

Humanités, littérature et philosophie

Baccalauréat général 2026 — épreuve de spécialité

Métropole, session 2026 (26-HLPJ2ME1)

Corrigé

Interprétation et essai

Première partie (10 points)

Sujet — Première partie — interprétation philosophique

Texte.

Serait-il possible de s'en tenir à la conscience instantanée de soi ? Ne pourrait-on pas dire que la sincérité absolue serait, à la limite, la coïncidence incessamment renouvelée de l'être avec lui-même, le respect absolu des impressions naïves ? Se connaître authentiquement, n'est-ce pas forger et maintenir l'illusion que l'on est étranger à soi-même, et que l'on se découvre sans se modifier ? En dépit de sa séduction littéraire, cet idéal de la sincérité passive est inacceptable. Il est irréalisable parce que, sous couleur de les respecter, il mutile et défigure les données de l'existence humaine. Une telle sincérité serait instable autant que son objet. Comment ferait-elle la distinction entre ce qui est superficiel et ce qui est profond, entre les pensées errantes et les impulsions enracinées ? Elle serait incapable de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver. Elle en viendrait ainsi à consacrer¹ tout le vécu et à construire le moi, sous prétexte de ne pas construire. Car bon gré mal gré, toujours on se détermine, partiellement au moins, par l'idée que l'on se fait de soi-même. Si l'on obéissait à une telle morale, on se créerait par cette obéissance, mais au lieu de se créer *un*, on s'imposerait de perpétuels renouvellements, ou du moins on les accepterait parce que le devenir serait la valeur suprême.

Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, 1946.

¹ *Consacrer* : donner une valeur égale à tout ce qui est vécu.

Première partie : interprétation philosophique (10 points)

Dans quelle mesure peut-on, selon ce texte, se connaître authentiquement ?

Corrigé

Introduction Raymond Aron (1905-1983) est connu comme sociologue et commentateur politique ; mais son premier grand livre est une thèse de philosophie. L'*Introduction à la philosophie de l'histoire*, publiée en 1938 puis rééditée après la guerre, porte en sous-titre *Essai sur les limites de l'objectivité historique* — et elle commence, avant toute question sur les archives, par la connaissance de soi : comment un individu connaît-il son propre passé ? Le texte examine un idéal qu'Aron nomme la « sincérité passive » : se connaître consisterait à coïncider avec ce qu'on éprouve à chaque instant. Il procède par réfutation : il expose cet idéal sous forme de questions, le déclare « inacceptable » et « irréalisable », puis montre qu'il se contredit.

La question posée demande donc de mesurer ce qui reste possible une fois l'idéal écarté. Le problème est celui-ci : si se connaître, c'est se découvrir tel qu'on est, toute intervention du sujet sur lui-même fausse la connaissance ; mais si le sujet ne peut se saisir sans se déterminer,

ce qui remplace la découverte mérite-t-il encore le nom de connaissance ? L'enjeu est net : si Aron a raison, se connaître n'est jamais séparable de se choisir, et le mot *authentique* change de sens. Nous suivrons les trois moments du texte : l'idéal exposé et déjà miné par les mots qui l'exposent ; la réfutation par l'instabilité ; le retournement enfin, par lequel la sincérité passive se révèle une construction qui s'ignore — et qui livre, en creux, la réponse d'Aron.

I. Un idéal exposé sous forme de questions : coïncider avec l'instant Les trois questions initiales ne sont pas celles d'Aron : elles formulent la position qu'il va rejeter. « Serait-il possible de s'en tenir à la conscience instantanée de soi ? » Le verbe *s'en tenir* dit tout : s'arrêter à ce que la conscience livre dans l'instant, sans interpréter. La deuxième question nomme et définit l'idéal : « la coïncidence incessamment renouvelée de l'être avec lui-même, le respect absolu des impressions naïves ». *Coïncidence* : entre ce que je suis et ce que je sais de moi, aucun écart. *Incessamment renouvelée* : cette coïncidence doit se refaire à chaque instant, puisque l'instant suivant apporte d'autres impressions. *Respect absolu des impressions naïves* : le sujet s'interdit de corriger, de classer, de juger ; l'impression est naïve au sens propre, native, et la respecter, c'est n'y pas toucher. On reconnaît un idéal cher à la littérature du premier XX^e siècle — Aron parle de sa « séduction littéraire » ; on peut penser à Gide, dont le narrateur de *L'Immoraliste* (1902) se compare à un palimpseste et veut retrouver, sous les écritures déposées en lui par l'éducation, un texte plus ancien qu'il tient pour l'être authentique.

