

essais d'art et de philosophie

Paolo Tortonese

la faute au roman

littérature et morale

VRIN

la faute au roman

littérature et morale

dans la même collection

Jacques AUMONT, *Le montreur d'ombre*, 2012.

Éric ALLIEZ, avec la collaboration de Jean-Clet MARTIN, *L'œil-cerveau. Nouvelles histoires de la peinture moderne*, 2007.

Laure BLANC-BENON, *La question du réalisme en peinture. Approches contemporaines*, 2009.

Alain BONFAND, *Histoire de l'art et phénoménologie*. Recueil de textes 1984-2008, 2009.

– *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, 2011.

– *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, 2^e éd. revue et augmentée, Vrin, 2011.

– *L'ombre de la nuit. La mélancolie et l'angoisse dans les œuvres de Mario Sironi et Paul Klee*, 2^e éd. revue, Vrin, 2019.

– *Paul Klee, l'œil en trop*, préface de Jean-Luc Marion, 2^e éd. revue, Vrin, 2019.

Fabienne BRUGÈRE, *L'expérience de la beauté. Essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle*, 2006.

Noël CARROLL, *La philosophie des films*, avant-propos et traduction par É. Dufour, L. Jullier, J. Servois, Anna C. Zielinska, 2015.

Serge CHAMPEAU, *La composition des sentiments. Essai sur le concept de bonheur*, 2023.

Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, 2009.

Danielle COHEN-LEVINAS, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, 2006.

– *L'opéra et son double*, 2013.

Carl DAHLHAUS, *L'esthétique de la musique*, textes réunis et traduits sous la direction de J. Labia, introduction de J. Labia, postface de A. Soulez, 2015.

Giuseppe DI LIBERTI, *Le système des arts. Histoire et hypothèse*, traduit de l'italien par A. Henssien et P. Rougier, 2016.

Thomas DOMMANGE, *Instruments de résurrection. Étude philosophique de La Passion selon saint Matthieu de J.-S. Bach*, 2010.

Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIX^e siècle, textes réunis et traduits sous la direction de C. Maigné, 2012.

Roman INGARDEN, *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*. Choix de textes (1937-1969), présentation, traduction et notes de P. Limido-Heulot, 2011.

– *L'œuvre architecturale, 1945*, introduction, traduction et notes de P. Limido-Heulot, 2013.

Laurent JAFFRO, *La couleur du goût. Psychologie et esthétique au siècle de Hume*, 2019.

G.E. LESSING, *Traité sur la fable*, précédés de la *Soixante-dixième lettre*,

suivis des *Fables*, édition bilingue, avant-propos de N. Rialland, postface de J.-Fr. Groulier, 2008.

K. LÜDEKING, *La philosophie analytique de l'art*, introduction et traduction par J.-Fr. Groulier, 2013.

Jacques MORIZOT, *Goodman : modèles de la symbolisation. Avant la philosophie de l'art*, 2012.

Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, 2009.

Roger POUIVET, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, 2010.

Patricia TOUBOUL, *Instruire par l'image. Fénelon et les arts du dessin*, 2012.

Patrick VAUDAY, *Histoire(s) de médium*, 2016.

Eugène VÉRON, *L'esthétique*, 2007.

Lambert WIESING, *La visibilité de l'image. Histoire et perspectives de l'esthétique formelle*, traduction par C. Maigné, 2014.

Clélia ZERNIK, *L'œil et l'objectif. Psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, 2012.

essais d'art et de philosophie

Paolo Tortonese

la faute au roman

littérature et morale

directeur de collection :
Alain Bonfand

En application du Code de la Propriété Intellectuelle et notamment de ses articles L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Une telle représentation ou reproduction constituerait un délit de contrefaçon, puni de deux ans d'emprisonnement et de 150 000 euros d'amende. Ne sont autorisées que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, ainsi que les analyses et courtes citations, sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source.

