HAL
open science

Philosophie morale et mondes fictionnels

Ludovic Yao

To cite this version:

Ludovic Yao. Philosophie morale et mondes fictionnels. Philosophie. 2017. dumas-01704765

HAL Id: dumas-01704765

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01704765

Submitted on 8 Feb 2018

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UFR 10 – Philosophie

Année universitaire 2016-2017

Philosophie morale et mondes fictionnels.

Mémoire de Master 2 – Philosophie contemporaine.

Sous la direction du Pr. Sandra Laugier

YAO Ludovic

N° étudiant : 10920992

Philosophie morale et mondes fictionnels.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

UFR 10 – Philosophie (2016-2017)

Mémoire de Master 2 – Philosophie contemporaine.

Sous la direction du Pr. Sandra Laugier

YAO Ludovic

N° étudiant : 10920992

Remerciements

Aux organisateurs et participants de la journée d'étude Terrorisme et Séries TV en Démocratie (TESDEM), j'adresse mes sincères félicitations et mes remerciements pour la tenue d'une discussion particulièrement informative.

Je tiens également à remercier le Pr. Sandra Laugier, dont les enseignements ainsi que les publications sont pour beaucoup dans l'orientation prise par ma pensée.

Enfin, bien sûr, ma famille, dont le temps et les efforts n'ont jamais été épargnés pour me soutenir.

Introduction. Philosophie morale, fiction : géographie d'une relation contrastée.

Nous sommes à Montreuil-sur-mer, chez l'homme qui a fait la prospérité et le renom de cette petite cité française devenue fameuse pour son industrie « d'articles noirs », en rentabilisant ses imitations de jais anglais et de verroteries allemandes, chose pour laquelle on lui offrit les clés de la ville : le père Madeleine. Cette ville – et ce personnage – seront sans doute familiers au lecteur de Victor Hugo. Tout comme à ceux qui auront eu l'opportunité de voir l'une des nombreuses adaptations des *Misérables* au théâtre, au cinéma ou à la télévision.[1] La scène dont que nous nous apprêtons à évoquer l'est probablement tout autant.

Celle-ci prend place à la suite de l'arrestation d'un dénommé Champmathieu, dans lequel on croit reconnaître, malgré ses dénégations, un célèbre *fagot*, c'est-à-dire un ancien forçat. Fort heureusement pour lui, la nouvelle parviendra aux oreilles du père Madeleine, alias Jean Valjean, celui-là même pour lequel il a été mépris. [2] Ce dernier renoncera à son identité d'emprunt et de ce fait à sa place parmi les Montreuillois pour l'innocenter. Ce n'est donc plus en tant que maire de leur ville mais comme fugitif qu'il reviendra parmi eux, cela pour régler la question des obsèques de Fantine : ancienne ouvrière d'une de ses usines, décédée tragiquement et laissant derrière elle une fillette dont il a promis de s'occuper. [3] Or on s'en souviendra, sur la route qui mène à Cosette, la petite orpheline et aux Thénardier dont elle souffre l'hospitalité, se dresse un obstacle de taille : l'inspecteur Javert.

[1] V. HUGO, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1999, Tome 1 : « Fantine ».
[2] Tome I, Livre 6, Chapitre 2: « Comment Jean peut devenir Champ », *Ibid.*
[3] I, 8, 5. « Tombeau convenable », *Ibid.*

Javert, « cette conscience droite, claire, sincère, probe, austère et féroce », [4] ce tigre au service d'une loi intransigeante, se tient tapit à la porte de sa chambre. Tout n'est cependant pas perdu. On le sait, c'est là qu'intervient le personnage de la Sœur Simplice ; cette âme vertueuse dont le « trait distinctif » est de « n'avoir jamais menti, n'avoir jamais dit, pour un intérêt quelconque, même indifféremment, une chose qui ne fût la vérité, la sainte vérité ».[5] En effet, ce n'est pas Jean Valjean que l'inspecteur va découvrir en pénétrant cette pièce, mais la religieuse avec qui ce dernier conférait alors ; car étant « disposée de façon que la porte en s'ouvrant masquait l'angle du mur à droite » ; celle-ci offrait une cachette dont il sut profiter. La suite, on la connait. Javert entre et apercevant la sœur, il l'interpelle :

> Ma sœur, dit-il, êtes-vous seule dans cette chambre ? […] La sœur leva les yeux et répondit : — Oui — Ainsi, […] vous n'avez pas vu ce soir une personne, un homme ? Il s'est évadé, nous le cherchons, — ce nommé Jean Valjean, vous ne l'avez pas vu ? La sœur répondit : — Non.

Questionnée une première fois, puis une seconde, « elle mentit deux fois de suite, coup sur coup, sans hésiter, rapidement, comme on se dévoue ».[6] Autrement dit, confrontée à un conflit complexe entre l'une de ses convictions profondes, à savoir « que peu mentir n'est pas possible [car] celui qui ment, ment tout le mensonge » ; et sa conscience aigüe du fait que dire la vérité ici et maintenant, dans ces circonstances, revenait à condamner un homme bon ; la Sœur Simplice, pressée par ce dilemme, vit s'ouvrir devant elle un chemin qui l'éloignerait de la personne qu'elle avait été jusqu'à ce jour et décida de l'emprunter. Ainsi, elle fut l'actrice d'une transformation rendue possible par les perplexités morales auxquelles elle faisait face, laquelle rendit à ses yeux la perspective de sauvegarder la liberté de

[4] I, 6, 2, *Ibid*.
[5] I, 7, 1, *Ibid*.
[6] I, 8, 5, *Ibid.*

Jean Valjean préférable à la conservation de la « véracité imperturbable » [7] qui l'avait jusque-là définie.

Or qu'elle en ressorte grandie ou diminué à nos yeux, il est clair que c'est sur le plan éthique qu'elle fut mise à l'épreuve ; du moins la scène que nous venons de décrire parait satisfaire tous les critères du genre de dilemme dont s'occupent les philosophes de la morale. C'est-à-dire ces situations de prises de décisions qui sont caractérisées par l'opposition d'options contraires ; chacune exprimant une vision de ce qui devrait compter, moralement parlant, pour le décideur – en l'occurrence, la vérité, rien que la vérité et cela en toute circonstances, ou le bien-être d'un individu. Et la question se pose, ou du moins peut être soulevée de savoir ce qu'un tel dilemme, présenté dans un dispositif fictionnel, signifie pour ceux qui se sont donnés la tâche de nous aider à faire face à de telles questions. Il se peut que ni cette scène ni l'œuvre d'où elle provient ne leur paraissent susceptibles de faire réfléchir leur public ou de lui communiquer quoique ce soit sinon une certaine satisfaction, son contenu moral ne servant ici que de matériel au spectacle ludique proposé. On peut aussi y voir une manière d'illustrer, de façon agréable, simple et persuasive, un propos dont la structure propositionnelle et démonstrative complique la compréhension et dont l'aridité n'encourage pas l'assentiment. On n'imagine sans mal un professeur de philosophie morale la convoquer à titre d'exemple au cours d'une leçon portant sur la controverse qui opposa Constant et Kant sur l'existence d'un « droit de mentir par humanité » ; l'un arguant que le devoir de véridicité incombant à tout homme est absolu et l'autre qu'on peut légitimement y faire exception lorsque le bien-être d'un individu en dépend.[8]

---

[7] I, 7, 1, *Ibid*.

[8] Voir I. KANT et B. CONSTANT, *Le droit de mentir*, traduit par Jules BARNI, (éd.) Morana Cyril, Paris, Mille et Une Nuits, 2003, ou sont rassemblés les textes pertinents.

Il n'est pas non plus exclu qu'un tel professeur considère cette scène et l'œuvre d'Hugo, certes comme des ressources pour la réflexion, mais toutefois comme n'étant pas réductibles au statut d'exemple, et donc à une fonction illustrative. Elle serait alors une sorte de pensée brute en attente de raffinement, un discours investi d'une manne philosophique et morale qu'il s'agirait d'exploiter et de travailler afin de pouvoir l'exprimer véritablement, sous la forme de théories et d'arguments formels. En supposant qu'il lui attribue un effet didactique sur ce plan, parce qu'elle peut illustrer de façon persuasive une théorie éthique ou, s'il la tient pour un diamant brut en attente de polissage, parce qu'elle contient elle-même une leçon morale qu'il faudrait expliciter, il est possible qu'il l'envisage apte à informer et former son public, autrement dit à corrompre ou ennoblir ses destinataires. Dans les deux cas, le philosophe l'envisagerait comme une forme de discours édifiant, capable de produire des modèles et des contre-modèles de comportement efficaces, et donc susceptible de propager autant de bon que de mauvais exemples de conduites. A moins qu'en fin de compte, ni la scène dont il est question ni l'œuvre ou elle s'inscrit ne lui paraisse offrir de quoi se prononcer de manière définitive sur ce que serait bien agir ; mais nous inviter à y réfléchir *in situ.*

En vérité, aucune de ces réponses ne fait consensus ; ce qui nous indique à quel point les philosophes restent partagés sur la place qui revient aux fictions dans leur ligne de recherche ; autrement dit, sur la question du rôle que devrait y tenir les histoires imaginaires que nous racontent ceux d'entre nous dont l'art est affaire de récit et de représentation. La question de savoir ce qu'on peut en attendre ou en espérer sur le plan philosophique, et notamment sur celui de la philosophie morale reste donc ouverte. Pour certains, il semble que la réponse soit : rien du tout, ou alors rien de bon ; tandis que d'autres n'en espèrent rien de moins qu'ils ne le font

de la philosophie, à savoir qu'elle participe à notre éducation morale. Par ailleurs, intercalée entre ces extrêmes, la majorité des philosophes de la morale semble occuper une position médiane qui implique une inclusion limitée de la fiction en philosophie, inclusion conditionnelle à l'usage qu'on peut en faire pour ses recherches. Il y a donc trois écoles en la matière :

1. La première conçoit leur relation sur le mode de la disjonction et les tient pour des univers étrangers par nature, univers dont les croisements seraient moins le signe d'une parenté quelconque que le fruit de compositions aussi superficielles qu'artificielles.

2. La seconde, qui ne les désolidarise pas, les envisage attachées par des liens hiérarchiques, la fiction y étant subordonnée à la philosophie en tant que réservoir d'exemples ou matière première de la machine à penser philosophique. Une conception instrumentale, en d'autres termes.

3. La troisième évite cette dissymétrie et tend à les considérer comme des alliés naturels, ses avocats soutenant que certaines œuvres de fictions constituent de véritables exemples de philosophie, notamment morale, ou du moins qu'elles y contribuent de manière pertinente et essentielle.

Quoiqu'il serait peut-être plus juste de parler de tendances que d'écoles ou de conceptions spécifiques, les lignes de front du débat étant assez floues. En effet, il n'est par exemple pas évident de distinguer un recours à la fiction qui se veut purement illustratif d'un engagement avec un dispositif fictionnel qui consiste à miner celui-ci pour alimenter une pensée philosophique qui lui demeurera, à terme, extérieure. Ou encore d'un engagement avec une œuvre de fiction impliquant qu'elle soit prise pour elle-même comme philosophiquement pertinente, c'est-à-

dire ni investie d'une philosophie qu'elle-même ignore et qu'il faudrait révéler, ni simplement apte à servir de support à quelque théorie que ce soit. Bref, difficile de faire la part entre un usage ornemental de la fiction, une approche interprétative, et l'ouverture d'un dialogue avec une œuvre qu'on pense capable de « converser » sur un pied d'égalité avec le lecteur philosophe. Il n'en reste pas moins que deux tendances générales structurent par leur antagonisme le débat qui nous occupe : celle qui refuse de reconnaître à la fiction une valeur philosophique et néglige sa dimension réflexive, et celle qui insiste au contraire sur celle-ci ; les divers acteurs de la controverse oscillant entre ces deux pôles.

C'est en ce sens que l'on peut dire que parmi les trois conceptions que nous avons évoquées, disjonctive, instrumentale et conjonctive ; c'est la dernière qui est la plus contestée. En effet malgré leurs différences : l'une accordant un rôle utilitaire à la fiction en philosophie que l'autre refuse de lui céder, les deux premières résistent ou objectent à divers degrés à ce qu'elle revendique ; à savoir que certaines œuvres de fictions possèdent un caractère philosophique indiscutable et donnent lieu à une pensée morale sérieuse. Les pages qui suivent seront consacrées à la confrontation et, c'est notre espoir, l'éclaircissement de ces positions.

« Ethique », « Morale », « Fiction », et « Art ».

Le poète Paul Valéry préconise quelque part dans son œuvre, avant toute réflexion sur un sujet controversé, de commencer par une préparation du champ opératoire de la pensée, qu'il désigne sous le nom de nettoyage de la situation verbale. L'idée étant que toute discussion polémique, quel qu'en soit le sujet, aura secrétée un amas d'évidences non interrogées dont il faut se prémunir si l'on veut pouvoir réfléchir aux choses elles-mêmes, et éviter de s'empêtrer dans une querelle sémantique. Chose intéressante, ce souci d'éviter les pièges du langage s'applique pour lui au sujet qui est le nôtre, si on en croit ce qu'il écrit sur l'un des lieux communs du débat qui nous concerne :

> On dit « Poésie et Pensée abstraite » comme on dit le Bien et le Mal, le Vice et la Vertu, le Chaud et le Froid. La plupart croient, sans autre réflexion, que les analyses et le travail de l'intellect, les efforts de volonté et de précision où il engage l'esprit, ne s'accordent pas avec cette naïveté de source, cette surabondance d'expressions, cette grâce et cette fantaisie qui distinguent la poésie, et qui la font reconnaître dès ses premiers mots.[9]

En un sens, on peut dire que pour mener une réflexion sereine et efficace ici, il est nécessaire de ne pas s'enfermer dans un jeu de définition, mais de commencer par le commencement et de prendre, pour ainsi dire, les mots dans leur état naturel. Cela d'autant plus que s'essayer à réduire à l'univocité les termes de notre controverse, dont on à vue qu'elle constituait déjà un dédale conséquent, ce serait se lancer le défi de balayer non pas une mais deux écuries d'Augias. En effet :

> Les questions de philosophie et d'esthétique sont si richement obscurcies par la quantité, la diversité, l'antiquité des recherches, des disputes, des solutions qui se sont produites dans l'enceinte d'un vocabulaire très restreint, dont chaque auteur exploite les mots selon ses tendances, que l'ensemble de ces travaux me donne l'impression d'un quartier spécialement

[9] P. VALÉRY, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1314-1315.

> réservé à de profonds esprits, dans les Enfers des anciens. Il y a là des Danaïdes, des Ixions, des Sisyphes qui travaillent éternellement à remplir des tonneaux sans fond, à remonter la roche croulante, c'est-à-dire à redéfinir la même douzaine de mots dont les combinaisons constituent le trésor de la connaissance spéculative.[10]

On ne tentera donc pas ici, de différencier la notion d'éthique et de philosophie morale, mais nous les emploierons comme synonymes pour faire référence à la démarche de ceux qui réfléchissent à la réalité de nos rapports interpersonnels et aux éléments qui y participent ; des normes et des mœurs qui interviennent dans leur régulation, jusqu'à nos caractères et nos attitudes. Les termes de morale et d'éthique connaîtrons ici le même sort, et notre emploi de celui de fiction sera compréhensif et désignera l'ensemble des œuvres narratives qui ne se proposent pas de documenter la réalité mais d'en façonner une variante sur le plan de l'imagination, ce qui, dû à notre familiarité plus élevée avec elles, nous conduira à axer notre attention sur les fictions littéraires, cinématographiques et télévisuelles. A cet égard, lorsqu'il sera question d'art, ou de production artistique, ce sera la plupart du temps, sauf précision spécifique, de ce type de récits ou d'histoires racontés impliquant une part d'imitation ou de représentation imaginative de la réalité, qu'il sera question.

