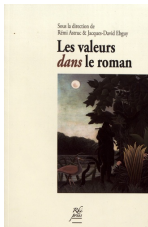


## Axiologies du romanesque

**Edgar Dubourg**



Rémi Astruc et Jacques-David Ebguay, [Les Valeurs dans le roman. Conditions d'une « poétique » romanesque](#), Versailles : RKI Press, 2018, 356 p., EAN 9791094084076.

---



### **Pour citer cet article**

Edgar Dubourg, « Axiologies du romanesque », Acta fabula, vol. 20, n° 5, Essais critiques, Mai 2019, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12164.php>, article mis en ligne le 29 Avril 2019, consulté le 18 Janvier 2025, DOI : 10.58282/acta.12164

---

---

# Axiologies du romanesque

## Edgar Dubourg

---

Deux constats justifient une réflexion de fond sur les valeurs *dans* le roman : la fin de l'idée paradigmatique d'une « autonomie » de la littérature par rapport à un monde réel (idée qui avait mené, avec et après le romantisme, à une progressive dévalorisation de la littérature comme « champ » refermé sur lui-même<sup>1</sup>, jusqu'au récent « tournant éthique ») et une crise des valeurs morales extra-littéraires qui caractérise la postmodernité. Si l'un de ces constats est spécifiquement littéraire — quand l'autre relève d'une épistémologie évolutive complexe, sur fond de sécularisation de l'esprit humain —, les deux s'articulent (de la même façon que l'éthique et l'esthétique semblent désormais indissociables), et les questions qu'ensemble ils soulèvent sont importantes — à la fois pour les études littéraires et pour des questionnements anthropologiques au sens le plus large — : les valeurs dans le roman relèvent-elles d'une *mimèsis* stricte ou d'une construction *ex nihilo* endogène au roman ? Est-il possible d'identifier une autorité responsable des valeurs véhiculées dans une œuvre romanesque ? L'enquête axiologique est-elle compatible avec le caractère fictionnel du roman ? Y a-t-il un lien entre la valeur *du* roman et les valeurs *dans* le roman ? Qui du lecteur ou de l'auteur a la mainmise sur ces valeurs romanesques ? Sont-ce les valeurs qui sont en cause dans la postmodernité, ou est-ce plutôt *la valeur des valeurs*, précisément avec des réflexions *littéraires* (on pense notamment à Dada et aux surréalistes) ?

À ces questions aucune réponse univoque n'est possible — ni souhaitable ; et c'est l'avantage une nouvelle fois démontré du format de l'ouvrage collectif : de nombreuses voies théoriques sont proposées, à l'intersection de plusieurs disciplines qui s'intéressent aux textes romanesques, et ces voies se croisent et se rejoignent. La seule certitude, qui fait reposer l'axiologie reconfigurée du lecteur sur une phénoménologie de la réception, est qu'on ne ressort ni indemne ni identique d'une lecture d'un roman ; c'est un postulat de départ irrévocable. On ne peut que se réjouir qu'un ouvrage ait traité de ces questions primordiales ; car il était urgent sinon d'y répondre du moins de les poser. Pour rendre compte des propositions et des réflexions des vingt chercheurs, on se concentrera sur deux axes qui

---

<sup>1</sup> William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, xviii-xxe siècles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005 ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

correspondent à deux principes fondamentaux proposés par Rémi Astruc et Jacques-David Ebguy dans l'introduction, autour desquels s'articulent toutes les autres réflexions : le principe de suspension axiologique (soit une fonction romanesque négative de distanciation vis-à-vis d'une éthique, le roman étant considéré à la fois comme *fiction dépragmatisante* et comme *texte autonome*) et le principe d'activation axiologique (soit une fonction romanesque positive de proposition d'orientations éthiques, le roman étant alors appréhendé comme *forme représentationnelle* et comme *révélateur*) ; tout l'enjeu est de montrer que ces deux principes, loin d'être contradictoires, sont indissociables.

