Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 48 (2004)

Vorwort: Préambule

Autor: Pot, Olivier

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PRÉAMBULE

Les rapports, aussi féconds qu'équivoques et conflictuels, que la littérature entretient avec le monde des *valeurs* en général et l'*éthique* en particulier sont susceptibles d'être interrogés à plusieurs niveaux. Il y a d'abord la question inévitable de la censure. Si en 1832, Etienne-Gabriel Peignot fait remonter à l'Antiquité l'idée d'un ethos déniaisé qui pratique l'art de « lire entre les lignes » (au sens « straussien » de l'expression)[1], c'est cependant à l'époque moderne, avec les « interdits du livre », que la littérature éprouve véritablement le besoin de se créer un « espace autonome », un « degré d'immunité morale, voire légale de la fiction » face aux « contraintes hétéronomes » que le pouvoir prétend faire « peser sur elles en la renvoyant directement au statut d'acte social »[2]. Quand à la Renaissance, l'écrivain, prenant le relais de l'« intellectuel

---

[1] Etienne-Gabriel Peignot, *Essais historiques sur la liberté d'écrire chez les Anciens, au Moyen Age, sur la liberté de la presse depuis le 15e siècle*, 1832, Genève, Slatkine Reprint, 1970. « Ces anciens-là non plus que nous n'ont pas toujours écrit ce qu'ils ont cru », écrira Cyrano de Bergerac dans ses *Lettres satiriques et amoureuses*, éd. J.-Ch. Darmon, Paris, Desjonquières, 1999, p. 86. « Et a été raisonnable que les communes opinions, ils n'aient voulu les éplucher au vif », notait déjà Montaigne, *Essais*, II, 12, éd. Villey, p. 512. Cette formulation « straussienne » pourrait bien être, somme toute, la projection rétrospective d'une préoccupation en réalité moderne.

[2] J. Kaempfer et J. Meizoz, « Avant-propos : les conditions de l'"autonomie" éthique et juridique du littéraire », *in Littérature et morale publique : censure, justice, presse XVIIe-XXe siècles, Etudes de Lettres*, 2003/4, pp. 3-4. Voir plus largement, *Le mal dans l'imaginaire littéraire français* (1850-1950), éd. Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupancic, Paris, L'Harmattan, 1998 ; Michel Jarrety, *La morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999 ; *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain (XIXe-XXe siècles)*, éd. Jean-Michel Wittmann, Paris, H. Champion, Genève, Slatkine, 2000.

médiéval »[3], revendique sous couvert de fiction une pensée libérée de l'hypothèque théologique, c'est surtout le contrôle des « idées » qui se trouve être en jeu : l'accusation d'*hétérodoxie* semble l'emporter encore sur la dénonciation d'une *hétéronomie fictionnelle*[4]. En revanche, en prolongeant les utopies « naturalistes » de la Renaissance, en instaurant une collusion entre *libération des mœurs* et *liberté de pensée* (déjà les amours d'Héloïse et Abelard allégorisaient ce scénario), le « libertinage philosophique » invente dans la foulée un usage subversif de la *fiction* en tant que modalité propre de la connaissance qui serait fondée sur la transgression des normes sexuelles[5]. Non sans une grande ambiguïté, d'ailleurs. Car si la censure risque de devenir dans ce cas un alibi ou une ruse pour l'assignation à la sexualité (selon Foucault, le censeur exhibe le sexe, le livre à la curiosité, le faisant par là-même accéder à un savoir légitime)[6], la *fiction* pourrait bien avoir à terme pour vocation plus particulière de déjouer, en la prenant à revers, cette complicité somme toute « normative » que requiert une morale « naturaliste ». Dans ces conditions, l'accusation d'*immoralité*, du fait qu'elle opère à l'avenir un déplacement du *savoir* vers l'*imaginaire*, consacre paradoxalement l'autonomie de la fiction : la *représentation* n'échappe-t-elle pas à tout contrôle dans la mesure où le *fantasme*, en se substituant au *contenu dogmatique* ou à l'*idée claire* du cartésianisme pour « polluer l'imagination » des lecteurs ou des spectateurs, se déploie désormais dans l'espace polymorphe de la subjectivité (nos « replis internes » comme dit Montaigne), et se fait d'autant plus insaisissable et retorse

---

[3] Voir Alain de Libéra, *Penser au moyen âge*, Paris, Seuil, 1991.

[4] C'est un « docte savant » (« Der gelehrter Zu disser zeit »), et non un écrivain, qu'une gravure volante de l'époque représente la bouche close par un cadenas (gravure reproduite dans *Le contrôle des idées à la Renaissance*, éd. J. M. De Bujanda, Genève, Droz, 1996).