Sur ce, il ne nous reste plus qu'à considérer ce qu'il en est de de la philosophie et de la fiction, entre entente et mésentente, proximité et distance ; collaboration, indifférence délibérée et parfois hostile ou subordination de l'une par l'autre, la question, nous l'avons dit, restant ouverte.

[10] *Ibid.*, p. 1316-1317.

1. Fiction « ou » Philosophie : deux terres étrangères. Enquête sur les fondements de la conception disjonctive.

Notre première halte sur le parcours dont nous venons d'esquisser les étapes se fera parmi ceux pour qui il n'existe pas d'affinités entre philosophie et fiction. Autrement dit, elle concernera les partisans de ce que nous avons appelé la conception disjonctive de leurs rapports, parce qu'a ce « et » qui figure la possibilité d'une conjonction et d'une certaine proximité entre ces deux domaines, ils préfèrent le « ou » d'une disjonction qui les tient à distance et les situent à des points diamétralement opposés de notre carte conceptuelle.

Selon les membres de cette école de pensée, l'art de l'auteur de fiction et l'expérience de ceux qui en sont amateurs sont sans rapports avec le travail du philosophe, et vice versa. Autrement dit, l'art du raconteur d'histoire ; art du regard et de l'oreille, et l'expérience de ceux qui assistent à ses mises en scènes et écoutent ses récits, n'a fondamentalement rien en commun avec l'activité philosophique du théoricien. Ainsi pour eux, les propositions de ce dernier n'ont pas plus de rôle à tenir dans le processus qui consiste à façonner des mondes imaginaires, ou celui qu'implique le fait d'y laisser son esprit s'y engouffrer et partir à l'aventure, que l'édification de ces espaces et leur exploration ne contribuent à la formulation ou la considération de ces théories. En un sens, on peut dire que partager la perception qu'ils se font des rapports de la philosophie et de la fiction, c'est avoir à l'esprit l'image qui ressort des tous premiers vers du poème de Rudyard Kipling : « Oh, l'Est est l'Est, l'Ouest et l'Ouest et jamais ils ne se rencontreront ». [11]

[11] *The Ballad of East and West by Rudyard Kipling. Edmund Clarence Stedman, ed. 1895. A Victorian Anthology, 1837-1895*, http://www.bartleby.com/246/1129.html, consulté le 15 avril 2017: « OH, East is East, and West is West, and never the twain shall meet ».

Le poète allude ainsi à la distance physique et culturelle qui sépare l'Orient de l'Occident, donnant à leur division l'apparence d'une vérité irrécusable. Or ce motif des terres étrangères, séparées par la réalité de leur nature, c'est précisément celui du divorce qu'envisagent les partisans de la conception disjonctive. Sans son art, ni ses regrets, celui qui en est adepte ne dit pas autre chose que le poète et ne fait que substituer aux masses continentales et aux cultures ainsi divisées, les terres qui donnent asiles, sur le plan conceptuel, aux œuvres de nos philosophes et à celles de nos auteurs de fictions. Ainsi tout est de dire, dans sa perspective, qu'entre l'activité et l'expérience consistant à philosopher et celles que mobilisent nos dispositifs fictionnels, c'est le jour et la nuit. Plus encore, si on lit différemment le vers de Kipling, moins comme le constat d'une réalité irrémédiable que comme une mise en garde et un conseil de prudence, nous prévenant que jamais l'Est et l'Ouest *ne doivent se rencontrer* ; on peut penser qu'en ce qui concerne la conception disjonctive, il ne s'agit pas simplement de distinguer philosophie et fiction mais de les présenter comme des opposés ou du moins des domaines qui auraient tout à perdre à être rapprochés l'un de l'autre, bref, qui ne feraient pas bon ménage.

Reste à savoir sur quelles fondations s'appuient ceux qui favorisent cette conception de leur relation et à déterminer s'il n'en va pas de la séparation qu'ils tiennent pour nécessaire, comme de la distance entre Orient et Occident chez Kipling, car, chose qu'on a tendance à oublier, pour ce dernier : « Il n'est plus ni Est ni Ouest, ni frontière, ni race, ni naissance, quand deux hommes forts se rencontrent face à face, furent-ils venus des bouts du monde ! »[12]

[12] « But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth/When two strong men stand face to face, tho' they come from the ends of the earth! » *Ibid.*

Afin de saisir les tenants et aboutissants de la perspective de ceux qui pensent qu'entre philosophie et fiction il n'y a rien à trouver si ce n'est qu'un rapport d'altérité et d'extériorité radicale ; abime conceptuel d'une telle ampleur qu'il faudrait les maintenir séparées sauf à vouloir forcer une mésalliance insensée qui ne leur profiterait pas, on se rapportera entre autres aux considérations de deux philosophes :

- Stanley Cavell ; un auteur dont l'œuvre est marquée par un intérêt pour la littérature et le cinéma, ainsi que les textes d'auteurs tel qu'Emerson – dont le style imagé a paru à certains, preuve suffisante de son caractère non-philosophique – ce qui lui a valu autant d'accolades que de critiques.
- Et Martha Nussbaum, dont le travail non moins controversé nous offre une défense élaborée de l'idée selon laquelle certaines œuvres littéraires (comme *La Coupe d'Or,* le roman d'Henry James) contribuent en tant qu'œuvres de fictions aux investigations de la philosophie morale, au même titre que les textes philosophiques au style plus conventionnel, fait d'arguments formels, de propositions explicites et d'inférences.

Deux penseurs qui, comme cette présentation sommaire le suggère, participèrent au mouvement qui contesta à partir des années quatre-vingt l'hégémonie de l'idée selon laquelle nos fictions n'avaient pas de rôle essentiel dans les réflexions des philosophes de la morale, et n'avaient rien à nous dire sur les questions éthiques qui les préoccupaient. Autrement dit, qui furent partis prenantes de ce qui fut appelé aux Etats-Unis le tournant éthique, lequel mena la philosophie morale à se tourner (ou plutôt, on le verra, à se retourner) vers la fiction, et par ailleurs conduisit la critique artistique, notamment littéraire, à (ré)intégrer un aspect éthique à sa grille

d'évaluation. En tant qu'acteurs de ce tournant, ils furent la cible de nombreuses critiques, lesquelles ils ne manquèrent pas de considérer, non seulement pour elles-mêmes mais surtout, et c'est ce qui va nous intéresser, pour ce qu'elles révélaient du scepticisme qui régnait parmi certains philosophes professionnels mais aussi certains auteurs de fictions, ainsi que nombre de critiques et théoriciens concernés par ce type de productions artistiques, quant à l'éventualité d'une connexion quelconque entre la pratique philosophique et l'art de raconter des histoires.

1.1. Fiction « et » philosophie chez Stanley Cavell : partenariat et dialogue.

La singularité de la démarche du Pr. Cavell tient au fait qu'il ne prétend pas offrir un exposé théorique de la vie morale qui se prononcerait sur ce que devrait être la pensée et la pratique éthique. Autrement dit, qui concurrencerait les versions les plus répandues des familles de théories dominantes qui rivalisent en la matière ; le conséquentialisme, une éthique de résultats selon laquelle le bien-fondé de nos actions s'estime à leurs conséquences prévisibles ; et la déontologie, une éthique qui met l'emphase sur le respect de certaines normes, cela quels qu'en soient les conséquences. Sachant qu'étant téléologique (du grec *télos*, qui signifie but) le conséquentialisme se fonde sur un concept de bien qui en constitue la finalité ; ce qui implique pour sa version la plus rependue, l'utilitarisme, la maximisation du bien-être et la minimisation du mal-être du plus grand nombre. Alors que celle de la déontologie, le kantisme, se fonde sur un concept indépendant du juste et un cadre de lois (par ex., qu'il ne faut pas mentir) selon lesquelles nos actions sont évaluées indépendamment de leur répercussions positives ou négatives.

Il se propose plutôt d'en explorer une dimension qui attache une « extrême importance aux relations personnelles et à la possibilité, ou à la nécessité, de notre

transformation et de la transformation de notre société. »[13]Autrement dit, le thème central du registre de la vie morale dont il se préoccupe est celui de l'éducation, celle d'un homme tenu pour perfectible, c'est à dire tendu entre ce qu'il est et ce qu'il pourrait être, toujours en *devenir* et donc ouvert à la possibilité d'une conversion ou d'une révolution. Sachant que – c'est là une part de la place qu'y occupent nos relations – la réalisation de cette disponibilité au changement, si elle suppose une éducation de soi par soi ne peut procéder que par l'intermédiaire d'autrui. Ainsi nous serions « en tant que représentatif, des *éducations* les uns pour les autres ». [14]Ou pour le dire autrement, des exemples. Une exemplarité qu'il faut comprendre à l'aune de la notion d'exemplification que Cavell a reçu en legs de la conception du perfectionnisme propre à Emerson. C'est au sein de sa conception du moi qu'il faut replacer cette idée ; moi partiel « toujours réalisé et à réaliser » qui n'est pas en quête *d'un* état ultime mais perfectible. C'est-à-dire « engagé dans un processus qui consiste à circuler » d'un état prochain à l'autre, dans un voyage dont chaque étape est ultime le temps de sa duration.[15]

Dans ce cadre, la signification de cette formule devient plus clair : si nous sommes des éducations les uns pour les autres, c'est au sens ou la mise à l'épreuve de nos convictions qu'implique de dialoguer avec autrui, bref la confrontation de nos expériences et de nos perspectives, peut causer en nous le sentiment d'insatisfaction qui est l'amorce de toute volonté de changement. L'autre est ainsi représentatif, dans la mesure où il tient lieu de fenêtre sur un ensemble de possibilités nouvelles, ou encore de panneau indicateur pointant vers une multitude de nouveaux chemins de vies, qu'il nous appartient d'emprunter (ou non). Il peut

---

[13] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? de Wittgenstein à Emerson*, traduit par Christian FOURNIER et Sandra LAUGIER, Paris, Gallimard, 2009, p. 208-209.
[14] *Ibid.*, p. 256.
[15] *Ibid.*, p. 224-225.

ainsi provoquer en nous une aversion de notre état présent qui se double d'une attirance vers un état futur qu'il nous indique pour ainsi dire du doigt, bref, jouer le rôle de catalyseur d'une transformation dont on sera l'opérateur.

A ce titre, être exemplaire comme Emerson l'entend et Cavell l'accepte, ce n'est pas être un modèle de conduite – ou d'ailleurs un contre-modèle – dont chacun d'entre nous se devrait de suivre l'exemple (ou de se défier) dans la mesure où il serait représentatif de *la* seule et unique voie à suivre en matière de comportement moral. Bref, être exemplaire au sens superlatif de ce terme. En réalité, il s'agit plutôt de permettre, de provoquer ou encore de rendre nécessaire une réflexion critique chez celui pour qui on tient lieu d'exemple. Dans un cas, il s'agit d'émuler un modèle, dans l'autre d'une figure qui est exemplaire en tant qu'elle nous fait réfléchir. Or comme le note le Pr. Sandra Laugier, pour Cavell, ce registre perfectionniste de la vie morale qui fait intervenir ce qu'Emerson appelle notre génie, « la capacité à se critiquer, la capacité à consacrer le moi réalisé au moi non réalisé » [16] ; « s'exprime ailleurs que dans la tradition philosophique, et notamment dans des œuvres littéraires ou cinématographiques ».[17]

Et si le contenu du cycle de cours qu'il donna à Harvard pendant quinze ans, tel qu'on peut le découvrir au fil des pages du recueil ou il l'a transcrit, n'en donnait déjà pas une preuve suffisante au vu de la façon dont ses chapitres alternes entre analyses de classiques de la philosophie, de grands textes littéraires, et de chefs-d'œuvre du cinéma hollywoodien, son titre le ferait. En tous cas, celui que ses traducteurs français lui ont donné, *Philosophie des salles obscures* [18] met en

[16] *Ibid.*, p. 287.
[17] S. LAUGIER, *« Présentation. L'autre voie de la philosophie morale », La voix et la vertu*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 1-30.
[18] S. CAVELL, *Philosophie des salles obscures : lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, traduit par Nathalie FERRON, Vincent Mathias GIREL et Elise DOMENACH, Paris, Flammarion, 2011.

exergue sa volonté de rechercher une pensée morale sérieuse et authentiquement philosophique là où depuis Platon, on ne l'attend pas.

C'est-à-dire d'aller en quête d'éclaircissements quant à nos perplexités morales dans un lieu qui ressemble à s'y méprendre à la caverne de la fameuse allégorie platonicienne. Laquelle thématise la condition de l'homme dans son statut de sujet épistémique comme un voyage de la conscience humaine de la duplicité des apparences à une connaissance véritable et moralement éclairée du réel. Soit, de la contemplation des ombres jetées sur la paroi de la caverne par le feu qui y brûle, au monde illuminé par le soleil qui rayonne dans le ciel des Idées. Ou encore, pour poursuivre la métaphore : un voyage des projections audiovisuelles qui couvrent les écrans de nos salles obscures et de l'écriture imagée – allusive plutôt qu'explicite, opaque plutôt que transparente – qui noircie les pages de nos fictions littéraires, peignant ainsi sur la surface du papier ou de la toile une réflexion superficielle du réel ; aux vérités contenues par les textes de la philosophie ou notre expérience (sensorielle et affective) est purifiée, passée au crible, bref percée à jour. [19]

A cet égard, on peut dire que Cavell nage à contrecourant du fleuve de la tradition philosophique et de sa source platonicienne, source à laquelle on n'a cessé de s'abreuver si on en croit la fameuse remarque de Whitehead selon qui toute la pensée occidentale n'est qu'une série de notes inscrites aux bas des pages de l'œuvre de l'auteur de la *République*. En ce qui concerne l'itinéraire que ce dernier nous à laisser en héritage pour nous aiguiller sur les chemins de la pensée, il avance donc résolument en sens-inverse de la plupart des marcheurs. Et pour cause : c'est en lui donnant une orientation nouvelle qu'il a choisi d'honorer ce legs. D'une part, parce que comme on vient de le voir, il le reçoit au travers d'un prisme émersonien

[19] PLATON, *La République*, 514a -517d. traduit par Georges LEROUX, Paris, GF Flammarion, 2004.

qui transfigure le motif du philosophe-guide incarné par Socrate, et comme il le dit lui-même sa conception du perfectionnisme, du souci et de la culture de soi, n'a ni « soleil » ni « représentant permanent du chemin qui y mène ». [20] Mais aussi parce qu'il en propose d'autre part, une lecture investie d'idées wittgensteiniennes, qui s'attachent à souligner l'importance de se rendre attentif à la complexité de nos pensées et pratiques éthiques concrètes. Une préoccupation qu'un attrait pour l'abstraction propre aux théories morales peut nous faire négliger ; d'où le conseil du philosophe autrichien : revenir au « sol raboteux »[21] de notre quotidien en dépit de notre amour philosophique des hauteurs, et l'intérêt de Cavell pour la fiction littéraire et cinématographique. En effet, à son sens, celles-ci comptent parmi leurs rangs des œuvres qui se focalisent justement sur nos vies, qu'elles les dramatisent ou cherchent à en exprimer la banalité quotidienne. Ainsi, selon lui « nos vies ordinaires sont la "matière" même du cinéma »[22] et il y a en littérature des ouvrages comme ceux de Jane Austen ou George Elliot qui sont tout aussi remarquables sur le plan philosophique pour « leur attachement à la vie du quotidien ».[23]

C'est-à-dire que la manière dont elles « mettent la vie de tous les jours face à elle-même » instancie une pensée qu'il dit antiphilosophique en un sens très particulier. Ce qu'il entend par là c'est que, comme on vient de le voir, elles suivent « un chemin contraire des envolées chroniques de la philosophie loin de l'ordinaire » qui conteste « le tableau suprême de l'habitation […] que propose la

[20] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 222.
[21] L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, traduit par Françoise DASTUR, Maurice ELIE, Jean-Luc GAUTERO, Dominique JANICAUD et Élisabeth RIGAL, Paris, Gallimard, 2004, p. 83.
[22] É. DOMENACH, « Le cinéma comme éducation chez Stanley Cavell », *Critique*, vol. 708, no. 5, 2006, pp. 426-438, cf. S. CAVELL, *Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life*, Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Belknap Press of Harvard University Press, 2004, p. 133.
[23] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* traduit par Elise DOMENACH et Christian FOURNIER, Paris, Bayard, 2003, p. 203.

philosophie [au travers de] la Caverne de Platon » .[24] Or comme il le souligne judicieusement « comment quoi que ce soit », par exemple un roman ou un film, « pourrait-il proposer une réfutation de la philosophie sans lui-même s'approcher de la philosophie et donc devenir en partie philosophie ? ».[25] En d'autres termes, si on tient ce que propose de telles œuvres pour une véritable réfutation de la forme prise par l'entreprise philosophique dans le sillage de Platon, et non pour une négation abstraite et vide de sens, celles-ci se doivent de contenir une composante positive. Elles ne peuvent simplement être une pure négation du projet philosophique en tant que tel, mais doivent lui proposer une forme d'expression et de réalisation alternative. A cet égard le titre du texte de S. Laugier que nous avons cité est particulièrement approprié, puisqu'il s'agit de considérer *une autre voie pour la philosophie morale.* [26] Non pas qu'il faille lui substituer un autre mode de pensée, mais comme il le dit lui-même, ce dont il est question c'est de revenir à une dimension de la vie morale que négligent les grandes théories éthiques. Registre que nous ouvrent nos fictions, lesquelles en constituent un point d'accès dans la mesure où elles participent à notre éduction morale.

