement du côté de l'investissement dramatique de la fiction» (Rabaté, 2024). Le roman se confronte désormais à une époque traversée par la violence, la précarité et la fragilité des existences, tant sur le plan collectif qu'individuel.

Cette inflexion esthétique, amorcée dès la période 2000-2010, s'accompagne d'un changement sensible du ton romanesque ainsi que des attentes des lecteurs. Rabaté propose de qualifier cette orientation dominante de «régime pathétique», en ce qu'elle marque un renversement de la charge dramatique du roman contemporain, à rebours de la déflation émotionnelle qui caractérisait les années 1980-1990 (Rabaté, 2024). Bien que le terme de «pathétique» demeure problématique et parfois discrédité - car soupçonné de verser dans le mélodrame ou la simplification affective - il désigne néanmoins, dans son acception courante, ce qui émeut intensément par la représentation de la douleur, de la perte ou de la tristesse. Comme le rappelle Maïté Snauwaert, «cette catégorie esthétique oscille entre contenus dramatiques et modes de représentation, ce qui en fait un outil d'analyse particulièrement fécond pour penser la littérature actuelle (2016, pp. 295-296).

Parallèlement à ce retour du pathétique, la littérature contemporaine s'inscrit dans un tournant éthique que plusieurs critiques ont analysé à travers le prisme de la théorie du *care*. Selon Dominique Viart, la fiction française, autrefois marquée par une posture d'autonomie formelle, est devenue «transitive», attentive aux vulnérabilités du monde social et aux formes contemporaines de souffrance (Viart & Vercier, 2008, p. 16). Alexandre Gefen rattache cette évolution aux discours néo-humanistes qui traversent les productions littéraires actuelles et l'associe à ce que l'on désigne, dans le contexte anglo-américain, comme l'éthique du *care* (2017, p. 157).

L'éthique du *care* appliquée à la littérature correspond ainsi à un tournant esthético-éthique qui vise à «panser ce qui peut être pansé» (Carrère, 2009). Elle valorise des formes narratives telles que les récits de témoignage, de remémoration ou de passation, et cherche à rendre la parole aux subalternes, aux invisibles et aux êtres privés de voix. Cette littérature propose une véritable «clinique du monde social» et s'inscrit dans une tradition d'intervention à la fois esthétique, sociale et politique. Gefen qualifie cette orientation de doctrine de la «responsabilité et de la réparation du monde», en référence au concept kabbalistique de *tikkun olam*, qui signifie littéralement «réparer le monde» (2017, p. 19).

L'originalité majeure de cette littérature réside dans la place accordée au lecteur, associé par projection et empathie aux expériences d'autrui. Comme l'écrit Gefen, «c'est en termes d'éthique et de micropolitique des sujets que les contemporains rendent compte de leurs projets, réintroduisant des formes de conscience du

monde et d'autrui qui se donnent comme singulières» (2017, p. 19). Dans cette perspective, la littérature devient une expérience pragmatique, au sens où elle engage une relation affective et morale avec le réel. Joan Tronto définit ainsi le *care* comme «une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre monde, de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible» (2009, p. 143).

C'est dans ce double cadre théorique - celui du régime pathétique et celui de la littérature du *care* - que s'inscrit le présent article.

Le choix de *Réparer les vivants* se justifie par la place importante de ce roman dans la littérature française contemporaine. Publié en 2014 et largement reconnu par la critique, il a reçu plusieurs prix littéraires et a été adapté au théâtre comme au cinéma. En traitant du don d'organes à travers une écriture à la fois médicale, poétique et éthique, Kerangal propose une œuvre qui interroge la vulnérabilité du corps, la responsabilité envers autrui et les formes contemporaines du soin. Le roman apparaît ainsi comme un corpus particulièrement pertinent pour étudier les rapports entre pathétique, trauma et care.

Plusieurs aspects de *Réparer les vivants* ont déjà été étudiés par la critique. Nifosi (2017) a analysé le lyrisme, l'élan épique et le rôle de la ponctuation dans la prose de Maylis de Kerangal, tandis que l'article «*Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal: des romans épiques?» (Adler, 2017) interroge la dimension épique de ces romans. De son côté, Guillaume Rousseau (2024) lit *Réparer les vivants* à travers la figure du labyrinthe-rhizome, en montrant que cette structure peut représenter le fonctionnement de l'application Cristal utilisée dans la transplantation d'organes. La présente étude propose un autre angle: elle considère le pathétique comme un principe organisateur de la narration.

Du point de vue méthodologique, cette étude adopte une approche d'analyse textuelle. Elle s'appuie sur une lecture rapprochée du roman *Réparer les vivants* afin d'examiner les procédés narratifs qui participent à la construction du pathétique. L'analyse porte notamment sur l'organisation du récit, le rythme de la narration, les variations de focalisation et la modulation des voix narratives. Ces éléments seront étudiés à la lumière du cadre théorique du «régime pathétique» (Rabaté, 2024) et des réflexions contemporaines sur l'éthique du care (Gefen, Tronto), afin de montrer comment la forme narrative contribue à produire une expérience émotionnelle et éthique de la vulnérabilité humaine.

À travers une lecture de *Réparer les vivants* (2014) de Maylis de Kerangal, il s'agira d'analyser comment le pathétique fonctionne comme un véritable art de la narration, au service d'une éthique de l'attention, de l'empathie et de la réparation. Le roman, centré sur l'expérience de la mort, du don d'organes et de la transmission, constitue un terrain privilégié pour interroger la manière dont la fiction contemporaine mobilise les affects afin de rendre sensible la vulnérabilité humaine et de penser les liens entre individus dans un monde marqué par la fragilité.

