



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 10, n° 10, Décembre 2009**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5393>**

---

# Pensée morale et genres littéraires

**Charles Mazur**

Jean-Charles Darmon et Philippe Desan, *Pensée morale et genres littéraires*, Paris : Presses universitaires de France, 2009, 224 p., EAN 9782130574552.

---



## **Pour citer cet article**

Charles Mazur, « Pensée morale et genres littéraires », Acta fabula, vol. 10, n° 10, Notes de lecture, Décembre 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5393.php>, article mis en ligne le 24 Novembre 2009, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5393

---

---

# Pensée morale et genres littéraires

**Charles Mazur**

---

Ce recueil d'articles étudie de manière diachronique les rapports entre genres littéraires et morale du XVI<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle, de Montaigne à Genet. Il s'agit donc de mettre en corrélation une forme, le genre, et une thématique, l'enjeu étant de montrer quelle nécessité les attache l'une à l'autre, car aux diverses formes de morale répond souvent une morale de la forme: quelles exigences la morale impose-t-elle aux genres littéraires? Quelles conséquences le choix du genre a-t-il en retour sur le contenu du discours moral? Telles sont les deux faces du sujet offert à la réflexion, qui invite à penser le dialogue de l'œuvre et de son contexte historique et idéologique.

La définition de la « pensée morale » est en réalité fort variable au gré des époques et des auteurs: descriptive, la morale désigne d'abord la simple recension des mœurs (P. Desan, B. Carnevali, F. Vatan); prescriptive, elle inclut leur critique et la volonté de les régler (Y. Hersant, G. Ferreyrolles, C. Esmein-Sarrazin, G. Paganini); subjective, elle interroge enfin le rapport personnel qu'entretient l'auteur à l'existence et aux normes instituées (J-C. Darmon, M. Macé, M. Renouard).

Selon les contributions, l'accent est mis davantage sur le choix générique ou, plus fréquemment, sur le thème moral: les articles les plus éclairants restent ceux qui les articulent le mieux l'un à l'autre, en l'occurrence ceux de P. Desan, Y. Hersant, J.C Darmon ou B. Guion. Même s'ils offrent d'autres intérêts, la plupart des autres articles laissent davantage en retrait la question du genre.

On peut regretter que la présentation chronologique des œuvres et des auteurs étudiés ne permette pas toujours d'observer des évolutions d'ensemble, ceci en raison de la variété, par ailleurs appréciable, des genres abordés (essai, traité, fable, farce, roman, et lettre) et de la diversité des méthodes. L'article sur les *Essais de morale* de Nicole donne tout de même un aperçu de l'évolution de l'essai, en faisant suite à un article de P. Desan sur Montaigne, et s'éclaire également de son voisinage avec l'article de G. Ferreyrolles, consacré à Pascal. Les contributions de M. Macé et de M. Renouard sur Sartre et Genet s'enchaînent aussi pertinemment. Certains genres (poésie, théâtre) sont peu représentés ou ne le sont pas du tout; on passe enfin très vite sur les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, qui sont pourtant loin d'ignorer les questions esthétiques et morales. Ce sont donc les périodes de la Renaissance et de

l'époque classique qui sont mises en vedette, et en assumant pleinement ce choix, le recueil aurait peut-être gagné en unité.

Sur le plan méthodologique, les approches sont variées, mais que les articles réunis optent pour l'histoire littéraire, la réflexion philosophique, ou pour une analyse littéraire plus habituelle, aucun n'exploite explicitement les pistes ouvertes par D. Maingueneau, et les concepts de scène générique et de scénographie élaborés par celui-ci<sup>1</sup> : absence surprenante dans la mesure où ces notions permettent justement de réfléchir à l'appropriation des genres littéraires par les auteurs, et dans la mesure où le sujet du recueil et sa perspective diachronique s'avéraient propices à l'analyse énonciative, qui le cède dans l'ensemble à l'histoire des idées.

## 1. Renaissance

Le XVI<sup>e</sup> siècle est représenté dans le recueil par une étude sur *les Essais*, dans laquelle Philippe Desan montre le refus chez Montaigne de toute morale universelle. L'attention portée à la diversité des expériences et des pratiques morales qui fonde ce refus se retrouve dans la farce de Giordano Bruno étudiée par Yves Hersant, *Le Chandelier*. Barbara Carnevali situe enfin au XVI<sup>e</sup> siècle les débuts d'une littérature à vocation phénoménologique.

Philippe Desan : « Montaigne : Essais de morale ou morales de l'essai ? »

Montaigne a été qualifié de moraliste, et les *Essais* présentés comme un livre de morale à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui paraît évidemment réducteur, tant l'œuvre joue de contradictions et se refuse à énoncer des vérités objectives figées. A ces dernières, Montaigne préfère expressément des vérités subjectives et mouvantes, que le recours à l'histoire et à ses exemples met mieux en valeur que des maximes atemporelles. La question est alors de savoir « en quoi l'essai en tant que forme se prête à une réflexion sur la morale ».

