



HAL
open science

La fiction infléchit-elle la conscience? Sur le Théorie des Belles-Lettres de Georges Longhaye (1885)

Jean-Baptiste Amadiou

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Amadiou. La fiction infléchit-elle la conscience? Sur le Théorie des Belles-Lettres de Georges Longhaye (1885). La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2021, Savoirs de la fiction, 2021, pp.41-54. halshs-03391112

HAL Id: halshs-03391112

<https://shs.hal.science/halshs-03391112>

Submitted on 21 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La fiction infléchit-elle la conscience ? Sur la *Théorie des Belles-Lettres* de Georges Longhaye (1885) »

Jean-Baptiste Amadiou
CNRS (République des Savoirs)

Le souci récent, au sein des études littéraires, pour la valeur critique et heuristique des fictions, est contemporain d'un regain d'intérêt pour les questions morales en littérature. Au demeurant, s'interroger sur le type de savoir qu'un récit fictionnel est susceptible de nous délivrer sur le monde, n'est pas sans lien avec la question éthique : de quel genre de pensée morale les textes littéraires sont-ils porteurs ? Les deux interrogations ouvrent l'étude des œuvres au-delà du périmètre textuel, la première vers la connaissance du monde et la seconde vers la délibération morale. Les deux se demandent comment un roman ou une pièce de théâtre peut participer à l'élaboration de la conscience, soit de nos savoirs, soit de nos jugements éthiques.

Ce genre d'interrogations n'est cependant pas complètement nouveau. La présente étude se propose de faire une digression hors de nos dernières décennies pour explorer un traité de 1885, la *Théorie des Belles-Lettres* de Georges Longhaye¹, écrite en réponse aux théories de l'art de l'art et pour défendre l'idée d'une action des fictions (et de la littérature en général) sur les façons de penser, de sentir et d'agir. Que le lecteur pardonne ce double déplacement, temporel bien sûr, mais aussi disciplinaire, puisque l'éthique et la psychologie supplantent ici le droit et la sociologie, même si le cloisonnement des savoirs reste en partie artificiel et qu'ils dialoguent volontiers (ne serait-ce que parce que le droit, sous son aspect de censure, recourt à des conceptions éthiques ou psychologiques pour justifier les décisions d'interdiction d'une œuvre ou d'un spectacle, par exemple à travers la notion d'*incitation à la haine*). Ces déplacements favorisent néanmoins un recul avantageux pour réfléchir aux questions traitées ici. Les problèmes soulevés en 1885 diffèrent certes des nôtres, mais hier comme aujourd'hui une même question se pose : une fiction porte-t-elle à conséquence pour notre connaissance du monde, infléchit-elle notre pensée ? Cette question en appelle une autre : une fiction contient-elle une conception du monde, qu'elle soit revendiquée ou seulement immanente au texte ? Tel serait le dénominateur commun de ces débats passés et actuels. Certaines questions

¹ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres. L'Âme et les choses dans la parole*, Paris, Retaux-Bray, 1885.

abordées par Longhaye éclairent la discussion sur la valeur des fictions : comment un texte littéraire agit-il sur l'esprit humain ? En quoi cette action se différencie-t-elle de celle qui est produite par un essai ?

L'oubli dans lequel Georges Longhaye a sombré aujourd'hui, rend indispensable de présenter en quelques mots cet essayiste et sa *Théorie des Belles-Lettres*, dont le but est de démontrer l'action de la parole littéraire sur l'esprit des lecteurs. Deux aspects de cette thèse retiendront ensuite notre attention : la réflexion sur le mode spécifique à la littérature pour transmettre un savoir ou des conceptions morales, ce que Longhaye nomme « l'impression » ; puis le rôle de cette impression psychologique, qui puise soit dans le contenu narratif, soit dans la manière de raconter, soit encore dans le type de style.

I. UN AUTEUR ET UN OUVRAGE MAL CONNUS

Né à Rouen en 1839, Georges Longhaye (1839-1920)² suivit une scolarité littéraire, dans laquelle il brilla en latin, en rhétorique et en composition. Son baccalauréat réussi, il ressentit une vocation religieuse qui le conduisit au noviciat de la Compagnie de Jésus. Alors qu'il n'a que vingt ans, il est nommé professeur de grammaire, puis d'humanités, dans des institutions jésuites. Le jeune enseignant compose aussi des poésies, ainsi que des comédies et des drames en vers à destination des collèges de l'ordre, conformément à la tradition pédagogique des jésuites. Ses créations se diffusent dans les établissements francophones (France, Belgique, Canada), puis sont traduites en anglais, en allemand et en italien. En 1874, Émile Merveilleux du Vignaux, premier président de la cour d'appel de Poitiers où Georges Longhaye enseigne alors la rhétorique, l'invite à dispenser une série de conférences sur la littérature française, dont le succès est sans doute à l'origine de la nouvelle fonction que ses supérieurs lui confient : nommé professeur de lettres au juvénat, il est chargé d'approfondir la formation classique des religieux jésuites.