[5] Voir récemment Michel Jeanneret, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'époque classique*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

[6] Cette thèse de l'*Histoire de la sexualité* a été attaquée autrefois par Jean Baudrillard dans *Oublier Foucault*, Paris, Editions Galilée, 2004 (première parution 1977).

qu'elle bénéficie de la vacuité ontologique de toute fiction ? En tout état de cause, l'apparition du mot et du concept d'*obscénité* vers 1660 (étymologiquement : une mise en scène oblique, *ob-scena*) qui prend acte de la théorie des « idées adjacentes » de la *Logique* de Port-Royal, rend compte du flux machinal, incontrôlable, des associations mentales que déclenche toute représentation[7]. Ce qui en la circonstance donne sa chance à la littérature, c'est la nature à la fois langagière et éthique des processus mentaux associatifs : de Machiavel aux moralistes classiques, les figures de la rhétorique mettent à nu « la réversibilité inquiétante des termes éthiques »[8], brouillent et redistribuent les catégories morales, révélant sous les mots les mots de la « concupiscence » qui ne sont jamais innocents, redonnant de nouveaux sens aux significations, ajournant valeurs et définitions à une « redescription » (« ce que l'on appelle la gloire, l'amour, etc... n'est que... », ainsi commence généralement la maxime chez La Rochefoucauld).

A ce stade, le censeur et sa victime sont renvoyés dos à dos, enchaînés qu'il sont l'un à l'autre par la fatalité du fantasme, participant ensemble de ce jeu infini – oblique et jamais en mesure d'être pris sur le fait – des représentations involontaires, réunis dans la même « mauvaise foi » universelle que la littérature rend visible. « La censure est un système ouvert, peu contrôlable »[9] : si elle ne souffrait d'« asymbolie » comme dirait Barthes, la censure

---

[7] Voir Olivier Pot, « La question de l'obscénité à l'âge classique », *in XVIIe siècle*, 173, 1991, pp. 403-436 et Jean-Christophe Abramovici, *Le livre interdit*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1996, pp. 73 sqq. « Le lecteur toujours plus habile à trouver des sens obscènes que l'auteur à les écarter, se scandalise et s'effarouche de tout », constatera encore Rousseau (à propos de la langue française, il est vrai) dans l'*Emile ou de l'éducation*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 424.

[8] T. Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, « La promiscuité des termes : de l'éthique à la rhétorique », pp. 99 sqq., qui s'inspire de Skinner Quentin, « Moral Ambiguity and the Renaissance Art of Eloquence », *in Essays in Criticism*, 43, October 1994, pp. 50-60.

[9] Maurice Couturier, *Roman et censure ou la mauvaise foi d'Eros*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 50.

parce qu'elle est toujours à l'affût de sens cachés, parce qu'elle vit à l'ère du soupçon et offre ainsi une réception maximale pour la fiction, serait à ce titre la meilleure alliée de la littérature. De même que, au XVIIe siècle, ainsi que l'a montré Christian Jouhaud[10], les écrivains conquièrent leur autonomie et bénéficient d'une reconnaissance déjà moderne au moment même où leur dépendance se fait maximale à l'égard du pouvoir, de même la littérature construit son champ propre et exacerbe ses capacités de *fictionnalité* dès lors qu'elle est mise en demeure d'inventer des stratégies toujours de plus en plus complexes afin d'éluder la perspicacité proportionnellement plus aiguisée de la critique. Le principe de la « double vérité » qui, selon Leo Strauss, caractérisait l'« art d'écrire » de Maïmonides tenait encore la balance égale entre la signification *exotérique* (nécessaire à la croyance théologique) et la signification *ésotérique* (voulue par la philosophie)[11]. Mais dans le texte libertin, la dissimulation des énoncés les plus « hétérodoxes » constituera « une chance pour l'écriture et pour la pensée » ; l'interdit se refonde dans le non-dicible, ouvrant « un espace de jeu indéfini entre l'épistolier et ses lecteurs virtuels »[12]. Apte à susciter des sens obliques – obscènes – dont la vérification se révèle indécise et aléatoire, le texte libertin se voudra « un texte piège relevant d'une écriture rusée, mais aussi trouble, exigeant des régimes de lecture fondés eux-mêmes sur la défiance, l'incertitude, suscitant des sens jamais assurés, toujours ambigus »[13], et où en définitive s'accomplit la révélation d'un « sujet *clivé*, schizoïde » qui se partage, depuis la crise de la

---

[10] Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

[11] Voir Maurice Kriegel, « Leo Strauss, la stratégie de la tension », *in Critique*, 60, 682, mars 2004, pp. 163-180. Pour une application de la théorie de Strauss aux stratégies d'écritures libertines, voir J.-P. Cavaillé, « L'art d'écrire des philosophes », *in Critique*, no 631, 1999, pp. 959-987.

[12] J.-Ch. Darmon, édition citée, Présentation, p. 16.

[13] Sophie Houdard, « Plaisirs du corps, plaisirs interdits : rébellion et libre pensée au XVIIe siècle », *in Critique*, no 679, 2003, pp. 917-929, à qui j'emprunte plusieurs analyses et références sur la littérature libertine.

Renaissance, entre l'autonomie de la pensée intérieure limitée à la sphère privée et « l'hétoronomie de la loi d'institution » qui relèvera du domaine public[14].