Dans les *Essais*, la morale désigne un ensemble de comportements, de normes et de valeurs promus par la société, dont le sujet historique hérite, et qu'il est possible de décrire « comme toute autre pratique historique ou sociale. » Autant dire qu'elle est contingente : c'est une « *couture fortuite* » qui maintient les sociétés, et si le conservatisme de Montaigne la légitime pour cette raison, cela ne signifie pas qu'il se refuse à la critiquer ou à l'interroger : « [C] Pour me sentir engagé à une forme, je n'y oblige pas le monde, comme chascun fait; et croy, et conçois mille contraires façons de vie; et, au rebours du commun, reçoys plus facilement la difference que la ressemblance en nous. » (*Essais*, I,37,229)

Il faut donc distinguer entre le droit et le fait moral, entre morale prescriptive et morale descriptive. Montaigne n'apprécie guère la première : en II,10, il reproche à

<sup>1</sup> D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire - Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.

Cicéron son dogmatisme moral, sur le fond, et sa rhétorique conventionnelle sur la forme, les deux allant de pair. Il préfère de loin les *Moralia* de Plutarque, plus descriptives. C'est au fond l'idée d'une morale universelle que refuse Montaigne, qui insiste volontiers sur la disparité et la singularité des exemples qu'il rapporte. C'est donc de pratiques morales au pluriel qu'il convient de parler, plutôt que de morale au singulier, car « *les hommes sont divers en gust et en force ; il les faut mener à leur bien selon eux, et par routes diverses* » (*Essais*, III,12). On ne peut décidément « parler de système moral » dans l'œuvre de Montaigne. La tradition historique et morale devient en effet chez lui un prétexte à l'exercice d'un jugement personnel et contingent. C'est cette seule subjectivité, incarnée tout particulièrement dans le corps de l'essayiste, qui se construit en effet dans la réflexion de Montaigne sur la tradition historique et morale, dont il prend les formules comme objet de pensée et de discours. « L'essai et la morale aboutissent inéluctablement au corps », conclut P.Desan, qui souligne le lien qui unit le genre de l'essai à la singularité corporelle de l'essayiste. Si celui-ci parlait encore de « *science morale* » en 1580, il supprime cette expression du chapitre II,10 après 1588 pour parler, à propos de « *l'homme en general* », de « *la variété des moyens de son assemblage et des accidents qui le menacent* ». (II,10,416)

Reste que quand Montaigne écrit en III,9 « *Je sens ce proffit inespéré de la publication de mes meurs qu'elle me sert aucunement de règle* », il affirme bien qu'il se sent tenu de se conformer à l'image qu'il donne de lui dans les *Essais*: le but avoué des *Essais* est de se régler soi-même, et P. Desan semble parfois vouloir le négliger pour insister davantage sur l'atomisation en fragments subjectifs que subit la morale universelle dans les *Essais*, et pour soutenir la thèse d'une morale montaignienne purement descriptive, dont l'unité ne trouverait refuge que dans le seul corps de l'essayiste.

Yves Hersant : « La Morale de la farce dans *le Chandelier*, de Giordano Bruno »

C'est en faveur d'une unité profonde de l'œuvre polymorphe de Bruno, tantôt sérieuse, tantôt comique, qu'argumente Y.Hersant dans cette étude du *Chandelier*. Cette pièce farcesque jusqu'à l'excès n'en cache pas moins des enseignements sérieux : elle illustre d'abord l'instabilité du monde, tant les personnages et leurs relations évoluent et se recombinaient rapidement, à la manière des atomes de Lucrèce dont parleront plus tard les œuvres philosophiques. Cette instabilité célébrée avec des accents pré-baroques débouche sur un relativisme, qui rend la même bagarre susceptible d'une interprétation tragique ou comique, et qui permet à des malandrins de jouer le rôle de justiciers. La farce installe donc un vertige où se brouillent toutes les catégories, remettant en cause « l'idée d'un monde clos et hiérarchisé », d'un monde mesurable, au profit d'un monde infini accessible à la connaissance rationnelle. Sur le plan moral, la farce de Bruno valorise l'effort et la

connaissance, sanctionne l'oisiveté et, conformément à la conception qu'en donne le *Philèbe* de Platon, fonde le rire sur la méconnaissance de soi. Les personnages ridicules sont ceux qui croient être autrement qu'ils sont. La comédie promeut donc une morale grâce à ses ressources burlesques mêmes : « c'est au nom de la nature qu'il faut refuser les normes, puisqu'elle est marquée par la diversité et que l'infime égale en dignité le grandiose. »

Yves Hersant montre bien ici comment les ressources spécifiques de la farce servent le propos de Bruno. Seule contribution à porter sur le théâtre, elle articule clairement et efficacement pensée morale et genre littéraire, philosophie et littérature.