Nous disions plus haut que la pertinence philosophique que trouve Cavell à la fiction transparaissait clairement dans son œuvre, non seulement dans son contenu, comme dans le cas des cours de philosophie morale qu'il prodigua aux étudiants d'Harvard, mais parfois de façon plus évidente comme dans le titre du recueil qu'il y consacra. On a vu ce que l'intitulé de sa traduction française avait d'informatif à cet égard. Or en ce qui concerne cette voie alternative pour la philosophie morale dont nous venons de parler, c'est plutôt son titre orignal, *Cities of Words* ou, comme

[24] *Ibid.*, p. 206.
[25] *Ibid.*
[26] S. LAUGIER, « Présentation. L'autre voie de la philosophie morale », *op. cit.*

nous le dirions en français, « Cité de Paroles », qui nous en dit long sur la manière dont la fiction peut contribuer à nous former moralement parlant. En effet, cette expression nous renvoi à la veine conversationnelle du processus de formation envisagé par Cavell ; lequel passe par l'intermédiaire d'autrui dans le cadre d'un dialogue qui donne lieu à un examen critique réciproque. Et c'est précisément de telles citées de paroles qu'édifient les dispositifs fictionnels auxquels il reconnait un potentiel philosophique, les films du cinéma hollywoodien et les fictions littéraires et notamment romanesques. D'où par exemple son intérêt pour les deux styles de film qu'il appelle comédie du remariage et mélodrame de la femme inconnue. Ainsi selon lui :

> Une des idées directrices à la fois des comédies […] ou le mariage est accepté ou re-accepté [et] de mélodrames ou le mariage est rejeté, est que rien ne légitime ou ratifie le mariage […] sinon la disposition […] au remariage […] ; et ce qui fait que le mariage vaut d'être réaffirmé est un attachement diurne qui implique […] éducation mutuelle, le tout manifesté dans le mode de conversation réciproque des deux membres du couple […]. [27]

L'idée est que la capacité de deux parties à s'enrichir et s'épanouir mutuellement, autrement dit à être une éducation l'un pour l'autre, est la condition d'un mariage véritable ; cette éducation n'impliquant pas seulement un transfert d'informations et par là un accroissement mutuel de leur connaissance mais « une transformation de l'existence ». [28] Aussi, pour Cavell les conversations des couples mythiques de ces films, celles de « Katharine Hepburn avec Cary Grant, de Hepburn avec Spencer Tracy, de Clark Gable avec Claudette Corlbert ou de Barbara Stanwyck avec Henry Fonda » ; qui « portent sur l'attitude méprisante, le manque d'attention, la brutalité, la froideur, la lâcheté, la vanité, le manque de délicatesse,

[27] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*, p. 202.
[28] *Ibid.*

l'absence d'imagination, la rancune… » ; constituent des rencontres morales. Autrement dit, des expériences éducatives impliquant « l'examen d'une âme par une autre et par elle-même » dont nous apprenons quelque chose en tant que témoins mais aussi, en un sens, en tant que participants.[29] Les œuvres qu'il reconnait comme perfectionnistes éduquent ainsi (ou transforment) leur lecteurs ou leurs spectateurs en les intégrants à de telles conversations, les dialogues et la filmographie des fictions du grand et du petit écran, comme l'écriture des fictions littéraires à qui il trouve une valeur philosophique sur le plan moral, constituant une invitation à pénétrer dans les débats auxquelles elles donnent lieu et « à déterminer sa position par rapport à ce qui se dit – assentiment, perplexité, accord sous la contrainte, consentement pour faire avancer la discussion, etc. »[30]

Ce motif conversationnel inhérent à la relation du lecteur-spectateur vis-à-vis de l'œuvre de fiction et des personnages qui l'habitent, reflète celui qui ordonne et oriente l'œuvre de Cavell en ce qui concerne la question des rapports entre philosophie et fiction. En effet, celle-ci se veut un forum ou peuvent se faire entendre, en contrepoint de la « voix, claire [et] froide »[31] identifiée par Iris Murdoch comme propre au philosophe, celles du cinéaste, du romancier, du dramaturge ou du poète. C'est-à-dire, celles qui opposent à la tonalité conventionnelle de l'écriture philosophique – qui fait dire à Cavell « qu'en tant que philosophes professionnels […] notre motivation […] dans l'écriture est moins de plaider pour un style que de refouler le style ou de ne l'autoriser qu'a dose

[29] *Ibid.*, p. 201-202.
[30] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 218.
[31] I. MURDOCH, *L'attention romanesque : écrits sur la philosophie et la littérature*, traduit par Denis-Armand CANAL, Paris, la Table ronde, 2005, p. 27.

décorative » [32] – une certaine grâce, une certaine sensualité et chaleur dans l'expression, qu'il tient pour essentiel à la philosophie morale.

Ces « voix chaudes » seraient donc tenues à l'écart d'une conversation qui les concernent et que les philosophes de la morale mènent sans eux car elle tourne autour d'une question à laquelle ils pensent parfois être les seuls à pouvoir répondre. Or comme le souligne Bernard Williams ; la question de savoir comment l'on doit vivre, depuis qu'elle a été soulevée par le personnage de Socrate au cours du dialogue que son disciple le plus connu a écrit sur ce sujet, « presque tous les livres d'un certain intérêt qui traitent de l'existence humaine en général finissent par l'évoquer ». [33] En d'autres termes, tous les livres soucieux de notre manière d'être au monde, dont ceux de nos auteurs de fictions littéraires. Par ailleurs, si on suit Cavell, c'est aussi le cas des films qui font de nos vie leur matière. L'omission de ces voix n'est donc pas pour lui le signe qu'il s'agit d'interlocuteurs illégitimes pour les philosophes de la morale, incompétents en regard du sujet qui occupent ces derniers ; mais plutôt celui de la résistance massive que ceux-ci leur oppose[34] et qu'il s'agira dans ce qui suit de considérer en suivant le diagnostic qu'il se prêta à formuler à cet égard.

1.2. Symptômes de l'attitude disjonctive, un diagnostic du Pr. Cavell.

A la proposition cavelienne d'une collaboration entre fiction et philosophie, considérées comme des partenaires potentielles de conversation sur le sujet de nos vies et la manière dont il convient pour nous de les mener, se sont opposés ceux

[32] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 263.
[33] B.A.O. WILLIAMS, *L'éthique et les limites de la philosophie*, traduit par Marie-Anne LESCOURRET, Paris, Gallimard, 1990, p. 7 ; PLATON, *La République*, 352 D.
[34] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 214.

pour qui les œuvres de nos artistes auteurs de fictions n'ont pas leur place dans ces échanges. Sauf à vouloir les rendre cacophoniques et improductifs. Leur idée étant, on l'aura compris, celle du Platon qui pensait que seul « un entendement distinctement philosophique, c'est-à-dire général et abstrait, rationnel et réfléchi » [35] – lequel la fiction ne saurait mobiliser – conviendrait à une telle discussion. Perspective courante à l'époque de Cavell comme il en témoigne ici :

> Des remarques comme "la poésie et la philosophie doivent être faites une" n'auraient en elles-mêmes pas suffi, même de mon temps, pour se faire éjecter de la plupart des cursus de doctorat de philosophie ; mais leur présence, à titre sérieux, en tant qu'ambition présente, n'aurait pas non plus été tolérée dans le cadre d'une thèse de Ph. D. [36]

Autrement dit, l'union du philosophique et du littéraire ou du poétique, si on entend par là l'ensemble des œuvres d'arts qui sollicitent par leur écriture les pouvoirs de notre imagination, afin de nous conduire loin de nos rivages les plus familiers, n'était pas admise dans le milieu des philosophes professionnels de son époque comme elle peut l'être désormais, quoiqu'encore difficilement. Cette « sorte d'union ou de travail en commun entre philosophie et littérature » [37] passait alors pour artificielle. Et dans le meilleur des cas, comme dans le pire, c'est-à-dire lorsqu'on y voyait une alliance incongrue ou, plus dramatiquement, une alliance nuisible pour ses parties prenantes, elle endommageait presque toujours la crédibilité de son initiateur. Concrètement, les questions importantes comme celles concernant la forme que devrait prendre notre vie, semblaient réservées à la philosophie, le sérieux nécessaire à leur traitement échappant, selon l'avis général, à la fiction. En d'autres termes, la philosophie paraissait en détenir l'exclusivité.

---

[35] B.A.O. WILLIAMS, *L'éthique et les limites de la philosophie*, *op. cit.*, p. 7.
[36] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 16-17.
[37] *Ibid.*, p. 15.

C'est aussi ce que suggère la teneur des critiques que l'intérêt philosophique porté par Cavell au cinéma lui aura valu. Il observe à cet égard qu'on a jamais manqué de lui demander « Comment se fait-il qu'un professeur de philosophie en vienne à réfléchir sur le cinéma hollywoodien » ?[38] Autrement dit, si c'était bien sérieux pour un professeur de philosophie de s'intéresser à la fiction. Une question rhétorique qui ne fait qu'exprimer l'idée que la démarche de Cavell est une excursion saugrenue voire dommageable dans une zone essentiellement non-philosophique. Détour récréatif qui apparaissait à certains le genre de caprice tenant lieu de signe chez celui qui y succombait, d'une tendance à la frivolité qui fragilisait la légitimité de son statut de philosophe sérieux ; ou une réelle confusion des genres qui allait jusqu'à remettre en question son statut de philosophe. Bref, son projet paraissait à certains un motif suffisant pour le disqualifier voire l'exclure du champ de la philosophie. Il en donne d'ailleurs un témoignage accablant lorsqu'il écrit ceci au début d'un de ses essais : « Mon cheminement quelque peu laborieux dans le cadre des institutions de la philosophie […] a été tel que j'éprouve perpétuellement le besoin de me présenter intellectuellement … »,[39] en d'autres termes, de se justifier en regard de l'introduction d'éléments jugés par beaucoup incompatibles à la nature de ce milieu.

Or que faut-il comprendre par-là ? On peut le deviner en s'arrêtant un instant sur le postulat que Cavell soupçonne d'être à la racine de la critique qui s'est élevée à l'encontre de son souci du cinéma. A savoir l'idée selon laquelle les films ne sont que « des biens matériels spécialisés, produits par une industrie visant à satisfaire les goûts d'un public de masse. » [40]

---

[38] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*, p. 15.
[39] *Ibid.*, p. 183.
[40] *Ibid.*, p. 27.

1.2.1. Temps philosophique vs temps fictionnel

Si on se focalise sur leur aspect industriel, on peut penser que la temporalité de nos fictions diffère de celle de la philosophie et qu'à la cadence mesurée de la formulation de ses thèses s'opposerait la vitesse d'un travail à la chaîne propre aux blockbusters du cinéma ou aux best-sellers littéraires, produits en séries. Il y aurait ainsi à distinguer, sur le plan du rythme, la création rapide du produit de consommation, et le tempo correspondant à celle d'un objet de réflexion.

Du point de vue de leur réception, c'est-à-dire du temps subjectif de leur considération, les choses s'inverseraient presque. En tous cas, si on en croit ceux qui font la distinction entre lecture savante ou critique d'une œuvre ; à savoir une lecture active, sélective, et rapide, qui la passe au crible, n'en suit pas l'ordre linéaire mais y saute d'un point à l'autre à la lumière de sa table des matières et de son index ; et la lecture ordinaire, naïve, passive et lente qui consiste à s'y abandonner, à suivre docilement son cours, sa lenteur oisive s'opposant à la vitesse analytique de l'autre. Sachant que dans cette perspective lorsque la lecture dites philosophique se fait lente, elle n'a pas l'oisiveté de celle du lecteur ordinaire, mais s'emploie à ruminer des considérations difficiles. Opposition qui, selon J. David, est le fruit d'un : « soupçon cultivé de longue date à l'égard de ce que l'on pourrait qualifier *de premier degré de la littérature*, celui-là même où un texte littéraire fait sens pour un lecteur qui se soumet à ses règles singulières [et] adopte son cadrage (perceptif, « pathique », cognitif, ou axiologique) de l'expérience […] ».[41]

Sur la question de l'industrie consistant à produire des fictions à buts commerciaux, opposé au travail de la philosophie ; lequel soit dit en passant, ne

[41] J. DAVID, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-Lht*, mars 2012, http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=304, Consulté le : 11/04/2017.

parait pas lui-même épargnée pas une certaine accélération nuisible qui prend la forme de la publication effrénée d'articles garants du crédit philosophique du publiant ; la vision qui garde de nos dispositifs fictionnels l'image de produits d'industries purement commerciaux « n'est pas plus fausse que l'interprétation qui voit dans la philosophie une profession spécialisée, mais pas non plus moins partielle [ni] moins nuisible » comme le souligne Cavell. En effet, on peut tout autant « opérer une sélection soigneuse de films » qu'accumuler les navets purement commerciaux « en vue de prouver la véracité des visions les plus sombres d'Hollywood ».[42] Par ailleurs, un exercice semblable est parfaitement faisable ; dans le même esprit, dans le milieu philosophique ; ou l'on peut autant faire une sélection soignée de grands textes pertinents pour les perplexités morales auxquelles nous faisons faces, qu'accumuler les articles sans substance ne fait rien sinon démarquer le publiant du non-publiant. Les partisans de la position de Cavell ne supposent pas que toute fiction soit dotée d'une portée philosophique et morale, mais que certaines d'entre elles pourraient l'être. Autrement dit, il s'agit pour eux de récuser l'idée qu'on puisse, comme c'est souvent le cas, juger de leur mérite à priori de tout réel engagement avec elles.

En outre, si l'on considère le fait qu'une œuvre de fiction à une temporalité qui dépasse celle de l'expérience consistant à entrer en contact avec elle, qui correspond à celui de la discussion et des échanges d'évaluations critiques qui portent sur cette dernière ; et le temps qui recouvre la rumination philosophique d'une œuvre ainsi que sa confrontation publique avec d'autres, il semble qu'on puisse dire qu'il y a en quelque sorte un point d'intersection entre la vie que connait la fiction dans les esprits et la conversation et celle de la philosophie dans le marché des idées.

[42] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*, p. 27.

