

<b>Zeitschrift:</b>	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
<b>Herausgeber:</b>	Université de Lausanne, Faculté des lettres
<b>Band:</b>	- (2003)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	L'art a-t-il des limites? : Des conceptions de la déontologie de l'écrivain en France
<b>Autor:</b>	Sapiro, Gisèle
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-870193">https://doi.org/10.5169/seals-870193</a>

### 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:** 09.02.2026

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

## L'ART A-T-IL DES LIMITES ? DES CONCEPTIONS DE LA DÉONTOLOGIE DE L'ÉCRIVAIN EN FRANCE

La déontologie du métier d'écrivain s'est définie très largement contre la morale publique. Dans une première étape, qui est la principale phase d'autonomisation du champ littéraire, elle s'élabore en réaction aux inculpations dont font l'objet les écrivains accusés d'atteinte à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs. Après la libéralisation de l'écrit sous la III<sup>e</sup> République, elle doit se redéfinir face aux limites que les défenseurs de l'ordre moral et social tentent d'imposer à la littérature au nom de la responsabilité sociale de l'écrivain.

Les récentes poursuites engagées contre l'écrivain Nicolas Jones-Gorlin pour son roman *Rose bonbon* (Gallimard, 2002), qui a pour protagoniste un pédophile, et contre l'éditeur Léo Scheer pour la publication du roman de Louis Skorecki, *Il entrerait dans la légende*, accusé « d'apologie de la violence, de la pornographie et de la pédophilie<sup>1</sup> », nous rappellent que la littérature est toujours, en France, exposée à la menace d'une censure morale. Même si ses porte-parole se sont déplacés des pouvoirs publics aux associations privées, les arguments mobilisés contre les œuvres de fiction, en particulier celui de ses présumés effets nocifs, remontent au XIX<sup>e</sup> siècle. Sommés de faire la preuve de leur bonne foi, les écrivains mis en cause ont répondu par une série d'arguments qui ont fondé en grande partie leur éthique professionnelle.

---

<sup>1</sup> Josyane SAVIGNEAU, « Prison avec sursis requise contre l'éditeur de Louis Skorecki », *Le Monde*, 23-24 février 2003.

La déontologie du métier d'écrivain s'est, en effet, définie très largement contre la morale publique telle que conçue par le ministère, l'Église ou par ses gardiens attitrés. Dans une première étape, qui est la principale phase d'autonomisation du champ littéraire<sup>2</sup>, elle s'élabore en réaction aux inculpations dont font l'objet les écrivains accusés d'atteinte à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs. Après la libéralisation de l'écrit sous la III<sup>e</sup> République, elle doit se redéfinir face aux limites que les défenseurs de l'ordre moral et social tentent d'imposer à la littérature au nom de la responsabilité sociale de l'écrivain. On esquissera ici les conceptions concurrentes de l'éthique de responsabilité de l'écrivain du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à la Deuxième Guerre mondiale.

### *La vérité contre le moralisme*

Il y a une relation étroite et une imprégnation réciproque entre la définition pénale de la responsabilité de l'écrivain et la déontologie de ce métier telle qu'elle s'est élaborée au XIX<sup>e</sup> siècle. Si les conceptions de la responsabilité pénale de l'écrivain sont largement nourries de la croyance dans son pouvoir symbolique et dans son influence, les écrivains ont eu à définir leur métier par rapport à la répression dont la littérature faisait l'objet. Les arguments de «l'art pour l'art» ont été forgés dans le cadre de la défense des écrivains inculpés d'outrage à la morale et aux bonnes mœurs<sup>3</sup>. Sous le Second Empire, le règne de l'ordre moral et surtout les inculpations dont ils sont l'objet rapprochent et confortent les tenants de l'Art pour l'art dans leur culture de l'art pur<sup>4</sup>. Baudelaire adresse son livre à Flaubert qui le remercie en lui disant: «Ce qui me plaît avant tout dans votre volume, c'est que l'art y prédomine<sup>5</sup>.» Baudelaire rédige de son côté un article sur *Madame Bovary*. Plus tard, il écrira dans une lettre à Flaubert: «Comment n'avez-vous pas deviné que Baudelaire, ça voulait

<sup>2</sup> Cf. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>3</sup> Voir Annie PRASSOLOFF, *Littérature en procès. La propriété littéraire en France sous la Monarchie de Juillet*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 1989.