Barbara Carnevali : « L'observatoire des mœurs. Les coutumes et les caractères, entre littérature et morale. »

La philosophie et la littérature ont un terrain commun, selon B.Carnevali, qui est celui des mœurs, qu'elles approchent toutes deux de manière phénoménologique. En effet le concept de mœurs, en se référant à ce qui est observable et habituel, permet de penser la réalité humaine sans trancher entre l'essentialisme, qui postule une nature humaine invariable, et le relativisme qui la nie. Mœurs, coutume et caractère, sont des notions aristotéliennes qui conjuguent littérature, éthique et rhétorique, puisque une notion comme l'*êthos* se trouve aussi bien examinée dans la *Poétique*, même si le *mythos* y garde la précellence, que dans la *Rhétorique* ou, comme *ethos* (désignant non plus le caractère mais l'habitude), dans *l'Éthique à Nicomaque*. Scaliger affirmera même au XVI<sup>e</sup> siècle la précellence en poésie de l'*êthos* sur le *mythos*, et fera de la représentation des traits de caractère relevant des mœurs l'objet premier de la littérature, avant même la narration d'une histoire. La littérature serait ainsi une « phénoménologie de la vie humaine ». Un poète comme Le Tasse donne ainsi pour objet à la poésie la représentation des coutumes, comme « manifestations extérieures de la vie humaine », sorte d'équivalent moral du costume physique. C'est cette visibilité extérieure des mœurs, aussi bien individuelles (traits de caractères) que collectives (habitudes, coutumes) qui fonde la possibilité d'une *mimesis*. C'est le genre romanesque qui semble alors le plus qualifié pour conduire cette représentation des mœurs (à condition de l'entendre au sens du *novel* anglais, récit qui se donne la réalité pour objet, par opposition à *romance*). Le roman ainsi compris se définit alors comme un « "observatoire des mœurs", une sorte de laboratoire expérimental étudiant la phénoménologie de la vie humaine dans ses formes multiples ».

On voit mal ici le rapport entre une pensée morale ainsi définie, et la question du genre littéraire, qui disparaît presque complètement de la réflexion, celle-ci embrassant la littérature, tous genres confondus.

## 2. Époque classique

C'est sans doute à l'âge classique que la volonté de conférer une fonction morale à la littérature est la plus affirmée. Les critiques s'interrogent sur les vertus et les dangers du roman, dans un débat que rapporte Camille Esmein-Sarrazin. Nicole destine ses *Essais de morale* à un public mondain amateur de formes brèves, comme le montre Béatrice Guion, tandis que Pascal porte le fer jusque dans l'Eglise en écrivant les *Provinciales*, dans un registre polémique que Gérard Ferreyrolles s'emploie à justifier. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Hume garde, selon Gianni Paganini, le souci de donner un fondement solide à la morale en la garantissant des excès sceptiques tels que les dénonçait Crouzat en 1733. Mais l'ambiguïté ne perd pas ses droits : Jean-Charles Darmon montre qu'en mêlant les genres au sein de ses *Fables*, la Fontaine brouille les repères moraux que ce genre est censé conforter.

Jean-Charles Darmon : Le moraliste et la « moraline » : rhétoriques de la fable et expériences de pensée de Jean de la Fontaine à Frédéric Nietzsche

En partant de l'admiration professée par Nietzsche à l'endroit des moralistes français, J.C Darmon interroge la notion d'exemplarité dans les *Fables* de La Fontaine, en particulier dans les cas où elle rencontre d'autres genres tels que l'emblème, le traité ou le dialogue.

#### 1) La fable et l'emblème

« *L'écrevisse et sa fille* » (XII,10) associe l'apologue et l'emblème. Censée louer le génie stratégique de Louis XIV, en particulier ses feintes retraites militaires, la fable recourt à l'image d'un animal peu noble, l'écrevisse, dont la démarche à reculons ne doit cependant rien à une quelconque volonté stratégique, mais doit tout à la nature, comme le rappelle la fille de l'écrevisse. La morale de la fable est de plus aléatoire : l'exemple domestique, auquel se réfère la fille écrevisse pour justifier sa démarche, fait aussi bien « *des sages* » que « *des sots* ». L'ironie avec laquelle le fabuliste envisage ici la notion d'exemplarité permet de douter que l'apologue encomiastique soit si élogieux pour Louis XIV, et le lecteur reste indécis.