© Librairie Philosophique J. VRIN, 2023
6, place de la Sorbonne, Paris V^e
ISSN 0249-7913
ISBN 978-2-7116-3149-0
www.vrin.fr

l'extérieur semblaient inexplicables, mais peut également décevoir notre curiosité, et nous pousser à chercher ailleurs la vraie raison de l'acte. La pensée devient ainsi une autre forme d'acte, elle acquiert l'opacité de l'acte et requiert à son tour un éclairage. Toute forme de discursivité explicative, tout élément cerné comme motivation (intérêt, sentiment, émotion, etc.) peuvent toujours être écartés au profit d'une recherche ultérieure. La recherche des causes a, certes, ses moments d'arrêt et de satisfaction, mais elle est habitée par une inquiétude que certaines formes de roman entretiennent avec les stratégies les plus subtiles : elle semble pouvoir toujours se prolonger.

la métaphore archéologique et la métaphore théâtrale

L'intériorité devient, sur la scène du roman, un lieu stratifié, où les lecteurs cherchent en archéologues les causes des actions, puis les causes de ces causes elles-mêmes. La fouille n'a pas de limites de principe, mais elle rencontre des limites de fait, et le lecteur ne peut pas continuer de descendre dans les profondeurs, il est sans cesse appelé à remonter à la surface. Il observe tour à tour les éléments diversement échelonnés dans le modèle d'intériorité qu'il adopte, il étudie leurs rapports, il pondère leur influence, il reconfigure leur hiérarchie. En faisant ces allers-retours, il reconsidère les actes à la lumière des profondeurs, puis il examine à nouveau les profondeurs à la lumière des actes dont il a modifié l'interprétation.

Au point que le modèle d'abord proposé, selon lequel les actes et le « versant extérieur » étaient expliqués par les pensées et le « versant intérieur », pourrait se renverser jusqu'à la situation limite où les mouvements inavoués de l'intime seraient expliqués par les actes les moins immédiatement susceptibles d'interprétation.

Dans le cas d'un roman policier élémentaire, il s'agit de passer du versant externe au versant interne pour comprendre qui a voulu tuer la victime, et la victime sera précisément le personnage qui avait une raison de tuer. Dans un roman qui se veut psychologique, en revanche, il s'agira de faire le parcours inverse aussi, en revenant demander aux actes la clé secrète d'une causalité que les mouvements volontaires et conscients n'ont pas livrée.

Si l'action ne semble pas pouvoir coïncider avec les explications proposées par le personnage dans son for intérieur, si elle ne semble pas pouvoir se réduire non plus aux mobiles secrets qu'un narrateur nous livre en dépit

de la conscience du personnage, elle peut alors se présenter comme le symptôme d'une causalité cachée, échappant à toute sincérité de l'agent et même parfois à la sagacité de l'observateur narrant. La causalité remonte alors vers et dans les actes, après avoir été enfouie dans ce qui semblait la précéder, comme toute cause précède son effet. L'acte en devient une sorte d'idole énigmatique, à laquelle on peut alors appliquer d'autres démarches herméneutiques, par exemple celle que Freud a inaugurée avec la théorie du lapsus ou de l'acte manqué.

Inconscient, conscience et acte sont à première vue placés dans une succession linéaire, qui nous obligerait à passer à travers la conscience pour remonter des actes à leur motivation inavouée. Mais on peut également croire qu'entre actes et inconscient existe un lien privilégié, écartant la conscience, la court-circuitant. Cela accentue l'écart entre pensées et motivations, et le conflit entre actes et pensées. La conscience lucide, les différents types de discours du personnage sont perçus comme des explications piégées, non fiables, et l'intention doit être cherchée dans une région secrète à laquelle la conscience fait écran.