<sup>4</sup> Cf. Albert CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Hachette, 1906, rééd. Seyssel, Champ Vallon, 1997.

<sup>5</sup> Cité d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 142.

dire : Théophile Gautier, Banville, Leconte de Lisle, c'est-à-dire littérature pure ?<sup>6</sup> » Et Goncourt de noter dans son *Journal*:

Il est vraiment curieux que ce soient les quatre hommes les plus entièrement voués à l'art, qui aient été traduits sur les bancs de la police correctionnelle : Baudelaire, Flaubert, et nous !<sup>7</sup>

Les principes de l'Art pour l'art s'opposent à ceux de la morale publique incarnée par le représentant du Ministère lors des procès à trois niveaux. Premièrement, le ministère public reproche à Flaubert l'absence de jugement, l'absence d'un narrateur qui condamnerait Emma Bovary. Or c'est précisément ce jugement moral émis à partir d'un point de vue supérieur et absolu, ou même à partir d'une perspective interne au texte mais jouissant d'un privilège, que récusent les tenants de l'Art pour l'art, au nom d'un principe emprunté au paradigme scientifique : la vérité. Contre l'exigence morale, les tenants de l'Art pour l'art invoquent le caractère de vérité et de sincérité que l'œuvre doit présenter. « Proscrire de l'art la peinture du mal équivaudrait à la négation de l'art même », dit Théophile Gautier<sup>8</sup>. La vérité s'oppose donc à la morale. Et la morale qui cherche à dissimuler la vérité n'est qu'hypocrisie sociale<sup>9</sup>. Mais, ils vont même plus loin : la vérité ne peut être immorale. Ce qui conduit à un premier renversement. Comme l'exprime Flaubert :

Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile, ou que le livre est faux au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est vraie, elle est bonne. Les livres obscènes ne sont même immoraux que parce qu'ils manquent de vérité. Ça ne se passe pas comme ça dans la vie<sup>10</sup>.

À la question de la relation entre la moralité de l'œuvre et la moralité de l'artiste qui sous-tend celle, juridique, de l'intention de nuire, les théoriciens de l'Art pour l'art répondent ainsi, à un

<sup>6</sup> Cité d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 142-3.

<sup>7</sup> Edmond DE GONCOURT, *Journal*, 1860, cité d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 125.

<sup>8</sup> Cité d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 227.

<sup>9</sup> Théophile GAUTIER développe cet argument dans la «Préface» à *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 25 et 34. On le retrouve, par exemple, chez Flaubert, cité par Yvan LECLERC, *Crimes écrits. La littérature en procès au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 40.

<sup>10</sup> Cité d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 234.

deuxième niveau, en posant, à l'image du savant, la sincérité et la probité dans l'exercice de l'art comme fondement de la déontologie du métier et donc de la moralité de l'artiste.

Par-delà l'absence de jugement, c'est bien, comme l'ont noté les commentateurs<sup>11</sup>, à la littérature même que s'attaque le procureur Pinard lorsqu'il dénonce le réalisme, le style expressif, les tableaux lascifs de *Madame Bovary*, laissant même entendre que le talent de l'auteur ne fait qu'accroître le caractère suggestif et donc nocif de son œuvre.

Je signale ici deux choses, messieurs, une peinture admirable sous le rapport du talent, mais une peinture exécable au point de vue de la morale. Oui, M. Flaubert sait embellir ses peintures avec toutes les ressources de l'art, mais sans les ménagements de l'art. Chez lui point de gaze, point de voiles, c'est la nature dans toute sa nudité, dans toute sa crudité !<sup>12</sup>

Il explique ensuite qu'à supposer l'œuvre morale, « une conclusion morale ne pourrait pas amnistier les détails lascifs qui peuvent s'y trouver ». Sinon, dit-il, on pourrait « raconter toutes les orgies imaginables, décrire toutes les turpitudes d'une femme publique<sup>13</sup> ». Or, pour les tenants de l'Art pour l'art, la défense du beau en soi devient, avec la vérité, la garantie du bien. Plus, par un nouveau renversement, la morale devient suspecte. C'est le troisième niveau : l'utile apparaît comme le contraire du beau<sup>14</sup>. Dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (1834), Gautier écrivait : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles<sup>15</sup>. » Contre la morale bourgeoise et la morale socialiste qui réduisent à ses yeux l'art à une « question de propagande<sup>16</sup> », Baudelaire affirme, quant à lui,

<sup>11</sup> Voir Y. Leclerc, *Crimes écrits...*, et Patrick NÉE, « 1857 : le double procès de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal* », in Pascal Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Bruxelles, Complexe, 1997, p. 82.