Mais ce partage accède à son rendement éthique optimal dès lors que le travail de l'écrivain consistera à mettre en scène, à le jouer, le monde des représentations (les *communes opiniones*). Ainsi, le théâtre classique renonce-t-il à la justification par la « catharsis » qui ne sert que de *prétexte* maladroit (« Je doute si elle se fait jamais », avouera Corneille)[15] ; ce qui lui importe davantage, c'est de mettre en scène, par un processus d'« autospécularité » comme l'a montré M. Fumaroli, son propre pouvoir de créer des fantasmagories, exhibition de pouvoir qui constitue néanmoins, en même temps, un *aveu éthique* de la *violence* inhérente à toute « représentation » : « Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe », proclame la Préface de *Médée*[16]. A cet égard, la scénographie littéraire actionne, ferait jouer et agir ensemble les « images » que la société se forme d'elle-même (les « morales du Grand siècle », dirait Bénichou) dans une complexité toujours plus problématique, puisqu'elle redéploie le spectre de leurs effets à l'intérieur d'un imaginaire anthropologique. C'est ainsi que l'« ethos pastoral » manœuvrait déjà des univers aussi antagonistes que la *dévotion* et le *libertinage* dans une sorte de tourniquet vertigineux qui apparente cette catégorie de textes – caractéristiques de la modernité – à ce que T. Cave appelle des textes « troublés ». Le jugement moral y devient indécidable, problématique mais sans pour autant que soient niées les contraintes du réel[17]. La fiction se donne dès lors comme un « objet transitionnel » : évoluant

---

[14] T. Gregory, *Genèse de la raison classique de Charron à Descartes*, Paris, PUF, 2000, pp. 130 sqq.

[15] « Discours de la tragédie », *in Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Garnier Flammarion, 1996, p. 96.

[16] Cf. Marc Fumaroli, « Melpomène au miroir : la tragédie comme héroïne dans *Médée* et *Phèdre* », *in Saggi e ricerche di letteratura francese*, 19, 1980, pp. 175-205.

[17] « Et Ego in Arcadia » : l'Arcadianisme intègre en effet une dimension critique fondée sur la conscience mélancolique que nul n'échappe à l'histoire.

entre réalité et imaginaire, les bergers occupent un espace potentiel où se négocient la censure et la liberté, où les fantasme œuvrent à l'instar des *realia*, où les « fictions » sont en même temps « vraies », où enfin les manipulations imaginaires possèdent une réelle valeur opératoire[18]. Enjeux poétiques et problèmes anthropologiques (ou éthiques) ont ici partie liée : dans la façon qu'il a de démythifier la prégnance des illusions de croyance qui hypothèquent les convictions des hommes dans leur existence comportementale, le jeu de la fiction protocole une expérience imaginaire et potentielle de ce qu'est la liberté. Si Boileau peut dire, dans l'« Avis au lecteur » des *Satires* de 1666, que « le Parnasse fut de tout temps un pays de liberté », c'est assurément au regard de cette « fabrique » des fantasmes dont l'écrivain se prétend le maître d'œuvre : la littérature passe du même coup pour le théâtre d'expérimentation de l'éthique, pour une éthique au second degré, une « métaéthique »[19]. Du point de vue qui est le sien, à la fois surplombant et englobant, la fiction se ferait en quelque sorte le « musée de l'homme » des valeurs et de l'éthique.

Hautement « morale » s'affiche à cet égard la « mélancolie » de Baudelaire qui, devant des « estampes libertines » ou devant « un livre obscène », « rêve [...] d'un *musée de l'amour*, où tout aurait sa place, depuis *la tendresse* inappliquée de sainte Thérèse jusqu'*aux débauches sérieuses* des siècles ennuyés »[20]. Et quand Jean Genet déclare que sa pièce *Les Paravants* « n'est pas l'apologie de la trahison », mais qu'elle « se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène » (Lettre à Roger Blin), Roger Dort est en droit d'interpréter : « Le théâtre de Genet est un *potlach*

---

[18] Cf. J. P. van Elslande, *L'Imaginaire pastoral au XVIIe siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999, « L'Ethos pastoral : les allures du jeu », p. 21 qui se réfère à Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971.

[19] Proche du sens que lui donne Kant dans *La métaphysique des mœurs*, 1785, éd. A. Philonenko, Paris, J. Vrin, 1968.

[20] Baudelaire, *Salon de 1846*, « Des sujets amoureux et de M. Tassert », *in Œuvres complètes*, éd. Yves Le Dantec, Paris, Gallimard Pléiade, 1961, p. 901.

des représentations que notre société se fait d'elle-même »[21]. L'éthique de l'art ressortit en dernière analyse à sa capacité à apporter, comme dit Nietzsche, « un changement au monde de la représentation », changement tel que la « volonté de puissance » en soit « ennoblie » ?[22] Aussi Georges Bataille parlera-t-il, dans la *Littérature et le mal*, d'une « hypermorale » où, dans une dépendance étroite avec l'« essentiel » qu'est le « poétique », la mystique, l'orgie, l'érotisme sont devenus des moyens de contemplation pure, désintéressée, supra-individuelle[23]. Il y aurait donc, compte tenu du pouvoir « méta-représentatif » et libérateur de la fiction, un « sérieux » absolu de la licence : condamnant « l'obscénité révoltante, qui est plutôt une fanfaronnade qu'une vérité » parce qu'elle est asservie à l'ordre de la représentation, Baudelaire invite à traiter de la débauche « avec le soin et le recueillement nécessaires » qui conviennent à toute entreprise se définissant simultanément comme esthétique et éthique[24]. En littérature comme en art, l'immoralité voire le

---

[21] Bernard Dort, « Genet ou le combat avec le théâtre », *in Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p. 189.