Quant à la distinction entre 1er et 2nd degré de lecture, il nous semble qu'il s'agit là d'une réactivation de la méfiance platonicienne pour tout ce qui est réceptivité spontanée. Méfiance emblématisée, par la docilité des prisonniers de la caverne ; les liens qui les immobilisent physiquement n'étant en réalité qu'un moyen de souligner ce qui les maintient réellement dans celle-ci, loin du soleil symbole de vérité, à savoir leur contemplation fascinée de ses ombres. L'idée étant que leur état est celui d'une aliénation intellectuelle qui les rend aveugles à la réalité du monde, tant ils demeurent captivés et donc captifs de sa couche superficielle. Jacques Rancière parle à cet égard du paradoxe du spectateur :

> Il n'y a pas de théâtre sans spectateur [...]. Or, disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant […] la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir.[43]

Ce qui à notre sens vaut aussi bien pour le spectateur théâtral, que celui de films cinématographiques ou télévisuels, souvent accusé d'être hypnotisé par les écrans qu'il contemple, et le lecteur dont la lecture est dite naïve ou irréfléchie. Or qu'il faille opposer des formes d'engagements actifs et critiques qui seraient caractéristiques de la philosophie à des approches passives et irréfléchies des œuvres, signes d'une sorte de subjugation à la fiction, n'a rien d'évident. Comme nous le fait remarquer Jacques Rancière, être lecteur ou spectateur n'est pas une condition passive de docilité ou de soumission qu'il nous faudrait changer, mais un engagement actif qui consiste à se rendre réceptif et attentif à quelque chose. En fait, la position de lecteur-spectateur est « notre situation normale [puisque] nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons » en tant que tels.

[43] J. RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 8.

C’est-à-dire en tant que lecteurs et spectateurs qui « lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. » [44] En d’autres termes, opposer une lecture ludique qui serait caractérisée par son oisiveté ; destinée à faire passer le temps et qui serait, en définitive, une perte dans la mesure où celui-ci ne serait pas exploité comme il pourrait l’être par une lecture plus sélective et analytique, ne tient pas la route si on admet que toute lecture ordinaire n’est pas *que* récréative ni non plus dépourvue d’une dimension critique.

Après tout, on trouve effectivement des textes littéraires ainsi que des films et des séries télévisées dont le spectacle nous parait qualitativement médiocre, trop sentimental, peu réaliste, etc. La lecture ordinaire, loin d’être sans contraintes, pur abandon indiscriminé au plaisir de l’œuvre, exerce donc notre jugement. Par ailleurs, il se pourrait bien qu’une lecture savante, orientée par une intention exégétique, ne rende pas justice au texte de la manière qu’une lecture plus naïve saurait le faire. Lire pour écrire ou enseigner *sur* celle-ci, voire pour alimenter le courant de ses propres pensées, parfois, ce n’est plus engager l’œuvre elle-même. Inversement, une lecture trop naïve, pourrait perdre en précision ; celle qu’apporte justement une approche discriminante et critique. En définitive, entre lecture savante et courante, il se pourrait donc qu’il y ait moins rivalité que complémentarité. Concrètement, celles-ci ne sont pas mutuellement exclusives.

1.2.2. De la popularité et du plaisir de philosopher.

Si ce n’est pas le caractère industriel et la temporalité de l’expérience fictionnelle qui posent problème, peut-être est-ce la popularité de nos fictions qui les distinguent radicalement des textes de la philosophie. A savoir, le fait qu’elles

[44] *Ibid.*, p. 23.

s'adressent à un « public de masse ». En effet, comme le remarque la philosophe et romancière Iris Murdoch à propos de la fiction littéraire : « La littérature est lue par des gens divers et variés, en grand nombre, la philosophie par un petit nombre » ; [45] ou comme le rappelle lui-même Cavell :

> Les riches et les pauvres, ceux qui ne se soucient d'aucun (autre) art et ceux qui vivent de la promesse de l'art, ceux qui s'enorgueillissent de leur éducation et ceux qui s'enorgueillissent de leur pouvoir ou de leur esprit pratique – tous se soucient de cinéma, attendent la sortie des films, y réagissent, se souviennent de ces films, en parlent, en détestent certains et sont reconnaissants pour d'autres.[46]

Soulignons toutefois que la remarque de Cavell montre que le simple fait de constater la popularité de la fiction, par contraste avec l'impopularité de la philosophie, c'est-à-dire la plus grande réception dont l'une jouie par rapport à l'autre, et la largeur du public qu'elle vise relativement au public restreint que celle-ci parait rechercher, n'invalide pas l'idée que la première ait une dimension philosophique. Après tout s'il reconnait le caractère populaire de la fiction, il la considère également comme un partenaire légitime de conversation pour la philosophie. En fait, la popularité de la philosophie, c'est-à-dire la publicité des vérités qu'elle est supposée dévoiler est un enjeu réel pour les philosophes, et rien n'indique que celles-ci soient réservées à une élite, ou du moins, c'est là une position contestable et contestée. En effet, on peut supposer, à l'instar de Cavell que la philosophie n'a pas pour tâche, ou en tous cas pour seule et unique fonction de « réfléchir à autre chose que les êtres humains ordinaires ».[47] C'est-à-dire à des questions techniques qui ne concerneraient qu'un cercle restreint de spécialistes.

---

[45] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 26.
[46] S. CAVELL, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian FOURNIER, Paris, France, Belin, 1999, p. 28-29.
[47] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*, p. 25.

Au contraire, on peut penser qu'elle est une manifestation d'une disposition de l'homme, qui est autant une question pour lui-même qu'il tend à questionner le monde ; décrite par Cavell comme celle de l'enfant que nous gardons en notre fort intérieur et qui nous demande : « Pourquoi mangeons-nous les animaux ? » « Pourquoi y a-t-il des gens qui sont pauvres et d'autres qui sont riches ? » etc.[48] Autrement dit, une tendance à ne pas se satisfaire de l'évidence et à conserver la capacité de réévaluer ce qui parait aller de soi dans la manière dont nous conduisons nos vies. Or à ce titre la philosophie serait par essence elle-même populaire, c'est-à-dire présente en tout un chacun et s'adressant à tous.

La série d'oppositions que nous venons de considérer et de contester brièvement, contestation sur laquelle nous reviendrons lorsqu'il sera temps de prendre connaissance de la position de ceux qui, comme Cavell, reconnaissent dans le rapport entre fiction et philosophie la possibilité d'une relation intime ou simplement d'une collaboration ; réunit pour ainsi dire les boulons et les rivets de l'appareil conceptuel de la position disjonctive. Et parmi les éléments qui constituent les entrailles de la machine, l'un de ses ressorts principaux nous semble être l'idée selon laquelle les films et les fictions en général seraient des produits de consommation désignés pour *satisfaire le goût* d'un public de masse. Autrement dit, la question du plaisir. L'idée étant qu'en ce qui concerne la philosophie, seul vaudrait un plaisir intellectuel, une forme de contentement placide qui s'opposerait aux commotions affectives que l'art populaire suscite en nous.

C'est par exemple en ce sens qu'Andrew Gleeson, peut comparer nos fictions à des gourmandises bégnines ou parfois coupables, aptes à nous délivrer un « *sugar*

[48] S. CAVELL, *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit par Sandra LAUGIER et Judith BALSO, Paris, France, Ed. du Seuil, 1996, p. 198.

rush », c'est-à-dire une décharge énergisante sur le plan affectif ; excitation sensorielle et émotionnelle qui peut certes être innocente mais aussi dangereuse en cas d'excès, comme un influx glycémique trop élevé pourrait l'être. [49] Il y aurait donc à l'arrière-plan de la conception disjonctive qui tient philosophie et fiction pour des domaines d'activités mutuellement exclusives, une sorte d'échelle de plaisir qui va de la fausse satisfaction qui résulte d'une stimulation affective qui ne s'accompagne d'aucun bagage cognitif et qui ne nous comblerait pas mais au contraire exciterait notre désir ; au contentement de la contemplation philosophique reposant sur la recherche et la méditation du vrai.

Une conception des choses qui nous vient, encore une fois, de Platon. En effet, lorsqu'il considère les fautes de l'âme médiocre à la suite de l'allégorie de la Caverne, et ce qu'il aurait fallu faire pour la corriger, ce dernier avance qu'il était nécessaire, dès l'enfance, de la tailler ; « de couper les liens qui l'apparentent au devenir comme des poids de plombs qui se sont ajoutés à sa nature sous l'effet de la gourmandise et des plaisirs et convoitises de ce genre. » [50] C'est-à-dire que pour lui le mouvement qu'engage la culture de soi consiste, pour l'âme, à s'abstraire du monde des sens, de ce qui peut la ramener à son corps et à son cœur passionné et ainsi l'éloigner de la froide clarté de sa raison. En un sens la fiction, en mobilisant et excitant notre appareil sensoriel et nos émotions : colère, joie, tristesse, frayeur, hilarité etc. ; alourdie les liens qui arriment l'âme au monde des apparences et nourrit sa part irrationnelle, tandis que la philosophie fortifie sa part rationnelle.

On peut d'ailleurs noter à cet égard, le lien qui existe entre cette conception des choses et le problème que pose la popularité à la philosophie ; en effet, la figure de

---

[49] A. Gleeson, « The secrets and lies of film » dans W.E. JONES et S. VICE (dir.), *Ethics at the cinema*, Oxford, Etats-Unis d'Amérique, 2011, p. 28-29.
[50] PLATON, 519a -519b *La République*, *op. cit.*

l'individu dominé par sa part irrationnelle, chez Platon, c'est comme on le sait, l'homme du peuple, celui qui fait partit du commun ou encore du vulgaire. On se souviendra, à cet égard de l'analogie qu'il établit entre l'harmonie qui assure l'ordre de la cité idéale, ses dirigeants, philosophes-rois rationnels, commandant au peuple dominé par ses passions, et celle qui assure le bien-être de l'homme individuel, la partie rationnelle de son âme commandant à sa part passionnelle. [51] Les fictions s'opposeraient ainsi, en tant que biens matériels confectionnés pour répondre à nos désirs et satisfaire notre goût, aux livres et articles de la philosophie, qui seraient dans ce contexte des biens spirituels ou intellectuels : les premiers étant des denrées pour le corps et le cœur, les seconds pour l'esprit ou l'intellect.

Or cette idée a pour conséquence de leur assigner des fonctions différentes voire opposées. C'est du moins ce que Cavell devine être au fond du rejet de son projet, à savoir le fait qu'on postule que « la philosophie et les films hollywoodiens mobilisent des intentions culturelles séparées, qui n'ont rien à se dire de part et d'autre de la frontière qui les sépare, qui en fait n'ont même pas de frontière en commun. » [52]

L'idée étant, comme le disait Racine de la tragédie dans sa préface à *Bérénice,* qu'en ce qui concerne nos fictions « la principale règle est de plaire et de toucher » le plus grand nombre[53] ; tandis qu'en philosophie il s'agirait d'inculquer des vérités objectives à un public choisi prêt à les recevoir. Le philosophe Phillipe Sabot ne dit pas davantage lorsqu'il souligne que pour nombre de personnes, il ne va pas de soi que « la littérature ait vocation à connaître ou à faire connaître quoi que ce soit » ;

---

[51] *Ibid, 439-441c.*
[52] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*, p. 15.
[53] J. RACINE, *Théâtre complet de Racine : suivi d'un choix de ses épigrammes concernant son théatre*, Paris, France, Garnier frères, 1937.

donc qu'il est pour eux douteux que l'affaire de la philosophie ; étendre notre savoir ; soit : « l'affaire principale de ceux qui écrivent ». Cela parce qu'ils « s'attachent d'abord et avant tout à écrire, […] mais aussi (et pourquoi pas ?) à écrire pour divertir leurs lecteurs… » [54]. Autrement dit, ceux qui refusent toute connexion entre philosophie et fiction pensent que les logiques qui les structurent sont incompatibles au sens où nous n'attendons de cette dernière qu'une chose : que ses œuvres nous plaisent et nous divertissent. Ce serait là leur fonction immanente tandis que celle des livres et des articles de la philosophie serait de nous instruire. Visées divergentes qui impliquent des procédures et des outils différents :

> Il semble possible d'envisager la littérature et la philosophie comme deux formes d'activités […] irréductibles l'une à l'autre. La pertinence conceptuelle et la mise en œuvre rigoureuse d'une argumentation avec les effets de cohérence et de systématicité qui lui sont inhérents confèrent ainsi au texte "philosophique" sa valeur propre, tandis que le texte "littéraire" reçoit avant tout sa valeur de l'unité de son style et de la qualité particulière de l'écriture qui contribue à en produire les effets et à susciter par ce biais l'agrément de son lecteur.[55]

L'idée propre à la conception disjonctive est que, du point de vue des expériences procurées par la fiction et la philosophie ; aucune similarité significative n'indique entre elles l'existence d'une affinité naturelle. Dans un cas il y une pensée entrainée par l'enchaînement d'hypothèses, la succession des arguments et des objections, jusqu'à la formulation conclusive de théories dont la combinaison finit par produire une doctrine ; et dans l'autre, un esprit captivé par le spectacle de grandes et petite douleurs, d'immenses et de modestes succès ; bref, par la trame de vies si bien racontées et mises en scènes, qu'on parait les vivres aux côtés de leurs acteurs.

---

[54] Philippe Sabot, « Que nous apprend la littérature ? Bouveresse, Zola et l' « esprit éthique » , dans D. LORENZINI et A. REVEL (dir.), *Le travail de la littérature: usages du littéraire en philosophie*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 139.

[55] P. SABOT, *Philosophie et littérature : approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 5.

Interlude. Arrêt sur les ambigüités de la conception disjonctive et redistribution des lignes du débat

Avant de poursuivre notre exploration de la position occupée par les adeptes de la conception disjonctive, revenir sur ce que nous avons appris du diagnostic de Stanley Cavell ne serait pas superflu. A cet égard, il n'est pas inintéressant de constater que certains passages de l'interview réalisé par le philosophe britannique Bryan Magee, auprès de sa consœur, Iris Murdoch, offre un acompte de la relation qui existe entre littérature et philosophie qui parait confirmer son analyse. On trouve ainsi, parmi leurs échanges des remarques comme celles-ci :

> La philosophie vise à clarifier et expliquer, elle constate et tente de résoudre des problèmes difficiles et hautement techniques, et l'écriture doit être au service de cet objectif. […] La littérature est lue par des gens divers et variés, en grand nombre, la philosophie par un petit nombre de personnes. Les artistes sérieux […] ne travaillent pas pour un public d' « expert ». De plus l'art est du plaisir et fait pour le plaisir ; ses intentions et ses charmes sont innombrables. La littérature nous intéresse sur différents plans et de différentes façons ; elle est pleine de tours et de magie, et de mystification délibérée. La littérature divertit, elle fait beaucoup de choses, alors que la philosophie n'en fait qu'une.[56]

Comme on peut le voir, on retrouve là, sous une forme plus condensée, presque tous les éléments identifiés par Cavell comme constitutifs de la conception disjonctive et notamment ses deux ressorts principaux, associés aux concepts de popularité et de plaisir. L'idée étant que la philosophie est une discipline pratiquée par un cercle restreint de spécialistes s'adressant à un public tout aussi étroitement circonscrit, son champ d'investigation portant sur un ensemble de problèmes techniques distants des soucis du plus grand nombre : les masses à qui s'adressent la littérature et plus généralement les œuvres d'arts, qui sont pour leur part

[56] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 25.

focalisées – non pas sur le dévoilement et la communication de vérités objectives – mais la génération de plaisir. La variété de leurs charmes étant ajustée à la diversité des passions et des sens qu'ils mobilisent afin de nous distraire, là où le refoulement du style propre à l'écriture philosophique professionnelle mettrait en lumière sans passion ni complaisance la vérité du monde. Par ailleurs, si Murdoch affirme à Magee que « la philosophie n'est pas un type de recherche scientifique » [57] ; elle ne le contredit pas lorsqu'il avance que cette dernière : « a toutefois en commun avec elle des éléments fondamentaux. L'un d'entre eux [étant qu'elles] sont toutes deux des tentatives de comprendre le monde […]. »[58] Or dans le contexte de leur discussion, rapprocher science et philosophie sur fond d'une logique similaire de découverte, d'acquisition et de transmission de connaissances, c'est dire qu'elles occupent un terrain commun ou des régions limitrophes de notre carte conceptuelle contrairement à la philosophie et la fiction.