<sup>12</sup> Procès intenté à Flaubert devant le Tribunal correctionnel de Paris (6<sup>e</sup> chambre). Audiences des 31 janvier et 7 février 1857. Réquisitoire du procureur Ernest Pinard. In Gustave FLAUBERT, *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 627.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>14</sup> Cf. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 218.

<sup>15</sup> Théophile Gautier, « Préface » à *Mademoiselle de Maupin*, p. 45.

<sup>16</sup> Cité d'après Y. Leclerc, *Crimes écrits*, p. 29.

que « si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise<sup>17</sup> ». Cette idée va devenir un credo au pôle autonome du champ littéraire, et sera réaffirmée par André Gide après la Première Guerre mondiale dans une phrase devenue célèbre : « les bons sentiments ne sont pas matière à littérature ».

Il est toutefois un argument de Pinard auquel la théorie de l'Art pour l'art ne peut répondre : c'est la question du lectorat. Flaubert stigmatise, on l'a vu, le lecteur imbécile qui ne repère pas la moralité là où elle se trouve dans l'œuvre. Or se pose précisément à cette époque la question de l'influence de la littérature, non pas sur le public cultivé, mais sur les nouveaux lecteurs amenés par l'alphabétisation et les progrès de la scolarisation, ainsi que sur les femmes et la jeunesse. En 1853, l'Académie des sciences morales et politiques donnait pour sujet de concours : « Exposer et apprécier l'influence qu'a pu avoir en France sur les mœurs la littérature contemporaine, considérée surtout au théâtre et dans le roman<sup>18</sup>. » Le lauréat, Eugène Poitou, juge au tribunal civil d'Angers, accusait Balzac, Eugène Sue et Georges Sand d'être responsable des « détestables productions littéraires qu'a vues éclore notre temps<sup>19</sup> ». Les écrivains inculpés et leurs défenseurs ont beau alléguer que les œuvres incriminées, par leur prix élevé comme par leur difficulté d'accès pour un lecteur non cultivé, ne sont diffusées que dans le circuit restreint d'un public d'élite, les porte-parole de la morale publique invoquent leur accessibilité au tout venant du fait de leur support (feuille de journal à grande diffusion ou livre qui reste dans les bibliothèques), et en particulier aux femmes dans le cas du roman, dont le lectorat était réputé féminin<sup>20</sup>. C'est après avoir avancé que le jugement final — le sort que subit Emma Bovary — n'amnistie pas les détails lascifs de l'œuvre, que Pinard développe cet argument :

Ce serait placer le poison à la portée de tous et le remède à la portée d'un bien petit nombre, s'il y avait un remède. Qui est-ce qui lit le roman de M. Flaubert ? Sont-ce des hommes qui s'occupent d'économie politique ou sociale ? Non ! Les pages légères de Madame Bovary tombent en des mains plus légères,

<sup>17</sup> Cité d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 230.

<sup>18</sup> Cité d'après Y. Leclerc, *Crimes écrits*, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 98-110.

dans des mains de jeunes filles, quelquefois de femmes mariées. Eh bien ! lorsque l'imagination aura été séduite, lorsque cette séduction sera descendue jusqu'au cœur, lorsque le cœur aura parlé aux sens, est-ce que vous croyez qu'un raisonnement bien froid sera bien fort contre cette séduction des sens et du sentiment ? Et puis, il ne faut pas que l'homme se drape trop dans sa force et dans sa vertu, l'homme porte les instincts d'en bas et les idées d'en haut, et, chez tous, la vertu n'est que la conséquence d'un effort, bien souvent pénible. Les peintures lascives ont généralement plus d'influence que les froids raisonnements<sup>21</sup>.