## Principe de suspension axiologique

La quasi-totalité des contributions insiste sur la nécessité de maintenir le paradigme post-humaniste, pour rompre avec la réduction de la littérature « à ses vertus transgressives, édifiantes ou pédagogiques » (p. 26). Le roman ne peut pas devenir le refuge des normes sociales, culturelles et morales que ni la religion ni la science ne peuvent plus promouvoir efficacement dans un monde sceptique et sécularisé, et plus globalement les valeurs *dans* le roman ne peuvent être en aucun cas sacralisées ou considérées comme normatives.

## Le roman comme fiction dépragmatisante

Vincent Jouve pose les termes du débat : soit le roman est une « œuvre artistique », et auquel cas les considérations éthiques sont sinon absentes du moins secondaires, soit le roman est considéré comme un « discours sur le monde » ; alors les valeurs qu'il véhicule méritent une attention d'autant plus grande que la diffusion du corpus romanesque est massive (p. 44). Avec cette polarisation nette, l'accent porté sur l'une ou l'autre de ces conceptions est décisif, et on voit mal comment on pourrait s'accommoder d'une synthèse des deux. V. Jouve insiste lui sur le cadre *pragmatique* du roman considéré comme fiction, en hiérarchisant les propositions : certes une fiction n'est jamais neutre, mais elle n'a pas pour but de promouvoir des valeurs ; certes le roman véhicule des normes et des idées, mais le romancier « n'écrit pas d'abord pour transmettre un message » (p. 45) ; et si les valeurs se font *dans* le roman insistantes ou pesantes, une pensée de la médiation — notamment des personnages — permettrait de relativiser toute vérité en la ramenant à un *point de vue* — fictif (p. 48).

Cette thèse rejoint les conclusions d'Anne Coignard qui pose un autre médiateur fictionnel – qui permettrait, selon la mesure de l'argument, de relativiser ou de

suspendre les valeurs dans le roman – : l'*ego fictif*. A. Coignard se place du côté de la réception et présente un lecteur « *captif* des intentions du texte » (p. 74) : c'est en quoi le « moi actuel » n'est pas celui en état d'immersion fictionnelle. Jean-Marie Schaeffer avait traité cognitivement cette question en étudiant dans son livre *Pourquoi la fiction ?* le processus de neutralisation partielle du contrôle conscient durant l'expérience fictionnelle<sup>2</sup> ; c'est aussi, et peut-être même d'abord, une inhibition de cette faculté de formuler des jugements immédiats – autre qu'esthétiques. La distinction conceptuelle proposée par A. Coignard entre un *ego fictif* et un *ego actuel* a l'avantage de ne pas éluder les considérations sémantiques : le code second<sup>3</sup> — littéraire — « se détache du système sémantique dominant et disponible » (p. 75). Ces oppositions conceptuelles pourraient s'appuyer théoriquement sur — et ainsi réhabiliter — l'*indice bovaryque* de Jules de Gaultier qui « mesure l'écart qui existe en chaque individu entre l'imaginaire et le réel<sup>4</sup> », et qui est sûrement — et devant le « bovarysme » en tant que tel — l'outil notionnel le plus important de sa philosophie. L'enjeu de la suite de l'article d'A. Coignard, qui pense les « sauts » possibles entre le monde fictionnel (« projeté ») et le monde actuel (« perçu »), sera abordé plus loin ; l'important ici était de montrer que, tout comme il existe un *ego* intra-textuel, il existe une éthique romanesque intra-textuelle, *autonome*. V. Jouve — dont l'ouvrage sur la poétique des valeurs<sup>5</sup> est central pour toute cette réflexion — conclut lui aussi sur un droit à l'irresponsabilité de l'auteur ; la seule éthique de la fiction possible, selon lui, est celle de la relativité, et les seules valeurs transmises par le roman seraient celles de la tolérance et de l'esprit critique (p. 53-54).

## Le roman comme texte autonome

Ces deux valeurs romanesques, indépendantes des valeurs extra-textuelles, de la tolérance et de l'esprit critique, repérées par V. Jouve, relancent la question de l'autonomie du texte littéraire. L'exemple de la valeur de la tolérance est déployé dans l'article d'Yves-Michel Ergal, qui voit dans le roman, et de manière originale, non pas une manière d'élaborer des valeurs intra-textuelles mais de rendre les valeurs extra-textuelles « moins pesantes » (p. 172) ; on peut voir ici une nouvelle forme d'autonomie relative : la stratégie est d'intégrer diégétiquement les valeurs culturelles pour avoir l'opportunité de les suspendre *dans* le roman ; la démarche

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

<sup>3</sup> Anne Coignard reprend les outils théoriques développés par Wolfgang Iser (*L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, tr. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 173).