Cette nouvelle charge subit cependant très vite la contrainte du décret du 29 mars 1880, Jules Ferry étant alors ministre de l'instruction publique : les jésuites sont expulsés hors de France. Longhaye connaît l'exil jusqu'à soixante-quinze ans, en Angleterre, au Pays de Galles et à Jersey. Il y poursuit son enseignement en rhétorique supérieure auprès de ses

² Sur Georges Longhaye, voir Pierre Lhande, *Un maître humaniste, le Père Longhaye*, Paris, J. de Gigord, 1923 ; et Léonce de Grandmaison, « Georges Longhaye. Son œuvre et sa vie », *Études*, 20 avril 1920, 57^e année, t. 163, p. 131-150, dont la présente prosopographie reprend les informations principales.

coreligionnaires, lesquels, privés de leurs charges en collèges, mettent à profit ce temps d'exil pour parfaire leur formation. C'est de cette période que date la première édition de sa *Théorie des belles-lettres* (1885), l'un de ses quelques écrits imprimés, puisque de nombreux textes sont restés à l'état de manuscrits que Longhaye prêtait volontiers mais qu'il ne se souciait pas de faire imprimer. Après cet essai sur la littérature profane, il consacre le suivant à l'éloquence sacrée, avec *La Prédication. Grands Maîtres et grandes lois*, ensemble d'études sur l'art de la parole chez les prophètes d'Israël, les évangélistes, les pères et les docteurs de l'Église, ainsi que chez les prédicateurs modernes, Bossuet et Bourdaloue, suivies d'une tentative d'en tirer de « grandes lois » propres à la rhétorique de chaire. Cette dernière partie ne se contente pas d'une simple réplique des traités canoniques sur le sujet, comme celui de Maury³, ni même des leçons plus « romantiques » de Lacordaire, mais ajoute une part neuve et originale, puisqu'il inclut ainsi la liturgie elle-même comme source de la prédication, invite les prédicateurs à ne pas chercher à composer un discours rhétorique dans les formes et reprend les considérations sur l'action psychologique des discours déjà présentes dans sa *Théorie des belles-lettres*. Comme dans son précédent essai d'ailleurs, Longhaye ne produit pas des compilations remaniées d'ouvrages rhétoriques antérieurs mais développe une pensée personnelle, même si elle ne quitte pas les chemins de l'orthodoxie religieuse.

Il fut aussi un historien de la littérature, auteur de deux séries de volumes, d'abord d'une *Histoire de la littérature française au dix-septième siècle* couronnée par l'Académie française en 1898 sur un rapport de Brunetière, puis d'un *Dix-neuvième siècle. Esquisses littéraires et morales* en cinq volumes. Ces œuvres relèvent en fait moins d'une science historique appliquée à la littérature que d'une critique littéraire informée des biographies et du contexte, portée à étudier la valeur humaine, morale et sociale des œuvres examinées, et jugeant souvent selon une perspective religieuse. Chez Longhaye, la critique confessionnelle, loin de jeter un soupçon systématique sur les hardiesses de l'art, les intègre volontiers à l'expression humaine de la foi, comme il le note dans son *Dix-neuvième siècle* :

La piété contemporaine – la vraie et légitime, s'entend, non ses contrefaçons et parodies sentimentales – fait volontiers appel à toutes les ressources de la nature, et même de l'art, y compris l'imagination pittoresque ; pour atteindre finalement à son unique but, qui est de mieux aimer, de mieux vouloir et de mieux faire, elle n'a frayeur ni scrupule de se laisser ravir au beau, de s'ouvrir à toute impression juste et saine, de sourire, de chanter, de crier, où il le faut, ses admirations et ses ardeurs⁴.

³ Jean Siffrein Maury, *Essai sur l'éloquence de la chaire, panégyriques, éloges et discours*, Paris, G. Warée, 1810. Ouvrage beaucoup réédité pendant la première moitié du XIX^e siècle.

⁴ Georges Longhaye, *Dix-neuvième siècle. Esquisses littéraires et morales*, Paris, Victor Retaux, t. V, 1908, p. 170-171.

Sa préoccupation constante d'humaniste et de moraliste chrétien le conduit à tenter de concilier l'élan littéraire avec la sagesse morale, la noblesse d'esprit avec la vertu d'humilité, l'écriture distinguée avec la simplicité, « l'enthousiasme du beau avec la sévère intégrité du vrai »⁵. Cette conciliation passe, dans sa pensée, par une hiérarchisation des facultés psychologiques, une subordination de l'imagination et de la sensibilité à l'intellect et à la volonté. L'idée traverse toute son œuvre de critique et de théoricien des lettres.