[22] « Comment le vouloir, le redoutable vouloir sera-t-il décanté et purifié, c'est-à-dire transcendé, converti en tendances plus élevées ? Par un changement apporté au monde de la représentation, par le grand éloignement de son but, éloignement tel que ce vouloir doive s'ennoblir en un déploiement immense », *Fragments sur la volonté de puissance, in Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1977, t. 14, p. 67.

[23] « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une "hypermorale" », G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1957, p. 8.

[24] Baudelaire, *Salon de 1846*, « Des sujets amoureux et de M. Tassert », *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 901. Cette exigence de « sérieux » dans l'immoralité a pour conséquence curieuse qu'à partir du XIXe siècle, la mauvaise littérature, la littérature pornographique n'est pas poursuivie par la censure (elle fait l'objet d'une tolérance « hygiénique » à l'instar des maisons de passe). Tout à l'inverse, c'est la bonne littérature qui devient suspecte, car elle est forcément « morale » comme dira Flaubert. Le procès de Sade, au XXe siècle, n'a pu avoir lieu que dès

« diabolisme » sont des manières pour l'écrivain de ne pas être dupe de son discours, de reconnaître l'altérité, voire l'altération de sa propre énonciation[25].

Car le problème de la censure, il va de soi, est loin de résumer à lui seul l'enjeu éthique du jeu littéraire. Jean Starobinski l'a suggéré : par définition, le statut de la littérature englobe la question de l'origine de toute « autorité » qui est le vrai problème éthique[26]. Qui mieux en effet que l'auteur, l'*auctor*, pourrait avoir juridiction sur l'*auctoritas* dès lors que l'authenticité qu'il revendique pour son discours implique d'expliciter le lieu de son origine, soit le langage lui-même ? Dis-moi d'où tu parles, et je te dirai de quel droit (moral) tu parles... Au niveau « interne » où nous voulons maintenant situer la proposition, c'est le *style* qui *est* en soi une éthique. Une phrase juste est un fait moral, à tout le moins une déontologie. Une interrogation sur la langue s'érige *de facto* en une ligne de vie. « Apprendre à parler pour bien vivre, et non à vivre pour bien parler » : chez Héraclite et Epicure, la forme linguistique de l'« aphorisme » comportait déjà un choix éthique, elle entraînait une morale de vie[27]. La Renaissance va plus loin et restitue résolument à la *poétique* l'*auctoritas* qui revenait jusque-là à la théologie. Le critère éthique

---

l'instant où ses écrits ont fait l'objet d'une reconnaissance « savante » et universitaire chez Pauvert (la forme d'« œuvres complètes » est une manière de consécration « morale »).

[25] Si Gide assure, dans son *Dostoïevski*, qu'« il n'y a pas d'art sans collaboration du démon », c'est bien selon Pierre Klossowski que le diable est un « agent de dédoublement » : « Il n'est question que d'une chose : le fait d'être dupe de ses propres raisonnements au cours des dialogues qui s'improvisent dans le for intérieur. Si le pacte avec le diable [...] est resté un mythe pour Gide, c'est qu'on ne fait pas de pacte avec une partie de soi-même, avec le double de soi », cité par Claude Martin, *Gide*, Paris, Seuil, Ecrivains par eux-mêmes, 1986, p. 130.

[26] Jean Starobinski, *Table d'orientation : l'auteur et son autorité*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1989.

[27] Jean Bollack, *Sens contre sens. Comment lit-on ?*, Entretiens avec Patrick Llired, Paris, éd. La Passe du vent (diff. Harmonia Mundi), 2000.

de l'autorité n'est plus l'assertion de *vérité*, mais la maîtrise des *fictions* du langage dont le poète ne saurait être dupe puisqu'il les « autorise ». « Vous êtes tous issus de la grandeur de moi » : en se limitant à souligner les « solécismes » des « apprentis poètes » que sont les théologiens de Genève plutôt que de disputer des contenus dogmatiques, Ronsard par exemple n'hésitera pas à faire du « bien écrire » un fait moral, et du défaut de goût une faute éthique[28]. Une telle attitude inverse à coup sûr la conception plus rassurante et orthodoxe qui constituait traditionnellement l'*ethos* rhétorique du « bonus orator » : ce n'est plus le mode de vie libéral (l'*otiositas*) qui authentifie la vérité de mon discours (« J'écris juste parce que je suis juste »), mais c'est la correction du discours qui autorise la moralité de mon existence (« je suis juste parce que j'écris juste »). Le « vrai poète » ne saurait (se) tromper car en littérature comme en morale, nul ne peut tricher avec les formes. Aussi est-ce dans le sens d'une adéquation de la vérité formelle et de la vérité éthique que Proust réinterprète la phrase de Buffon « Le style, c'est l'homme » : « Toutes les *beautés intellectuelles* qui se trouvent dans un *beau style*, tous les rapports dont ils sont composés sont autant *de vérités utiles* et peut-être *plus précieuses* pour l'esprit public que celles qui peuvent faire *le fond du sujet* »[29]. Baudelaire ne pensait pas autrement lorsqu'il condamnait « la fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien », cette « invention de la philosophaillerie moderne ». Ce qui justifie l'autonomie de la poésie, son *autotélisme* (« La Poésie n'a pas d'autre but qu'elle-même »), c'est le constat irrécusable au regard de la *praxis* du poète que le « sens » de la *forme* témoigne *à priori* d'une « sensibilité » *éthique* :

---

[28] Ronsard, *Responce aux injures*, 1563, vv. 1035-39. Voir aussi : « Je suis maistre joueur de la Muse françoise », v. 40. « Solécisme » rime ici avec « athéisme », *Epistre au lecteur*, éd. Laumonnier, Paris, STFM, 1914-18, t. 12, p. 22.