<sup>4</sup> Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* [1902], suivi d'une étude de Per Buvik, *Le Principe bovaryque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 11.

<sup>5</sup> Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

semble efficace et honnête, car l'autonomie est de toute façon toujours relative – on est toujours autonome *vis-à-vis* d'un objet qu'il faut donc prendre en compte. Y.-M. Ergal développe l'exemple de la suspension de jugement dans les romans de la chair, en établissant qu'avec *Nana* de Zola puis avec quelques personnages proustiens, on peut suivre une « banalisation du discours scandaleux » (p. 169) et une intégration au quotidien de l'acte sexuel. Après avoir explicité ce processus romanesque, Y.-M. Ergal conclut que « le roman est bien désormais le lieu, par excellence, des tolérances et des absolutions » (p. 175). Francis Guiyoba, lui, reprend les propositions théoriques de Marc-Mathieu Münch<sup>6</sup>, qui fait reposer l'autonomie du texte sur l'immersion fictionnelle dans un monde imaginaire, et sa vertu décontextualisante ou dépragmatisante (on peut rapprocher cette réflexion de celle d'A. Coignard sur l'*ego fictif*) :

L'œuvre d'art réussie serait donc celle qui jouerait essentiellement dans le registre de la subversion, et l'effet de vie qu'elle susciterait de ce fait serait proportionnellement important relativement à ce jeu qui gagnerait alors à être génial au point d'arracher littéralement le lecteur-spectateur-auditeur de la réalité pendant la réception de l'œuvre, et même longtemps après, ici et maintenant, mais aussi ailleurs et toujours. (p. 198)

Une autre manière de penser l'autonomie du texte littéraire est de revenir à la question de l'autonomie du *champ* littéraire. Dans son article, A. Coignard abordait l'habitus de la fiction comme « stock d'intentions disponibles » (p. 81). Paul Dirx défend l'idée d'une « sociopoéthique » en définissant à son tour un habitus, mais aussi une *illusio* et un *nomos* proprement littéraires, à l'abri de tout malentendu lié à « l'oubli des écarts sociaux et discursifs » entre le roman et le texte informatif ; cette « sociopoéthique » fonde donc l'*auto-nomie* du champ, c'est-à-dire « sa capacité à fonctionner selon des principes de fonctionnement propres » (p. 92). L'idée, à première vue paradoxale, mais *in fine* tenable, est celle qui fait du référent historique « un argument en faveur de la thèse de la clôture du texte » (p. 100) ; la désocialisation de l'écriture serait « incluse dans le *nomos* du champ » (p. 98) contribuant à faire oublier presque complètement ses conditions d'émergence. P. Dirx s'appuie sur l'œuvre de Claude Simon pour exemplifier sa théorie ; son *Discours de Stockholm* aborde explicitement l'idée d'auto-genèse : l'art serait toujours « imitation de lui-même » — et « c'est le désir d'écrire suscité par la fascination de la chose écrite qui fait l'écrivain<sup>7</sup> ». C'est ainsi que Claude Simon rejette toute forme d'engagement — qui laisserait la porte ouverte à la morale et à la coercition (p. 103).

<sup>6</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004.

<sup>7</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm* [prononcé en 1985, publié en 1986], in *Œuvres*, éd. établie par Alastair B. Duncan, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 890.

On retrouve l'idée que, si éthique il y a, elle n'est dans le roman « ni utilitaire, ni éducative, ni transgressive » (p. 103). Elle est « en acte ».