Ironie du sort, l'avocat de Flaubert, M<sup>e</sup> Senard, obtint gain de cause en démontrant non seulement que son client était de bonne foi — ce qui fut également prouvé dans le cas de Baudelaire, sans suffire à l'acquitter —, mais aussi que *Madame Bovary* était en réalité un roman à thèse poursuivant un but éminemment moral : n'illustrait-il pas précisément les effets nocifs des lectures romantiques — *Paul et Virginie*, les romans de Walter Scott — sur une femme d'origine modeste dont ils avaient nourri l'imagination romanesque et l'ambition de s'élever au-dessus de son état, la conduisant à sa perdition et à la destruction de sa famille ? C'est en tout cas ce que reconnut le jugement, lorsqu'il conclut :

que le roman a un but éminemment moral, que l'auteur a eu principalement en vue d'exposer les dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre, et que, poursuivant cette idée, il a montré la femme, personnage principal de son roman, aspirant vers un monde et une société pour lesquels elle n'était pas faite, malheureuse de la condition modeste dans laquelle le sort l'aurait placée, oubliant d'abord ses devoirs de mère, manquant ensuite à ses devoirs d'épouse, introduisant successivement dans sa maison l'adultère et la ruine, et finissant misérablement par le suicide, après avoir passé par tous les degrés de la dégradation la plus complète et être descendue jusqu'au vol<sup>22</sup>;

Cette interprétation, qui dépassait manifestement l'intention de Flaubert, comme l'atteste la dédicace ambiguë à son avocat, est évidemment contraire aux préceptes de l'Art pour l'art. En revanche, on a vu que les procès ont conduit les écrivains visés à

<sup>21</sup> Procès intenté à Flaubert, Réquisitoire du procureur Pinard, in G. Flaubert, *Œuvres*, I, p. 631-632.

<sup>22</sup> Procès intenté à Flaubert, Jugement, *Œuvres*, I, p. 682.

dépasser les seuls argument de l'art pour l'art et du désintéressement pour invoquer celui de vérité, qu'ils opposent à la morale.

### *Liberté vs responsabilité*

La Commune a remis en vogue le thème des « déclassés », auxquels une éducation trop poussée aurait donné des ambitions qui se sont retournées contre la société<sup>23</sup>. Sous la III<sup>e</sup> République, la codification de la liberté d'expression par la loi de 1881 sur la presse, associée à l'expansion de la scolarisation, rendue obligatoire, ramènent au centre du débat intellectuel le problème des « mauvaises lectures ». La question posée par Pinard lors du procès Flaubert était celle des limites de l'art. Pour les tenants de l'Art pour l'art, il n'y en avait pas. Victor Hugo avait déclaré qu'il ne savait pas « en quoi étaient faites les limites de l'art<sup>24</sup> ». Au moment où l'État renonce en partie au contrôle des consciences, le champ intellectuel se divise entre, d'un côté, une fraction conservatrice qui, se faisant le relais de l'Église et des gardiens de la morale publique, entreprend de délimiter les droits de l'écrivain et de définir ses responsabilités vis-à-vis de la société, de l'autre, les défenseurs des droits imprescriptibles de la pensée et du principe de la liberté d'expression, reconnu et codifié par le régime démocratique.

En 1889, Paul Bourget publie *Le Disciple*, qui met en scène la question de la responsabilité morale de l'intellectuel. Dans sa préface, Bourget explicite sa conception de la responsabilité de l'écrivain. La parution du *Disciple* déclenche une polémique qui fixe les termes du débat : face à Anatole France qui défend les « droits imprescriptibles » de la pensée et la liberté d'exprimer tout système philosophique, le critique Ferdinand Brunetière impose, dans la *Revue des Deux Mondes*, des limites à l'audace de la spéculation intellectuelle<sup>25</sup>. Il en va de même pour la littérature. Reprenant le principe du *Syllabus* (1964) selon lequel toute doctrine n'est pas bonne à proférer, toute vérité pas bonne à dire,

<sup>23</sup> Cf. Paul LIDSKY, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970, rééd. La Découverte / Poche, 1999.

<sup>24</sup> Cité d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, p. 228.