Cela dit, les choses ne sont pas aussi simples qu'elles le paraissent. Ainsi, quoique Murdoch ne récuse pas ce type de rapprochement, elle ne consent pas pour autant à en tirer les conclusions qui semblent s'imposer. Plutôt que d'évacuer la fiction de la zone réservée aux corps de connaissances ; elle affirme au contraire que « malgré leur différences, philosophie et littérature sont deux activités chercheuses et révélatrices de vérité » et insiste, plus globalement, sur le fait que l'art engage un mode de cognition auquel participe activement notre sensibilité. [59] En vérité, comme l'observe Maria Antonaccio on trouve chez elle autant d'éléments pour arguer en faveur de la conception disjonctive que conjonctive. [60]

---

[57] *Ibid.*, p. 31.
[58] *Ibid.*, p. 32.
[59] *Ibid.*, p. 35.
[60] M. ANTONACCIO, *Picturing the human: the moral thought of Iris Murdoch*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2000, p. 20.

Analyser, dans le temps et l'espace qui nous sont ici impartis les contradictions de l'œuvre d'Iris Murdoch est impossible. On peut toutefois faire l'hypothèse qu'elles sont moins le signe d'une fragilité quelconque de sa pensée, que l'expression d'un souci de rendre justice à la vérité que chacune des positions du débat capture. C'est ce qu'on peut être amené à penser lorsque l'on considère que, comme le souligne Anne Rowe – toute vision monoculaire est pour elle un anathème. [61] Pour cette dernière, il ne faut donc pas trancher les nœuds Gordiens que nous présente la philosophie à la manière d'un Alexandre, mais les dénouer de façon à saisir le caractère distinctif de chacun des fils qui y sont entrelacés. Or cet effort, qu'on ne peut que louer, s'accompagne évidemment d'un risque de contradiction. Quoiqu'il en soit, le fait qu'elle ait essayé d'en discerner toute les lignes de forces, fait de son travail une mine de renseignements sur le débat qui nous occupe – c'est d'ailleurs pour cela que nous nous arrêtons sur lui dans cet interlude.

L'un des motifs prévalant de la pensée d'Iris Murdoch, on l'aura compris, est platonicien. Et si elle ne diffère pas en cela des autres acteurs du débat ; puisqu'en « ce qui concerne notre attitude face à la fiction, nous sommes toujours les contemporains de Platon » [62] comme le dit très bien J-M Schaeffer ; la manière dont elle hérite de celui-ci se distingue des autres– d'une façon qui la rapproche en un sens de Stanley Cavell. En effet, elle n'entend ni simplement abroger sa condamnation de l'artiste ni l'approuver unilatéralement. On s'en souviendra, l'un des points centraux de la position Cavelienne tient au schème conversationnel qu'elle comprend, lequel est illustré par l'expression dont il a fait le titre de l'une

[61] A. ROWE, « Introduction: "A large hall of reflexion" », *Iris Murdoch: A Reassessment*, A. Rowe (dir.), New York, Palgrave Macmillan, 2007, p.3.
[62] J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 12.

de ses œuvres : *Cité de paroles*. Or non seulement il tire celle-ci du livre IX de *La République* ; c'est du mode dialogique du discours de Platon qu'il tire les critères du processus conversationnel d'éducation propre au registre de la vie morale que concerne sa philosophie. Ainsi il en retient l'idée d'un mode de conversation :

> (2) entre des amis […] (3) dont l'un dispose d'une autorité intellectuelle parce que : (4) sa vie est, d'une manière ou d'une autre, représentative ou exemplaire d'une vie qui est une attraction pour l'autre (ou les autres) et ; (5) le moi se reconnaît enchaîné, immobilisé, dans cette attirance et (6) il se sent enlevé à la réalité, sur quoi (7) le moi découvre qu'il peut se retourner (se convertir, se révolutionner), et (8) est entrepris un processus d'éducation […] où (10) chaque moi se trouve entraîné dans un voyage ascendant vers (11) un état plus avancé de ce moi […].[63]

Au perfectionnisme platonicien figurant un voyage ascendant de l'âme, devant s'achever par la réalisation d'un état ultime dont le philosophe serait le représentant, Cavell substitue donc une idée non-superlative de la perfection, l'état atteint par le moi lancé dans ce périple étant meilleur en un sens relatif et non absolu à celui qui le précédait, et tout aussi ouvert à une transformation future. Or on le sait, sa réinterprétation ne s'arrête pas là : à l'inverse du philosophe grec, c'est l'idée d'un « lieu dans l'esprit où les bons livres puissent être en conversation entre eux et avec d'autres sources de pensée et de plaisir »[64] qui gouverne son projet. Autrement dit, un lieu où s'expriment d'autres pensées que celles de l'entendement général et abstrait de la philosophie conventionnelle. Thèse que supporte également Iris Murdoch, *contre* Platon, lorsqu'elle observe que :

> La littérature, comme les autres arts, implique exploration, classification, discrimination et vision organisée. Naturellement, la bonne littérature ne ressemble pas à de l' « analyse », parce que l'imagination produit du sensuel, du fondu, du réifié, du mystérieux, de l'ambigu et du

[63] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 216.
[64] *Ibid.*, p. 215.

particulier. L'art est un autre mode de cognition. Songez au nombre de pensée et de vérité que renferme une pièce de Shakespeare, ou un grand roman. [65]

« Un autre mode cognition. » C'est-à-dire, précisément, celui que Cavell attribue à la littérature mais également au cinéma. Ou du moins aux films dans lesquels il retrouve la forme de conversation éducative dont on vient de parler ; « comédies du remariage » et « mélodrames de la femme inconnue » qui nous invitent à « converser » avec leurs personnages, donc à prendre position sur ce qui se dit à l'occasion de leur rencontre. C'est-à-dire, lorsqu'ils nouent le type de relation dont il dit que si « le cinéma peut l'appeler mariage, d'habitude les philosophes l'appellent amitié. »[66] En d'autres termes, il intègre quasiment par effraction nos artistes auteurs de fictions, au genre de cercles d'amis dont étaient composées les communautés philosophiques dont l'Académie de Platon était emblématique ; les faisant entrer là ou selon la formule inscrite au fronton de ce sanctuaire « nul ne doit entrer s'il n'est géomètre ». Ainsi, il substitue au cloisonnement disciplinaire séparant monde philosophique et monde artistique, concrétisé à notre époque par la départementalisation de nos corps de discours dans le milieu universitaire, un forum d'échanges transdisciplinaire.

Cependant, si Murdoch partage son appréciation pour les capacités de la littérature à révéler le vrai, sa confiance dans celles du film parait plus fragile. En effet, dans son ouvrage *Metaphysics as a Guide to Morals*, elle semble dire que la critique platonicienne lui est particulièrement applicable. Cela dans la mesure où il arguerait la monotonie du bien et le charme du mal, faisant ainsi de l'homme violent le héros de notre temps ; l'excellence technique de la télévision ayant des effets

[65] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 35.
[66] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 258.

qu'elle compare à ceux du théâtre d'ombres de la Caverne platonicienne.[67] Par ailleurs, si elle lui accorde plus de crédit, elle ne tient pas pour autant la littérature exempte de ce risque d'aliénation et de corruption intellectuelle et morale.

A terme, cela s'explique par le fait qu'un des motifs pour lequel Platon incrimine l'art lui parait tout à fait fondé, à savoir qu'il peut être et, selon lui en tout cas, est essentiellement une fantaisie « émotionnelle, exprimant la partie la plus basse de l'artiste et séduisant aussi la partie la plus basse de l'esprit de l'amateur d'art ».[68] Selon Murdoch, c'est là « une idée profonde et une accusation » sérieuse, laquelle on peut rapprocher des considérations freudiennes sur la connexion établie par une œuvre entre l'esprit de fantaisie d'un artiste auteur de fiction et celui de son public.[69] A cet égard, ce que Freud nous dit de l'auteur de fictions littéraires, c'est que : « l'écrivain fait la même chose que l'enfant qui joue ; il crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il assortit de gros investissements affectifs […] ». [70] Cela étant, qu'en est-il pour ses œuvres ? Selon lui, « toutes ont un héros qui est le centre d'intérêt, pour lequel l'auteur cherche par tous les moyens à gagner notre sympathie, et qu'il semble protéger comme par une providence spéciale » ; figure dans laquelle il devine « Sa Majesté le Moi, le héros de tous les rêves éveillés et de tous les romans. » [71]

En d'autres termes, auteur et amateur de fiction formeraient un appareil ou une unité quasi-mécanique d'échanges énergétiques de type fantasmagoriques et pulsionnels ; l'un alimentant et exacerbant le principe de désir et de fantaisie de

---

[67] I. MURDOCH, *Metaphysics as a guide to morals*, Londres, Vintage, 2003, p. 13.
[68] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 173.
[69] *Ibid.*, p. 39.
[70] S. FREUD, « L'écrivain et l'imagination », (Eds.). J-P LEFEBVRE et Élisabeth ROUDINESCO *Ecrits philosophiques et littéraires*, traduit par E. ROUDINESCO, Marc GERAUD, J-P LEFEBVRE, LORTHOLARY et Dominique TASSEL, , Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 826.
[71] *Ibid.*, p. 832.

l'autre et vice-versa, cela au prix de leur principe respectif de réalité ; c'est-à-dire de la lucidité avec laquelle ils peuvent appréhender le monde, autrui et eux même. Bref, ce qu'Iris Murdoch reproche à la fiction, c'est donc la manière dont elle nous console, nous indulge ou se montre complaisante envers nous ; c'est-à-dire la façon dont elle offre le support d'une illusion consolatrice aux évidences confortables dont on se satisfait à propos du réel lorsque celles-ci sont menacées, l'habitude qu'elle prend de traiter avec indulgence – et donc de renforcer – nos passions les plus mauvaises, ou de se montrer complaisante à leur égard en s'en faisant un relais. Pour elle, comme pour Platon, « on devrait regarder le monde réel et réfléchir à cela, et ne pas se contenter d'images triviales et de rêves aseptisés ».[72] Son reproche n'est toutefois pas unilatéral et ne concerne en réalité que des exemples de dérives, car, on l'a vu, l'art peut être pour elle un révélateur de vérité. Comme elle l'écrit dans l'un de ses essais les plus fameux, *Le Salut par les Mots*, « En introduisant une sobre précision autocritique […] dans sa représentation du monde […] le grand art encourage […] la véracité et l'humilité. (Ainsi Platon, qui partiellement à raison, a aussi partiellement tort.) ».[73]

Il a raison de voir un danger dans la faculté qu'à l'art de nous informer et de former notre caractère, compte tenu de l'inauthenticité dont il peut faire preuve envers la réalité lorsqu'il est pur fantasme. Mais s'il faut le croire sur ce point, sa méfiance ne serait pas à tout égard légitime. Gardons-nous néanmoins d'être trop hâtif, on risquerait par-là de ne pas prendre la mesure de son erreur véritable. S'il pêche, ce n'est pas pour ce qui, à première vue, semble détonner avec la position de Murdoch, à savoir son apparente exclusion unilatérale de l'art du domaine philosophique. En réalité, comme elle nous l'indique son exil du poète n'est pas

[72] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 39.
[73] *Ibid.*, p. 166.

sans nuances. Ainsi non seulement « Platon n'a pas banni tous les artistes de la Cité […] » [74]; il n'en barre pas définitivement les portes à la poésie. De fait, il précise que le poète qui s'y présenterait comme « un raconteur d'histoire utile [et] proposerait ses discours selon ces modèles que nous avons prescrit dès l'origine […] » [75] ; autrement dit, celui qui accepterait d'exercer son art sous juridiction philosophique, y trouverait un accueil hospitalier.

En d'autres termes, s'il disjoint afin de les distinguer le discours de la philosophie et celui de la fiction, il n'exclut pas la possibilité d'une relation entre elles. Elle serait toutefois conditionnée : car il ne lui reconnait pas, et c'est là son tort, la capacité cognitive autonome que Murdoch lui attribue et n'en fait pas une activité en quête de vérité susceptible de nous apprendre, par elle-même, des choses sur notre réalité morale. Pour lui, si celle-ci détient une telle valeur morale et cognitive, elle est tributaire des théories philosophiques qu'elle peut servir à illustrer et des modèles de conduites qu'elle peut contribuer à diffuser sous leur égide. Autrement dit, elle lui est extrinsèque. Même le compliment qu'il lui porte en la considérant dotée d'un pouvoir d'influence sur la formation de nos caractères est négatif, en effet, ce dernier se teinte de la méfiance qu'il entretient envers elle et lui fait penser qu'il est nécessaire qu'elle reste sous « l'œil du censeur ».[76] Sa faute est donc double : il se trompe sur ce qu'il estime être sa dangerosité et son absence de dignité ou de valeur cognitive et morale, et sur la base de cette estimation erronée, il porte atteinte à sa liberté,.

Et c'est précisément à ces deux offenses complémentaires que sera apportée une réponse. Ou plutôt deux, lesquelles seront-elles même adverses, à savoir : (1) celle

[74] *Ibid.*, p. 271.
[75] PLATON, *La République*, 398a *op. cit.*
[76] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 291.

de ceux qui voudront émanciper définitivement le monde de l'art de la menace de ce contrôle de censeur philosophique et moral, et celle de ceux qui, à l'instar d'Aristote, (2) voudront réhabiliter l'activité mimétique de nos fictions, c'est-à-dire leur composante représentationnelle sur la base de « ses vertus cognitives et émotives ».[77] Les uns entendent corriger Platon quant à la portée morale et philosophique de l'art poétique, les autres assurer l'autonomie du monde de l'art et le prémunir contre l'instrumentalisation et la censure en soutenant que les fictions auxquelles il donne asile sont des enclaves imaginaires et ludiques déconnectées de la réalité ; dénuées de valeur sur un plan philosophique et moral.

En définitive, nous appesantir sur les ambiguïtés de l'œuvre d'Iris Murdoch nous aura permis de mettre au clair ce que nous réserve la suite de notre itinéraire parmi les adeptes de la position disjonctive, et au-delà. Ainsi, nous savons à présent que : (1) L'attitude qui consiste à envisager les rapports de la fiction et de la philosophie en introduisant un « ou » disjonctif entre elles n'implique pas nécessairement que ce soit une disjonction exclusive. Au contraire, celle-ci peut ne pas l'être et laisser la porte ouverte à une certaine forme de conjonction. C'est par exemple le cas de celle de Platon, quoiqu'il envisage cette « collaboration » sur un mode hiérarchique qui implique la mise sous tutelle de la fiction. (2) Ce qui nous donne l'occasion de comprendre que c'est dans cette conception de sa relation à la philosophie, placée sous le motif de la maîtrise de l'une par l'autre, que s'enracine la conception instrumentale qui lui donne une fonction pédagogique, dont nous parlions au début de notre travail et qui occupera sa seconde section. (3) Il devient par ailleurs clair qu'à cette volonté d'instrumentaliser la fiction répond

[77] J-M. Schaeffer, « Remarques sur la fiction », B. GUELTON (dir.), *Les arts visuels, le web et la fiction: colloque, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2009, p.18.

un mouvement d'autonomisation du monde de l'art. (4) Autonomisme dont le ressort : la dénégation de toute fonction de renvoi qui donnerait à l'œuvre d'art un contenu moral, s'oppose à la revalorisation d'inspiration aristotélicienne que des auteurs comme le Pr. Nussbaum proposent.