Cette idée détermine le plan de sa *Théorie des belles-lettres* de 1885, ouvrage corrigé et complété au fur et à mesure de ses rééditions en 1889, 1900 et 1920. Ce traité cherche à théoriser la littérature, selon une volonté non seulement descriptive, mais aussi prescriptive, puisque Longhaye fournit des conseils de bonne composition. Pourtant, les recommandations d'écritures ne prennent pas ici la forme usuelle des manuels de rhétorique contemporains, qui énumèrent un ensemble de règles éparses. Les successions de préceptes, organisées selon les rubriques de l'invention, de la disposition et de l'élocution, ou des mœurs et des passions oratoires, ou bien encore des genres littéraires, compliquent, selon Longhaye, l'art d'écrire, induisent une vision trop scolaire, mécanique et desséchante de l'éloquence. Afin de pallier les insuffisances des traités de poétiques ou de rhétoriques, trop attachés aux modèles antiques et aux préceptes non toujours justifiés ou dépourvus de profondeur philosophique, l'auteur se fixe comme dessein une théorie des belles-lettres, un essai de formulation des principes philosophiques et psychologiques qui analysent l'action de la parole sur l'esprit humain, justifient les recommandations d'écriture et permettent de délimiter un usage moral ou immoral des belles-lettres.

L'auteur reconnaît certes qu'une théorisation de la littérature n'atteint pas toujours la certitude, puisque la « littérature n'est pas une géométrie »⁶. Mais son but est de combattre les démissions intellectuelles du scepticisme : « Que dans le champ de la composition et de la critique il reste toujours une part d'inconnu, soit ; mais c'est œuvre utile que de travailler à la réduire⁷. » La démarche philosophique éclaire l'étude littéraire de l'âme ; c'est donc le champ de la psychologie qui est convoqué ici. Longhaye écarte délibérément la psychologie moderne pour s'appuyer sur « l'ancienne philosophie »⁸, soit une certaine scolastique⁹, en organisant

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres. L'Âme et les choses dans la parole*, Paris, Retaux-Bray, 1885, p. VII.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 7.

les facultés ou puissances de l'âme en deux facultés supérieures, l'intelligence qui discerne le vrai du faux, et la volonté par laquelle l'être humain tend au bien et s'écarte du mal, et en deux autres facultés, inférieures ou secondaires, qui relient l'homme au monde matériel et animal : l'imagination, entendue comme représentation des objets sensibles absents ou des objets immatériels sous des images sensibles ; et la sensibilité « en vertu de laquelle les mouvements de la volonté prennent un caractère d'émotion, de trouble, d'ébranlement qui les fait retentir jusque dans l'organisme physique ; faculté de percevoir les impressions morales venues d'ailleurs et de s'en affecter suivant leur nature¹⁰. » La littérature la mieux réussie, explique-t-il, rassasie chacune de ces quatre facultés : « L'intelligence est impatiente du vrai, du vrai lumineux et facile ; la volonté appelle le bien, l'utile, l'honnête surtout ; l'imagination veut des couleurs ; la sensibilité, des émotions¹¹. »

Longhaye distingue deux lois dans l'efficacité de l'action que la parole exerce sur le psychisme humain, une loi de puissance et une loi d'ordre. L'action est puissante lorsque toutes les facultés psychologiques sont convoquées, lorsque la littérature tient en haleine la sensibilité, s'incarne dans l'imagination, satisfait le besoin de vérité et respecte la volonté. L'orateur capable de combler l'ensemble des dimensions de l'esprit humain, agit puissamment sur son auditoire, avec une plénitude à laquelle ne peut pas prétendre par exemple un discours purement abstrait ou a contrario un récit qui ne s'adresse qu'à la sensibilité ou à l'imagination sans nourrir l'esprit d'une substance intellectuelle. Mais cette puissance n'est complète et féconde que dans l'ordre, c'est-à-dire dans la hiérarchie des facultés, dans la subordination de l'imagination et de la sensibilité à l'intelligence et à la volonté : « Gardez que la raison ne disparaisse dans le tourbillon éblouissant des images ; gardez que la volonté ne s'emporte ou ne s'endorme parmi les violences ou les molleses du sentiment¹². » Le propos ne cherche pas seulement à formuler une théorie des belles-lettres, mais aussi une déontologie soucieuse de ne pas « manipuler » les auditeurs, en évitant deux formes de désordres psychologiques : l'abaissement de la raison au profit de l'imagination, et la dissolution de la volonté dans une sensibilité exacerbée. Longhaye approfondit et applique cette thèse générale successivement à la composition, au style et au débit.

⁹ La classification intelligence-volonté-imagination-sensibilité, si elle présente des proximités avec celle de la scolastique, notamment dans la hiérarchie et l'ordonnement des facultés, n'est pas strictement celle de l'« ancienne philosophie » qui distingue plutôt 1) les facultés cognitives (sens extérieurs comme la vue, l'ouïe, l'odorat ; sens intérieurs – sens commun, imagination, mémoire sensible, estimative – et l'intellect ou raison) ; 2) les facultés appétitives (appétit sensitif – concupiscible et irascible), appétit rationnel ou volonté ; 3) les facultés motrices.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 20.