<sup>25</sup> Voir Thomas LOUÉ, « Les fils de Taine entre science et morale. À propos du *Disciple* de Paul Bourget (1889) », in *Cahiers d'histoire*, n°65, 1996, p. 55.

les écrivains catholiques développent, à la suite de Bourget, l'idée que « la responsabilité de l'écrivain limite ses droits<sup>26</sup> ».

Bourget initie donc une conception moralisatrice de la responsabilité opposée à la liberté d'expression et à la gratuité de l'art, qui sera reprise et développée par les générations suivantes, de Henry Bordeaux à Henri Massis, et qui atteindra son apogée sous le régime de Vichy. Cette conception se fonde sur la croyance de l'influence de la littérature, croyance étayée par les théories psychologiques de Tarde sur la propagation des idées par imitation et de Le Bon sur le comportement de foules. À cette époque se développent des théories inspirées de Gabriel Tarde sur les effets sociaux de l'art, comme par exemple, l'idée que « l'émotion esthétique se [ramène] en grande partie à la contagion nerveuse<sup>27</sup> ». Un des arguments avancés par les défenseurs des écrivains accusés d'offenser la morale pour demander la clémence de la justice était que la littérature est un effet et non une cause, ce qui revenait à nier son pouvoir symbolique : « Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres », disait Théophile Gautier<sup>28</sup>. Pour Henry Bordeaux, au contraire, la littérature n'est pas seulement un effet mais aussi une cause, dans la mesure où elle « projette dans les cerveaux d'une élite ou d'une foule, selon son crédit, des images qui soutiennent les énergies ou les affaiblissent<sup>29</sup> ».

Une telle conception des effets nocifs de l'art et de la littérature est à l'origine de la condamnation des romantiques et de l'art moderne dans son ensemble, ainsi que des écrivains de *La Nouvelle*

<sup>26</sup> Georges FONSEGRIVE, *De Taine à Péguy. L'évolution des idées dans la France contemporaine*, Paris, Bloud et Gay, 1917, p. 73. Voir aussi Hervé SERRY, « Déclin social et revendication identitaire : la “renaissance littéraire catholique” de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », in *Sociétés contemporaines*, n°44, 2001, p. 91-110, et « Littérature et religion catholique (1880-1914). Contribution à une socio-histoire de la croyance », in *Cahiers d'histoire*, n°87, 2002, p. 37-60.

<sup>27</sup> Jean-Marie GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1887. Cité par Vincent DUBOIS, *La Politique culturelle*, Paris, Belin, 2000, p. 318, n. 47.

<sup>28</sup> T. Gautier, « Préface » à *Mademoiselle de Maupin*, p. 41. Voir aussi, par exemple, l'article publié après la saisie des *Diaboliques* de Barbey d'AUREVILLY sous le titre « Les livres devant la loi » dans *Le Gaulois* du 17 décembre 1874, cité par Y. Leclerc, *Crimes écrits*, p. 39.

<sup>29</sup> Henry BORDEAUX, « La responsabilité de l'écrivain », *Voici la France*, n°13, mars 1941, p. 1 et 4.

*Revue française*, en particulier André Gide et ses émules. Il faut noter cependant que l'argument de la morale étant discrédié dans le champ littéraire, c'est souvent au moralisme national que recourent ces auteurs, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour légitimer leurs jugements sur la littérature. C'est par ce biais que la question morale en vient à être liée à la question politique. Prônant, à la suite de Charles Maurras, le retour au classicisme, les écrivains catholiques et nationalistes dénoncent, chez les romantiques, l'exaltation des passions individuelles qui attisent l'individualisme et l'égoïsme, source des fléaux de la société moderne<sup>30</sup>; dans l'art moderne, la rupture de l'harmonie de la composition classique qui menace l'ordre esthétique et social<sup>31</sup>; dans l'œuvre d'André Gide, la gratuité de l'art, l'amoralisme ou l'immoralisme, la dissociation entre le classicisme de la forme et le romantisme du contenu, la peinture de monstres sociaux, le subjectivisme et le pessimisme<sup>32</sup>. Avant tout, ils reprochent à Gide, comme en son temps Pinard à Flaubert, de ne rien prêcher, de réserver son jugement.