La mise en scène de la vulnérabilité humaine: un terrain propice au pathétique

Le pathétique naît avant tout, de la représentation de la vulnérabilité humaine, c'est-à-dire de la fragilité physique, morale ou sociale des personnages. La mise en scène de la

vulnérabilité dans *Réparer les vivants*[1] (Kerangal, 2014) montre que l'émotion n'est pas un simple effet secondaire du récit, mais qu'elle participe pleinement à son organisation. Comme le rappelle Per Thomas Andersen, l'esthétique moderne accorde une place centrale aux émotions dans la création artistique: « Instead of reflecting an outer reality, art should now express the artist's inner life, which did not just consist of thoughts and rational deliberations, but just as much of feelings »[2] (2016, p. 44). Cette conception permet de comprendre comment les affects peuvent devenir un principe structurant du récit et non un simple ornement émotionnel. Dans *Réparer les vivants* (Kerangal, 2014), la souffrance, la peur, l'attachement et l'impuissance ne sont donc pas seulement représentés ; ils déterminent la progression narrative, la construction des scènes et le rythme même de l'écriture. Le pathétique se construit ainsi à partir d'une poétique de l'intériorité affective, où la vulnérabilité humaine devient le moteur de la forme romanes.

Les scènes qui suivent immédiatement l'annonce de la mort de Simon à sa mère sont particulièrement marquantes, car l'intériorité bouleversée de Marianne, prise dans l'onde de choc de la catastrophe, y apparaît avec une grande intensité:

> «Elle réalise soudain qu'elle ne veut pas retourner chez elle […] certains crieront dans le combiné, non, mon dieu, merde, putain c'est pas vrai, certains éclateront en sanglots quand d'autres la harcèleront de questions […] mettront en cause l'hôpital, le diagnostic, le traitement…» (Kerangal, 2014, p. 45).

L'écriture se déploie ici sous la forme d'une phrase longue et haletante qui mime la déferlante mentale du personnage. La syntaxe accumulative, faite d'incises et d'anticipations, restitue l'emballement de la pensée et l'envahissement progressif de l'angoisse.

Le pathétique ne provient cependant pas seulement de la douleur de Marianne face à l'état de son fils; il se nourrit également de la souffrance anticipée des autres. Les répliques imaginées des proches — cris, sanglots, questions insistantes — composent une polyphonie désordonnée qui transforme la détresse individuelle en une véritable panique relationnelle. Par l'accumulation de ces voix imaginées, le texte construit un espace émotionnel saturé où la mère se trouve submergée par l'excès des affects.

Cette immersion dans la psyché de la mère souligne un choix narratif fondamental : celui de refuser une description clinique ou distante. Dans la perspective de la narratologie de l'intériorité, la romancière ne procède pas à une analyse extérieure du personnage qui l'objectiverait: «le personnage se dit lui-même». «En se parlant, il se construit aux yeux du lecteur, et son identité narrative émerge progressivement du flux de ses pensées» (Magri-Mourgues, 2013). L'intériorité n'est donc pas présentée comme un objet d'analyse,

[1] Le roman raconte les vingt-quatre heures qui suivent l'accident mortel de Simon Limbres, un jeune homme plongé dans un coma irréversible. Tandis que sa famille fait face à la douleur et doit accepter le don de ses organes, une chaîne médicale se met en place pour organiser une transplantation cardiaque. Le roman explore ainsi les liens entre la mort et la vie, le don, la solidarité et la fragilité de l'existence humaine.

[2] «Au lieu de refléter une réalité extérieure, l'art doit désormais exprimer la vie intérieure de l'artiste, composée non seulement de pensées mais aussi de sentiments»

mais comme un processus en train de se faire, auquel le lecteur accède directement. Ainsi, le pathétique ne résulte pas seulement de la situation tragique, mais aussi de la forme narrative qui donne à éprouver de l'intérieur la détresse du personnage.

La mise en scène de l'effondrement de Marianne après l'annonce de la mort encéphalique de son fils est particulièrement emblématique. Ici, le pathétique ne passe plus par l'anticipation des réactions des autres, mais par la violence physique du choc, une réaction brute qui engage le corps tout entier:

> «Elle veut un abri, gagne le parking […] se met à courir vers sa voiture, s'y engouffre, puis ce sont des coups de poing sur le volant […] des gestes si désordonnés qu'elle peine à introduire la clé de contact […] puis roule droit devant, vers l'ouest, vers le ponant […] tandis que Révol […] décroche son téléphone […] et c'est Thomas Rémige qui répond.» (Kerangal, 2014, p. 50).

Dès l'ouverture, la formule «elle veut un abri» exprime un réflexe presque instinctif: chercher refuge. La voiture devient un espace clos où la douleur peut se déployer à l'écart du regard des autres. Le pathétique naît de cette impossibilité de rester dans l'espace hospitalier, comme si celui-ci ne pouvait plus contenir le traumatisme.

La souffrance se manifeste surtout par une gestuelle chaotique — coups de poing, cheveux qui volent, clé qui dérape — où le corps prend le relais de la parole. Le chagrin apparaît ainsi dans sa dimension la plus physique et désordonnée. La fuite «vers l'ouest, vers le ponant» suggère en outre un horizon de déclin, mais aussi une tentative dérisoire d'échapper à l'événement.

Le passage se conclut par une brusque bascule: tandis que Marianne s'enfuit dans un chaos intime, le docteur Révol applique la procédure légale en appelant la coordination des prélèvements. Ce contraste entre effondrement maternel et mécanique institutionnelle fait apparaître la tension centrale du roman entre souffrance individuelle et organisation médicale de la mort.