1.3. Diagnostic du Pr. Nussbaum, scepticisme philosophique et rationalisme moral

Au scepticisme des détracteurs auxquels fit face Cavell dans le milieu philosophique quant à la place que pouvait y tenir la fiction, correspond dans le monde de l'art, et notamment celui de la critique littéraire ; une attitude dubitative équivalente dont les fondations – oppositions entre le plaire et l'instruire, l'esthétique et l'éthique ; le divertissement ludique et le sérieux philosophique – se chevauchent. Du moins est-ce le tableau peint par *La connaissance de l'amour*, recueil ou Martha Nussbaum revient sur le ton de la confidence et du témoignage, sur les débuts de sa formation universitaire au sein du Harvard de 1969. [78] Ce qui ressort de son récit c'est avant tout une impression de dissonance, non pas entre ses préoccupations et celles qui y avaient cours, puisqu'en réalité, les questions d'ordres éthiques qu'elle se posait sur les possibilités de l'existence humaine y faisaient effectivement l'objet de sérieuses considérations. Mais plutôt entre l'idée qu'elle avait du territoire qu'il s'agissait alors d'explorer et celle que partageaient ses pairs. Ainsi, pour Nussbaum, il était clair, comme le dit Barbara Carnevali :

> [Qu'entre] les domaines du littéraire et du philosophique, il existe, et il a peut-être toujours existé, une intersection naturelle. Aussi bien la littérature que la philosophie, et notamment cette branche du savoir philosophique que nous appelons « philosophie morale », s'intéressent à la vie des hommes. Le lieu de rencontre entre ces deux ensembles vastes et hétérogènes s'avère être le domaine commun de la réalité humaine. On pourrait imaginer

[78] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature*, traduit par Solange CHAVEL, Paris, les Éditions du Cerf, 2010, p. 28.

> cet espace comme une terre du milieu entre deux continents, et l'interpréter au sens de l'ancien mot aristotélicien d'*oikoumenê*: comme la « terre habitée », le monde où vivent les êtres humains.[79]

Or qu'une telle intersection existe, il n'y avait rien de moins évident pour ses collègues. Bref, son intérêt philosophico-littéraire pour ces questions, intérêt qui l'amènerait à allier littérature et philosophie dans des ouvrages comme *La Fragilité du bien*, lequel elle présente explicitement comme une tentative de « traiter des textes littéraires comme des textes philosophiques et de les faire dialoguer avec les philosophes » [80] endurait les affres d'un climat inhospitalier. De cette résistance, Nussbaum nous dit qu'elle prit trois formes complémentaires mais distinctes : L'une « tenant aux conceptions de la philosophie et de la philosophie morale en vigueur dans la tradition anglo-saxonne » ; l'autre à « la conception dominante de ce qu'était la philosophie grecque antique et des méthodes qu'on devait adopter pour l'étudier » ; et enfin à « la conception dominante de la critique littéraire, aussi bien pour les lettres classiques que pour le reste. » [81]

Eu égard à la familiarité que nous avons acquise avec lui, nous commencerons par revenir brièvement sur l'aspect philosophique du scepticisme auquel elle dû faire face. Mettre en rapport l'analyse du Pr. Cavell et la sienne ne pouvant manquer d'intérêt dans le contexte de notre discussion, d'autant que l'un et l'autre ont en fait l'expérience dans le même milieu, à savoir celui d'Harvard. Scepticisme qu'elle l'attribuait à la domination du kantisme et de l'utilitarisme dans

---

[79] B. Carnevali, « L'observatoire des mœurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale », J.-C. DARMON et P. DESAN (dir.), *Pensée morale et genres littéraires : de Montaigne à Genet*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 160.
[80] M.C. NUSSBAUM, *La fragilité du bien : fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, traduit par Roland FRAPET et Gérard COLONNA D'ISTRIA, Paris, Editions de l'éclat, 2016, p. XIX.
[81] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 28.

le paysage universitaire ; les « approches maîtresses de la théorie morale, hostiles à la littérature, pour des raisons internes solides ».[82] Reste à savoir en quoi exactement celles-ci participaient de cette séparation entre le philosophique et le littéraire, et plus largement, la fiction.

Jusqu'à présent c'est plutôt une pensée platonisante que nous avons incriminée en la matière, or les différences entre celle-ci et le modèle kantien ou utilitariste ne manquent pas. De même d'ailleurs, qu'entre ces théories, comme nous le signalions déjà au début de ce travail. C'est pourtant elles que Nussbaum accuse de s'opposer à l'inclusion de la littérature en philosophie morale et elles aussi dont Cavell distinguait sa démarche. Cela s'explique par le fait que, comme Stephen Mulhall le souligne avec raison, si les fondements sur lesquels repose l'assaut de Platon contre les artistes auteurs de fictions dépendent d'idées métaphysiques et épistémologiques que des philosophes contemporains seraient peu enclins à admettre, elles peuvent aisément être reformulées d'une façon qui leur convienne. C'est d'ailleurs ce que nous avons laissez entendre tout au long de notre propos. Ainsi, pour lui, comme pour nous, il est clair que l'acte d'accusation de l'auteur de la *République* : qui porte sur la capacité de la fiction à engager et mobiliser nos émotions indépendamment de nos facultés rationnelles et sa méfiance envers sa faculté de produire des mondes imaginaires dans lesquels il est aisé de se perdre ; bref, l'obstacle qu'elle représente selon lui pour une appréhension lucide de la réalité, n'a rien d'étranger aux courants dominants de la philosophie morale contemporaine. [83]

---

[82] *Ibid.*, p. 29.
[83] S. MULHALL, *The wounded animal: J. M. Coetzee and the difficulty of reality in literature and philosophy*, Princeton, Etats-Unis d'Amérique, 2009, pp. 1-2.

Nul besoin de partager la théorie de la tripartition de l'âme platonicienne[84] pour juger que c'est au principe rationnel de l'homme de commander son action et de considérer sa part sensible et émotive pour une sorte d'élément perturbateur qu'il s'agirait de soumettre ou dont il faudrait juguler l'influence en contexte moral. C'est là un point sur lequel un utilitariste tel que Peter Singer, ou un auteur Kantien s'accordent. A savoir qu'en ce qui concerne la morale, c'est l'intellect d'une raison froide qui doit être aux commandes et il faut maîtriser sinon s'affranchir de l'aspect affectif de nos considérations. En tous cas, Singer, lorsqu'il affirme que l'éthique exige « que nous évaluions les revendications morales de ceux qui sont affectés par nos actions avec une certaine indépendance par rapport aux sentiments que nous éprouvons […] »[85] ; ne semble pas dire autre chose que Kant, qui écrivait qu'en contexte moral, il ne faut rien décider sur la base de « ce qui est dérivé de la disposition naturelle propre de l'humanité », autrement dit, « de certains sentiments et de certains penchants ». [86] En un sens, comme c'était le cas pour nombre de ceux qui ont écrit dans le sillage de Platon ; pour eux, la part émotive et sensible de notre être est un véritable bastion d'irrationalité. Ainsi pour Montaigne :

> Qu'on loge un philosophe dans une cage de menus filets de fer clairsemez, qui soit suspendue en haut des tours de nostre Dame de Paris, il verra par raison evidante qu'il est impossible qu'il en tombe, et si, ne se sçauroit garder (s'il n'a accoustumé le mestier des recouvreurs) que la veuë de cette hauteur extreme ne l' espouvante et ne le transisse.[87]

En d'autres termes, ils tiennent nos affects pour désengagés des croyances que nous entretenons vis-à-vis du monde et en ce sens déconnectés de la réalité. C'est là une conception des émotions qui les réduit au statut d'énergies tempétueuses, dont le

---

[84] PLATON, *La République*, 435c-444b*op. cit.*
[85] P. SINGER, *Questions d'éthique pratique*, traduit par Max MARCUZZI, Paris, Bayard éditions, 1997, p. 82-83.
[86] I. KANT, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, traduit par Victor DELBOS et Alexis PHILONENKO, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1980, 1980, p. 101.
[87] M. de MONTAIGNE, *Essais*, livre II, chapitre 12, Garnier-Flammarion., Paris, 1962.

déluge tend à déborder nos facultés de contrôle rationnel et à distordre notre appréciation du réel.

Par ailleurs, dans la mesure où l'homme décrit dans ce passage est un philosophe, figure de la rationalité par excellence, on comprend que c'est justement celle-ci qu'on oppose à l'émotion, en regard de leur relation au vrai et du rôle qu'elles jouent dans notre appréhension du monde ; l'idée étant que notre raison se trouve parfois secouée et défaite par des séismes émotionnels dont il s'agit de nous prémunir en tenant la bride à nos affects. L'image reviendra d'ailleurs sous la plume de Pascal, quoique sous une autre forme, puisque c'est moins la frayeur émotive qu'il incriminera que l'envolée imaginative susceptible de l'avoir produit. On se souviendra à cet égard de sa remarque voulant que « le plus grand philosophe du sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. »[88] La chose n'est pas surprenante, comme le remarque Nussbaum, « la fonction imaginative est entrelacée au travail des émotions »[89] et c'est souvent sur le plan négatif qu'elles sont associées. Ainsi :

> L'idée que la délibération rationnelle puisse être tirée de, et même guidée par, ces éléments [les émotions et l'imagination] a parfois été considérée (dans l'Antiquité aussi bien qu'à présent) comme une impossibilité conceptuelle, parce qu'on a défini la partie "rationnelle" de l'âme par opposition à la partie "irrationnelle" (c'est tout particulièrement vraie de l'émotion, mais d'importants auteurs antiques et modernes ont inclus l'imagination dans leur critique de l'irrationnel.) [90]

Pascal est sans ambiguïté à l'égard de l'imagination, cette « superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer

[88] B. PASCAL, *Pensées*, § 41, Paris, France, Gallimard, 1977, vol. 2/, p. 77.
[89] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 142.
[90] *Ibid.*, p. 119.

combien elle peut en toutes choses ».[91] On peut donc dire qu'on a souvent eu tendance à loger émotivité et imagination à la même enseigne dans l'esprit ou encore l'âme humaine, à l'écart du domaine de notre raison et de notre intellect, dans un territoire sauvage, pays ou fantaisies et sentiments dansent une sarabande indifférente à la réalité nue. Ce qui suggère que de la méfiance qu'un Kantien ou un utilitariste peuvent porter envers imagination et émotion découle une attitude similaire à celle de Platon quant à la fiction ; à savoir qu'en tant qu'elle a commerce avec l'une et l'autre, celle-ci est condamnable. Ou du moins qu'elle nécessite la plus haute surveillance.

On l'aura compris, ce qui gêne ces auteurs, c'est l'apparente absence de contraintes dont jouissent imagination et émotivité, lesquelles seraient en quelque sorte affranchies des entraves qui lient la raison à la réalité des faits du monde. On peut faire erreur en menant un raisonnement quelconque, qu'on nous présente des faits qui infirment notre position, et on en changera ; en revanche, nos sentiments irrépressibles ou les chimères de notre imaginaire paraissent moins révisables dans la mesure où ils semblent plus s'imposer à la réalité qu'y être ajustés. En tous cas, c'est une idée courante. Ainsi l'adage veut que nos émotions et notre imagination aient une direction d'ajustement inverse à celles de nos croyances, ces dernières tachant de se conformer à ce qui est le cas, tandis qu'elles tendraient à se superposer à la réalité. [92] Or ce que Thomas Williamson nous apprend sur le sujet en question, parait contredire ce truisme. En effet :

> Lorsqu'on y regarde de près, l'imagination apparaît beaucoup plus dirigée vers la réalité que le stéréotype qu'on en a. Si un enfant imagine la vie d'un esclave de la Rome antique comme passant sa vie à regarder du sport à la télé avec, à l'occasion quelques tâches

[91] B. PASCAL, *Pensées*, *op. cit.*, p. 76.
[92] M.C. NUSSBAUM, *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2001, p. 48.

> ménagères, il imagine mal. Ce n'était pas cela d'être un esclave. L'imagination n'est pas un simple générateur d'idées aléatoires. Le test, c'est la proximité avec laquelle vous imaginez la vie d'un esclave comme elle était en réalité […].[93]

Ce qui vaut tout autant pour des récits qui sont imaginaires par excellence : les récits fantastiques, la science-fiction, les contes de fées, bref, tout ceux qui demandent de leur public un effort supplémentaire dans l'exercice que chaque amateur de fiction doit fournir, à savoir, comme le disait Coleridge, consentir à suspendre son incrédulité. En effet, comme c'est le cas entre le lecteur d'un ouvrage autobiographique et son auteur, il se signe une sorte de pacte entre l'auteur et l'amateur de fiction, ce dernier sachant que c'est un récit inventé qu'il est convié à considérer et non un acompte documentaire d'une réalité historique. Or cela n'implique pas un abandon complet de toute relation avec le réel. Que l'on considère un roman historique portant sur les guerres Napoléoniennes ou un épisode de la saga Star Wars, certains éléments resteront inchangés. Comme le concept de la guerre et de ses ravages, ou la thématique des passions qui peuvent animer les hommes pour le pire ou le meilleur, ou en l'occurrence, des êtres qui leur sont semblables.

Quand à nos émotions, il semble qu'elles ne soient pas moins contraintes par les circonstances du monde que nous habitons dans la mesure où il est courant d'en juger le caractère approprié. En effet, plutôt que de les réduire à l'irrationalité totale, on tend à faire la part entre un accès émotionnel excessif, comme dans le cas du vertige souffert par les philosophes des exemples de Pascal et Montaigne, et une peur qui réagit effectivement à la perception d'un danger crédible, ou encore à faire la différence entre un sentiment de colère répondant à une offense véritable et un

[93] T. WILLIAMSON, *Reclaiming the Imagination*, https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/08/15/reclaiming-the-imagination/, consulté le 24 avril 2017.

mouvement d'humeur injustifié. En d'autres termes, comme Nussbaum le souligne dans la lignée d'Aristote[94], nos émotions ajoutent un aspect intentionnel à leur dimension phénoménale et physiologique ; l'effet que cela fait d'avoir peur, d'être en colère ou amusé, et, ce faisant, de faire l'expérience des manifestations corporelles correspondantes. C'est-à-dire qu'elles portent sur des objets et manifestent la perspective que celui qui les ressent à sur ces derniers. Ainsi ma peur concerne le loup que je vois se profiler à l'horizon, qui m'apparait comme une menace et ma gratitude concerne une amie, que je perçois comme un secours et ainsi de suite. [95] C'est là un schéma qui se répète sur le plan des émotions que nous inspirent la fiction : ainsi, c'est parce qu'on connait la rapacité et la cruauté du Thénardier, pour qui : « Le devoir de l'aubergiste, […] c'est […] de râper l'homme, de plumer la femme, d'éplucher l'enfant ; […] de savoir de combien l'ombre use le miroir et de tarifer cela […] » [96] qu'on le méprise. Un sentiment qui, à l'égard de Jean Valjean, serait déplacé. Comme nous l'explique Solange Chavel, le travail de Nussbaum nous révèle que :

> Les émotions ont un contenu cognitif. Loin de nous renseigner exclusivement sur l'état du sujet qui les éprouve, elles sont également pour ce dernier un moyen d'accès aux qualités du monde et un moyen de connaissance. Non pas que les émotions, comme la peur par exemple, soient fiables *dans tous les cas* ; elles sont pourtant dans certains cas une indication […], qui vaut non seulement pour le sujet individuel, mais pour tous les êtres qui partagent le même corps et la même forme de vie. […] Juger moralement, et là encore la thèse est profondément aristotélicienne, c'est juger de ce qui est bon pour *le type d'être que nous sommes* : et cela, nous ne pouvons pas le déterminer a priori, nous ne pouvons l'apprendre que par l'expérience. Les émotions sont un élément de cette expérience

[94] ARISTOTE, *Rhétorique*, II, traduit par Pierre CHIRON, Paris, GF Flammarion, 2007.
[95] M.C. NUSSBAUM, *Upheavals of thought*, *op. cit.*, p. 27-28.
[96] V. HUGO, *Les Misérables*, II, 3, 2. « Deux portraits complétés », *op. cit.*

> puisqu'elles nous indiquent (mais [...] ne garantissent pas) les éléments du monde qui ont de l'importance pour [nous].[97]

La méfiance éprouvée par les philosophes sceptiques quant à la valeur philosophique de la fiction a cependant un autre ressort, comme on va le voir.