La troisième question est la plus retorse, et la réfutation y commence : « Se connaître authentiquement, n'est-ce pas forger et maintenir l'illusion que l'on est étranger à soi-même, et que l'on se découvre sans se modifier ? » Le tenant de la sincérité passive répondrait oui : je dois me traiter comme un inconnu que j'observe, sans que l'observation change l'objet. Mais le vocabulaire choisi ruine d'avance cette réponse. *Forger* et *maintenir* sont des verbes d'effort : l'attitude passive est produite. Et ce qui est forgé est nommé une « illusion » : l'idée que je suis « étranger à soi-même » n'est pas une découverte mais une fiction méthodique, car en vérité je suis, dira la fin du texte, celui qui se détermine par l'idée qu'il se fait de lui. La seconde face de l'illusion est la plus lourde : se découvrir « sans se modifier » suppose que l'observation de soi laisse intact ce qu'elle observe.

Le verdict tombe en deux temps : « cet idéal de la sincérité passive est inacceptable. Il est irréalisable ». *Inacceptable* est un jugement de valeur, *irréalisable* un jugement de fait — et le second entraîne le premier, puisqu'on ne peut raisonnablement vouloir l'impossible. La raison est paradoxale : cet idéal, « sous couleur de les respecter », « mutile et défigure les données de l'existence humaine ». *Sous couleur de* dénonce un prétexte ; *mutiler* et *défigurer* accusent une violence. Reste à comprendre pourquoi.

II. La réfutation : une sincérité « instable autant que son objet » L'argument tient en une phrase : « Une telle sincérité serait instable autant que son objet. » L'objet de la sincérité passive est la conscience instantanée ; or l'instant passe, et les impressions se succèdent sans ordre. Une connaissance qui se règle sur son objet en prend les propriétés : elle est instable. Or cette instabilité, montre Aron, est une impuissance à connaître — il le fait voir par une question et un constat qui portent sur une même opération, distinguer.

« Comment ferait-elle la distinction entre ce qui est superficiel et ce qui est profond, entre les pensées errantes et les impulsions enracinées ? » Les deux couples sont parallèles, et leur imagerie de la profondeur rappelle Bergson, dont *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) distinguait un moi de surface, fait de mots et de conventions, et un moi profond où l'on se reconnaît tout entier. Mais Aron retourne cette distinction contre l'idéal qu'elle semblait fonder : pour distinguer le profond du superficiel, il faut un critère, et ce critère n'est pas donné dans l'instant. Une pensée qui passe et une impulsion qui vient de loin ont, dans l'instant, la même intensité ; ce n'est qu'en les rapportant à une durée, à des actes, qu'on peut dire l'une superficielle et l'autre profonde. La conscience instantanée n'a pas ce recul : elle voit tout à plat.

Le constat suivant est plus fin encore : la sincérité passive « serait incapable de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver ». Il y a donc des sentiments que je crois éprouver sans les éprouver — un amour de tête, un chagrin de convenance. Or, pour la conscience instantanée, cette différence n'existe pas : se figurer éprouver, c'est encore éprouver quelque chose, et l'impression en est aussi « naïve » que toute autre. Le sentiment imaginé et le sentiment réel se présentent tous deux au présent, avec la même évidence ; c'est seulement à l'épreuve — du temps, de l'acte, de la déception — qu'on découvre lequel était de l'imagination. Discerner suppose de ne pas s'en tenir à l'instant ; l'idéal qui s'y tient s'interdit le discernement.

On mesure alors le sens de « mutilé et défigure ». Les « données de l'existence humaine » ne sont pas une poussière d'impressions équivalentes : elles ont un relief — du profond et du superficiel, du réel et de l'imaginé. Respecter toutes les impressions au même titre, c'est supprimer ce relief. D'où le mot que le sujet glose : la sincérité passive « en viendrait ainsi à consacrer tout le vécu », lui donner une valeur égale. *Consacrer* a d'ordinaire un sens religieux — mettre à part — et Aron le retourne : consacrer tout, c'est ne plus rien mettre à part, abolir en soi la différence entre ce qui compte et ce qui passe. Une connaissance qui accorde à tout la même valeur n'est plus une connaissance : c'est un enregistrement.