[29] Proust, « John Ruskin », *Ecrits sur l'art*, Paris, GF Garnier Flammarion, 1999, p. 129.

> Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs [...] ; ce serait évidemment une absurdité. Je veux dire que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique [...] Aussi ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le spectacle du vice, *c'est sa difformité, sa disproportion.* Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience ; mais *comme outrage à l'harmonie, comme dissonance,* il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques ; *et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute effraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels*[30].

Cette *éthique de la forme* qui rend indistinctement « plus *artiste* et plus *juste* »[31] s'appuie chez Baudelaire sur un répartitoire scrupuleux des « facultés » : la « fureur d'honnêteté » introduit « une confusion de fonctions » lorsqu'elle se refuse à distinguer entre « la sensibilité de cœur » d'une part et la « sensibilité d'imagination » d'autre part qui sont deux modalités différentes de la perception éthique :

> Une extrême sensibilité de cœur peut nuire [...] La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature ; elle sait choisir, juger, comparer,

---

[30] « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1975-76, t. II, pp. 111-116. « Pour moi, il n'y a d'œuvres obscènes que les œuvres mal pensées et mal exécutées », répétera Zola, « La littérature obscène » (« De la moralité dans la littérature »), *in Œuvres complètes*, éd. Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966-70, t. 12, p. 495. C'est de même la considération du rythme qui fera dire à Henri Meschonnic que « la pensée poétique est une invention de l'éthique », *Politique du rythme et politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 9. En opposition à Claudel qui affirmait que « le mal, ça ne compose pas », Gide répondra à son interviewer fictif de l'*Ermitage*, en 1905, que la morale est « une dépendance de l'Esthétique ». Comme dit René Schwob, *Vrai drame d'André Gide*, Paris, B. Grasset, 1932, l'art a pour fonction de « moraliser la nature ». Voir pour les références Cl. Martin, *op. cit.*, pp. 124-25. « Une éthique erronée empêche le libre développement de la faculté créatrice », lit-on encore dans *Les Caves du Vatican, in Romans*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1958, p. 838.

[31] « Le Poëme du haschisch », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard Pléiade, 1975, t. I, p. 401.

> fuir ceci, rechercher cela [...] C'est de cette sensibilité, qui s'appelle *généralement le Goût*, que nous tirons la *puissance d'éviter le mal et de chercher le bien en matière poétique*. Quant à l'honnêteté de cœur [...] tous les hommes, *même les poètes*, la possèdent[32].

Plus qu'à la hiérarchie des « ordres » de Pascal, c'est à vrai dire au « conflit des facultés » de Kant que Baudelaire pourrait se référer en la circonstance. Désireux de distinguer l'autorité « théologique » et la liberté de la philosophie, Kant découvrait dans la « pathologie esthétique » la « causalité par liberté » apte à produire des « signes transcendantaux » : le Beau devient en ce cas un symbole de la moralité (une forme d'« hypotypose ») qui est signe pour la sensibilité esthétique, en même temps que signe d'une sensibilité à la liberté. Dans le domaine de l'esthétique, la liaison entre la sensibilité et la morale relèvera d'une « expérience spécifique » qui n'est pas celle du Beau en tant que tel (lui aussi universel et sans concept), mais qui est celle propre à un spectateur jugeant de la beauté ou de la laideur en vertu d'une émotion sublime vécue comme un « ébranlement » (*Erschütterung*), comme « la rapide succession de la répulsion et de l'attraction par un même objet ». Le sentiment du sublime isolerait l'éthique à l'état pur : « Le véritable enthousiasme ne se rapporte jamais qu'à ce qui est *idéal*, plus spécialement à ce qui est purement moral »[33]. Comme Proust s'en souviendra plus tard[34], le sentiment esthétique (l'arrachement de l'« enthousiasme ») répond de notre liberté morale ; en conséquence, il définit et incarne l'acte éthique par excellence.

Il y aurait donc dans toute poétique recevable une *responsabilité formelle* qui équivaut à une *responsabilité éthique*. « La justesse... je ne voudrais chercher rien d'autre », dira Jaccottet[35]. Et Jean

---

[32] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, pp. 115-116.

[33] *Der Streit der Facultäten, Le Conflit des facultés*, *in Opuscules sur l'histoire*, trad. S. Piobetta, Paris, Flammarion, 1990, pp. 210-13.

[34] Sur la morale kantienne de Proust, voir *infra* ma contribution.

[35] *Observations et autres notes anciennes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 20.