110 | La relation entre acte et mobile est ainsi hautement problématisée par le conflit entre conscience et inconscient. Ce qui à première vue était une relation linéaire et élémentaire, menant d'un besoin (une passion, un intérêt) à une stratégie pour le satisfaire, puis à une action, se brouille et se complique dans une sorte de va-et-vient qui relance sans cesse la recherche de la vérité. L'effort de déchiffrement ne s'arrête pas devant la complexité, il en est au contraire tout le temps stimulé. La présence d'un hiatus entre acte et mobile est d'une importance stratégique dans le fonctionnement d'un récit, notamment pour la production de l'intérêt romanesque, pour peu qu'on conçoive cet intérêt comme quelque chose qui ne se limite pas à la pure réussite d'une action.

Ce modèle permet de penser la complexité du comportement selon la métaphore de la stratification : acte, pensée et intention sont comme des couches superposées, et le geste herméneutique est un geste d'archéologue, qui cherche ses trésors en pénétrant les strates enfouies. La métaphore induit le sentiment d'une hiérarchie : ce qui est plus profond est plus précieux parce que plus vrai. L'acte est à la surface de la réalité, son mobile profond seul nous en livre le sens.

Je viens d'essayer de montrer les limites de cette métaphore en suggérant une dynamique qui ne se réduit pas au passage progressif de la surface au fond. Mais la métaphore archéologique, si elle a le mérite de faire penser à une pluralité d'instances cachées, a le défaut de les hiérarchiser d'emblée, de les situer les unes au-dessus ou en dessous des autres, et ce faisant de faire croire que leur importance, leur pertinence dans l'explication de l'acte sont toujours inversement proportionnelles à leur évidence. Une autre métaphore courante semble lui prêter secours, ou la remplacer pour nous permettre de penser les instances en jeu et leurs conflits : la métaphore théâtrale.

L'effort consenti pour dépasser les apparences peut conduire non pas à la rencontre d'un élément unique, le noyau de l'intention, mais à la découverte d'un espace dans lequel agissent des instances diverses. Cette pluralité semble nécessaire à la haute littérature : trouvons-nous dans les grands romans de la tradition canonisée le cas d'un acte entièrement expliqué par la découverte d'un mobile unique et exhaustif? (Je pense évidemment à un acte de première importance, se situant au cœur du récit.) Non, nous avons l'habitude de classer les récits de ce genre dans la catégorie de la narration de second ordre, ou de la littérature pour l'enfance. En principe, rien n'empêche de raconter l'histoire d'un personnage dont l'intention uniforme est constamment traduite en action, ou, à l'inverse si l'on veut, dont les actes sont facilement interprétables et conduisent à une volonté cohérente, derrière laquelle surgit un besoin, une passion, un devoir tout uni : l'histoire d'une vengeance implacable, par exemple, conduite à travers des péripéties qui jamais ne font fléchir l'intention, tout au plus en ralentissent l'exécution. Mais notre culture littéraire nous enseigne depuis longtemps que ces péripéties ne comblent que les enfants, les *damoizelles*¹, les femmes de chambre et les ouvriers récemment alphabétisés, les victimes de la massification culturelle. À travers les siècles, seuls les enfants ont gardé le droit de se contenter d'un type de récit aussi simple, sans encourir dans le blâme des élites cultivées. (Qu'une contenance se dessine à chaque fois qu'un lecteur cultivé, par exemple

1. Selon du Bellay, en 1549, le roman est « plus propre à bien entretenir damoizelles qu'à doctement écrire », *Défense et illustration de la Langue française*, livre II, chap. v, « Du long poème français ».

M^{me} de Sévigné¹, affiche le plaisir qu'il éprouve à s'encanailler, je l'accorde volontiers, mais cela ne change rien à l'affaire.)

La pluralité des instances qui déterminent l'intention en constituant le mobile est une condition nécessaire de ce que nous appelons la *psychologie*, et qui n'est rien d'autre qu'une problématisation de l'intention. Si la métaphore archéologique indiquait cette pluralité, la métaphore théâtrale la déploie plus franchement, en nous faisant penser l'intériorité du personnage comme une scène où se confrontent des forces diverses. Pour nous tous, la psychologie commence là où la première métaphore nous incite à fouiller au-delà du premier élément motivant trouvé, comme si tout mobile avait à son tour son mobile à lui, et là où la seconde métaphore nous permet d'observer sur la scène de l'intériorité les rapports entre plusieurs instances censées produire l'intention. Le comportement serait alors la résultante de forces opposées. Quelles forces? Celles qui s'affrontent dans le drame de la conscience, et que nous pensons par couples oppositifs : égoïsme et altruïsme, concupiscence et renoncement, passion et sagesse, âme et corps, révolte et obéissance, tentation et grâce, amour et amour-propre, volonté et désir, raison et sentiment.