Un autre épisode intensifie encore cette mise en scène de la vulnérabilité, mais selon une modalité plus silencieuse et sensorielle. Marianne s'approche du corps de Simon pour vérifier les signes élémentaires de la vie : elle cherche son souffle, écoute son cœur, observe attentivement son visage. Le texte insiste sur cette perception corporelle à travers une série de gestes maternels précis: «percevoir son souffle», «entendre son cœur», «examiner le front», «le tracé des sourcils», «la forme des yeux» (Kerangal, 2014, p. 68).

Cette énumération des parties du visage et des signes vitaux transforme le corps de Simon en espace de lecture affective. Marianne ne regarde pas seulement son fils: elle tente de reconnaître, fragment par fragment, ce qui fait encore de ce corps celui de son enfant. Le pathétique naît alors de l'écart entre la présence matérielle du corps et l'incertitude de la présence personnelle. Simon est là physiquement, mais son identité semble menacée par l'immobilité, les bandages et le silence hospitalier.

La question rapportée — «son visage est-il toujours là?» — condense cette angoisse. Elle ne porte pas uniquement sur l'apparence physique de Simon, mais sur la possibilité même de reconnaître l'enfant aimé dans un

corps médicalisé. Le visage devient ainsi le lieu symbolique de la vulnérabilité: il est à la fois ce qui permet l'identification, l'attachement et la relation, mais aussi ce qui risque de disparaître sous les signes de l'accident et de la mort cérébrale.

La référence aux premiers battements cardiaques entendus lors de l'échographie introduit une continuité temporelle entre l'origine de la vie et ce moment de possible disparition. Le cœur entendu avant la naissance semble répondre au cœur encore perceptible dans la chambre d'hôpital. Cette circularité temporelle renforce l'effet pathétique: la maternité se trouve ramenée à deux seuils extrêmes, celui de l'apparition de la vie et celui de sa disparition imminente.

Chez Kerangal, le pathétique ne se construit donc pas seulement dans les manifestations spectaculaires de la douleur — cris anticipés des proches, gestes désordonnés de Marianne, fuite hors de l'hôpital — mais aussi dans une forme plus retenue: celle du silence, de la contemplation et de l'attention sensorielle portée au corps vulnérable de l'enfant.

Enfin, la vulnérabilité se manifeste également à travers une scène de care, où le soin ne relève plus du geste médical, mais d'une présence affective et corporelle. Le père de Simon prend la main de son fils, pose son front contre le sien et lui adresse quelques paroles simples: «On est là, on est avec toi» ; «Simon, my boy» (Kerangal, 2014, p. 69).

Le pathétique naît ici de la tension entre l'impuissance du personnage et l'intensité de son attention. Face à un corps médicalement vulnérable, presque inaccessible, le père ne peut ni guérir ni sauver; il peut seulement être là. Cette présence minimale devient pourtant essentielle: elle réhumanise Simon au moment même où son corps risque d'être réduit à un cas clinique ou à un organisme disponible pour la transplantation. Le care se définit alors comme une manière de maintenir le lien, de reconnaître l'autre dans sa fragilité et de lui offrir une forme de protection symbolique.

L'écriture insiste particulièrement sur la dimension sensorielle de cette présence. La chaleur de la peau, l'odeur du corps, le contact des fronts et des mains construisent une scène de reconnaissance intime. Le corps de Simon n'est pas décrit seulement comme un corps blessé ou médicalisé; il demeure le corps d'un fils, porteur d'une histoire familiale, d'une mémoire affective et d'une identité singulière. Le pathétique se déploie donc dans cette attention aux signes infimes de la présence: une chaleur, une odeur, un prénom, une parole murmurée.

Les mots chuchotés, que le narrateur présente comme des paroles secrètes et inaccessibles, renforcent cette dimension intime du care. Ils créent un espace protégé, à l'écart du discours médical et institutionnel. Ce qui importe n'est pas tant le contenu exact de ces paroles que leur fonction relationnelle: elles enveloppent Simon d'une présence aimante et tentent de contenir la violence de la situation. Ainsi, Kerangal montre que le pathétique peut naître non seulement de l'excès de douleur, mais aussi de la retenue, du murmure et de la persistance du lien face à l'extrême vulnérabilité.

Ces déploiements pathétiques, qui font assister le lecteur à une véritable convulsion émotionnelle, suscitent une forme d'empathie. Celle-ci peut être définie comme la capacité à se mettre à la place d'autrui, à percevoir son point de vue. L'empathie concerne l'expérience que

nous faisons du vécu d'autrui. (Gauthier, 2020, p. 304)

Alain Berthoz et Gérard Jorland distinguent à cet égard la sympathie - partage à l'identique avec autrui sous forme de contagion, qui met en effet en jeu les mécanismes miroirs - de l'empathie, adoption du point de vue d'autrui sans confondre celui-ci avec le nôtre. (2004, p. 272)

Engels, dans sa définition de ce que doit être l'œuvre littéraire, insiste à la fois sur sa qualité mimétique, elle doit refléter les traits typiques du réel, mais aussi sur ses effets pragmatiques, elle doit orienter le lecteur dans sa prise de conscience, donc dans sa tendance politique (Aron & Viala, 2006, p. 27). De cette façon, pour arriver au comment de la construction du texte dans la conscience du lecteur et pour vérifier l'effet du texte sur le lecteur, nous profitons de l'analyse pragmatique. Dans l'analyse pragmatique, Dominique Maingueneau considère que «le lecteur est tantôt le public effectif d'un texte, tantôt le support de stratégies de déchiffrement» (2001, p. 30).

Pour susciter le pathétique chez le lecteur et l'intégrer entièrement dans l'histoire, l'autrice met en œuvre les stratégies et les techniques particulières qui seront étudiées dans la partie suivante.