Nous en avons déjà dit quelques mots ; il s'agit du préjugé qui les conduit à prioritiser le général et l'abstrait au détriment du particulier et du concret qu'on retrouve chez Platon. Ainsi que nous le rappelle Nussbaum, s'il « rejette l'émotion et le désir comme des influences corruptrices » et que « les deux théories morales dominantes actuellement, le kantisme et l'utilitarisme, ne se méfient pas moins des passions » cela étant l'un des rares points sur lesquelles elles s'accordent c'est parce que celles-ci sont trop locales et nous conduisent « à exagérer les liens personnels, à préférer le proche au lointain, et interdit cette attitude pleinement impartiale à l'égard du monde qui est la marque de la rationalité » utilitariste et kantienne. [98]

En effet, si Platon condamne l'art c'est en tant que ce dernier se voue au varié et à l'instable, autrement dit, à la sphère du devenir délimité par l'image de la ligne, [99] cette droite segmentée en quatre portions représentant un niveau d'être et un niveau de connaissance correspondant, chaque degré de ses deux échelles étant coordonnés de sorte qu'aux ombres et aux reflets du niveau le plus bas de la sphère sensible (celui des images ; imitations du réel) correspondent la multitude de nos opinions; et au plus haut de la sphère intelligible, celle des Idées immutables et universelles, correspondent les vérités qui font la connaissance véritable. Pour le dire dans les termes de Martha Nussbaum, c'est le fait que nos émotions soient « localisées », c'est-à-dire ajustées aux transitions entre lumière et obscurité

---

[97] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui: l'imagination morale*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 49-50.
[98] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 120.
[99] PLATON, *La République*, Livre VI, 509d-511 e, *op. cit.*

propres à *des* coordonnées spatiaux-temporelles, *des* états de choses et *des* êtres déterminés, plutôt qu'à la distribution générale de telles transitions à l'échelle de l'univers qui pose problème. [100] De même, c'est parce que les histoires que nous proposent nos auteurs de fictions sont pour la plupart des récits de vies, qui nous font emboiter le pas de personnages singuliers et parcourir des tranches d'espaces et de temps bien déterminées, qu'elles leur semblent poser une certaine difficulté.

En effet, être moral au sens kantien c'est (pour reprendre le titre d'un livre de M. Cohen-Halimi) *entendre raison* [101] ; être à l'écoute de la voix impérative qui s'exprime en soi, comme en tout être rationnel, et qui commande d'agir en conformité avec la loi morale telle que celle-ci s'exprime sur le plan sensible dans l'impératif catégorique : « Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu puisses vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle ». [102] Pour un utilitariste, c'est maximiser le bien être général ; « le bien particulier de quiconque n'a pas plus d'importance, au regard de l'Univers […] que le bien d'un autre ». [103] Bref, dans les termes de Singer : « l'éthique adopte un point de vue universel ». [104] A titre de cas de figure représentatif on peut regarder du côté de la théorie (kantienne) de la justice sociale propre à Rawls. L'idée de la procédure dites de la position originelle, qui doit servir de point de référence critique pour l'évaluation voire la révision de notre société actuelle, est de concevoir un scénario de contrat dont les parties prenantes sélectionnent les principes qui vont réguler la société ou ils vont vivre, cela sous couvert d'un voile d'ignorance métaphorique qui les anonymise et les empêchent de deviner qu'elle position ils y occuperont.

---

[100] M.C. NUSSBAUM, *Upheavals of thought, op. cit.*, p. 31,53.
[101] M. COHEN-HALIMI, *Entendre raison : essai sur la philosophie pratique de Kant*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2004.
[102] I. KANT, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, *op. cit.*, p. 94.
[103] B.A.O. WILLIAMS, *L'éthique et les limites de la philosophie*, *op. cit.*, p. 117.
[104] P. SINGER, *Questions d'éthique pratique*, *op. cit.*, p. 22.

Autrement dit, quels privilèges ils pourraient s'octroyer aux dépends de leurs partenaires. Or comme l'observe B. Williams :

> […] Si les parties contractantes sont présentées comme faisant choix d'un ensemble de règles dictées par l'intérêt personnel ou par considération prudentielles, ce sont des êtres totalement abstraits qui font ce choix sans qu'on précise leurs qualités, goûts et autres traits personnels ; le choix intéressé qu'un tel agent abstrait est censé faire donne une image précise du choix moral d'un agent concret […] à supposer qu'il ait fait abstraction de sa personnalité, de sa situation et de ses relations réelles, exactement comme le schéma kantien de l'expérience morale le demande. [105]

Et si la nature des contractants de Rawls nous donne une image impersonnelle des agents moraux ; il en est de même pour les positions utilitaristes dans la mesure où leur souci est le bien être agrégé. Autrement dit ce ne sont pas non plus des personnes individuelles dont il s'agit de considérer l'état et les visées dans l'immanence d'une situation particulière, mais des centres de préférences. C'est-à-dire que, comme Amartya Sen le dénonçait : « une personne n'est considérée par un utilitariste comme rien d'autre que la place dans laquelle cette chose de valeur nommée bonheur se trouve. »[106]

Ce qui revient plus ou moins, à faire l'impasse sur l'une des dimensions consubstantielles des jugements moraux que nous portons sur les autres et nous-mêmes, dimension par laquelle le registre perfectionniste de la vie morale thématisé par Cavell comme l'éthique aristotélicienne hérité par Nussbaum se soucient ; leur intérêt pour la fiction étant justement qu'elle y constituerait parfois un point

[105] B.A.O. WILLIAMS, *La fortune morale : moralité et autres essais*, traduit par Jean LELAIDIER, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 228-229.
[106] A. SEN, « Rights and Capabilities» T. HONDERICH (dir.), *Morality and objectivity: a tribute to J. L. Mackie*, Londres, Routledge, 2011, p. 131.

d'entrée. C'est-à-dire une manière d'envisager la pensée morale qui prend en compte le fait que, comme le souligne Iris Murdoch :

> Quand nous appréhendons et évaluons les autres, nous ne considérons pas seulement leurs solutions à des problèmes pratiques spécifiables, nous considérons une chose plus insaisissable, que l'on pourrait appeler leur « vision totale de la vie », telle qu'elle apparaît dans leur manière de parler ou de se taire, leurs choix de mots, leurs évaluations des autres, leur conception de leurs propres vies, ce qu'ils trouvent attirant ou digne de louanges, ce qu'ils trouvent drôle : en bref, les configurations de leur pensée apparaissant tout le temps dans leurs réactions et leur conversation. Ces choses, qui peuvent être montrées de façon ouverte et compréhensible ou être intérieurement élaborées puis devinées, constituent ce que, portant différents accents dans chacune des deux métaphores, on pourrait appeler la texture d'être d'un homme ou la nature de sa vision personnelle. [107]

Voilà pour le scepticisme philosophique qui porte sur la fiction. Pour résumer, l'utilitarisme et le kantisme partagent une conception du raisonnement moral qui situe la réflexion à un niveau d'abstraction qui la rends plus ou moins insensible au contexte ; l'idée étant que nos raisonnements moraux aient le même poids pour tout agent et par ailleurs qu'ils excluent, comme dans le scénario rawlsien, toute acception d'individu singulier. Bref, il faut qu'ils soient généralisables, impersonnels et impartiaux. Or si la valeur d'une réflexion moins égocentrée, qui prend en compte dans ses évaluations des êtres qui demeurent distants sur le plan spatial et conceptuel, c'est-à-dire qui diffèrent de nous ou sont simplement éloignés physiquement de nous-mêmes est louable ; et que réduire le sujet moral à sa nature d'être doué de raison, statut que chacun d'entre nous partage, est un moyen de le faire, ce n'est pas le seul. Comme le remarque Solange Chavel :

[107] I. MURDOCH, « Vision et choix en morale », *La voix et la vertu* (dir.) Sandra Laugier., Presses Universitaires de France., Paris, 2010, p. 63-88.

> Si l'on considère que l'identité et la position particulière faussent le jugement moral, alors l'émotion, l'imagination, la narration, seront sans doute des biais à redouter. Si, inversement, on souligne que certains problèmes moraux ne doivent être repérés et décrits que si l'on se montre attentif à la particularité des personnes et des places, alors l'émotion, l'imagination et la narration seront indispensables au raisonnement moral. [108]

La gamme d'expériences de vies que nos fictions nous mettent sous les yeux paraissent pouvoir accomplir quelque chose de semblable sur le plan de l'extension de nos considérations morales, auquel cas on aurait dans la littérature et nos autres genres de dispositifs fictionnels, une alternative ou plutôt une voie distincte et complémentaire d'étendre la circonférence de leur cercle Du moins si on admet que l'attention au particulier, le souci du contexte, ainsi que l'émotion et l'imagination ont un rôle positif à jouer en la matière.

1.3.1. Scepticisme esthétique et autonomisme radical

Qu'en est-il de ce que nous avons appelé le scepticisme esthétique ? Et dans quelle mesure est-il connecté à celui dont nous venons de parler ? La remarque du Pr. Nussbaum, sur la réception réservée aux projets comme le sien en philosophie ancienne peut nous aiguiller. Selon elle dans ce domaine leur « contribution […] n'était pas considérée comme une partie de la pensée éthique comme telle mais au mieux comme une partie de l'arrière-plan de "pensée populaire" contre laquelle travaillaient les grands philosophes » ; bref, l'intérêt pour des œuvres comme celles d'Eschyle ou de Sophocle « était considéré comme "littéraire" - par quoi l'on entendait esthétique et non philosophique ». [109] Esthétique et non philosophique ; pensée populaire *versus* pensée éthique. Voilà des considérations familières. En

[108] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui*, *op. cit.*, p. 77.
[109] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 31.

effet, nous renouons ici avec la série d'oppositions et de distinctions que l'analyse de Cavell nous avait faites découvrir, et on devine que sous la polarité entre philosophique et non-philosophique, s'en cache d'autres, comme celles entre l'esthétique et l'éthique, le populaire et le savant, le plaire et l'instruire, ou encore l'agréable et l'utile.

A terme, on parait retrouver le motif de l'exclusivité et de l'exclusion mutuelle propre à la conception disjonctive, selon lequel toute activité, en l'occurrence l'activité philosophique d'un côté, et d'un autre celle de nos artistes auteurs de fiction, auraient une dimension essentielle, dont leurs manifestations concrètes seraient l'expression. Ainsi, ne relèverait de la philosophie que les œuvres focalisés sur la résolution de questions techniques et la production de connaissances en rupture avec les opinions et les intuitions de la pensée commune, convenant à sa nature profonde, celle d'une activité rationnelle de recherche et de dévoilement du vrai, caractérisé par son ambition didactique. L'idée étant que lorsqu'on murit une entreprise comme celle qu'envisageait Nussbaum à cette période, à savoir réfléchir à la notion de conflit éthique, ce n'est pas chez Eschyle mais plutôt chez des auteurs comme Aristote qu'il faut chercher ; parce que les œuvres de ce dernier, à l'inverse de celles du philosophe ; réalisent ou instancient l'essence esthétique d'une activité littéraire et plus généralement artistique faisant appel à notre sensibilité et notre émotivité, dont le souci est avant tout de satisfaire le goût de son public.

Quoiqu'il faille sans doute préciser ici que, comme nous l'indiquait le cas d'Iris Murdoch, il y a une différence à faire entre la volonté de clairement et fermement distinguer deux genres d'activités et celle qui consiste à leur attribuer des finalités contraires.

On s'en souviendra l'art est lui aussi en quête de vérité selon cette dernière, son souci de nous divertir et de nous plaire n'étant pas nécessairement en contradiction avec l'idée qu'il ambitionne aussi de nous apprendre quelque chose. La différence entre activité philosophique et artistique ne résidant donc pas tant dans les visées que dans les méthodes. Cependant, de la différence au différent, c'est-à-dire d'une distinction qui n'implique pas l'incompatibilité à l'opposition radicale qui la suppose, la distance est courte. C'est le reproche que fera Martha Nussbaum à une Iris Murdoch dont elle est pourtant admirative puisqu'elle reconnait la valeur cognitive et morale des œuvres de nos artistes auteurs de fictions. Ainsi elle remarquera dans *la Fragilité du bien* que :

> Même Iris Murdoch, l'une des quelques philosophes anglo-américaines qui est aussi une écrivaine connue, affirme que le style philosophique, celui qui cherche la vérité et la compréhension plutôt que le divertissement, doit être pur d'attraits non-intellectuels...

Il n'est pas difficile de voir à quoi elle se réfère ici, son interview avec Macgee étant été assez explicite , comme par exemple lorsqu'elle y avançait qu'il existe : « un style philosophique idéal, détenteur d'une sobriété et d'une sécheresse exemplaire » ou qu'un « philosophe doit chercher à expliquer exactement ce qu'il veut dire, en évitant toute rhétorique et toute fioriture superflue ».[110] Or on l'a vu, ce n'est pas une caractérisation du ton approprié à la philosophie qu'admettent des auteurs comme Cavell et à fortiori Nussbaum. En effet, pour elle : « Le style formule lui-même ses propres exigences et exprime ce qui compte. »[111] Et il est loin de pouvoir être considéré cosmétique et sans incidence sur le contenu de la pensée exprimée. En fait il n'est pas sûr qu'un « style correct, scientifique, abstrait, d'une pâleur hygiénique […] considéré comme un dissolvant universel capable […], de dégager

[110] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 27.
[111] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 15.

proprement toutes les conclusions » [112] convienne le mieux au domaine de nos vies et de nos rapports interpersonnels. Et il se peut que ce ne soit pas les livres scientifiques ou les textes philosophiques qui nous donnent les rapports les plus justes et les plus informatifs « dont nous disposons sur le comportement humain » mais plutôt les récits « littéraires, biographiques [et] historiques ».[113]

Cela dit, on peut penser à la vue d'autres déclarations de Murdoch, par exemple qu'il y a « toujours quelque chose de moral qui va plus loin que les idées » [114] avec quoi les œuvres de fiction ont parties liées ; qu'elle ne contredirait pas nécessairement Nussbaum sur ce point. Autrement dit, comme le souligne d'ailleurs Magee : « Si l'écrivain de fiction traite de "quelque chose de moral qui va plus loin que les idées", cela doit signifier que la fiction entraine inévitablement l'écrivain dans des présupposés […] moralo-philosophiques ». [115] A vrai dire, c'est ce que représente ce trait d'union qui pose problème à Murdoch et non l'idée que la fiction puisse donner lieu à une pensée morale sérieuse. En effet, son souci est avant tout un souci de distinction : elle veut absolument séparer sa pratique de romancière et son travail de philosophe. Car comme on le suggérait plus haut, elle leur confère une essence spécifique qui rend la définition du philosophique et de l'artistique (et donc de la fiction) particulièrement étroites.