112 |

Cette série un peu répétitive d'antithèses courantes est susceptible d'être réduite ou simplifiée, jusqu'à obtenir deux oppositions principales, entre conscient et inconscient d'une part, entre bon et mauvais d'autre part. La psychologie du personnage semble tourner autour de ces deux couples, l'un cognitif l'autre axiologique. L'intention se scinde en révélant les forces diverses qui demandent à être analysées dans leur dynamique, parce que la frontière entre conscience et inconscience est sans cesse redéfinie, et qui appellent le jugement, parce que le caractère finaliste de l'action incite à les classer comme bonnes ou mauvaises.

Si nous réfléchissons sur la pertinence des catégories morales dans les récits, il nous apparaît à nouveau que le modèle élémentaire est présenté par le récit s'adressant aux enfants, dans lequel la distinction entre personnages bons et personnages méchants est clairement posée. Tous ceux qui ont fait l'expérience de raconter une histoire à un enfant savent l'importance de cette distinction pour sa compréhension du récit. Les faits eux-mêmes deviennent

1. Minaudant sur sa lecture d'un mauvais roman de La Calprenède, M^{me} de Sévigné écrit, le 12 juillet 1671 : « La beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements, et le succès miraculeux de leur redoutable épée, tout cela m'entraîne comme une petite fille. »

obscur si les points de repère moraux sont effacés. Dans une préface du XIX^e siècle aux contes de Florian, on peut lire cette recommandation :

Ce qu'il faut pour qu'un livre convienne à la jeunesse, c'est d'abord qu'il soit simple : la simplicité, cette première condition des belles œuvres, est précisément ce qui convient à l'enfance ; c'est ensuite que dans ce livre il n'y ait point de confusion entre le bien et le mal, et que l'un y soit séparé de l'autre assez scrupuleusement pour qu'un méchant esprit n'y puisse trouver sa justification¹.

On voit à quel point se nouent entre elles l'intelligibilité du récit et sa fonction de pédagogie morale. Trois règles constituent ce paradigme narratif : distinction accentuée des caractères moraux, évidence de ces caractères (les gentils sont beaux, les méchants laids), permanence des mêmes caractères (un gentil ne devient jamais méchant, un méchant jamais gentil). Comme tous les paradigmes, celui-là aussi est si abstrait et schématique que peut-être on n'en trouverait pas une seule application parfaite. Il est néanmoins utile de le définir, ne serait-ce que pour comprendre deux choses : *primo*, que la psychologie romanesque dans son ensemble tend à s'en détacher, ne pouvant exister sans une pluralité d'instances à l'intérieur du personnage : l'immense corpus des romans peut être conçu comme le résultat d'un effort constant de s'éloigner, par mille différents chemins, du paradigme enfantin ; *secundo*, que l'organisation morale d'un récit est donnée par deux différents mécanismes, l'un où le bien et le mal coïncident avec les différents personnages, l'autre où le bien et le mal se font face sur la scène intérieure du personnage.

Probablement dans chaque narration les deux modèles de fonctionnement coexistent en des proportions à chaque fois différentes, et il ne devrait pas être impossible de les pondérer, au moins approximativement. Le premier, celui de la séparation actantielle du bien et du mal, n'est pas absent de la littérature canonisée, même si elle s'efforce de l'expurger ; il est par exemple assez présent dans un genre noble comme l'épique. Dans le roman, il peut être contredit et modifié d'une manière partielle, sans être aucunement effacé. Mais le canon occidental exalte et célèbre le roman psychologique, dans le sens large du roman qui organise et met en scène la confrontation

1. P.-J. Stahl [pseud. de P.-J. Hetzel], « Notice sur la vie et les ouvrages de Florian », dans Florian, *Fables*, Paris, Dubochet, 1842, p. 2.

entre instances morales intérieures, jusqu'aux formes romanesques qui dans les deux derniers siècles ont poussé à une subtilité extrême l'analyse des rapports de force et des dynamiques conflictuelles entre ces instances.