La construction narrative du pathétique: stratégies et procédés dans le récit

Le pathétique n'est pas seulement un thème de l'histoire de Kerangal, mais un effet construit par la forme et le style. Ce sont en effet, les techniques narratives mises en œuvre dans le roman qui portent la charge de produire une émotion forte chez le lecteur et cela d'ailleurs, en absence du lexique affectif.

La stratégie la plus marquante en est la narration polyphonique et fragmentée. Autour de l'histoire de Simon qui est au centre du roman et en constitue le pivot principal, plusieurs autres mini-histoires s'enchaînent qui se tissent autour du récit principal, éclairant de manière complémentaire les thèmes, les enjeux et les choix qui traversent le destin du personnage, Simon. Les parents, les médecins, les infirmières, les proches et même, les receveurs des organes, ont chacun leur voix dans le roman. L'abondance du discours indirecte libre témoigne bien de la polyphonie narrative.

Cette importance accordée à l'intériorité des personnages rapproche l'écriture de Kerangal d'une forme de monologue intérieur. Comme le formule Édouard Dujardin, le monologue intérieur se veut l'expression de la pensée en son «état naissant» (1931, pp. 58-59), antérieure à toute organisation logique. C'est précisément cette désorganisation apparente qui permet de rendre sensible l'intensité émotionnelle des personnages de *Réparer les vivants*. Le flux de pensées, les associations rapides et les ruptures syntaxiques traduisent l'état de choc et de désorientation dans lequel se trouvent les personnages confrontés à la mort imminente de Simon. Le pathétique naît ainsi moins d'un discours explicite sur la douleur que de la restitution directe d'une conscience bouleversée.

Le point de croisement de toutes ces histoires est la situation critique de Simon. Ces histoires entrelacées ainsi que cette multiplication des personnages autour de Simon, mènent en quelque sorte à une absence de focalisation unique, le fait qui immerge le lecteur dans un réseau d'émotions plutôt que dans une expérience individuelle. Le passage ci-dessous montre comment par le jeu de pronoms

et puis, un passage subtil de «je» à nom propre, l'écriture éloigne le lecteur d'une identification pure: «Je ne veux pas qu'ils ouvrent son corps, qu'ils le dépiautent, je ne veux pas qu'ils le vident – pureté chromatique de la voix de Sean, blanche, que le froid aiguise comme la cendre sur la lame. Marianne introduit sa main gauche dans la poche droite de la parka de Sean […]» (Kerangal, 2014, p. 121).

Ce dynamique montre que l'empathie n'est pas une «assise identitaire stable» et qu'elle nous donne l'accès à la possibilité d'acquérir des connaissances sur autrui. (Lipps & Nakov, 2013, p. 19)

Dans une perspective proche, Vittorio Gallese définit l'empathie comme «the capacity to share the meaning of actions, basic motor intentions, feelings, and emotions with others, thus grounding our identification with and connectedness to others» (2007, pp. 659-669). Autrement dit, l'empathie repose sur une forme de partage incarné des actions et des émotions, qui fonde notre capacité à reconnaître l'autre comme semblable tout en maintenant sa singularité. Dans *Réparer les vivants*, cette empathie ne passe pas par une identification totale à un seul personnage, mais par la circulation des affects entre plusieurs consciences narratives.

D'ailleurs, elles créent une fragmentation du discours et une suspension de l'histoire principale, ce qui produit d'une part, une empathie démultipliée et partagées entre tous les vivants autours de Simon, et d'autre part, une pathétique non localisée sur un seul personnage, mais réparti sur un ensemble relationnel.

Le temps et le rythme narratif participent également à la construction du pathétique. Dans *Réparer les vivants*, la temporalité est souvent prise dans une tension paradoxale: d'un côté, tout renvoie à l'urgence médicale, à la rapidité des décisions et à l'imminence du drame ; de l'autre, le récit suspend l'action par des gestes ordinaires, des silences, des attentes et des perceptions minutieuses. Cette alternance entre accélération et ralentissement permet de faire sentir l'affect sans recourir directement à un lexique sentimental.

La scène où Révol s'apprête à annoncer à Marianne la gravité de l'état de Simon illustre bien cette tension temporelle. Au lieu de livrer immédiatement l'information tragique, le récit s'attarde sur un geste banal: le médecin verse du café, dans des «gobelets de plastique blanc», tandis que Marianne sent que «le temps s'égoutte comme le café» (Kerangal, 2014, p. 41).

L'image transforme un geste quotidien en dispositif d'attente dramatique: le café qui coule matérialise la lenteur insupportable du moment, alors même que la situation exige une parole rapide et décisive.

Ce ralentissement produit un effet de *slow motion* narratif. Le récit ne se contente pas de dire l'angoisse de Marianne; il la fait éprouver par l'étirement de la phrase, par la fragmentation des perceptions et par l'attention portée aux détails corporels. Avant même que la phrase fatale soit prononcée, Marianne anticipe son apparition à travers les mouvements de la bouche du médecin: «la mâchoire qui bouge», «les lèvres qui s'ouvrent», «les dents qui apparaissent» (Kerangal, 2014, p. 41). La parole médicale devient ainsi un événement redouté avant même d'être formulée. Le pathétique naît précisément de cette attente: le malheur n'est pas encore dit, mais il est déjà perceptible dans le corps, dans le silence et dans le rythme même de la narration.