## Principe de réactivation axiologique

Ce à quoi aboutit ce principe de suspension est une « mise à plat » de la donne morale, comme l'écrivent R. Astruc et J.-D. Ebguy en introduction (p. 27), et elle semble en effet nécessaire dans un premier temps. L'articulation entre la suspension et la réactivation d'une axiologie serait chronologique : il faut pouvoir s'affranchir des valeurs ou prendre au moins de la distance avec elles, pour pouvoir dans un deuxième temps les définir, les réviser, les questionner, les reconfigurer. La « conversion de la fiction en instrument éthique », pour reprendre la formule de Sophie Guermès (p. 329), est indiscutable. Même les romanciers naturalistes qui entendaient « dire la nature humaine sans fard » (p. 329) justifiaient leur esthétique avec des arguments d'ordre éthique — la formule de Zola est frappante : « voici le mal, faites le bien ». En bref, les chercheurs semblent presque tous s'accorder pour dire qu'une représentation est toujours axiologique et une lecture toujours éthique.

## Le roman comme forme représentationnelle

Y a-t-il possibilité de construire une intrigue et de créer des personnages en situation dans la société contemporaine sans pour autant porter un regard sur celle-ci et faire que ces personnages et cette intrigue soient l'expression d'un jugement, le plus généralement d'une condamnation ? (p. 121)

La question que se pose Thierry Poyet est évidemment rhétorique : une représentation est *nécessairement* et *fondamentalement* constituée de valeurs. Bakhtine avait entériné cette hypothèse, et avait même élargi la conclusion à la vie humaine (culturelle) : « vivre signifie occuper une position de valeurs dans chacun des aspects de la vie, signifie *être* dans une optique axiologique<sup>8</sup> » ; c'est une conséquence du fait que toute existence suppose représentation, et toute représentation suppose un prisme de valeurs. Th. Poyet voit dans la poétique flaubertienne la preuve de cette « impossibilité pour le roman et son auteur, à son corps défendant, de rompre avec toute démarche éthique » (p. 123). La forme même du « roman-pyramide », c'est-à-dire se composant d'une intrigue ascendante qui aboutit à une « longue glissade impossible à éviter » (p. 121), provoque

<sup>8</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 214.

l'expression de valeurs. La théorie de la *forme comme valeur* (c'est-à-dire du roman constitutivement éthique, en tant que représentation) est largement déclinée dans l'ouvrage : l'article de Lucie Lagardère l'aborde de plein front avec l'exemple du roman romantique (p. 145), Eileen Williams-Wanquet l'exemplifie avec les métafictions (« La "métafiction" – pris dans ses deux sens d'auto-réflexivité et de fiction sur une fiction – véhicule, *par sa forme même*, une remise en cause proprement éthique », p. 183) et Pauline Laroche-Vachaud la mobilise pour un corpus contemporain non romanesque *priori* — et parle précisément d'une « réactualisation de la responsabilité de la forme » (p. 312). Cette forme est aussi le lieu d'une téléologie (c'est le thème bakhtinien de *l'achèvement*) que Daniel S. Larangé, dans son article, pense en termes d'*axiologie* téléologique : « Les débuts et les fins des textes narratifs constituent des points privilégiés de concentration des évaluations » (p. 64).

Le cas-limite, pour cette théorie de la forme-valeur, est celui du roman surréaliste, présenté par Ivanne Rialland ; pourtant, malgré une profonde remise en question de la valeur du roman et de la valeur des valeurs *dans* le roman par les surréalistes, le type de roman que le mouvement propose se charge bien d'une valeur qui est *l'intensité*. Le *Manifeste du surréalisme* est à ce titre très transparent, qui insiste bien sur le sentiment euphorique mobilisé par la *tentation* dans le roman<sup>9</sup>, ou alors par l'éventuel<sup>10</sup>, et plus globalement par *l'attente* – dont parlait Jacques Rivière<sup>11</sup>. L'aventure (de Rivière) et le merveilleux (de Breton) sont, par excellence, des axiologies du romanesque (p. 132). Dans l'article d'I. Rialland, l'œuvre de Julien Gracq est mobilisée, car chacun de ses romans est une exemplification de la « machination » (mise en œuvre d'une fatalité) qui crée « un effet potentiel de distanciation » (p. 140). L'idée d'une distance, indissociablement éthique, vis-à-vis des pouvoirs du roman et de la fiction, rejoint celle de l'indice bovaryque pensé comme « écart » et constitue un fil rouge dans l'ouvrage collectif.