II. LE MODE DE TRANSMISSION PROPRE A LA LITTÉRATURE : L'IMPRESSION

À la suite du chapitre III où il traite de l'action ordonnée, Longhaye s'attache à la condition de l'ordre, ce qui le conduit à étudier les relations entre littérature et morale. Il s'oppose à la théorie de l'art pour l'art, telle qu'elle a notamment été formulée par la philosophie française, en particulier par Victor Cousin dans *Du vrai, du beau et du bien* (1853) :

[L'art] est à son tour un pouvoir indépendant. Il ne relève que de lui-même ; il s'associe naturellement à tout ce qui agrandit l'âme, mais il n'est pas plus au service de la morale et de la religion que la religion et la morale ne sont au service de la politique. / [...] Non, le bien, le saint, le beau, ne servent à rien qu'à eux-mêmes. Il faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, l'art pour l'art¹³.

Cousin, et plus généralement les théories de l'art pour l'art, s'égarent en niant le concours que l'art apporte à la morale, au dire de Longhaye. Si on limite la portée éthique des littératures aux exhortations directes, alors une grande partie des textes n'apportent rien à la morale. Mais, explique l'auteur, l'action morale connaît d'autres voies que la seule prédication, puisqu'il distingue trois ressources propres à la parole pour produire un effet moral : la leçon, la thèse, l'impression.

La leçon exprime de la façon la plus claire la volonté d'agir moralement sur autrui, par l'injonction à la vertu. Si Longhaye, selon sa vocation de prédicateur, la considère comme « le plus haut emploi de la parole », il reconnaît ses limites : elle « effarouche trop souvent » ; surtout, « ce n'est point là le rôle que nous prétendons imposer à l'art », car s'il peut servir la morale, et « plus efficacement peut-être », c'est « sans se poser en pédagogue et sans montrer la férule¹⁴. » De ce point de vue, Longhaye s'en prend au théâtre à thèse et à intentions enseignantes, en particulier aux comédies et drames des Lumières. Il n'est pas de l'emploi du théâtre de s'ériger en chaire.

La thèse présente d'évidentes proximités avec la leçon, même si elle ne suit pas une modalité injonctive pour en rester seulement aux énoncés gnominiques : « l'écrivain agit encore sur l'âme par les vérités générales qui ressortent de l'ensemble et constituent *la thèse* de

¹³ Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1853, p. 197. Cité dans Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres*, op. cit., p. 73. Sur ce jugement, voir Paolo Tortonese, « Baudelaire et la *philosophiaillerie moderne* », dans *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, dir. André Guyaux et Sophie Marchal, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 494.

¹⁴ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres*, op. cit., p. 74.

l'ouvrage¹⁵. » Longhaye traite ici des fables et des apologues bien sûr, mais aussi de la présence de maximes morales au sein de fiction, maximes qui explicitent la thèse générale de l'ouvrage, par exemple le vers du *Cid* de Corneille : « L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir ». Longhaye n'encourage cependant pas les écrivains à choisir ce type de composition ; leurs lecteurs, pour peu qu'ils soupçonnent une préméditation de ce genre, auront de tels auteurs « plus de défiance que du prêcheur déclaré et du moraliste de profession. »

La troisième ressource de la littérature, dépourvue de leçons ou de thèses, est « l'impression ». Une œuvre, bien qu'elle ne réponde à aucune intention morale ou sociale, peut imprimer dans l'esprit du lecteur des sentiments conformes à la bonté. Longhaye, loin de dévaluer l'impression, y voit même le véritable secret de la puissance verbale. Il la définit comme « ce qui reste, non dans l'esprit, mais dans l'imagination et la sensibilité, alors que le livre se ferme ou que la toile se baisse », et comme

l'état, quelquefois vague, de l'âme où flottent encore toutes les images, tous les sentiments éveillés à tour de rôle par le spectacle ou la lecture. Mais à travers cette confusion du premier moment, une disposition générale se démêle et se détache, effet des tableaux contemplés et des émotions reçues, bien plus que des pensées et des théories, sorte de contagion de l'atmosphère morale qui emplit l'œuvre tout entière¹⁶.

Longhaye reprend ici un concept utilisé par Mme de Staël, à qui il consacre une abondante section dans son *Dix-neuvième siècle*. Au chapitre XXVIII de la deuxième partie de son essai *De l'Allemagne*, elle s'interroge en effet sur la moralité des romans et cherche un criterium pour en juger ; l'intention de l'auteur lui semble un gage moins valable que l'impression laissé sur le lecteur :

Une question plus importante, c'est de savoir si un tel ouvrage est moral, c'est-à-dire si l'impression qu'on en reçoit est favorable au perfectionnement de l'âme ; les événements ne sont de rien à cet égard dans une fiction ; on sait si bien qu'ils dépendent de la volonté de l'auteur, qu'ils ne peuvent réveiller la conscience de personne : la moralité d'un roman consiste donc dans les sentiments qu'il inspire¹⁷.