Le modèle littéraire qui se rapproche le plus du paradigme enfantin est donné par l'« imagination mélodramatique » telle que l'a définie Peter Brooks, dans laquelle semble se manifester le retour d'une exigence élémentaire, naïve, du lecteur, que le canon littéraire a réprimée. Du mélodrame de Pixérécourt au roman populaire d'Eugène Sue (puis, subrepticement, jusqu'au cœur du canon : Balzac, James), la morale réorganise sur la base de sa simple polarité le système des personnages. Mais une différence est à remarquer : contrairement au récit pour l'enfance, l'imagination mélodramatique prévoit la possibilité qu'un personnage méchant devienne bon, à la seule condition qu'il se transforme tout d'un coup. Dans l'univers des *Mystères de Paris*, tout est blanc ou noir, pas de place pour du gris ; un assassin peut se transformer en un saint, mais il ne se tracassera pas longtemps autour du dilemme du bien et du mal, ni il ne s'attardera dans une position intermédiaire. C'est ce que Brooks considère comme une règle générale du genre, l'exclusion du moyen terme, le manichéisme¹. C'est pourquoi le paradigme mélodramatique pourrait être situé à mi-chemin entre le paradigme enfantin pur, dans lequel les personnages s'identifient une fois pour toutes avec les forces morales, et le paradigme du roman psychologique, qui exclut ou marginalise cette identification. Dans le personnage mélodramatique, nous reconnaissons toujours une seule force morale, mais pas toujours la même : les deux instances du bien et du mal peuvent se succéder en lui, au lieu de se manifester simultanément et en conflit.

La question des temps de la transformation morale est à cet égard décisive. Le Chourineur de Sue se laisse foudroyer par la bonté de Rodolphe et se convertit instantanément au bien. La plus célèbre conversion de la littérature italienne, celle qui conduit le personnage de l'Innominato, dans *Les Fiancés* de Manzoni, à revenir au Bien, est présentée comme une lente et progressive transformation. Cette différence trace la frontière entre littérature populaire et canon cultivé. Sur le chemin inverse, que de grands criminels de la littérature avaient hésité avant de choisir le mal ! Dans *Dom Carlos*, roman

de 1672, Saint-Réal nous présente deux personnages qui, malgré la menace pesant sur eux, hésitent à se débarrasser de leur ennemi par l'homicide; il nous livre alors cette réflexion :

Personne ne devient scélérat tout d'un coup. Il n'appartient pas à toutes sortes d'âmes de résoudre une grande méchanceté la première fois qu'elle vient dans la pensée. On n'arrive au crime que par degrés, de même qu'à la vertu¹.

Aux antipodes du paradigme enfantin, mais également contre l'imagination mélodramatique, le roman tel que Saint-Réal le conçoit doit se concentrer précisément sur ce moment intermédiaire entre la tentation et le choix, il doit se déployer dans l'espace du conflit, agiter les forces en jeu, dramatiser leur bataille, représenter la lente succession d'étapes, multiplier les nuances, insister sur les ambiguïtés et les hybridations. Il s'éloignera ainsi du schématisme de la littérature enfantine et populaire.