#### 2) La fable et le traité

« *Le chien qui porte à son cou le dîner de son maître* » (VIII,7) raconte l'histoire d'un chien fidèle et tempérant chargé de porter le dîner de son maître. Attaqué par des dogues, et ne pouvant défendre le bien de son maître, il se résout à prendre avec eux sa part du gâteau. C'est avec un traité sceptique de Samuel Sorbières que dialogue ici La Fontaine: le « *Troisième discours sceptique à Monsieur de Marolles, Abbé de Villeloin. Où les raisons d'une fausse prudence lui sont données à réfuter.* » Marqué en particulier par la référence à Hobbes, dont Sorbières a diffusé les idées en France, ce discours se demande à quelles conditions la vertu peut imiter le vice et lui emprunter ses armes, et conclut que c'est en période de guerre de tous contre tous, dans l'état de nature que décrit Hobbes. Mais cet état de nature n'est pas

explicitement posé par la fable de La Fontaine, qui ne précise guère les conditions dans lesquelles la vertu peut être fondée à se renoncer elle-même, ni les motifs qu'elle pourrait invoquer pour cela. La fable s'achève en effet par une morale qui réduit son propos à une satire conventionnelle des financiers.

### 3) La fable et le dialogue

« *Les compagnons d'Ulysse* » peuvent se lire en référence au dialogue de Plutarque, intitulé dans la traduction d'Amyot « *Que les bêtes usent de la raison en forme de devis* ». L'animal y apparaît comme « miroir de la nature originaire », selon une tradition épicurienne qui célèbre l'innocence de ses désirs, le contentement qu'il trouve dans les seuls plaisirs nécessaires, et plus généralement, son naturel, par opposition à une humanité dénaturée qui aurait perdu la trace de la nature. Le corps de la fable semble ainsi célébrer une sorte d'âge d'or primitif : les compagnons d'Ulysse, changés en animaux par Circé, refusent de redevenir des hommes et célèbrent leur condition animale en réponse à Ulysse qui les exhorte à reprendre leur forme première. Mais la morale de la fable est en décalage avec le corps du récit : « *Ils croyaient s'affranchir suivant leurs passions, / Ils étaient esclaves d'eux-mêmes.* » La condition animale n'est soudain plus donnée comme un retour à la simplicité primitive, mais comme le comble de l'aliénation dans les défauts humains. La condition animale reflète ainsi d'abord « ce que veut la nature », mais ensuite « ce qu'est l'homme », et le lecteur est une fois de plus au rouet, pris en tenaille entre le corps de la fable et son âme.

En conclusion, J.C. Darmon rapproche la fable de l'exercice de la *declamatio* qui « fait entendre des voix non concordantes qui donnent à penser », car la fable elle aussi se refuse à dire « où se trouve son exemplarité ultime ».

Les rencontres entre la fable et d'autres genres moraux n'aboutissent donc pas à une surenchère parénétiq ue, mais au contraire à un brouillage des codes établis. La réflexion sur le genre de la fable reste ici solidement rivée aux apories d'une « pensée morale » délibérément ambiguë.

Gérard Ferreyrolles : « Éthique et polémique en christianisme »

G. Ferreyrolles s'interroge sur les conditions dans lesquelles la polémique peut s'exercer chrétiennement, et se demande si les *Provinciales* de Pascal remplissent ces conditions. Il rappelle l'existence, dans le discours théologique, d'une tradition polémique qui s'en prend aux païens, aux Juifs, et aux hérétiques. A ces adversaires traditionnels, les *Provinciales* ajoutent une nouvelle cible : les mauvais chrétiens, qui sévissent au sein même de l'Église, et tout particulièrement les jésuites. St Paul et St Augustin ont insisté sur la nécessité pour le chrétien de réprimander au besoin ses coreligionnaires : encore faut-il savoir comment exercer cette sévère charité. « Qui a le droit de reprendre ? Selon quelles modalités ? Pour quelle finalité ? », telles sont

les trois questions qu'examine l'article, pour interroger la légitimité de la polémique dans *les Provinciales*.

1) Le statut du polémiste des *Provinciales* est celui d'un laïc, mais G. Ferreyrolles montre que cette situation dans laquelle un laïc reprend des docteurs de l'Église connaît des précédents, et que « la structure hiérarchique de l'Église n'interdit pas la critique du sommet par la base » : St Thomas par exemple l'encourage, s'il y a danger pour la foi.

2) Si Pascal est ainsi fondé à critiquer les instances supérieures de l'Église, les moyens qu'il emploie pour le faire sont aussi remis en cause par ses adversaires : on lui reproche d'user de raillerie et d'arguments parfois farcesques en jouant les histrions, ce que certains pères de l'Église firent pourtant : St Jérôme va jusqu'à présenter la polémique comme un duel de gladiateurs, où il s'agit de terrasser l'adversaire plutôt que l'enseigner. Pascal ne va pas si loin, à l'évidence. La raillerie et la farce des dix premières *Provinciales* sont d'ailleurs contrebalancées par une véhémence plus sérieuse dans les lettres suivantes.