La distinction de Longhaye entre thèse et impression ne se superpose donc pas à une distinction générique entre une littérature engagée et une littérature « neutre ». La thèse d'une fiction en est sa « conclusion logique », alors que l'impression est le « résultat moral » effectif. Il distingue les deux en raison du grand écart qui les oppose parfois.

¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ Mme de Staël Holstein, *De l'Allemagne*, Paris, Nicolle, t. II, 1814, p. 312. Cité dans Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres*, op. cit., p. 77-78.

Longhaye en fournit deux exemples, le premier sur les *Mémoires* du cardinal de Retz, que le marquis d'Argenson jugeait moralement profitables puisque l'auteur nous y instruit du mauvais succès de ses démarches imprudentes et offre des leçons pour les étourdis, alors que l'avocat lettré Claude Brossette avouait se sentir ligueur, frondeur et presque séditieux par contagion, à la lecture du livre. Longhaye estime donc sa distinction judicieuse pour rendre compte des contradictions entre ces deux réceptions : « D'Argenson s'arrêtait à *la thèse* ; Brossette parlait d'après *l'impression* »¹⁸. Pour certaines œuvres, explique-t-il, « l'effet d'une thèse vraiment morale est contre-balancé par celui d'une impression moins pure »¹⁹. » Le second exemple qui illustre cette distinction porte sur le *Dom Juan* de Molière, dont la thèse extérieure peut être comprise comme une leçon morale instructive des progrès de la corruption menant par étapes au mensonge, au déshonneur, à la méchanceté et au refus obstiné du repentir ; mais l'impression laissée sur le spectateur peut s'avérer tout autre, et un public peu instruit s'amuse volontiers « de ce fanfaron de vices, beau, spirituel et brave, brave contre l'enfer même ». Et pour justifier cette possible interprétation, le jésuite Longhaye cite l'anticléricale Michelet, pourfendeur des jésuites : « l'enfer a beau l'engloutir, il n'est pas humilié. / Donc nul effet moral »²⁰. » Dans le même ordre d'idée, on pense inmanquablement aux ouvrages dont les auteurs prétendent à une certaine moralité, mais qui furent pourtant soupçonnés d'immoralité (par exemple *Les Liaisons dangereuses*, et, plus récemment pour Longhaye, les procès de 1857 contre Flaubert puis Baudelaire).

Par cette distinction, Longhaye envisage deux types de réception psychologique pour une même œuvre, l'une intellectuelle, l'autre émotionnelle, qui peuvent se contredire à l'occasion mais aussi cohabiter dans un même sujet. Dans ce cas, laquelle triomphe de l'autre ? Longhaye s'interroge sur ce conflit entre une thèse morale et une impression moins recommandable : « Que seront, au prix de ce constant effort exercé sur l'âme, les quelques principes et les quelques déductions logiques semés çà et là dans l'ouvrage ? Que sera la conclusion dernière ? Où ira l'homme, où ira la volonté, quand tout le cœur sera d'un côté et la seule intelligence de l'autre ? » L'essayiste prudent ne répond pas directement, mais se réfugie derrière le jugement de Madame de Staël cité plus haut, donnant le primat aux sentiments inspirés. La suprématie de l'impression définit le propre de l'art littéraire ; elle est « la suprême puissance de l'artiste, celle dont le légitime emploi suppléerait, au besoin, tout le

¹⁸ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres*, op. cit., p. 77.

¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁰ Michelet, *Histoire de France au dix-septième siècle, Louis XIV et la révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Chameroth, 1860, p. 70. Cité dans Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres*, op. cit., p. 77.

reste, au lieu que rien ne la peut suppléer elle-même »²¹. Cette supériorité de l'impression explique qu'il récuse les théories de l'art pour l'art : que la littérature soit à thèse (morale ou immorale) ou qu'elle n'en ait aucune importe peu, puisque l'impression dégagée par l'œuvre déterminera une certaine moralité sur l'âme du lecteur :

Et comme, à peine de nullité littéraire, il faut qu'une impression se dégage de l'œuvre quelle qu'elle soit ; comme cette impression agit toujours, au moins indirectement, pour ou contre la valeur de l'âme ; l'écrivain ne peut, en fait, se dérober à cette alternative : ou combattre la morale ou la servir. Ne songeât-il qu'à la respecter, nous croyons pouvoir l'avertir qu'il la servirait encore sans en avoir l'intention ni le mérite. Qu'il prenne plutôt conscience de tout son rôle, et n'en méconnaisse point la grandeur²² !