L'identification du Beau, du Bien et du Vrai leur permet, tout en se défendant de rattacher la littérature à la morale, de répliquer à la formule de Gide « les bons sentiments ne sont pas matière à littérature »: « Mais ils sont l'honneur des chefs d'œuvre<sup>33</sup> ». Tandis qu'Henri Massis se demande si, « sous prétexte de peindre l'homme », on doit « manifester l'impur et le déshonnête<sup>34</sup> », Henry Bordeaux considère que « Les détracteurs du Bien cherchent en vain à s'abriter derrière le Vrai qui leur propose l'infinie diversité des déchéances humaines<sup>35</sup> ». Henry Bordeaux ne dénie pas à la littérature « le droit de peindre des monstres », à condition qu'à l'instar de Balzac et de Paul Bourget dans *Le Disciple*, elle assume ses responsabilités, qui consistent dans la recherche des causes et la proposition de remèdes aux maux de la société. Il leur

<sup>30</sup> Voir notamment Pierre LASSERRE, *Le Romantisme Français. Essai sur la Révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mercure de France, 1907.

<sup>31</sup> Voir, par exemple, Jean CARRÈRE, *Les Mauvais Maîtres*, Paris, Plon, 1922.

<sup>32</sup> Voir notamment, Henri MASSIS, *Jugements*, t. II, Paris, Plon, 1924.

<sup>33</sup> Henry BORDEAUX, *Les Murs sont bons. Nos erreurs et nos espérances*, Paris, Fayard, 1940, p. 252.

<sup>34</sup> Henri MASSIS, *Les Idées restent*, Lyon, Lardanchet, 1941, p. 126.

<sup>35</sup> H. Bordeaux, *Les Murs sont bons*, p. 253.

oppose «ces chétifs romans contemporains où nulle observation générale ne peut se glaner qui dénonce le mal de l'homme ou de la société et en découvre les causes sinon les remèdes<sup>36</sup>».

Pour eux, en effet, la littérature a un rôle social à jouer. Elle doit diagnostiquer les maux de la société et indiquer le remède. L'écrivain doit faire œuvre de «clinicien social<sup>37</sup>». La psychologie — qui s'oppose au réalisme cru et grossier, à la simple photographie des faits — est la méthode préconisée pour procéder au diagnostic. Dans la préface à la réédition de ses *Essais de psychologie contemporaine* en 1901, Paul Bourget expliquait, dans un effort de rattacher ces premiers essais à son œuvre ultérieure : «La psychologie est à l'éthique ce que l'anatomie est à la thérapeutique. Elle la précède et s'en distingue par ce caractère de constatation inefficace, ou, si l'on veut, de diagnostic sans prescription.» Et de présenter ses essais comme le début de sa «longue enquête sur les maladies morales de la France actuelle», qui s'est résolue dans la découverte de la vérité proclamée auparavant par des «maîtres» comme Balzac, Le Play et Taine, à savoir que «le christianisme est à l'heure présente la condition unique et nécessaire de santé ou de guérison<sup>38</sup>». C'est la même conception qui préside à l'œuvre d'Henry Bordeaux et d'Henri Massis et des autres auteurs bien pensants.

À cette conception conservatrice et moralisatrice de la responsabilité de l'écrivain, que viendra conforter le décret de 1939 qui renforce la répression de l'outrage à la morale et aux bonnes mœurs maintenu par la loi libérale de 1881, les défenseurs de l'autonomie de la littérature répondent par une série d'arguments qui vont constituer la déontologie du métier d'écrivain : le souci de probité et de sincérité de l'auteur, le désintéressement, la conception de la littérature comme une recherche, la fonction critique de l'activité intellectuelle, les valeurs universelles de l'esprit : vérité, liberté d'expression, justice.

Après les tenants de l'Art pour l'art, les naturalistes se réclament de manière plus systématique encore de la méthode scientifique pour atteindre leur objectif, qui est la vérité. Dans la préface

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 248-249.

<sup>37</sup> Paul BOURGET, *Études et portraits*, t. III, *Sociologie et littérature*, Paris, Plon-Nourrit, 1906, p. 14.

<sup>38</sup> Paul BOURGET, «Préface», in *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1901, p. XII.