S. Guermès, en invoquant Hermann Broch, problématise cette question de la valeur d'un point de vue écologique et historique :

À partir du moment (celui de la Réforme) où cette dimension est déniée au catholicisme, quelles sont les formes de pensée capables de prendre le relais d'une théologie désormais caduque, pour refonder non sans doute une hiérarchie, mais un système de valeurs ? (p. 326)

<sup>9</sup> « Et si un personnage n'est pas une tentation, qu'est-il ? » André Breton, *Le Manifeste du surréalisme* [1924], in *Œuvres complètes*, éd. établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 320.

<sup>10</sup> Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980], in *Œuvres complètes*, éd. établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 621.

<sup>11</sup> Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure » [article publié en 1913 dans la NRF], *Études (1909-1924), L'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue Française* [1924], Paris, Gallimard, 1999, p. 307-350.

C'est à partir de cette question qu'on distingue la portée anthropologique d'un problème littéraire (et même *spécifiquement* littéraire, puisqu'il est d'abord celui des valeurs *dans* le roman); car S. Guermès répond à la question et propose précisément la *forme romanesque* comme alternative potentielle, comme dernier refuge des valeurs. Dans un monde dans lequel la vérité et la morale sont indissociables, « séquelle du platonisme et du christianisme », « la fiction fondée sur la possibilité, l'imitation, la vraisemblance, est donc capable d'instruire » (p. 328); pourrait-on dire qu'elle en a la *responsabilité* ?

François Rastier prolonge la réflexion et, par bien des aspects, la radicalise – sans pourtant qu'on la trouve « radicale ». Trois illusions sont explicitement abandonnées dès le début de son article : celle de la maîtrise de l'auteur, celle de la référence du texte et celle, qui nous intéressait davantage, de la liberté artistique comme absence de responsabilité de l'auteur et du lecteur. Mais comment concevoir une éthique quand on considère que la référence est « une affaire de doxa, c'est-à-dire de préjugé », que « le réalisme est toujours un conformisme que l'on prend pour une conformité référentielle » (p. 295), et que l'on pose que l'impression référentielle est un leurre (p. 296) ? La réponse est donnée comme un coup d'éclat au milieu de l'article, qui rejoint le problème de fond de la distanciation critique : « Définir la distance, c'est refuser l'illusion » (p. 296). Fr. Rastier étudie, pour étoffer sa réflexion, l'objet bouleversant du témoignage qui, « par son ambition éthique », « bouleverse les catégories de la philosophie du langage : les faits deviennent inséparables des valeurs, la stylisation de la recherche de vérité » (p. 299). Il conclut sur cet exemple : « La délégitimation du témoignage est accomplie quand on prend pour réalité l'histoire vue par le personnage de roman » (p. 301).

## Le roman comme révélateur

On a déjà débordé sur ce dernier axe qui déplace la question des valeurs dans le roman du côté de la réception — et donc de la lecture — avec la question de la distance critique. Sur ce point, qui paraît moins problématique, on observe bien une cohérence d'ensemble dans l'ouvrage : on peut considérer que toute lecture est constitutivement éthique, et l'expression évocatrice de « laboratoire spéculatif » est déclinée dans de nombreux articles (p. 29, p. 182, p. 234). L'herméneutique ricœurienne fait autorité : le lecteur est *appelé* à répondre, à réagir, à prendre position, à « se situer » ; c'est typiquement le cas pour le roman postcolonial étudié par Yves Clavaron (p. 234), pour ce que Christine Ramat appelle les romans de la « po-éthique du monstrueux », « dont la valeur serait à la fois cathartique et thérapeutique » (p. 221), et enfin pour les romans de la mémoire. Ces derniers, étudiés par Sylvie Servoise (avec les exemples de Patrick Modiano et d'Erri De Luca