Comme Sartre qui considère plus tard le refus de l'engagement comme une forme d'engagement, Longhaye ne croit pas à la neutralité morale de la littérature. Toute œuvre littéraire revêt une portée morale ; indépendante de l'intention, elle tient au sentiment imprimé dans la sensibilité et l'imagination du lecteur. Par rapport à la question qui occupe le présent volume collectif, la fiction, même sans thèse sous-jacente, même sans engagement moral ou social, transmet, selon pareille perspective, un sentiment moral, une impression, qui n'est pas forcément un savoir intellectuel, puisqu'elle peut se passer d'une collaboration avec la faculté d'intelligence. Dans la pensée d'ensemble du traité de Longhaye, une telle impression se situe dans la sensibilité et l'imagination. Chez les esprits mûrs, l'intelligence domine l'imagination, et la volonté la sensibilité ; mais cette hiérarchie est renversée chez les sujets plus vulnérables, se laissant régir par les deux facultés inférieures ; pour ces derniers, les sentiments imprimés par les fictions peuvent porter à conséquence sur leurs conceptions morales.

III. LE ROLE DES IMPRESSIONS ET LEURS ORIGINES

Si Longhaye affirme que l'art littéraire agit moralement sur les lecteurs, il module cette action par une tournure doublement adverbiale ; la parole littéraire, écrit-il en effet, est « plus ou moins directement et immédiatement utile ou nuisible à l'élévation d'âme »²³. L'influence morale ou immorale des œuvres n'est pas nécessairement directe, soudaine ou sans intermédiaire. Il développe trois aspects de cette thèse, à rebours des théories de l'art comme finalité sans fin, de l'art pour l'art, ou de la poésie qui n'aurait pas d'autre but qu'elle-même.

²¹ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres*, op. cit., p. 78.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 70.

Le premier aspect porte sur le plaisir de la lecture. Une œuvre littéraire n'est accomplie qu'autant qu'elle a produit une action sur l'esprit du lecteur, qu'elle ne le laisse pas indifférent. Cette action se fait par étapes : le livre exerce « dans un sens ou dans un autre des mouvements tout d'abord indélébiles, qui sont les impressions premières, mais qui tendent à devenir délibérés, parce qu'ils sollicitent nécessairement la volonté de les admettre et de s'y laisser conduire. » Les sentiments d'amour, de haine, de pitié, d'admiration, de terreur, d'intérêt, de gaieté ne s'arrêtent pas à la partie inférieure du moi, mais tendent à se faire admettre par la libre volonté « et de l'entraîner à leur suite ». Longhaye ne développe pas davantage ; on ne sait pas exactement si la modulation qu'il envisageait pour l'influence morale, dépend de la capacité de l'œuvre à exciter tel ou tel sentiment, ou de l'émotivité propre à chaque lecteur, ou bien de la résistance de la volonté aux sentiments, ou encore de tous ces facteurs à la fois. Mais les impressions subies à la lecture participent aux mouvements de la volonté, et donc à l'élaboration de la pensée morale de chaque sujet. Longhaye insiste sur l'absence de relation directe et unique entre l'impression de lecture et l'agir moral ; il n'y a pas de « réflexe pavlovien » comme on dirait plus tard. Sa position est plus nuancée, elle se distingue à la fois de l'idée de conditionnement par la littérature, et de la notion inverse d'indifférence de la lecture sur le comportement. Mais comme son essai s'oppose aux théories de l'art pour l'art alors bien installées, il insiste sur l'influence des œuvres dans les décisions que l'on prend.

Le second aspect prend en considération la notion de divertissement de la lecture. Parmi les trois fonctions que la rhétorique affecte usuellement à l'éloquence, il s'agit certes d'émouvoir et d'instruire, aspects largement valorisés dans l'essai, mais aussi de plaire. Après avoir considéré le plaisir sous son aspect d'impression sentimentale (et donc, au fond, assez proche du *movere*), il l'aborde ensuite sous celui du divertissement. Il ne néglige donc pas l'objection selon laquelle un conte badin, une description anodine ou un jeu d'esprit seraient des « objets indifférents par eux-mêmes », indifférents en soi à la bonté ou à la malice, et dont l'éventuelle incidence morale ne peut être que le fait du lecteur, en aucun cas de la fiction elle-même. Longhaye concède, non sans réticence d'ailleurs, que certains objets légers puissent se montrer moralement indifférents, du moins en ce qui concerne le fond. La forme littéraire réussie, « le talent », en revanche, peut exercer une impression particulière sur le lecteur. De nouveau grâce à cette notion centrale d'*impression*, l'essayiste montre encore la participation d'une œuvre à l'élaboration de la pensée :

Si légère que fût l'œuvre, elle n'apportait pas seulement à mon esprit des objets peut-être indifférents par eux-mêmes ; elle m'apportait en outre des impressions toutes faites, armées de toute la puissance communicative, séduisante, contagieuse,

que peut y mettre le talent. Or, que ces impressions n'aient aucune portée morale directe ou indirecte, immédiate ou médiata, voilà qui nous paraît inadmissible²⁴.