III. Le retournement : construire le moi « sous prétexte de ne pas construire » La phrase décisive est celle-ci : la sincérité passive en viendrait « à construire le moi, sous prétexte de ne pas construire ». L'idéal se définissait par le refus de construire. Aron montre que ce refus est lui-même une manière de construire, et la moins lucide : en accordant à tout le vécu la même valeur, je fais de moi un être sans hiérarchie ni unité — je produis un certain moi, celui du pur devenir, tout en me racontant que je n'ai rien produit. Le mot *prétexte* accuse une mauvaise foi : la passivité est un alibi.

La raison en est donnée par une thèse générale, introduite par « Car » : « bon gré mal gré, toujours on se détermine, partiellement au moins, par l'idée que l'on se fait de soi-même. » *Bon gré mal gré* : non une recommandation, mais une loi de l'existence. *Toujours* : y compris pour celui qui prétend s'en tenir aux impressions. *On se détermine* : le verbe est réfléchi, le sujet est à la fois ce qui détermine et ce qui est déterminé. *Par l'idée que l'on se fait de soi-même* : l'instrument de cette détermination est une représentation — la connaissance de soi n'est donc pas seulement le miroir de ce que je suis, mais l'une des causes de ce que je deviens. Enfin *partiellement au moins* : la restriction répond à la question posée. Aron ne dit pas que nous nous créons de toutes pièces ; l'idée de soi a une part dans ce qu'on est, à côté des données qu'on n'a pas choisies — le corps, l'histoire, les impulsions enracinées. Se connaître, c'est intervenir, dans une mesure limitée mais réelle, sur ce que l'on connaît.

L'alternative n'est donc pas entre construire et ne pas construire, mais entre deux constructions : « au lieu de se créer *un*, on s'imposerait de perpétuels renouvellements ». La sincérité passive est appelée une « morale », une règle qu'on se donne ; et lui obéir, c'est encore se créer, puisque toute règle suivie façonne celui qui la suit. L'italique qui frappe *un* est le cœur de la phrase : ce qui distingue les deux constructions, c'est l'unité. Se créer un, c'est rapporter les impressions à un centre, décider de ce qui, en moi, compte — bref, discerner ; s'imposer de perpétuels renouvellements, c'est accepter d'être à chaque instant un autre, au nom d'une valeur que la dernière proposition nomme : « le devenir serait la valeur suprême ». Aron ne dit pas que cette valeur est fautive ; il dit qu'elle est une valeur, donc un choix, qui se présente mensongèrement comme l'absence de choix. Cinq ans après Aron, Sartre décrira dans *L'Être et le Néant* (1943) une difficulté voisine : l'idéal de sincérité, qui voudrait qu'on soit ce qu'on est comme une chose est ce qu'elle est, se heurte au fait qu'une conscience n'est jamais simplement ce qu'elle est. Mais la conclusion d'Aron est autre : le moi est une œuvre partielle, et la connaissance de soi

authentique assume cette part d'œuvre au lieu de la nier.

Conclusion Dans quelle mesure peut-on donc, selon ce texte, se connaître authentiquement ? Pas du tout, si l'on entend par là coïncider avec sa conscience instantanée : cet idéal est irréalisable, parce qu'une connaissance calquée sur le flux perd tout pouvoir de discerner ; inacceptable, parce qu'il défigure l'existence en aplatissant son relief ; contradictoire, parce qu'il construit un moi sans unité en se flattant de ne rien construire. Mais dans une mesure réelle — « partiellement au moins » — si l'on renverse le sens du mot *authentique* : n'est pas authentique celui qui se découvre sans se modifier, puisque cela ne se peut ; l'est celui qui sait que l'idée qu'il se fait de lui-même le détermine, et qui en prend la responsabilité en se créant un. La connaissance de soi est un acte qui a une part de connaissance et une part de décision, et l'authenticité consiste à ne pas dissimuler la seconde sous la première.

Le texte laisse pourtant ouverte une question : si je me détermine par l'idée que je me fais de moi, qu'est-ce qui garantit que cette idée n'est pas, elle aussi, une figure, une image reçue des livres ? L'unité choisie pourrait n'être qu'une illusion mieux construite. C'est là que la littérature, dont Aron ne retient ici que la « séduction », a peut-être quelque chose à apporter — et c'est la question de l'essai.