La tension affective repose donc sur un décalage entre le temps objectif de l'urgence et

le temps subjectif de l'attente. Pour l'hôpital, il faut agir vite, nommer l'état de Simon, enclencher les procédures médicales; pour Marianne, au contraire, chaque seconde se dilate, chaque geste du médecin retarde et annonce à la fois la catastrophe. Le rythme narratif devient alors un instrument pathétique: il met le lecteur dans la même position que le personnage, suspendu à une parole imminente, pris entre le désir de savoir et la peur d'entendre.

Ainsi, Kerangal construit l'émotion non par l'explication psychologique directe, mais par une poétique du tempo : ralentissement du geste, suspension de la parole, dilatation de l'instant et fragmentation perceptive. Le pathétique tient moins à ce qui est explicitement nommé qu'à ce qui est différé. C'est dans cette attente étirée, presque insoutenable, que se manifeste la vulnérabilité de Marianne face à une vérité qu'elle pressent déjà, mais qu'elle ne peut encore recevoir.

Les descriptions détaillées et méticuleuses dans l'histoire portent sur les scènes, les actes et les gestes tout autant que sur le corps et ses textures, les sons, les lumières et les objets. Le corps, longuement décrit, est observé comme objet tangible dont les organes, les cicatrices, les positions, même le tatouage sont dépeints d'une manière concrète et sensorielle:

> […] leurs mains s'effleurent au-dessus du buste de leur enfant, un geste qui fait glisser le drap sur le torse du jeune homme, découvrant ce tatouage maori qu'ils n'ont jamais touché, graphisme végétal issu de l'épaule puis propagé au creux de la clavicule puis sur les omoplates – Simon avait marqué sa peau l'été de ses quinze ans, lors d'une colo de surf au pays basque, manière d'affirmer je dispose de mon corps (Kerangal, 2014, p. 69).

L'émotion surgit ainsi non de l'évocation de la douleur ou de la peur, mais plutôt de la concrétude. Le corps est censé être un texte à déchiffrer, dont la description agit comme un vecteur d'empathie discrète mais intense.

Le pathétique provoqué par la gravité de l'accident et la sacralité du moment, se renforce encore par la répétition. Que ce soit la répétition des gestes et des interventions médicaux, des mouvements corporels, ou certains vocabulaire ou syntagmes significatifs, la répétition correspond directement à une temporalité traumatique. Autrement dit, en revenant à chaque fois sur lui-même, le temps suspendu n'avance pas linéairement. Il ralentit, alourdit, et installe une gravité sourde. Ainsi, loin d'être ornementale, la répétition fait naître le pathétique à travers le sentiment de l'impossibilité de passer rapidement. La répétition comme technique stylistique, est justement la traduction symptomatique d'un événement traumatique, comme l'affirme Cathy Caruth: «La pathologie [du TSPT] se caractérise plutôt par la structure de l'expérience, sa réception : l'événement n'est pas assimilé ni vécu complètement au moment où il se produit, mais seulement de manière différée, par son emprise répétée sur celui qui en fait l'expérience» (1995, p. 45).

Depuis l'annonce de la mort cérébrale de Simon à sa mère, par Révol, qui lui affirme que «Les lésions de Simon sont irréversibles», le dernier mot se répète «en boomerang»:

> «La situation est irréversible – elle déglutit en pensant à ce mot qu'il lui faudra articuler, irréversible, quatre syllabes qui vitrifient l'état des choses et qu'elle ne prononce jamais, plaidant le mouvement

> continu de la vie, le retournement possible de toute situation, rien n'est irréversible. […] Mais Simon, lui, non. Simon, c'est irréversible.» (Kerangal, 2014, p. 62)

Cette répétition se transforme à partir d'un certain moment de l'histoire, à une sorte de rituel. Les gestes s'ordonnent et le silence s'installe et le chant accompagne l'action. La modalité de la préparation du corps de Simon pour le prélèvement, la description des dispositions des médecins et infirmières autour de la table du greffe ressemblent plutôt à des gestes symboliques autour du corps:

> «Elle a préparé le matériel, disposé les ustensiles, et maintenant se récapitule à voix basse l'ordre de préparation des organes, murmure derrière son masque: 1./ les reins; 2./ le foie; 3./ les poumons; 4./ le cœur; puis elle recommence en sens inverse, se récite la marche du prélèvement établi en fonction de la durée d'ischémie que tolère l'organe – autrement dit sa durée de survie une fois interrompue la vascularisation-: 1/ le cœur; 2/ les poumons; 3/ le foie; 4/ les reins.» (Kerangal, 2014, p. 183)

Ce rituel apparaît de manière particulièrement frappante au moment de la greffe du cœur, lorsque Virgilio, chirurgien de transplantation, murmure à Simon — à la demande de ses parents — les prénoms de ses proches. Sur le plan diégétique, cette litanie, dépourvue d'émotion explicitement exprimée, constitue un geste d'accompagnement adressé à un corps qui n'entend plus mais qui n'est pas traité comme un simple objet:

> «Non, attendez ! […] l'intervention se suspend […] Virgilio s'approche à hauteur de l'oreille de Simon Limbres et lui murmure la litanie promise: Sean et Marianne sont avec lui, et Lou aussi, et Mamé […] Juliette l'accompagne.» (Kerangal, 2014, p. 186)

Ce geste discret introduit une dimension rituelle au cœur de l'acte médical : en nommant les proches du défunt, le chirurgien réinscrit le corps dans un réseau de relations et lui restitue une forme d'humanité au sein même du dispositif technique de la transplantation.

A cela s'ajoute encore, les scènes qui décrivent les phases finales, celle de «la restauration du corps du donneur» et «la suture en surjet – une couture à fil unique […] fine et précise» et enfin, la toilette mortuaire du corps, qui se caractérisent par des gestes bien définis, codifiés et d'un ordre précis avec une lenteur imposée qui suggère à une séparation du monde ordinaire. Ce décalage entre la gravité de l'acte et la retenu du langage crée le pathétique dans le roman.