et par Clélie Millner (avec les exemples du *Fil de l'horizon* d'Antonio Tabucchi et de *L'Absence* de Peter Handke), éclairent ce qu'elles identifient comme étant un « sous-bassement éthique » (p. 239) à toute écriture « enquêteuse » : la responsabilisation du lecteur est bel et bien programmée par le roman, à travers un « paradigme de l'enquête » (p. 248) — selon les mots de S. Servoise — ou « paradigme indiciaire » (p. 258) — selon ceux de Cl. Millner. Raphaëlle Guidée, avec les exemples des récits historiques de la violence, évoque le problème mimétique de la fidélité, qui est reconfiguré par la poétique de la mémoire : ce n'est plus tant « être fidèle » qui est l'enjeu, que « rendre justice au passé » (p. 273) ; cette dimension est encore réductible à une éthique « qui promeut l'importance des détails » (p. 282).

Fr. Rastier aborde dans son article ce paradoxe de la modernité qui pense la liberté artistique comme une absence de responsabilité — de la part du lecteur comme de l'auteur — conséquence des théories de l'œuvre autotélique (au premier rang desquelles *l'intransitivité* genettienne). Fr. Rastier va à rebours de cette association selon lui préjudiciable et conclut que la croyance en cette *irresponsabilité* (vis-à-vis d'une éthique potentielle) est au contraire un « obstacle à la liberté » (p. 303). À ce titre, du point de vue axiologique, la lecture (comme l'écriture) est toujours et déjà « engagée » ; autrement, il faudrait libérer « les tueurs qui revendiquent les pouvoirs de la fiction, pour plaider évidemment non-coupable » (p. 306). Si nous ne le faisons pas, c'est bien qu'une responsabilité demeure et nécessaire et souhaitable. L'exemple de Don Quichotte est canonique, qui finit par déceler l'illusion référentielle et le « fondement doxal de la théorie de la référence » ; Fr. Rastier cite Cervantès (p. 295) :

Des livres publiés avec l'autorisation du souverain et l'approbation de leurs examinateurs, des livres également bien accueillis des grands et des petits, des pauvres et des riches, des lettrés et des ignorants, des plébéiens et des nobles, en un mot, de tous les lecteurs, quelle que soit leur condition et leur caractère, ne seraient que des mensonges [...] ?

*In fine*, Don Quichotte est l'archétype de l'architecteur qui, en acquérant une faculté de distanciation critique, devient *responsable* vis-à-vis de la réalité – fût-elle construite de part en part, dans son cas par les romans. Thomas Pavel avait déjà posé que le romanesque « nous invite à mieux préciser le domaine de la réalité » : il s'agit « non pas d'une réalité empirique observable, mais d'une réalité normative et axiologique<sup>12</sup> ».

---

<sup>12</sup> Thomas Pavel, « L'axiologie du romanesque », dans Michel Murat & Gilles Declercq (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 286.

\*\*\*

Pour conclure, nous voudrions citer entièrement le dernier paragraphe de l'entrée de Fr. Rastier, qui prend la forme d'un éloge de l'esprit critique et de ses pouvoirs :

Quand elle unit ces deux principes, le principe de plaisir et le déni de réalité, la littérature institutionnelle devient un des secteurs de l'industrie de la désinformation. Maintenant que les enchanteurs ont pris le pouvoir sur les romans, Don Quichotte a changé de camp, il s'est réfugié dans la réalité : en France, une association humanitaire s'est fièrement nommée Les Enfants de Don Quichotte. Autant dire que l'Ingénieux Hidalgo ne croit plus aux enchanteurs. Il a compris que la vérité est, en dernière analyse, une notion éthique : elle émerge non de l'adhésion, du sentiment intime, de la certitude ou de la croyance, mais de la critique, entendue comme rupture du consensus et combat contre le mensonge et l'aveuglement. Puissent donc les arts et sciences du texte, par leur vigueur critique, nous éduquer à la réalité. (p. 307)

.

## PLAN

---

- Principe de suspension axiologique
  - [Le roman comme fiction dépragmatisante](#)
  - [Le roman comme texte autonome](#)
- Principe de réactivation axiologique
  - [Le roman comme forme représentationnelle](#)
  - [Le roman comme révélateur](#)

## AUTEUR

---

Edgar Dubourg

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [edgar.dubourg@gmail.com](mailto:edgar.dubourg@gmail.com)