Starobinski de commenter : « Philippe Jaccottet ne dit jamais que ce *qu'il croit pouvoir dire*. C'est là ce qu'il faut bien nommer *le fondement éthique* de sa poésie »[36]. De même que c'est le sens de l'expression exacte du langage qui, selon Blanchot, conduisit Simone Weil à ce devoir d'attention au monde moral qu'elle n'aurait jamais eue autrement[37], de la même façon pour Michaud une description poétique « bien sentie » recèlera, à l'exemple du « petit pan de mur jaune » chez Proust, le plus de « spiritualité » et d'« humanité » que chacun de nous est en droit d'espérer.

> En poésie, il vaut mieux avoir senti le frisson à propos d'une goutte d'eau qui tombe à terre et le communiquer, ce frisson, que d'exposer le meilleur programme d'entraide sociale. Cette goutte d'eau fera dans le lecteur plus de spiritualité que les plus grands arguments à avoir le cœur haut, et plus d'humanité que toutes les strophes humaines[38].

La représentation esthétique est éthique en ce qu'elle nous change. Avec Carlo Ginzburg, on dira qu'elle « rend les choses étranges »[39]. Ou avec Emmanuel Levinas qu'elle produit ces « étrangetés éthiques » qui apparaissent comme autant de ruptures de l'être[40]. Un tel *étrangement*, pour Pierre Hadot, s'apparenterait à la technique des « exercices spirituels » nés de la volonté du sage de se sculpter lui-même comme une œuvre d'art : « La formule "regarder naïvement" signifie se dégager de l'artificiel, de l'habituel, du conventionnel [...] Cet effort, analogue à celui du peintre, est un exercice spirituel »[41].

---

[36] J. Starobinski, préface à Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris, Poésie Gallimard, 1971, p. 8.

[37] M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 178.

[38] Henri Michaux, in « L'avenir de la poésie », 1936, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard Pléiade, 1998, t. 1, p. 968.

[39] C. Ginzburg, « Making Things Strange », *in Representations*, 56, Fall 1996, pp. 8-28.

[40] *Ethique et Infini*, dialogues avec Ph. Nemo, Paris, Arthème Fayard, 1982, p. 81.

[41] Pierre Hadot, *La philosophie comme manière de vivre*, Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson, Biblio Essais, Paris, Albin Michel, 2001, p. 201.

Néanmoins, cette construction éthique du sujet qui a lieu dans l'émotion artistique ne saurait se concevoir comme une « esthétique de l'existence » telle que la propose chez Foucault la « culture de soi » : en l'occurrence, la hiérarchisation des trois stades esthétique, éthique et religieux établie par Kierkegaard se doit d'être rigoureusement respectée. Le modèle éthique appliqué à la littérature ne saurait en effet être simplement la réduction esthétique du dandysme, mais tout au contraire l'*impersonnalité* propre au sujet *transcendantal* de la phénoménologie[42]. Pour la littérature qui se veut le « langage de personne, l'écrit de nul écrivain », le « sujet éthique » est ainsi « la *dernière forme du moi* : celui *de l'auteur tel qu'il est interprété et modifié par son œuvre.* » La « *généralité* » envisagée par l'*esthétique* repose sur le besoin *éthique* d'une conscience qui, découvrant au cœur du langage son absence, désire « *se purifier* de tout ce qui, en elle, ne *lui est pas absolument immanent* »[43]. Une telle purification accède à son degré le plus grand de visibilité dans la poésie lyrique : chez Jaccottet, le « sujet impersonnel de la poésie » désignerait, comme Jean-Claude Mathieu le suggère, cette « identité problématique se mettant en question, se projetant en figures dans l'autre », réalisant « le changement de la vie » qui était déjà consubstantiel à la poésie depuis Rimbaud. « L'incertitude interrogative d'un sujet lyrique » va donc de pair avec « la responsabilité affirmée d'un sujet éthique », sa défection se rencontrant en quelque sorte avec l'appréhension des « ruines du

---

[42] L'*Ethique* (V, 5 et 6) de Spinoza reposait déjà sur le passage d'une imagination singulière fixe à une imagination plurielle simultanée.

[43] Paul de Man, « Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique », *in Les Chemins actuels de la Critique*, éd. G. Poulet et J. Ricardou, Paris, Plon, 1967, pp. 44-50 qui s'inspire de Binswanger, *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, 1949 (trad. fr. *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1996). Le terme *se purifier* annonce l'expression *se laver* que Poulet attribuera à Valéry dans *La Pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1985, p. 6 : « Dans sa nudité intérieure, en éliminant tout ce qu'elle aurait de particulier, [la conscience] *peut se laver* à peu près de tout ».

monde ». C'est « à cet instant où le sujet lyrique [...] est devenu un "chanteur invisible" », comme dans *Paysages avec figures absentes*, qu'« il est le mieux accordé aux valeurs du sujet éthique [...] Mesurer l'ouvert, le traverser, l'arpenter, le rythmer [...] peut-être est-ce là la dimension éthique intérieure au lyrisme, le devoir du chant »[44]. Mais le jeu théâtral manifeste aussi à sa façon cette « dépersonnalisation » éthique : en devenant des « sur-marionnettes », les *personae* dramatiques accèdent à cette moralité esthétique qui, comme le dit E. G. Craig, en font « des comédiens avec le feu en plus et l'égoïsme en moins »[45].