Longhaye reprend une idée somme toute assez répandue, selon laquelle le style exerce une séduction sur le lecteur et abuse de sa crédulité grâce aux réussites littéraires. L'idée est par exemple présente dans la *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles que Rousseau compose en 1758 et dans laquelle il reproche au *Misanthrope* de Molière de ridiculiser la vertu. Si Rousseau loue les beautés de la pièce, l'éloge tourne vite à la critique de la séduction : « convenons que l'intention de l'auteur étant de plaire à des esprits corrompus, ou sa morale porte au mal, ou le faux bien qu'elle prêche est plus dangereux que le mal même : en ce qu'il séduit par une apparence de raison »²⁵. Par la suite, Rousseau s'en prend aux successeurs de Molière qui représentent l'empire et le charme féminins plus aimables qu'ils ne le sont vraiment : « le tableau séducteur fait son effet. L'enchantement causé par ces prodiges de sagesse tourne au profit des femmes sans honneur²⁶. » Dans un autre ordre que la critique littéraire, les censures romaines de l'Index reprochent régulièrement aux fictions poursuivies d'ajouter des grâces de style à l'immoralité, grâces qui rendent le mal plus séduisant et donc plus dangereux pour les plus vulnérables des lecteurs. Aujourd'hui encore, le domaine de la communication use parfois de l'idée d'une « séduction par le style », comme le fait par exemple Philippe Breton dans *La Parole manipulée*²⁷ lorsqu'il traite de la manipulation des affects par « l'esthétisation du message en vue de le rendre, pour cette seule raison, crédible »²⁸ dans les discours politiques d'extrême droite ou dans les slogans publicitaires. Pour reprendre une distinction scolastique, Longhaye considère donc qu'un *dictum* fictionnel peut s'avérer certes indifférent du point de vue moral, mais que son *modus dicendi* peut, quant à lui, entraîner des conséquences morales.

Dans les éditions ultérieures, Longhaye éprouve le besoin de développer davantage sa démonstration et de s'appuyer sur des citations. Ce développement lui permet d'ailleurs de préciser sa poétique sous-jacente, laquelle ne limite pas la littérature à la seule *mimésis*, mais définit le texte littéraire comme une imitation filtrée par une subjectivité émotionnelle :

Non, cette page, que l'écrivain nous offre, n'est pas seulement l'image plus ou moins précise ou colorée d'un objet quelconque ; elle est l'écho d'une émotion ressentie à propos de l'objet, inhérente et comme incorporée à l'expression de

²⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

²⁵ Rousseau, *Lettre à d'Alembert* [1758], éd. Marc Launay, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 110.

²⁶ *Ibid.*, p. 113-114.

²⁷ Philippe Breton, *La Parole manipulée*, Paris, La Découverte/Poche, coll. Essais (n° 88), 2000, p. 83.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

l'objet, d'ailleurs jalouse de se répandre, à ce point que l'écrivain n'a pas d'autre but immédiat en nous présentant l'objet²⁹.

Il appuie cette affirmation par le témoignage de l'artiste, dramaturge et critique Rodolphe Töpffer, qui, dans ses *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (1848), avance que le peintre ne reproduit nullement les choses, mais le sentiment qu'elles lui inspirent. Il convoque aussi l'autorité de Faguet pour montrer qu'un tel jugement ne concerne pas exclusivement les arts, mais la littérature aussi puisqu'elle « est le plus immédiatement psychologique de tous les arts [...], étant celui qui nous transmet le plus promptement et le plus complètement l'âme de l'auteur »³⁰.

Mais Longhaye ne s'arrête pas encore là, et c'est le troisième aspect de cette réflexion sur le rôle des impressions. Il envisage la possibilité que même l'impression provoquée par les qualités formelles ne soit ni bonne ni mauvaise, qu'elle échappe à toute catégorisation morale. Malgré cette indifférence éthique autant du contenu que de la forme, le texte littéraire peut, une fois de plus, entraîner quand même un résultat psychologique sur le lecteur. Cette influence ne porte pas sur des contenus substantiels entrant dans l'acte de délibération, mais sur la configuration psychologique de la conscience : la parole littéraire « met en action toutes nos puissances. Respecte-t-elle, en le faisant, leur ordre essentiel ou va-t-elle à le rompre³¹ ? » Autrement dit, favorise-t-elle la subordination morale de l'imagination à l'intelligence, et de la sensibilité à la volonté, ou bien au contraire renverse-t-elle la hiérarchie en exaltant les facultés inférieures et en réduisant au silence le discernement et la délibération réfléchi ? Lorsqu'une œuvre rompt l'équilibre des facultés au détriment des puissances supérieures, « elle dessert indirectement la morale », écrit Longhaye³². De nouveau, les éditions ultérieures de la *Théorie des Belles-Lettres* développent cet aspect. Longhaye illustre l'excès habituel d'imagination ou de sentiment notamment par *Notre-Dame de Paris* ; le roman de Hugo, en le supposant épuré de ses immoralités, « ferait encore une lecture malsaine », écrit-il, par son