Si on adopte cette vision, on sort de l'impasse à laquelle mène l'opposition stricte et exclusive entre un personnage dit *traditionnel*, qui serait un sujet *monolithique*, et un personnage dit *moderne*, qui serait un sujet *clivé*. Trop d'exceptions mettent à mal une telle distinction et une telle représentation historique, des exceptions si nombreuses qu'on pourrait les assimiler à la règle. Il est donc préférable de se représenter les choses autrement : le personnage de la littérature canonisée a toujours été porteur de deux instances, d'une dualité ou pluralité que l'on peut penser à travers les métaphores théâtrale et archéologique; mais les instances ont changé aux différentes époques, et notamment au XIX^e et XX^e siècle, où les modèles psychologiques modernes ont disputé la scène aux modèles moraux. Ainsi, l'équilibre entre la dualité *bien/mal* et la dualité *conscient/inconscient* a souvent basculé en faveur de ce dernier couple de concepts. Il est remarquable que la structure oppositionnelle de l'intériorité du personnage, demeurant à travers de profondes modifications culturelles, a permis une pratique massive de la relecture et de la réinterprétation, au XX^e siècle en particulier, lorsque par exemple les dilemmes moraux de la tragédie grecque, shakespearienne ou racinienne, ont été relus selon la topique freudienne. Si le sujet narratif avait vraiment basculé d'un coup de la simplicité à la dualité, cette réinterprétation n'aurait pas été possible.

1. C. Vichard de Saint-Réal, *Dom Carlos, nouvelle historique*, éd. L. Plazenet, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 95.

table des matières

AVANT-PROPOS.....	7
PREMIÈRE PARTIE : LE TOURNANT ÉTHIQUE	19
Aristotéliens à Chicago	19
Wayne C. Booth	19
Martha Nussbaum	22
Poststructuralistes et déconstructionnistes	26
Convergences et divergences	32
Quelques antécédents.....	35
Alasdair MacIntyre	35
Barbara Hardy	38
Putnam, Anscombe, Murdoch	40
En France.....	43
Entre aristotélisme et philosophie analytique	43
Jacques Bouveresse.....	47
Pascal Engel	51
Morale et idéal	56
L'idéal et la loi.....	56
Bien, bonheur et récit	62
Les deux lois	70
Le bien comme exception	78
Imaginaire moral et introspection.....	84
Le paradigme mélodramatique.....	84
Dire la faute.....	87
« L'analyse de ce qu'on éprouve ».....	89
La conscience révélée	93
L'action, sa valeur et sa cause.....	99
La métaphore archéologique et la métaphore théâtrale.....	109
DEUXIÈME PARTIE : ARISTOTE ENTRE ÉTHIQUE ET POÉTIQUE	117
La cohérence du personnage.....	117
La finalité de l'action.....	120
Fins et causes.....	126
Actions et affects	129
La contradiction intérieure.....	133
La méchanceté	139

table des matières

Où est le mal ?.....	143
Le hasard, l'intempérance et la dépravation	152
Une combinatoire morale.....	160
Raison et désir au cœur de l'action	164
Que peut faire d'Aristote la critique littéraire ?.....	168
TROISIÈME PARTIE : LECTURES MORALES	171
Frankenstein, ou le prométhéisme (<i>Frankenstein</i>)	171
L'être sans nom	171
L'origine cachée	176
Grandet, ou l'intérêt (<i>Eugénie Grandet</i>)	182
Visages de l'égoïsme.....	182
Le conflit des concupiscences.....	187
La main visible.....	193
Fleur-de-Marie, ou la justification (<i>Les Mystères de Paris</i>)	196
Les peines du roman-feuilleton	196
La coupable innocente	200
Élisa, ou le libre arbitre (<i>La Fille Élisa</i>)	205
Un débat sur la liberté	205
Le crime sous contrainte	212
Torty, ou le cynisme (<i>Le Bonheur dans le crime</i>)	215
Un Alceste sans indignation	215
L'exception scandaleuse.....	221
Dorothea, ou la compassion (<i>Middlemarch</i>)	225
Avec le sourire ?.....	225
Sympathie et compréhension	231
CONCLUSION	235
Philosophie, théorie littéraire, critique.....	235
Critique historique et lecture actuelle.....	239
Autonomie et hétéronomie	243
INDEX.....	253
TABLE DES MATIÈRES	261