à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, Zola affirme que son but a été « un but scientifique », et c'est pourquoi il s'est placé « sur le terrain de l'observation et de l'analyse<sup>39</sup> ». Présentant sa défense lors de son procès pour *Autour d'un clocher*, Louis Desprez, le théoricien du naturalisme, explique de même :

Notre grand crime, du reste, n'est pas d'étudier et de faire vivant, mais bien de ne pas choisir dans la réalité, de croire que tout détail caractéristique doit être reproduit, si l'on ne veut défigurer le vrai par un éclectisme arbitraire et anti-scientifique<sup>40</sup>.

Pour le critique Jacques Rivièvre, directeur de *La Nouvelle revue française* de 1919 à 1925, l'art de Proust se caractérise par la « psychologie positive des sentiments ». Renversant les arguments de ses adversaires, catholiques et nationalistes, il fait remonter cette méthode, marquée par l'indifférence à la morale, à l'art classique, illustré par Racine, imputant au contraire le moralisme au romantisme et à la modernité<sup>41</sup>.

André Gide s'est attaché, quant à lui, à mettre en œuvre — dans son entreprise autobiographique, notamment<sup>42</sup> — le principe de sincérité. Lié au paradigme de vérité, dont il apparaît comme la forme subjectivée, le principe de sincérité appliqué à l'étude de soi est aussi une sorte d'épreuve de vérité. Par-delà la difficulté de surmonter la honte à parler de certains sujets comme la sexualité, il expose les choses les plus secrètes aux regards de tous et présente donc pour son auteur un risque bien supérieur au jugement du tribunal : le jugement des autres. C'est pourquoi Michel Leiris, qui a poursuivi cette veine dans *L'Âge d'homme* (1939), a comparé cette démarche à la tauromachie, à savoir un acte exposant délibérément son auteur à un danger<sup>43</sup>.

Cette spécificité des méthodes et objectifs qui forment l'éthique professionnelle de l'écrivain doit être livrée à l'appréciation des

<sup>39</sup> Cité d'après Y. Leclerc, *Crimes écrits*, p. 56.

<sup>40</sup> Cité d'après Y. Leclerc, *ibid.*, p. 58.

<sup>41</sup> Jacques RIVIÈRE, « Les méfaits du moralisme », in Jacques Rivièvre et Ramon Fernandez, *Moralisme et littérature*, Paris, Corrêa, 1932.

<sup>42</sup> Nous avons étudié cette entreprise gidiennne ailleurs. Cf. Gisèle SAPIRO, « Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain », in Eveline Pinto (dir.), *La littérature, entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2003, sous presse.

<sup>43</sup> Michel LEIRIS, « De la littérature considérée comme tauromachie » (1945-1946), in *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1973, p. 9-24.

spécialistes, c'est-à-dire des pairs, et non de tribunaux, décrétés incompétents. C'est ce que déclare Desprez à ses juges :

Un seul jury pourrait prononcer, un jury composé des maîtres de notre littérature contemporaine. Nous y appellerons M. Victor Hugo, M. Ernest Renan, M. Taine, M. Edmond de Goncourt, MM. Erckmann-Chatrian, M. Jules Vallès, M. Émile Zola, M. Alphonse Daudet, M. Henry Becque<sup>44</sup>.

C'est ce qu'affirme également le directeur du *Figaro* dans la note introduisant la pétition des cinquante-quatre hommes de lettres en faveur de Lucien Descaves, poursuivi pour son roman *Sous-Offs*: «dans les questions de littérature, le jugement de l'auteur par ses pairs est le seul raisonnable, le seul admissible, à une époque qui a tout discuté, tout analysé, tout nié<sup>45</sup>». Les attaques et poursuites dont ils sont l'objet ont ainsi contribué à souder les écrivains dans la défense de l'autonomie de leur pratique professionnelle.