3) Reste alors la question des finalités de la polémique pascalienne : reste-t-elle guidée par la charité, est-ce pour leur propre bien que Montalte admoneste ses adversaires ? La XI<sup>e</sup> Provinciale énonce clairement que « *l'esprit de charité porte à avoir dans le cœur le désir du salut de ceux contre qui on parle* ». « *Il faut faire pour eux ce que nous voudrions qu'on fît pour nous si nous étions à leur place* », écrit encore Pascal dans les *Pensées*. Sa doctrine de la grâce et sa réflexion sur la charité, même si elles ne permettent pas de sonder ses intentions véritables, sont sur ce point d'une réelle cohérence, qui plaide en sa faveur.

La polémique chrétienne est finalement légitimée dans ses modalités et ses fins, par une analogie médicale que St Augustin développe dans sa lettre XCIII à Vincent : « *le polémiste vulgaire est semblable à un assassin, qui agit en suivant l'aveuglement de la passion et qui ne regarde pas où il frappe, tandis que le polémiste chrétien est semblable à un chirurgien qui prend garde à ce qu'il coupe, car il cherche la guérison* ».

C'est à une analyse de l'énonciation polémique dans le champ religieux que se livre donc G. Ferreyrolles, dans un article clair et informé. Il est curieux cependant que les justifications historiques extérieures à l'œuvre l'emportent finalement sur les justifications internes : s'il est vrai que l'œuvre s'emploie à justifier l'énonciation qui la fonde, on peut se demander de façon complémentaire par quels moyens le dispositif énonciatif des *Provinciales* trouve à se légitimer de lui-même.

Béatrice Guion : « Anthropologie, morale et rhétorique : l'essai de morale selon Pierre Nicole »

Les *Essais de morale* de Pierre Nicole, admirés par Mme de Sévigné aussi bien que par Voltaire ou Helvétius, paraissent de 1671 à 1678 à la faveur de la Paix de l'Église.



Contrairement aux *Essais* de Montaigne, ils revendiquent une finalité édifiante, puisqu'ils sont pensés comme un « exposé normatif de la morale chrétienne ». Le genre de l'essai est choisi par Nicole pour toucher les mondains, qui restent des chrétiens tièdes : la forme des pensées détachées, alors à la mode, doit lui permettre d'atteindre ce public. Les *Essais de morale* s'inscrivent dans la continuité des *Visionnaires* et des *Imaginaires*, recueils de lettres que Nicole avait conçus sur le modèle des *Provinciales*, et qui restèrent un échec. Plusieurs passages de ces recueils antérieurs sont insérés dans *les Essais de morale*, qui connurent, eux, un réel succès. Celui-ci est dû d'abord à leur forme discontinue que les mondains apprécient pour sa variété, forme qui entre en rupture avec l'ordre néoscolastique, et qui est inspirée par les *Maximes* de La Rochefoucauld et les *Pensées* de Pascal.

Cependant, les *Essais de morale* n'appartiennent qu'en apparence aux formes brèves : la parution du IV<sup>e</sup> volume en 1678 réintroduit des titres de chapitres et un ordre suivi du discours, tandis que les trois volumes précédents sont refondus de la même manière : « ils n'étaient pas composés de pensées détachées et sans liaison », écrit Nicole pour s'en justifier. Ce changement de présentation se fait d'ailleurs très aisément, et ne demande que des modifications mineures (suppression de blancs typographiques, ajouts de termes de liaison), signe que les développements initiaux étaient structurés. Certains titres de chapitres mettent ainsi en lumière cette structuration, bien présente dès les premières éditions. Contrairement à l'essai montaignien ou aux formes brèves à la mode, les *Essais de morale* restent fondés sur une idée de l'œuvre « dont les parties doivent être liées entre elles et subordonnées à une intention directrice ». Si le genre de l'essai est choisi, c'est parce que Nicole renonce à l'exhaustivité, non parce qu'il renoncerait au didactisme ou à la cohérence : « c'est donc à la fragmentation d'une matière trop vaste, plutôt qu'à une écriture véritablement fragmentaire, que l'on a affaire ». Si, dans l'*Avertissement* de 1671, il se défend de tout souci de composition, les volumes restent à l'évidence organisés, et obéissent à une progression d'ensemble, même si celle-ci n'a pas la rigueur des traités scolastiques.

C'est aussi par la primauté qu'y conserve le singulier sur l'universel abstrait que ces traités continuent d'appartenir de plein droit au genre de l'essai, en s'opposant de ce point de vue aux traités néoscolastiques et à leur rigidité classificatoire. S'il est impossible de les assimiler à des fragments, « il paraît plus exact de voir en eux une forme intermédiaire entre une écriture authentiquement discontinue et le traité de morale traditionnel. ». C'est ainsi qu'une pensée qui reste au fond dogmatique peut s'y exprimer dans un cadre non systématique. La forme adoptée par Nicole se fonde, en dernière analyse, sur une anthropologie augustinienne, qui sait tenir compte de la nature déchue de l'homme, et de l'inconstance qui, par suite, est la sienne.