L'abondance des références mythiques, religieuses et culturelles joue également un rôle essentiel dans la construction du pathétique. Le roman associe le corps de Simon à des images issues de la mémoire collective: la peinture de Rembrandt, la figure du Christ blessé, celle du guerrier ou encore du héros antique. Ainsi, lorsque Alice, l'interne du service, observe la scène médicale, elle pense brièvement à *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt. Plus loin, les cicatrices du corps de Simon sont rapprochées

de blessures héroïques ou sacrées, comme «la lance au flanc du Christ» ou «le coup d'épée du guerrier» (Kerangal, 2014, p. 190).

Ces références donnent au corps de Simon une dimension symbolique. Il n'est plus seulement un corps médicalisé ou une dépouille individuelle: il devient une figure inscrite dans une histoire culturelle, religieuse et mythique. Les intertextualités amplifient donc la singularité de sa mort tout en lui donnant une portée universelle. Ainsi, le pathétique ne repose pas uniquement sur l'expression de la douleur personnelle; il devient aussi un pathétique exemplaire, fondé sur la dignité du corps et sur sa résonance dans la mémoire collective.

L'orientation vers autrui: le care du trauma individuel

Face au pathétique, entendu comme mise en scène de la souffrance, de la vulnérabilité ou de l'impuissance humaine, le care apparaît comme une réponse à la fois éthique et narrative. Le récit ne se contente plus de provoquer l'émotion du lecteur ou du spectateur; il met en scène des gestes, des paroles, des attentions qui recréent du lien. Cette narration du soin privilégie souvent des micro-événements, des interactions ordinaires, parfois silencieuses, qui s'opposent à la grandiloquence pathétique. Comme le rappelle Patrick Colm Hogan, «les deux fonctions principales du récit, à travers les cultures, sont d'engager émotionnellement le public et de transmettre certaines orientations normatives, le plus souvent d'ordre politique ou éthique» (2011, p. 45). Cette perspective permet de comprendre que l'émotion suscitée par le pathétique ne constitue pas une fin en soi: elle oriente le lecteur vers une compréhension morale de la vulnérabilité humaine et prépare l'émergence d'une réponse éthique fondée sur le care.

L'appel de docteur Révol à Thomas Rémige marque l'entrée dans un autre registre narratif. C'est ici que la logique du care commence à se structurer: Thomas est le coordinateur qui jouera un rôle crucial dans l'accompagnement des proches. Il s'agit de la transition du pathétique vers un care possible qui viendra tenter de réhumaniser un processus froid, légal et mécanique.

D'un point de vue éthique, le *care* rompt avec une morale abstraite pour s'ancrer dans l'attention portée à l'autre concret. Inspirée notamment par Carol Gilligan et Joan Tronto, cette éthique valorise la vulnérabilité comme condition partagée plutôt que comme faiblesse. Elle ne cherche pas à amplifier le pathétique, mais à le transformer en appel à la sollicitude et à l'engagement:

> «Un dialogue s'instaure […] Rémige sondant Révol sur trois points: le contexte du diagnostic de mort cérébrale, l'évaluation médicale du patient […] et le rapport aux proches […] – je viens de rencontrer la mère. Ok, je me prépare, Rémige frissonne, il a froid – il est nu, faut-il le rappeler.» (Kerangal, 2014, p. 56)

Ce passage montre le *care* en action: à travers l'échange entre Révol et Rémige se dessine une prise en charge qui articule dimensions médicale, corporelle et relationnelle. La mention de la nudité du corps souligne la vulnérabilité extrême du patient, tandis que la précision du dialogue révèle la responsabilité des soignants, contraints de conjuguer efficacité

et attention aux proches. Le pathétique ne réside donc pas seulement dans la souffrance elle-même, mais dans la réponse éthique qu'elle suscite.

Sur le plan narratif, le care permet une sortie du pathos par la relation. Le récit ne se contente plus de provoquer l'émotion du lecteur ou du spectateur; il met en scène des gestes, des paroles, des attentions qui recréent du lien. Cette narration du soin privilégie souvent des micro-événements, des interactions ordinaires, parfois silencieuses, qui s'opposent à la grandiloquence pathétique. Ainsi, le care introduit une temporalité différente: lente, répétitive, fragile, mais profondément humaine. Cette attention aux micro-événements et à la fragilité du moment rejoint la définition que donne Édouard Dujardin du monologue intérieur. Pour lui, ce mode narratif cherche à atteindre «l'expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient», saisissant la vie psychique dans son «état naissant et d'aspect tout-venant» (Cité dans Sallenave, 1972). Dans *Réparer les vivants*, le care se manifeste précisément dans cet aspect «tout-venant»: il ne réside pas dans des actes héroïques, mais dans la saisie de pensées et de gestes infra-ordinaires. Le pathétique est ici désamorcé par la banalité même du soin, une forme de pensée qui, parce qu'elle est «antérieure à toute organisation logique», colle au plus près de la vulnérabilité immédiate du corps et de l'esprit.

> Je vais vous prendre la température. Elle s'adresse à Simon. Révol se fige. Marianne et Sean écarquillent les yeux, hébétés. La jeune femme leur tourne le dos, murmure, là, c'est bon, puis elle vérifie la tension sur le scope et déclare je vais regarder votre sonde urinaire maintenant, voir si vous avez fait pipi – elle manifeste une douceur à peine supportable (Kerangal, 2014, p. 70).