Cette éthique de responsabilité va, en retour, fonder leur engagement dans la cité en tant qu'«intellectuels», au nom de ces valeurs intellectuelles — et ce d'autant plus qu'ils soupçonnent souvent la politique de sous-tendre les poursuites dont ils sont l'objet<sup>46</sup>. C'est pour la défense de la vérité et de la justice que se mobilisent, derrière Émile Zola et Anatole France, les partisans de la révision du procès de Dreyfus. À l'opposé, les antidreyfusards — parmi lesquels Maurice Barrès, Paul Bourget et Ferdinand Brunetière, qui invoquent la Raison d'État comme limite à la recherche de la vérité par l'investigation judiciaire, et bien sûr à l'exercice de la fonction critique de ceux qu'ils stigmatisent comme des «intellectuels»<sup>47</sup>. De même, après la guerre de 1914, le directeur de *La NRF*, Jacques Rivière, rétorque aux écrivains proches d'Action française qui veulent inféoder la littérature au moralisme national que le désintéressement dans l'ordre de la pensée et de la création est un devoir patriotique pour la sauvegarde du prestige de la France<sup>48</sup>: le «désintéressement»

<sup>44</sup> Cité d'après Y. Leclerc, *Crimes écrits*, p. 126-127.

<sup>45</sup> Cité d'après Y. Leclerc, *ibid.*, p.127.

<sup>46</sup> Voir Y. Leclerc, *ibid.*, p. 61-63.

<sup>47</sup> Cf. Christophe CHARLE, *Naissance des «intellectuels» 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.

<sup>48</sup> Jacques RIVIÈRE, «La Nouvelle Revue française», *La NRF*, n°69, 1<sup>er</sup> juin 1919, p. 4.

s'oppose ici implicitement à l'utilitarisme de ceux qui essaient, au nom de la responsabilité de l'intellectuel, d'asservir l'art et la pensée à des fins qui leur sont extérieures. Enfin sous l'Occupation, face aux intellectuels collaborateurs et vichystes qui tentent d'assujettir la littérature aux valeurs de la « Révolution nationale », la défense de la liberté (et de la liberté d'expression) est le levier de la mobilisation des représentants du pôle autonome du champ littéraire dans une opposition active à l'occupant nazi et au régime de Vichy, tandis que les pratiques de la « contrebande » littéraire (le recours à un langage codé) et de la clandestinité redonnent à la littérature toute sa charge subversive<sup>49</sup>.

L'expérience de l'Occupation permet aux défenseurs de l'autonomie littéraire de se réapproprier la notion de « responsabilité de l'écrivain ». C'est Sartre qui théorise cette nouvelle déontologie du métier. Se réclamant de la filiation de Zola, il opère un double dépassement : de l'antinomie entre pensée et action, puisqu'il définit la littérature comme un acte ; de celle entre liberté et responsabilité, puisqu'il dissocie la notion de responsabilité du moralisme national auquel elle était liée pour l'associer à celle de liberté. Non seulement la responsabilité n'impose plus de limites à la liberté (créatrice), mais elle en est l'accomplissement le plus achevé. Si la responsabilité est l'aboutissement de la liberté créatrice, l'écrivain a en retour pour responsabilité de garantir la liberté : « Ainsi, puisque c'est là ce que veut l'écrivain, nous dirons qu'il est, une fois pour toutes responsable de la liberté humaine<sup>50</sup>. » Sartre aura ainsi dépassé l'opposition entre responsabilité et liberté héritée de Paul Bourget, conférant à cette notion de responsabilité de l'écrivain des lettres de noblesse philosophiques et une portée universelle.

Dans leurs confrontations successives avec les représentants officiels ou autoproclamés de la morale publique, les défenseurs de l'autonomie de la littérature ont ainsi forgé une série d'arguments qui ont fondé la déontologie de l'écrivain : aux arguments de l'art pour l'art et du désintéressement, importés de l'univers artistique, se sont ajoutés le principe de vérité emprunté au paradigme scientifique, de même que celui de la littérature comme

<sup>49</sup> Voir Gisèle SAPIRO, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>50</sup> Jean-Paul SARTRE, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, p. 31.

recherche et comme expérimentation, et celui de la liberté d'expression cher au monde journalistique. En réaction contre les hommes de lettres conservateurs qui se font le relais des pouvoirs politique et religieux pour imposer des limites à la pensée critique et à la création, ils ont universalisé les valeurs constitutives de leur ethos professionnel pour élaborer une éthique de responsabilité de l'intellectuel et les ont réinvesties dans les luttes politiques qui les ont opposés aux premiers, de l'Affaire Dreyfus à la Libération.

Gisèle SAPIRO