Ce que le correcteur attend Une lecture qui suit le mouvement du raisonnement et non l'ordre des thèmes : voir que les questions initiales exposent la position adverse et que leur vocabulaire (*forger*, *illusion*) la mine déjà ; distinguer *inacceptable* et *irréalisable* ; expliquer pourquoi l'instabilité de l'objet interdit de distinguer ; peser « partiellement au moins » et l'italique de *un*, qui portent la réponse à « dans quelle mesure ». Une bonne copie analyse le retournement — construire sous prétexte de ne pas construire — comme une contradiction interne de l'idéal, fait servir ses références au texte au lieu de le remplacer, et n'ouvre pas la discussion de la thèse, réservée à l'essai.

Deuxième partie (10 points)

Sujet — Deuxième partie — essai littéraire

Rappel du texte. Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, 1946 — texte transcrit dans la première partie. Il s'ouvre ainsi : « Serait-il possible de s'en tenir à la conscience instantanée de soi ? » et soutient qu'une « sincérité passive » « serait incapable de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver ».

Deuxième partie : essai littéraire (10 points)

La littérature permet-elle « de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver » ?

Corrigé

Introduction Quand Aron écrit qu'une sincérité passive « serait incapable de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver », il pose comme allant de soi qu'il existe deux sortes de sentiments : ceux qui sont réellement éprouvés, et ceux que l'on croit éprouver — que l'on se *figure*, c'est-à-dire que l'on se représente par une image, souvent reçue d'ailleurs. Et il attribue à l'instant l'impuissance à les distinguer : *discerner*, c'est percevoir une différence fine, et cela demande un recul que la conscience immédiate n'a pas. La question posée transporte le problème sur un autre terrain : la littérature donne-t-elle ce recul ? Or la littérature est précisément le grand fournisseur de sentiments que l'on se figure : c'est dans les livres qu'Emma Bovary a appris les mots de l'amour avant d'avoir rien éprouvé, et Aron lui-même parle de la « séduction littéraire » d'un idéal qu'il juge illusoire. Si les livres façonnent nos sentiments, comment pourraient-ils servir à distinguer, en nous, ce qui vient de nous et ce qui vient des livres ? Nous soutiendrons que la littérature ne permet pas ce discernement à la manière d'une science, en triant du dehors le vrai du faux ; mais qu'elle le permet mieux que tout autre discours, parce qu'elle seule montre *comment* un sentiment figuré se forme, et donne au lecteur l'expérience de sa propre illusion. Trois étapes : elle fabrique les sentiments que l'on se figure ; elle est pourtant l'instrument le plus fin pour les démasquer ; et ce discernement n'est pas un tri, mais une lucidité que le lecteur exerce sur lui-même.

I. La littérature est d'abord ce qui nous apprend à nous figurer des sentiments

Les sentiments que l'on se figure éprouver ne naissent pas de rien : ils ont des modèles, et ces modèles sont, depuis des siècles, des livres. La Rochefoucauld le note dans une maxime (*Maximes*, 1665) : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour. » Le sentiment naît du récit, et non l'inverse. Rousseau en donne, au premier livre des *Confessions* (1782), le témoignage le plus net : enfant, il lit des romans avec son père des nuits entières, et en tire une connaissance des passions qui précède toute expérience — « je n'avais rien conçu, j'avais tout senti ». Tout senti, et rien vécu : c'est la définition même du sentiment que l'on se figure.

Madame Bovary (1857) est l'anatomie de ce mécanisme. Emma a lu au couvent Walter Scott

et les romances ; elle se marie, et le narrateur écrit : « Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. » La phrase raisonne comme un syllogisme, faux à sa racine : Emma tient pour acquis que l'amour doit produire le bonheur décrit dans les livres, et conclut de l'absence du bonheur qu'elle n'a pas aimé — jamais qu'elle a mal lu. La suite le confirme : « Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. » Elle a les mots avant les choses, et mesure ensuite ses sensations à ce vocabulaire. Tout ce qu'elle se figurera éprouver, pour Rodolphe comme pour Léon, sera coulé dans ces moules — jusqu'à sa mort, qu'elle se figure douce comme un sommeil et qui sera une agonie.