B.Guion, bien qu'elle consacre l'essentiel de l'article aux questions de la forme et du genre, parvient à les articuler à une morale augustinienne, ce qui éclaire particulièrement les réaménagements scénographiques qu'elle analyse avec ordre et méthode.

Camille Esmein-Sarrazin : « Fiction et morale au XVII<sup>e</sup> siècle : la recherche d'un bon usage du roman »

Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'en 1660, le roman passe encore pour un genre moral. A partir de 1660, la mode de la nouvelle historique ou galante attire au récit de fiction des condamnations morales plus fréquentes. Ce sont les rapports entre la fiction romanesque et la morale dans le discours critique du XVII<sup>e</sup> siècle que C. Esmein-Sarrazin interroge.

C'est d'abord en référence à la fable et au théâtre, donc à la fiction en général, que la valeur morale du roman est mise en avant par ses défenseurs, comme Fancan, Desmarets de Saint-Sorlin ou Huet. Fancan rapporte le goût des hommes pour la fiction à l'infinité de leur entendement et rappelle l'utilité de la parabole ou du mythe. Huet préfère opposer le roman à la fable, en les distinguant par le critère de la vraisemblance, mais examine ensuite la fonction fabulatrice dans son ensemble, en voyant comme St Augustin dans les fables des « figures de la vérité ». Elles auraient ainsi la même source que les grandes religions : l'imagination infinie des hommes, et exprimeraient ainsi une certaine vérité.

Un second argument employé dans la première moitié du siècle par les défenseurs de la moralité du roman repose sur le « principe du vice puni et de la vertu récompensée ». Le roman peut instruire en plaisant, et mener à l'utile par les voies de l'agréable. « *École vivante* » ou « *précepteur muet* », le roman moralisateur est défendu par Huet ou Du Plaisir, et bien illustré par les œuvres de Mme de Scudéry. Mais Sorel observe que le roman épique pratiqué par cette dernière cède la place aux nouvelles historiques, dont la valeur morale est moins évidente. Ce n'est pas dire que l'enjeu moral soit absent de ces dernières.

La réflexion sur la valeur morale du roman s'interroge alors sur le bon usage de celui-ci. L'idée est alors que rien n'est dangereux aux âmes vertueuses, pas même la peinture des passions et des vices, mais que tout est prétexte à aggravation chez les âmes corrompues. Le roman n'a alors d'autre valeur morale que celle que lui apporte son lecteur. « *Tout est sain aux sains* », écrit ainsi Mme de Sévigné dans sa lettre à sa fille du 16 novembre 1689, même si elle préfère encore les traités de morale de Nicole aux romans de Mme de la Fayette.

La question du genre est ici noyée dans des considérations plus générales, qui vaudraient presque aussi bien pour la littérature non romanesque : même si les

termes dans lesquels se pose le débat littéraire et moral de l'époque y sont pour beaucoup, la spécificité du genre romanesque ne ressort guère.

Gianni Paganini : « Le problème de l'*apraxia* sceptique au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Crousaz et Hume. »

*L'Examen du pyrrhonisme ancien et moderne* de Jean-Pierre Crousaz, paru en 1733, voit dans le scepticisme et sa propension au doute une maladie de l'esprit, à laquelle il cherche des remèdes. En effet, ce mal moral n'est pas incurable, dans la mesure où il n'est pas un état permanent, mais une affection chronique, car le sceptique est bien incapable de mettre en pratique ses réflexions suspensives. L'époché déboucherait sur une *apraxie*, sur une incapacité à vivre et à agir, proprement impossible. C'est donc une maladie intellectuelle, qui affecte les esprits en méditation, et dont le meilleur remède est le retour à la vie quotidienne et aux croyances communes.

Cette image pathologique du scepticisme influence Hume, et son *Treatise of Human Nature*, comme l'a montré R.H Popkin, dont G.Paganini prolonge et approfondit ici la thèse. Dans le livre I du *Traité*, en effet, le doute n'est pas conçu comme une voie vers l'ataraxie, mais au contraire comme « une situation d'inquiétude existentielle », incompatible avec les nécessités pratiques de la vie courante, et pour cette raison, comme elle l'était pour Crousaz, cette inquiétude ne peut que rester intermittente : elle apparaît lors des périodes de méditation intellectuelle et disparaît avec le retour à la vie commune, quand la nature reprend l'ascendant sur la raison.

En réalité, la critique antisceptique a mené Hume à méconnaître en partie les finalités pratiques et morales du scepticisme original : chez Sextus Empiricus, le doute n'est pas un mal, mais un remède au dogmatisme, et ne débouche pas sur l'inquiétude mais au contraire sur l'ataraxie, qui permet d'harmoniser les exigences de la nature et celles de la raison, de la réflexion et de l'action. Hume, à l'inverse, influencé par les adversaires du scepticisme, creuse dramatiquement l'écart entre elles, au point que Popkin parle de « schizophrénie » chez le sceptique humien.