Dans le même ordre d'idée, « la signification éthique de la poésie » réside en cela qu'elle n'est en rien une connaissance (au sens du Romantisme allemand), mais qu'elle est, comme dit Bachelard, « rapportée à l'action, celle par laquelle l'homme tente d'être, c'est-à-dire d'être heureux »[46]. Si selon l'*Air et les Songes* « l'esthétisation de la morale n'est pas un aspect superficiel », si elle « n'est pas une métaphore qu'on peut retrancher sans risque », c'est bien que la raison d'être du sentiment esthétique est de produire en nous un élan, une élévation et que la poésie peut apparaître comme « une physique de la morale » par sa liaison avec le *sentiment* (ou selon un terme de Schopenhauer, avec la *volonté*)[47]. En somme, la décision d'être poète s'enracinerait dans l'impossibilité d'une approche purement théorique de l'éthique, ce qui amènera Jean-Claude Pinson, par exemple, à invoquer l'existence d'une « poéthique » pour désigner les

---

[44] Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, pp. 533-548, « "Le poète tardif" : le lyrique et l'éthique ». Voir aussi plus généralement *Figures du sujet lyrique*, éd. D. Rabaté, Paris, PUF, 1996.

[45] Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, O. Lieutier, 1925 (rééd. 1948), p. 8.

[46] Serge Champeau, « Ethique et poésie (Remarques sur la signification éthique de la poésie chez Bachelard et Jaccottet) », *in Philippe Jaccottet*, éd. Patrick Née et Jérôme Thélot, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001, pp. 263-282.

[47] Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Le livre de poche, 1996, pp. 18, 71, 185 et 270.

données éthiques du poème telles qu'elles apparaissent dans *Naïve und sentimentalische Dichtung* de Schiller[48]. Car c'est à juste titre qu'une esthétique de l'*Einfühlung* telle que la développera le courant phénoménologique et anti-psychologique (Husserl, Geiger, Stein ou Scheler), insistera sur le rôle décisif des émotions dans la « connaissance axiologique » et dans la construction des univers de valeurs dont dépend notre compréhension du monde[49]. Faut-il ajouter dans ce contexte que le sentiment de l'*impudeur* devient à l'instar de la *pudeur* – son contraire et son homologue – la réalité formelle de l'art dans la mesure où elle caractérise, chez Kant comme chez Herder, une capacité à voir plus loin, une faculté qui anticipe le futur, c'est-à-dire proprement ce que Rousseau appelait l'imagination[50]. Liée à cette dernière et engendrant comme elle le « superflu », elle est paradoxalement le signe de la liberté humaine qui peut ainsi « se proposer arbitrairement des fins ». C'est pourquoi, selon Kant, elle est symbolisée par la feuille de vigne qui renvoie d'une part à la conscience de la temporalité (elle diffère le désir) et d'autre part au jeu inéluctable du mensonge et de la vérité[51]. Car dans l'ordre humain de l'éthique, seul le droit de mentir[52] assure désormais à l'artiste le pouvoir de se ressaisir comme l'auteur de sa propre origine et de se projeter hors du monde de la contingence.

---

[48] Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve : nouveaux esssais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

[49] « L'hypothèse d'une réalité (axiologique, morale) indépendante, transcendant nos capacités de la reconnaître, est féconde, dans la mesure où elle nous donne la meilleure explication disponible de certains phénomènes », Ruwen Ogier, *Le réalisme moral*, Paris, PUF, 1999, p. 39. Voir aussi Christine Tappolet, *Emotions et valeurs*, Paris, PUF, 2000.

[50] Voir *Auklärung. Les Lumières allemandes*, éd. Gérard Raulet, Paris, GF Flammarion, p. 288-289.

[51] *Ibid.* pp. 290-291. Pour une revalorisation moderne du sentiment de pudeur, voir José Morel Cinq-Mars, *Quand la pudeur prend corps*, Paris, PUF/Le Monde, « Partage du savoir », 2003.

[52] Voir *Le Droit de mentir. Textes de Benjamin Constant et d'Emmanuel Kant*, éd. Cyril Morana, Paris, Ed. Mille et une nuits, 2003.

Prenons toutefois garde que la littérature ne saurait se substituer à la spiritualité comme a été tenté de le croire le XIXe siècle[53]. Là où l'idéalisme transcendant de Bachelard conçoit encore une « thérapie par les images » (il faut, par exemple, « soigner la volonté de tomber »)[54], Jaccottet refuse que la poésie puisse être « le salut, la gardienne de l'être, un résidu peut-être misérable, mais demeuré pur de la religion, la vraie philosophie »[55]. Chez lui nulle ontologie de l'image ne viendra imposer une hypostase de l'esprit hors du sensible. Comme dit S. Champeau, « la grandeur éthique de l'œuvre de Jaccottet [...], c'est cette exigence d'affronter le néant, sans pour autant renoncer à être, c'est-à-dire à écrire »[56]. Le statut de l'écrivain moderne enregistrerait somme toute le « désenchantement du monde » (*Entzauberung der Welt*), expression qui chez Weber, signifie la rupture non avec la religion en tant que telle mais avec la magie, le rituel. L'« éthique de conviction » ou « éthique de la disposition intérieure » (*Gesinnungsethik*) se combine avec l'« éthique de responsabilité » (*Verantswortungsethik*) chez « l'homme authentique » – le politique pour Weber mais aussi plus largement l'artiste – que l'exercice du pouvoir (ou de l'art) oblige à « pactiser [...] avec les puissances diaboliques qui sont à l'affût en toute violence »[57]. Selon Paul Audi, ce serait le fait d'une « Esth/éthique » que d'assumer ce « paradoxe de l'éthique » qui