Stendhal avait nommé dans *De l'amour* (1822) le mécanisme de cette fabrication : la *cristallisation*, par laquelle l'amoureux couvre l'être aimé de perfections imaginaires, comme le rameau jeté dans les mines de Salzbourg se couvre de cristaux. Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir* (1830), se figure ses sentiments d'après un autre livre, le *Mémorial de Sainte-Hélène* : il prend la main de Mme de Rênal comme on exécute un plan de bataille, par devoir envers l'idée qu'il se fait de lui, et s'étonne, au sortir de sa première nuit, que le bonheur ne soit que cela. Le sentiment figuré n'est plus ici l'amour, c'est l'image de soi en héros — et l'on retrouve la thèse d'Aron : on se détermine par l'idée que l'on se fait de soi-même. Si cette idée vient des livres, comment les livres aideraient-ils à la reconnaître ?

Mais ces exemples sont eux-mêmes des œuvres : Flaubert et Stendhal ne se figurent rien, ils montrent quelqu'un qui se figure — et c'est là que la réponse se retourne.

II. Mais elle seule fait voir le mécanisme du sentiment figuré Ce qui trompe Emma, ce sont de mauvais romans, ou de bons romans mal lus. Le roman de Flaubert, lui, discerne, et par un moyen qui n'appartient qu'à la littérature, le style indirect libre. Dans la phrase citée, deux mots — « songeait-elle » — glissés au milieu du raisonnement, en marquant l'origine sans le prendre en charge : le lecteur est dans la tête d'Emma et, en même temps, dehors ; il pense avec elle et il la voit penser. Un moraliste dirait qu'Emma confond l'amour lu et l'amour vécu ; Flaubert fait éprouver la confusion de l'intérieur tout en la faisant reconnaître comme telle. C'est cela, discerner : non pas séparer le vrai du faux comme deux liquides, mais voir, dans un même mouvement de conscience, la part de l'image et la part de l'épreuve.

Le roman d'analyse est construit sur cette faculté. *Adolphe* de Benjamin Constant (1816) en est le modèle : un jeune homme se persuade d'aimer Ellénore par désir d'avoir, comme les autres, une aventure ; puis, une fois aimé, il ne parvient plus à distinguer dans ce qu'il éprouve l'amour de la pitié et la pitié de la lâcheté. Le narrateur observe que nos sentiments sont confus et mêlés, et que la parole, trop grossière et trop générale, peut les désigner mais jamais les définir. L'exactitude glacée de l'analyse est le moyen expressif : le lecteur apprend sur Adolphe ce qu'Adolphe a mis un livre à apprendre sur lui-même.

Proust va plus loin. À la fin d'*Un amour de Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1913), Swann, guéri, s'écrie : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! » La phrase fait tenir en une ligne la distinction d'Aron : le « plus grand amour » était un sentiment figuré — cristallisé sur une phrase de sonate et une jalousie —, et ce qu'il recouvrait, une femme qui ne plaisait pas. Mais l'ironie est plus profonde : Swann a bien souffert, voulu mourir, gâché des années. Le sentiment figuré n'était pas rien ; il a été éprouvé jusque dans le corps. Proust ne dit donc pas qu'il y a de faux sentiments : il montre qu'on éprouve réellement ce qu'on se figure, et que la différence n'apparaît qu'après, à celui qui se retourne. L'épisode des « intermittences du cœur », dans *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), inverse l'expérience : le narrateur a porté le deuil de sa grand-mère avec les sentiments qu'on doit avoir, et n'a rien senti ; plus d'un an après, à Balbec, en se penchant pour déboutonner ses bottines, il la retrouve soudain vivante dans sa mémoire et, pour la première fois, la perd réellement. Le chagrin de

convenance était le sentiment figuré ; le vrai est arrivé sans être appelé, par le corps.

Ce que la littérature apporte n'est donc pas un critère : c'est une durée et un point de vue. Le personnage vit dans l'instant et se figure ; le livre, qui a un avant et un après, un dedans et un dehors, fait apparaître ce que l'instant cachait — il réalise, par ses moyens propres, ce qu'Aron demandait à la connaissance de soi. Reste une difficulté : si le sentiment figuré est réellement éprouvé, comme celui de Swann, où passe la frontière ?