Mais le conflit s'atténue à la faveur d'une distinction qu'introduit Hume entre un « *scepticisme global* », invivable et contradictoire puisqu'il érige l'incertitude en dogme, et un scepticisme plus tempéré, capable de douter de son propre doute, et de le quitter pour passer sans rupture de la méditation au divertissement, et de la réflexion à l'action. Hume élabore ainsi une solution originale à la question du rapport entre scepticisme et vie ordinaire telle que l'ont formulée les adversaires du scepticisme comme Crousaz, et non telle qu'elle pouvait se poser chez Sextus Empiricus.

L'histoire de la philosophie, malgré son intérêt, perd ici de vue la question du genre littéraire, qui n'est jamais réellement thématifiée.

### 3. XIX<sup>e</sup> siècle

Flaubert représente seul le XIX<sup>e</sup> siècle, dans un article de Florence Vatan qui, à partir du procès que lui vaut la parution de *Madame Bovary*, éclaire son refus d'une littérature moralisante au nom d'une morale de l'art.

Florence Vatan : « Outrage à la morale publique » et aux « bonnes mœurs » : Gustave Flaubert et la morale de l'art

Poursuivi pour « outrage à la morale publique et religieuse ou aux bonnes mœurs » lors de la parution de *Madame Bovary* en 1857, Flaubert répond de deux manières à cette accusation : lors du procès, il fait valoir que son livre est en réalité « *archi-moral* ». On reproche en effet au roman la lasciveté qu'il représente chez une héroïne qui semble dénuée de conscience morale, et qui obéit immédiatement à ses désirs et instincts. On épingle aussi le « réalisme grossier » de l'œuvre, dont aucune figure positive et exemplaire n'émerge, ou encore l'absence de tout point de vue surplombant qui permettrait au narrateur de jouer le « directeur de conscience ». Enfin, on lui reproche d'établir un tableau clinique, et de jouer les médecins anatomistes. Sur le terrain judiciaire, Flaubert et son avocat répondent que le roman suscite, par son dénouement notamment, « l'excitation à la vertu par l'horreur du vice » et que son enseignement sur ce point est clair.

Mais à cet art moral, Flaubert oppose, en-dehors du contexte judiciaire, une morale de l'art bien différente, fondée sur l'idée qu'« *il n'y a pas en littérature de bonnes intentions* ». L'art ne saurait se soumettre à des valeurs morales qui lui sont étrangères. Son but est le Beau, avant d'être le Bien, et c'est en allant jusqu'au bout de ses exigences esthétiques que l'artiste est moral. Surtout que Flaubert n'hésite pas à dénoncer l'hypocrisie de la morale bourgeoise, qui s'accommode du vice pourvu qu'il respecte les apparences de la vertu. C'est en moraliste curieux des hommes qu'il observe par exemple le brouillage qui s'opère entre « la luxure et l'élévation spirituelle » chez Emma. Il considère en effet que « *la contemplation d'une existence rendue misérable par une passion violente, de quelque nature qu'elle soit, est toujours quelque chose d'instructif et de hautement moral* ». Sensible à la relativité des valeurs, il cherche justement à dépayser moralement son lecteur, en se défaisant des normes contemporaines, et en retrouvant une faculté d'étonnement face aux actions humaines. Affirmer l'autonomie de l'œuvre d'art n'est donc pas chez lui tenir l'art pour amoral, mais exige au contraire du lecteur une autonomie de jugement, et débouche sur une « éthique de la lecture ». Non moralisatrice, l'œuvre flaubertienne n'en est pas moins morale.

Le lien entre la morale de l'art flaubertienne et le choix du genre romanesque reste implicite. Quelques points de comparaison, avec Baudelaire par exemple, ou avec

l'engagement romantique, eussent été les bienvenus compte-tenu de l'absence d'article complémentaire sur cette époque.

#### 4. XX<sup>e</sup> siècle

Deux figures complémentaires représentent le XX<sup>e</sup> siècle : celle de Sartre, dont Marielle Macé explore les souvenirs de lecture pour y trouver les germes d'impératifs moraux, et celle de Genet : Maël Renouard dresse un bilan critique de son œuvre, apparemment immorale, mais tendue en réalité vers une sainteté qui guide indissociablement sa vie et son œuvre littéraire, avant de la relire au soleil noir de la mélancolie nervalienne.

Marielle Macé : « *Être ses propres possibles : Lecture et imagination morale chez Sartre* »

A partir des *Lettres au Castor* et des *Carnets de la drôle de guerre*, M. Macé retrace les expériences de Sartre comme lecteur de romans. Deux fonctions existentielles distinctes se dégagent d'abord.