Ce passage met en scène le care dans sa dimension médicale et affective. Le soignant s'adresse à Simon pour prendre sa température, vérifier sa tension et contrôler sa sonde urinaire, mais chaque geste est accompagné d'une attention douce et presque intime. Cette combinaison de gestes techniques et de délicatesse illustre que le care ne se réduit pas à l'action professionnelle, mais inclut une présence empathique qui prend en compte la vulnérabilité et la sensibilité du patient. Le pathétique se déploie à travers la fragilité de Simon, exposé aux manipulations nécessaires à son suivi médical, et à travers la réaction des témoins, Marianne et Sean, dont l'étonnement souligne la force de la douceur du soin face à la réalité clinique. Ainsi, cette scène montre que l'attention, la douceur et l'empathie transforment les gestes médicaux en moments profondément humains, où le pathétique est atténué par la présence bienveillante de l'autre.

Si le pathétique naît du choque initial dû à l'accident et de la vulnérabilité humaine face au monde, mais l'histoire ne cherche pas à le réparer par la suite, elle le reconfigure. La mort cérébrale confronte les parents de Simon à décider sur l'autorisation du don de ses organes. Si la charge émotionnelle en est très forte et le temps diégétique concernant la prise de la décision finale s'allonge, la satisfaction finale n'efface pas la mort et ne transforme pas Simon en héros. Loin d'être la justification de la perte, le don crée une circulation, instaure une relation indirecte et transforme le corps en lieu de passage. Ainsi, le pathétique se déplace de la

perte pure vers une continuité fragile. Il est fondé plutôt sur l'idée que quelque chose subsiste, sans être réparé.

Le doute entourant le don du cœur révèle la complexité morale de la décision: Simon n'est pas idéalisé, et la générosité qu'on lui attribue reste problématique, ancrée dans la banalité du quotidien.

Lors de l'entretien, le coordinateur invite les parents à se remémorer Simon non pas comme un sujet de prélèvement, mais comme un être singulier. Cette injonction à la mémoire provoque un malaise profond chez Marianne et Sean. Lorsqu'ils sont questionnés sur la «générosité» de leur fils, ils ne parviennent pas immédiatement à lier cette notion à l'acte de don. Cette hésitation souligne que Simon, loin d'être un héros de tragédie, était un adolescent complexe. Comme le suggère le texte, il n'était finalement «pas tant que ça» généreux, mais plutôt «égoïste et léger» (Kerangal, 2014, p. 93), tel qu'ils le connaissaient dans ses accès d'humeur domestiques. En rappelant cette réalité triviale, le roman désacralise l'image du donneur. Le don d'organes ne devient pas alors un acte de sainteté abstraite, mais une décision humaine, ancrée dans une identité réelle, avec ses défauts et ses aspérités.

La générosité, comprise comme valeur du partage, suppose une relation à l'altérité: «C'est parce que je vis l'altérité de façon altruiste et non égoïste que je me tourne vers l'autre et que je lui donne ce que je peux lui donner» (Groux & Porcher, 2003, p. 119). Or, Kerangal refuse toute idéalisation: la décision du don ne repose pas sur une pure vertu morale, mais sur un travail d'empathie et de projection fragile.

Joseph Carroll rappelle que la littérature «produit des modèles de la réalité émotionnellement et subjectivement intelligibles» (2004, p. 222) permettant aux individus d'organiser leurs comportements face à des situations contingentes. Dans cette perspective, *Réparer les vivants* offre un espace de compréhension émotionnelle où le lecteur est invité à expérimenter la complexité morale du care.

On retrouve une argumentation proche chez William Flesch, pour qui notre besoin de récit s'explique fondamentalement par un besoin de réciprocité affective. La lecture permettrait au lecteur d'acquérir une forme de fitness relationnelle: en s'appropriant des scénarios émotionnels, il développe une aptitude à la compréhension et à l'échange dans la relation intersubjective. L'empathie est alors comprise comme une réciprocité indirecte, qui rend chaque individu plus intéressant et plus attractif tout en renforçant sa capacité d'interaction sociale (Flesch, 2008). Flesch souligne également que les émotions littéraires participent à une forme d'«optimisme de l'espèce», notamment par la mise en scène récurrente d'une justice rétributive. L'omniprésence des motifs de vengeance et de châtiment en littérature ne relèverait ainsi pas seulement d'une construction morale ou esthétique, mais d'une composante biologique liée à la régulation des comportements sociaux.

Cette approche éclaire le fonctionnement éthique du pathétique chez Kerangal : les affects suscités par la souffrance et la vulnérabilité ne visent pas une jouissance émotionnelle isolée, mais participent à un apprentissage relationnel. Le care, en tant que réponse à la fragilité d'autrui, devient ainsi un vecteur de compréhension intersubjective, inscrit à la fois dans une économie narrative et dans une logique anthropologique.

Enfin, comme le souligne Martha Nussbaum dans *Love's Knowledge* (1990), l'empathie constitue un vecteur fondamental de moralité : par l'identification imaginative, la littérature nous permet de comprendre ce que signifie être un autre, de sentir comme il sent. L'acte de lecture devient alors une expérience de décentrement, un «se mettre à la place d'autrui», qui éclaire la dimension éthique du pathétique chez Kerangal, non comme excès émotionnel, mais comme appel à la responsabilité envers l'autre.

Conclusion

En nous appuyant sur certaines des idées centrales de la littérature du care, telles qu'elles sont formulées par Alexandre Gefen dans *Réparer le monde*, nous avons montré que *Réparer les vivants* ne se contente pas de représenter la souffrance, mais propose différentes formes de «soins littéraires». Le pathétique, loin de relever d'un simple excès émotionnel ou d'une stratégie de captation affective du lecteur, devient chez Maylis de Kerangal un dispositif narratif orienté vers la relation, l'attention et la responsabilité envers autrui. À travers la mise en scène de la vulnérabilité humaine, le roman favorise une expérience empathique qui engage le lecteur dans un travail de compréhension sensible et morale.