III. Un discernement qui n'est pas un tri, mais une lucidité du lecteur sur lui-même

La littérature ne trace pas de frontière stable entre l'éprouvé et le figuré — et c'est sa vérité, non sa faiblesse. Emma se figure ses amours ; mais elle en meurt, et sa mort n'est pas figurée. Musset, dans *On ne badine pas avec l'amour* (1834), fait jouer à Camille et Perdican une comédie de sentiments qu'ils ne veulent pas avouer ; Perdican feint d'aimer Rosette pour blesser Camille ; Rosette entend les deux orgueilleux s'avouer enfin leur amour, et en meurt : le sentiment feint a tué, et la mort les sépare. Dans les deux cas, le figuré produit des effets réels, et l'on comprend Aron : « bon gré mal gré », on se détermine par l'idée qu'on se fait de soi. Un sentiment que l'on se figure n'est pas un sentiment inexistant : il a pour cause une image au lieu d'un être, et n'en engage pas moins une vie. La littérature ne permet donc pas de trier les sentiments en vrais et en faux ; elle permet de comprendre comment l'image devient chair — discernement plus juste que le tri, parce qu'il ne mutile pas, pour reprendre le mot d'Aron, les données de l'existence.

C'est ici que le lecteur entre en scène : la question demande si la littérature permet à quelqu'un de discerner — à nous. Proust en a donné la formule la plus exacte dans *Le Temps retrouvé* (1927) : « En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. » Le verbe est celui du sujet ; et l'instrument optique dit ce que le livre ajoute à la conscience instantanée d'Aron : non un contenu, mais un grossissement et un recul. Le lecteur qui voit Emma se figurer l'amour ne reçoit pas une leçon sur Emma ; il reconnaît la manière dont il s'est raconté ses propres sentiments. Bergson, dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), prêtait au romancier hardi ce pouvoir de déchirer notre moi conventionnel. Le poème fait le même travail par d'autres moyens : lorsque Verlaine, dans les *Romances sans paroles* (1874), superpose la pluie sur la ville et les pleurs dans le cœur, il ne nomme pas un chagrin — il en produit l'équivalent chez le lecteur, qui découvre alors s'il l'éprouve ou se le figure. Le discernement est une expérience que le lecteur fait sur lui-même, et qu'aucun traité ne lui ferait faire, parce qu'un traité nomme les sentiments et qu'un poème les met à l'épreuve.

Il faut pourtant marquer la limite de ce pouvoir. L'instrument optique ne discerne rien tout seul : Emma aussi lisait, et la lecture n'a fait que nourrir ses figures, parce qu'elle lisait pour se figurer, non pour se voir. La littérature ne permet le discernement qu'à celui qui accepte d'être lu par le livre, et d'en supporter l'écart. Elle est donc ce qu'Aron appelle une « séduction » : un pouvoir qui peut nourrir l'illusion aussi bien que la dissiper. Mais cette ambiguïté la rend, sur ce point, supérieure au traité : Aron laisse ouverte la question de savoir si l'idée qu'on se fait de soi est elle-même une figure ; le roman la pose à chaque page, et donne au lecteur le moyen de se demander de quelles images il est fait.

Conclusion La littérature est d'abord ce qui fabrique les sentiments que l'on se figure : de Rousseau enfant à Emma Bovary, le lecteur de romans arrive dans la vie avec des sentiments tout faits. Mais les grandes œuvres montrent ce mécanisme au lieu de le servir : par le style indirect libre, par l'analyse rétrospective, par la construction d'un avant et d'un après, le roman fait voir ce que la conscience instantanée ne pouvait pas voir — comment une image devient un sentiment, et comment ce sentiment, tout figuré qu'il soit, engage une vie. Ce discernement n'est pas un tri entre le vrai et le faux ; c'est une lucidité que le lecteur exerce, avec le livre pour instrument, sur ses propres figures. La réponse est donc oui, dans une mesure et à une

condition : la littérature permet de discerner non en tranchant, mais en faisant éprouver la différence ; et elle ne le permet qu'à qui lit pour se connaître plutôt que pour se rêver. Ce pouvoir fait peut-être de la littérature le lieu où la sincérité qu'Aron juge impossible trouve une forme praticable : non la coïncidence avec l'instant, mais le récit qui, revenant sur l'instant, en discerne après coup la part d'image — ce que Proust a appelé le temps retrouvé.

Ce que le correcteur attend Un problème et non un catalogue : la copie part du paradoxe — la littérature fabrique les sentiments figurés qu'on lui demande de démasquer — et le résout par une distinction (le personnage qui se figure, le livre qui le montre, le lecteur qui se reconnaît). Des œuvres datées et analysées, non citées pour mémoire : la phrase de Flaubert lue au mot près (« songeait-elle »), la fin de Swann, l'instrument optique du *Temps retrouvé*. Un vrai moment d'objection (le figuré est réellement éprouvé ; Emma aussi lisait), un critère pour trancher, et le retour au texte d'Aron.