C'est à 34 ans que Sartre est mobilisé pour la drôle de guerre. Cela représente une interruption pour l'intellectuel, qui vient d'écrire *La nausée*, ouvrage dans lequel il dénonçait l'illusion rétrospective propre aux récits biographiques. Or c'est dans la lecture que se révèle chez lui une attitude existentielle qui n'échappe pas à cette illusion téléologique. Ce qu'il éprouve alors dans la lecture des romans, c'est en effet l'attente d'un sens destinal, qui renvoie, par-delà le sort des personnages, à son sort de lecteur. En lisant Gide par exemple, il peut concevoir un après à sa propre expérience de la guerre et l'envisager comme un futur passé, dans une saisie au futur antérieur qui l'inclut dans la trajectoire d'un destin. C'est aussi cette espérance de voir sa vie se changer en destin qui lui fait tant apprécier la lecture de *Jean-Christophe* : « *ses souffrances et ses égarements deviendront musique, et la musique rachètera tout* ».

Mais Sartre échappe à l'illusion biographique lors d'une autre expérience de lecture : celle de *Terre des hommes*, de Saint-Exupéry, qu'il rapporte dans une lettre à Simone de Beauvoir. Ce n'est plus « le futur considéré comme destination » qu'il y éprouve, mais « la compréhension de soi comme homme moyen, homme parmi les hommes » : l'aventure reste celle d'un autre, mais elle témoigne de la capacité humaine, elle est de l'ordre de l'éventuel.

Or Sartre finit par élaborer une morale d'après ces expériences de lecture, en examinant le concept de fin : celle-ci n'existe que dans l'avenir, mais fait retour sur le présent pour lui imposer de concourir à son avènement ; on reconnaît ici la même dynamique que celle que révèlent les expériences de lecture.

Après la guerre, Sartre renoncera aux romans comme « aiguillons vers l'avenir », et choisira l'action et l'engagement au présent : « *Les lectures de biographies ne me*

donnent plus cette excitation joyeuse et facile que j'avais il y a dix ans », confiera-t-il. Se méfiant de la littérature, il appellera ses semblables à « lâcher le livre » pour passer à l'action, mais écrira pourtant dans « cet adieu à la littérature que voulaient être *les Mots* » : « *Pardaillan m'habite encore* ».

Maël Renouard : « "Il sera poète parce qu'il est méchant" : Expérience morale et création littéraire chez Jean Genet »

Maël Renouard confronte les lectures que Sartre, Bataille et Derrida firent de Genet, et en particulier de la place de la transgression morale dans son oeuvre. Sartre voit dans la vie et l'oeuvre de Genet une sorte de dialectique ascendante : « *En se voulant jusqu'au bout voleur, Genet s'enfonce dans le rêve, en voulant son rêve jusqu'à la folie, il se fait poète, en voulant la poésie jusqu'au triomphe final du verbe, il devient homme* ». Son évolution littéraire est ainsi doublée d'une évolution morale, mais en rejoignant au terme de ce parcours la morale de la responsabilité sartrienne, l'homme est finalement dépossédé de son oeuvre antérieure. Bataille est, lui, plus sensible au caractère collectif et sacré de la transgression morale : la solitude de Genet, qui trouve son point culminant dans le thème de la trahison, le gêne, car « elle correspond insuffisamment à l'hypermorale invoquée au début de *La littérature et le mal*. » Dans *Glas*, Jacques Derrida tache enfin de « mettre en suspens le questionnement moral » et la maîtrise du sens que suppose tout jugement moral. Il trouve dans le motif des fleurs une ambiguïté fondamentale, par laquelle le texte excède le sens. Mais Derrida évite ainsi la confrontation entre littérature et morale. C'est en référence à la mélancolie, illustrée par Dürer et chantée par Nerval dans *El Desdichado*, que M. Renouard propose d'appréhender Genet et sa conception de la sainteté. L'expérience de la morale est conçue comme une mise à l'épreuve, elle nécessite une transgression, dans laquelle se joue une quête de sens, toujours déçue et toujours reconduite, dont la littérature est la trace. Sont ainsi relevées les diverses allusions au sonnet de Nerval dans les oeuvres de Genet, et le rôle fondamental de l'oxymore, dont l'emblème est le « *soleil noir* » nervalien, est associé à cette constellation de signes mélancoliques. Genet apparaît ainsi en alchimiste déshérité, dont la quête d'absolu confond ultimement sainteté et poésie.

Si M. Renouard montre bien que la morale personnelle de Genet est indissociable d'une esthétique, force est de constater que son article, embrassant toute l'oeuvre, reste assez indifférent à la question des genres littéraires qu'il aborde.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Charles Mazur

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [charles.mazur@wanadoo.fr](mailto:charles.mazur@wanadoo.fr)