Nous avons ainsi observé que la littérature, en tant que forme narrative, favorise l'empathie en rendant perceptible l'expérience vécue des personnages et en donnant accès à leur intériorité. Cette empathie ne se réduit pas à une contagion émotionnelle : elle repose sur une capacité de décentrement, qui permet au lecteur de se projeter dans la situation d'autrui sans s'y confondre. En ce sens, la littérature apparaît comme un espace privilégié de médiation éthique, où l'attention portée à la souffrance d'autrui ouvre la possibilité d'une réponse - fût-elle fragile, partielle ou indirecte. C'est pourquoi elle peut être pensée, à la suite de Gefen, comme une pratique réparatrice, non pas au sens d'une résolution ou d'une guérison, mais comme une tentative de rendre le monde plus habitable.

Sur le plan pragmatique, *Réparer les vivants* s'inscrit dans ce que l'on peut qualifier le discours néo-humaniste. Le roman ne se contente pas de représenter des individus isolés ; il met en relation des subjectivités, des voix et des points de vue, construisant une polyphonie qui fait d'autrui un sujet à part entière. Cette organisation narrative engage un dialogue implicite avec le lecteur, qui est sans cesse invité à circuler entre les différentes positions énonciatives. À travers le jeu des pronoms, des focalisations et des voix, le texte sollicite l'identification, tout en maintenant une distance critique.

Ainsi, la situation imaginaire de «se mettre à la place d'autrui» permet au lecteur de sortir d'un solipsisme émotionnel pour entrer dans une logique de relation interactionnelle et de responsabilité. Loin d'être un simple objet esthétique, le roman devient une pratique de l'intelligence du monde: il rend lisibles des expériences limites, comme la mort, le deuil, le don, et offre un espace où la vulnérabilité humaine peut être reconnue, partagée et accompagnée. En ce sens, *Réparer les vivants* illustre pleinement la capacité de la littérature contemporaine à articuler pathétique et care, émotion et éthique, en faisant de la narration un lieu d'attention active à l'autre.

Bibliographie

Adler, A. (2017). Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal: des romans épiques? Dans M. Bonazzi, C. Narjoux, & I. Serça (Dirs.), *La langue de Maylis de Kerangal. «Étirer l'espace, allonger le temps»* (p. 33-47). Éditions universitaires de Dijon. https://hal.science/hal-03610339

Andersen, P. T. (2016). *Story and emotion*. Universitetsforlaget. [En Anglais]

Aron, P., & Viala, A. (2006). *Sociologie de la littérature*. Presses universitaires de France.

Berthoz, A., & Jorland, G. (2004). *L'empathie*. Odile Jacob.

Carrol, J. (2004). *Literary Darwinism: Evolution, human nature, and literature*. Routledge.

Carrère, E. (2009). *D'autres vies que la mienne*. P.O.L.

Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press. [En Anglais]

Dujardin, É. (1931). *Le monologue intérieur: Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*. Albert Messein.

Flesch, W. (2008). *Comeuppance*. Harvard University Press. [En Anglais]

Gallese, V. (2007). Before and below "theory of mind": Embodied simulation and the neural correlates of social cognition. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, *362*(1480), 659-669. https://doi.org/10.1098/rstb.2006.2002 [En Anglais]

Gauthier, Z. (2020). Empathie. Dans J. Gayon (Éd.), *L'identité. Dictionnaire encyclopédique*. Gallimard.

Gefen, A. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Cortis.

Groux, D., & Porcher, L. (2003). *L'altérité*. L'Harmattan.

Hogan, P. C. (2011). *Affective narratology: The emotional structure of stories*. University of Nebraska Press. [En Anglais]

Kerangal, M. (2014). *Réparer les vivants*. Verticales.

Lipps, T., & Nakov, A. (2013). L'empathie. De l'empathie en général. L'ensemble de l'empathie aperceptive. *Journal de psychanalyse de l'enfant*, *3*(2), 19-37. https://doi.org/10.3917/jpe.006.0019

Magri-Mourgues, V. (2013). Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Dans T. Le Flanchec (Éd.), *Styles, genres, auteurs* (pp. 151–169). PUPS. https://hal.science/hal-01226727

Maingueneau, D. (2001). *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*. Nathan.

Nifosi, C. (2017). Ponctuer le texte de sa présence : lyrisme et épopée dans la prose romanesque de Maylis de Kerangal. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, *14*. https://doi.org/10.4000/fixxion.12808

Nussbaum, M. (1990). *Love's knowledge: Essays on philosophy and literature*. Oxford University Press. [En Anglais]

Rabaté, D. (2024). Le pathétique du roman. Dans A. Adler (Éd.), *Critique de la critique (récente). Une décennie de littérature en France (2010-2021)*. Fabula / Les colloques.

Rousseau, G. (2024). «Réparer les vivants» de Maylis de Kerangal: un labyrinthe

salvateur. *Cahiers ERTA*, *38*, 27–47. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1251540

Sallenave, D. (1972). À propos du «monologue intérieur»: Lecture d'une théorie. *Littérature*, (5), 69–87. https://doi.org/10.3406/litt.1972.1944

Snauwaert, M. (2016). Pathétique. Dans M. Bernard, A. Gefen, & C. Talon-Hugon (Éds.), *Arts et émotions*. Armand Colin.

Tronto, J. (2009). *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*. La Découverte.

Viart, D., & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent (Héritage, modernité, mutations)*. Bordas.