²⁹ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres. L'Âme et les choses dans la parole*, 4^e édition, Paris, Pierre Téqui, 1920, p. 88. Dans cette édition, la dernière phrase du jugement précédent, d'abord formulée sur un ton péremptoire, gagne en nuance ici : « Or, que ces impressions, qui tendent à se faire adopter par nous, puissent jamais être sans aucune portée morale, directe ou indirecte, prochaine ou lointaine, immédiate ou médiate : voilà une hypothèse que nous aurions peine à mettre d'accord avec l'expérience et le sens commun. »

³⁰ *Ibid.*

³¹ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres. L'Âme et les choses dans la parole*, Paris, Retaux-Bray, 1885, p. 72.

³² *Ibid.*

seul style, « ce style outré et violent, fiévreux »³³. Les œuvres emportées habituent le lecteur à s'abandonner au sentiment, au risque d'étouffer les facultés de réflexion et de délibération.

*

Composée en réponse aux théories de l'art pour l'art, la *Théorie des Belles-Lettres* de Longhaye sape l'idée d'une indifférence des fictions et des œuvres littéraires en général sur la pensée cognitive ou éthique des lecteurs, sans accorder pour autant un magistère absolu aux textes. Si la littérature ne conditionne pas la conscience du public, elle a pourtant une relative incidence sur ses façons de penser. Cette action se distingue de celle d'un essai spéculatif, en ce que la fiction n'a pas pour finalité première de donner une leçon, au sens où Longhaye l'entend et qu'il distingue de la thèse. Si l'on écarte ensuite les fictions à thèse, dont le modèle serait l'apologue et qui recouvriraient également ce que nous avons coutume de nommer *roman à thèse* mais aussi *littérature engagée*, il reste les fictions désintéressées, sans thèse revendiquée.

Le premier intérêt de la *Théorie des Belles-Lettres* en ce qui concerne la valeur heuristique ou axiologique des fictions vient de l'analyse que Longhaye propose du corpus littéraire dépourvu de toute prétention à instruire. D'abord, l'essayiste envisage que de telles œuvres possèdent une thèse sous-jacente, une « conclusion logique » qui résulterait d'une lecture rationnelle ou éthique de l'intrigue dans son ensemble. Mais cette logique ne serait ni le seul discours portant à conséquence sur la pensée du lecteur, ni même le plus efficace. L'action propre à la fiction réside dans « l'impression ». La notion, qualifiée de « résultat moral » et désignant l'état confus dans lequel flottent, au sein de la conscience du lecteur, les images et les sentiments éveillés par la lecture, rivalise avec la thèse, et peut même la contredire, comme Longhaye l'affirme au sujet de *Dom Juan* de Molière.

De cette équivocité de l'effet de lecture, découle le second intérêt de l'essai. L'incidence d'une fiction sur l'esprit du lecteur échappe à l'univocité. La compréhension d'une fiction, et sa répercussion sur la conscience psychologique ou morale, est diverse. Mais cette conception de 1885 n'a rien à voir avec l'idée postmoderne ou déconstructiviste de l'œuvre pourvue de sens multiples. La variété des incidences possibles ne dérive pas tant de l'indétermination du texte, qui serait par essence polysémique, mais du composé psychologique du côté du lecteur. L'analyse en fonction des facultés de l'esprit que le lecteur

³³ Georges Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres. L'Âme et les choses dans la parole*, 4^e édition, Paris, Pierre Téqui, 1920, p. 89.

sollicite (intelligence, volonté, sensibilité et imagination) et en fonction de leur hiérarchie, est bien sûr tributaire des postulats choisis, en l'occurrence la philosophie « ancienne » pour ne pas dire scolastique et qui se revendique du sens commun, mais elle peut s'appliquer à certains paradigmes psychologiques énonçant une forme de clivage mental ou au moins une classification, comme entre raison et émotion, conscience et inconscient, entendement et intuition, perception et cognition, etc. L'idée générale est que la fiction agit sur l'esprit du lecteur non seulement par le sens logique et structurel, mais aussi par « impression » à travers des contenus plus conjoncturels, à travers le mode de narration et même par les choix stylistiques, jugés susceptibles d'exercer certaines facultés psychologiques au détriment d'autres. Un tel entraînement, notamment de la sensibilité, infléchit la conscience non pas tant par des énoncés substantiels que par une manière de sentir et de juger.