---

[53] « A l'époque de la Contre-Réformation et de l'art baroque, l'Eglise avait orienté, sans trop de peine, la poussée mystique. Deux siècles plus tard, après la critique des "philosophes", elle ne pouvait plus [...] La poésie, désormais, tend à devenir une éthique ou je ne sais quel moyen irrégulier de connaissance métaphysique », Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, J. Corti, 1940, p. 11.

[54] *L'air et les songes*, *op. cit.*, pp. 144 et 132.

[55] *Eléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 158. Dans ses *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1990, pp. 12-14, Bonnefoy exprime le même refus de rapporter l'image poétique aux aspirations religieuses.

[56] Champeau, art. cité, p. 279. Voir aussi du même auteur, *Ontologie et poésie, Trois études sur les limites du langage*, Paris, Vrin, 1995.

[57] Conférence de Weber faite en janvier 1919 et intitulée « La profession et la vocation du politique ».

invite l'individu à répondre d'une *origine* dont il n'est pas l'*auteur*, à se sentir responsable de ce dont il ne saurait être tenu ontologiquement pour responsable : soit le fait même de vivre[58]. Les artistes et les écrivains servent à cet égard de modèles dans la mesure où ils ont répondu le mieux à l'injonction de Nietzsche : « Deviens, ne cesse de devenir qui tu es – le maître et le sculpteur de toi-même ». Aussi importera-t-il finalement que la littérature ne soit à jamais que la simulation, l'exercice « à blanc » de la spiritualité, qu'elle en propose la forme mais non le contenu. Comme les sandales d'Empédocle, le livre est condamné à demeurer au bord du volcan, là où se situe sa véritable efficacité éthique[59]. Proust avait entrevu cette « limite de l'esthétique ». Certes, puisque la littérature nous fait sortir « des dispositions égoïstes [...] où le sentiment poétique se produit difficilement », il faut « se laisser guider par les livres qu'on admire » comme « tous ceux qui, ayant accepté ainsi une discipline spirituelle, sentent que leur puissance de comprendre et de sentir en est infiniment accrue, et leur sens critique jamais paralysé ». Mais cette « servitude volontaire » qui est « le commencement de la liberté » n'outrepasse pas le *statu quo* virtuel : « La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas »[60]. Tout compte fait, et quelle que soit la manière de l'envisager, le devoir de la littérature ne saurait obtempérer qu'à une « moralité blanche » (comme il y a une mythologie blanche). Ce qui serait en définitive la vraie définition de l'éthique dont le pouvoir d'indécision demeure suspendu à ce que Blanchot ou Barthes appelaient le « neutre ».

---

[58] Paul Audi, *Où je suis. Topique du corps et de l'esprit*, La Versanne, Encre marine, 2003. Le procès de la subjectivité doit déboucher sur une pratique évoquant le « principe de responsabilité » de Hans Jonas.

[59] Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d'Empédocle. Essai sur les limites de la littérature*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1945.

[60] Proust, *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 175 et 206. Proust ajoute plus platement, à notre sens : « [La lecture] peut devenir une sorte de discipline curative » et jouer « un rôle analogue à celui des psychothérapeutes auprès de certains neurasthéniques ».

Telles seraient quelques-unes des pistes – et d'autres encore – que le présent numéro consacré à « Littérature et Ethique » s'est donné pour tâche d'explorer et de baliser. Le fond des articles provient d'un colloque de 3e Cycle Romand organisé conjointement par les Universités de Bâle (O. Millet), Genève (O. Pot) et Neuchâtel (J.-P. Van Elslande) sur le thème « Littérature et valeurs : XVIe-XVIIe siècles ». De cette réflexion sont issues les contributions sur Du Bellay (O. Millet), Pibrac (L. Petris), Pascal (C. Belin) ou Brantôme et La Fontaine (J.-P. Van Elslande). Pour ouvrir le champ et nourrir le débat, nous avons sollicité au surplus quelques participations « extérieures » soit orientées vers le comparatisme (J. E. Jackson) ou la musicologie (B. Boccadoro), soit offrant des variations fortement contrastives au regard de la périodisation, notamment avec des études sur Proust (O. Pot), Italo Calvino (G. Bardazzi), Francis Ponge (L. Adert) ou la poésie espagnole (J. Talens). Si le parcours ainsi dessiné n'épuise de loin pas la question des rapports que la littérature entretient avec le monde des valeurs et l'éthique, à tout le moins faut-il espérer qu'il lui aura redonné au passage quelque peu de relief et d'actualité.

Olivier POT
Université de Genève