C'est cette étroitesse à laquelle Nussbaum comme Cavell s'opposent ; et de la même manière qu'il n'entendait pas substituer au projet philosophique une pratique littéraire et cinématographique, mais y inclure leurs modes de pensées et d'expressions ; il ne s'agit pas pour celle-ci d'annoncer la caducité du théorique en philosophie mais de suggérer qu'il y a, dans l'empire de la raison philosophante, de

---

[112] *Ibid.*, p. 39.
[113] Ibid., p.117
[114] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 49.
[115] *Ibid.*

la place pour le particulier, l'émotif et le sensible. Le nœud du problème c'est que ces deux revendications, celle du caractère distinctif de la philosophie, et celle qui entend la rendre – elle, comme notre concept de la rationalité, plus inclusifs – peuvent sembler contradictoires. Cette tension ne leur échappe pas. Comme le dit Nussbaum : « la question n'est pas simple puisque la philosophie, pour être philosophie, doit, je crois, continuer son travail d'explication [et] d'explicitation […] » ce que la poésie souvent ne fait pas ; aussi « se contenter de prendre exemple sur Pindare ou Eschyle ne constituerait pas une bonne solution ».[116]

Le souci qui travaille Murdoch, quant au statut d'activité indépendante et distinctive, de la philosophie et de l'art, ne leur est donc pas inconnu. Cependant ils sont beaucoup plus optimistes qu'elle ne semble l'être quant à la réponse que pourrait trouver la question de Stanley Cavell, lorsque celui-ci demande si la philosophie peut devenir littérature, et se connaitre encore elle-même ; question qui en appelle une autre ; qui est de savoir si la littérature et plus largement la fiction, si elle se fait philosophie, le pourrait.[117] En effet, Murdoch semble parfois pessimiste à cet égard, comme lorsqu'elle affirme que :

> Dès qu'un philosophe s'engage dans un travail de littérature, il devient une caricature d'écrivain, et à très juste titre. […] Si c'est du bon art, les idées sont soit transformées, soit morcelées en fragments de réflexion […]. Les grands romanciers du XIXe siècle s'en tirent avec un ensemble de « jeu d'idées » dans leur œuvre, mais l'on ne peut pas considérer cela comme de la philosophie. [118]

Cependant, à bien y regarder, ce qui parait lui sembler dommageable dans une union du philosophique et du littéraire, c'est le modèle du roman à idées, ou de l'essai ; ceux qui prétendent être des hybrides de théorisation philosophique et

---

[116] M.C. NUSSBAUM, *La fragilité du bien*, *op. cit.*, p. xxi.
[117] S. CAVELL, *Les voix de la raison*, *op. cit.*, p. 707.
[118] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 46-47.

d'expression littéraire ; et qui généralement (l'œuvre de Mussil étant une retentissante exception) s'appauvrissent en tentant de conjuguer divertissement et instruction : les uns, à vouloir les rendre divertissantes, distordant leurs idées ; et les autres, à vouloir instruire, dévitalisant leur histoire et la vidant de tout charme. En fait, la notion selon laquelle un roman philosophique puisse exister, à savoir une œuvre de fiction divertissante qui aurait des choses à nous dire dont la portée philosophique serait évidente ; ses dimensions instructive et plaisante ne se contrariant pas mais demeurant harmonieusement mariées voire s'enrichissant l'une l'autre (comme le font les bons mariages) ne lui semble pas absurde. Ainsi, elle reconnait dans la *Nausée* de Sartre la réalisation d'une telle alliance, ce dernier réussissant selon elle à communiquer : « des idées intéressantes sur la contingence et la conscience, tout en restant une œuvre d'art qui n'a pas besoin d'être lue à la lumière de théories » propre au travail plus conventionnel de l'auteur. [119]

D'une certaine manière on peut dire que le paradoxe que représente Iris Murdoch et Platon, qui comme tous le savent, n'est pas seulement philosophe mais un artiste dont le talent continue de nos jours à être célébré – ne se résout pas de la même manière : là où elle travaille à cloisonner sa pratique philosophique de sa pratique littéraire, avec un succès certes discutable ; Platon, dont on sait l'hostilité envers l'art ; ne cesse quant à lui d'employer ce qu'on ne peut qu'appeler des dispositifs fictionnels dans le courant de son œuvre. En effet, on l'a vu sans le mentionner ; celle-ci regorge non seulement d'allégories en tout genre, elle prend la forme de dialogues et non celle d'un discours égrenant thèses et arguments. Toutefois, à la question de Cavell, c'est Murdoch qui semble répondre un très prudent « peut-être » et lui qui offre un non catégorique.

[119] *Ibid.*, p. 48.

La contradiction n'est en réalité qu'apparente. On l'a vu « Platon n'a jamais rendu justice aux capacités uniques de l'art comme véhicule de vérité »[120] de la manière dont Murdoch le fait ; le seul crédit qu'il lui rend, tenant à son « efficacité psychologique et éthique », sa capacité à modeler le caractère. Une force fonction de la nature même des œuvres de l'artiste auteur de fiction, qui ont la particularité de solliciter nos émotions et notre sensibilité et donc – puisque ce sont là, selon lui les éléments de la partie la plus basse et la moins fiable de notre âme – tendent à œuvrer pour le mal, c'est-à-dire à dépraver, plutôt que pour le bien et donc à ennoblir. Il ouvrit ainsi une tradition d'inquiétude vis-à-vis de l'art mais aussi une tradition – dites humaniste – confiante dans sa capacité à grandir l'homme sur le plan moral. Sa prise de position reste ainsi cohérente : faire un usage illustratif de l'art, pour persuader, dans le cadre d'une démarche philosophique, et même – en combattant pour ainsi dire le feu par le feu – en le dénonçant, quand il n'est pas mis au service de la communication de vérités philosophiques et l'ennoblissement des hommes, sous la juridiction du philosophe, convient parfaitement à sa conception de ce qu'est l'art.

« Un pacte a été obligatoirement conclu entre eux » [121] nous dit Murdoch et Platon ne la contredirait sans doute pas, quoiqu'il présenterait les choses différemment. Un pacte doit être conclu entre art et philosophie, sous peine que, sans accord qui verrait le premier être inféodée à la seconde et sa capacité d'influence employée à bon escient, il soit exilé et combattu. Pour Murdoch, s'il y a pacte ce doit plutôt être celui qui marquerait une collaboration, certes compétitive, mais non hostile, entre des partenaires préoccupés par un sujet commun : le vrai et l'éclaircissement moral de notre réalité. Et pour cette dernière non seulement la

[120] *Ibid.*, p. 369.
[121] *Ibid.*, p. 371.

philosophie doit conserver un ton qui la démarque de tout autre activité, elle pense que « la liberté de l'art est un aspect essentiel d'une société libre » ; il n'est donc pas question pour elle de contrôle ou de censure. [122] On l'a vu auparavant, si elle reconnait le risque que comporte l'art en tant qu'il fait appel à nos émotions et notre puissance imaginative, elle ne conçoit pas celui-ci comme une fatalité et lui attribue un revers positif qui ne tient pas à sa capacité à modeler positivement les caractère mais nous à informer sur le monde : « la prescription pour l'art est alors [selon elle] la même que pour la dialectique : triompher de la fantaisie personnelle » et « ordonner […] le monde justement ».[123]Ce qui va dans le sens de la réponse apportée à Platon par son meilleur disciple. En effet, ce dernier, comme le souligne Murdoch, viendra « à consentir du bout des lèvres (*La République*, 607 d) à ce qu'une défense de la poésie puisse un jour être présentée – comme elle le sera *de facto* par Aristote […] ».[124]

Que fut sa réponse au défi platonicien ? Pour le comprendre, il faut revenir aux raisons pour lesquels ce dernier condamne l'art, spécifiquement sur la manière dont celui-ci est dangereux parce qu'il touche à ce qu'il y a d'irrationnel (émotif) et de détaché du réel (notre imaginaire) en nous : son activité mimétique. En effet, pour lui c'est parce que :

> Les arts visuels comme les arts du langage ou la musique sont […] des procédures imitatives que les uns un comme les autres se définissent à distance du vrai, et qu'ils représentent un danger pour l'institution du politique et l'existence de la philosophie. [125]

On le comprend aisément si on s'attarde sur l'analogie des trois Lits qu'il propose au livre X de la *République* ; et sur les passages qui la suivent et qui concernent le

---

[122] *Ibid.*, p. 369.
[123] *Ibid.*, p. 362.
[124] *Ibid.*, p. 273.
[125] C. Brunet, « Art et poésie », D. KAMBOUCHNER (dir.), *Notions de philosophie. III*, Paris, France, Gallimard, 1995, p.391.

poète dramatique. L'analogie est fameuse, du Lit Idéal, qui existe dans le monde intelligible démarqué du sensible par le motif de la ligne et illustré par le ciel ensoleillé atteint par le prisonnier de la Caverne ; jusqu'au semblant de lit confectionné par l'artiste-peintre, en passant par le lit fabriqué par l'artisan ; Platon descend degré par degré l'échelle ontologique qu'il théorise dans son œuvre. Or qu'est-ce que la situation du lit pictural nous indique ? Sa discontinuité avec le lieu où résident les Idées, « objets éternels, immuables et non sensibles pour l'esprit en quête de vérité […] » dont la connaissance est un véritable savoir contrairement aux opinions multiples et instables qui portent sur « le monde protéiforme et changeant [126] » et ses éléments constitutifs, dont le lit artisanal, il « est à trois degrés d'éloignement de la réalité ». [127]

C'est-à-dire qu'il est déficient sur le plan de son être : c'est un semblant de réalité ; et il pêche également sur le plan épistémique : il ne nous donne qu'une vue partielle de l'objet qu'il cherche à imiter et contrairement au travail de l'artisan qui implique la science consistant à confectionner des objets, le peintre ne sait de rien de ce qu'implique de fabriquer un lit. Donc de ce dont il prétend montrer quelque chose. Partielle et fondée sur une ignorance de base, l'image qu'il donne du lit est donc pauvre sur le plan de son être et sur un niveau cognitif, plus encore, en tant qu'imitation elle est trompeuse puisqu'elle parait donner un aperçu authentique de la réalité qu'elle défigure. Or il en va de même pour toute imitation, dont celle qu'implique de raconter des histoires qui imitent le réel à la manière d'un Homère qui parle sans rien en connaître de la guerre. [128] La fiction serait donc un semblant

[126] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 273-274.
[127] *Ibid.*, p. 277.
[128] PLATON, *La République*, 598e- 601c *op. cit.*

de réalité qui ne nous apporte aucune forme de connaissance véritable. Pire, en paraissant le faire, elle ferait écran à celle-ci.

Or à cette idée d'une rupture ontologique et épistémique entre les œuvres de fictions issues de notre imaginaire ; Aristote offre une réponse, et les premiers concernés, les artistes comme ceux qui s'attachent, en amateurs d'art éclairés et en critique, d'apprécier leurs œuvres, une autre. Aux deux branches du dilemme Platonicien : l'art doit servir ou quitter la cité qu'il perturbe lorsqu'il est laissé à lui-même et qu'il détourne des lumières de la philosophie ; Aristote répond que la rupture ontologique n'est pas négative mais positive sur le plan épistémique. En effet, c'est parce que l'œuvre de fiction n'est pas un décalque du réel, et qu'elle s'en absente sur le mode de la prise de perspective qu'elle peut nous en apprendre beaucoup sur celui-ci. Inversement ; les autres répondent, en empruntant leur moyen de défense à l'attaque Platonicienne, qu'effectivement, il y a un décalage, une fracture, entre réel et imaginaire, de sorte qu'il ne peut ni être question d'instrumentaliser ou de censurer l'art car, insulaire, il ne saurait rien dire de la réalité et ne prétend d'ailleurs pas parler d'autre chose que de lui-même. Ainsi, seule sa dimension esthétique et non son éventuel contenu factuel ou moral lui serait essentiel. Comme l'écrit Nussbaum à propos de la réception que reçurent ses tentatives d'alliances entre littérature et philosophie « dans le monde plus vaste des études littéraires :

> Les questions esthétiques étaient comprises (selon les critères posés par le formalisme de la *Nouvelle Critique*) de manière distincte des questions éthiques et pratiques. La critique éthique de la littérature ne recevait en général que du mépris. [129]

[129] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour, op. cit.*, p. 28-29.

Cela en vertu d'une idée selon laquelle « discuter du contenu éthique ou social d'un texte revenait à négliger sa « littérarité » […] et par l'idée voisine et plus radicale encore selon laquelle les textes ne se réfèrent pas du tout à la vie humaine, mais seulement à d'autres textes et à eux-mêmes. » [130] Autrement dit, l'idée que les œuvres d'arts constituaient des enclaves fermées sans fonction de renvoi envers la réalité se rependait dans un monde artistique qui revendiquait son autonomie.

« Le formalisme demeure le paradigme dominant d'appréhension de l'art, et le refus de mêler les domaines respectifs de l'art et de la morale en est l'ombre portée… ». [131] La remarque est du Pr. Carole Talon-Hugon, et elle est assez claire : ce n'est pas seulement le milieu littéraire qui remet en cause l'idée selon laquelle ses œuvres auraient, outre leur qualité esthétique, une valeur morale et philosophique ; mais c'est tout le monde de l'art qui déclare son indépendance et partout dans celui-ci, « le plaire supplante l'instruire. » [132] En un sens, on peut parler à cet égard de deux mouvements complémentaires : l'un, réactif, s'apparente à une révolution, laquelle entend contester le paradigme qui dominait depuis Platon ; celui d'un art gouverné par une finalité morale ; paradigme auquel adhérait Tolstoï, pour qui il devait « détruire dans le monde le règne de la violence et de la contrainte ». [133] Et l'autre, qui constitue un prolongement du geste qui fit de cette idée d'art fonctionnel sur le plan moral un paradigme : le mouvement d'autonomisation qui vit la philosophie s'établir comme activité indépendante et source première du vrai, dans une période ou la primauté du discours de vérité et de l'instruction revenait à la parole mythique.

---

[130] *Ibid.*, p. 256-258.
[131] C. TALON-HUGON, *Morales de l'art*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2009, p. 7.
[132] *Ibid.*, p. 93.
[133] L.N. TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?* traduit par Théodore de WYZEWA, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 214.

En effet, lorsque Platon parle de l'ancienneté de la *diaphora* qui oppose l'art du poète et celui du philosophe, à savoir la querelle, le différend, le conflit, le désaccord, la désunion ; l'ensemble de ces termes ayant servi à traduire celui qu'il intercalait ainsi entre philosophie et art poétique comme le signe d'une distance originaire, [134]il constate moins une dissociation naturelle qu'il initie un divorce qui sera, en un sens, l'acte fondateur et définitoire de la philosophie. « La philosophie ne progresse qu'en se définissant elle-même comme n'étant pas quelque chose d'autre, constate Iris Murdoch. » Or c'est avec une grande lucidité, quant à la nature de son propre effort de dissocier sa pratique de philosophe et son activité de romancière qu'elle délivre cette remarque, et on ne peut que lui donner raison lorsqu'elle identifie cette volonté de distinction et cette revendication d'autonomie dans la séparation platonicienne du philosophique et du littéraire [135] ; de fait, comme le souligne J-M. Schaeffer : « L'autoclarification de la démarche philosophique exigeait […] de comprendre ce qui la distinguait du fonctionnement cognitif des "mythes" ».[136]

Etablir la philosophie comme sanctuaire du *logos*, lieu de parole et de raison supposait qu'on lui donne un adversaire à contester : ainsi ce n'est que dans son opposition au *muthos* récit ou parole faisant appel à notre imaginaire et notre émotivité, qu'elle vint au monde comme diseuse de vérité et fenêtre sur le réel ; son adversaire étant relégué au statut de reflet déformant, beau mensonge utile et dangereux en raison du pouvoir de ses jeux, eux qui travestissent en l'embellissant ou au contraire en l'enlaidissant, un monde auquel ils prétendent se référer et sur lequel ils sont source de nombre d'illusions. Pour Platon, l'artiste auteur de fictions

[134] D. KAMBOUCHNER (dir.), *Notions de philosophie. III*, *op. cit.*, p. 395.
[135] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 39.
[136] J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 48.

est donc une sorte de sophiste ; ou du moins il tend à l'introduire dans la querelle qui l'oppose à ce dernier ; illusionniste ou magicien, le fabricateur de fables charme son public d'une manière particulièrement semblable aux rhéteurs décrits dans le livre VI de la *République*, qui grisent tant leurs publics par leur art consommé du discours que ceux-ci ne peuvent « contenir leur cœur ».

L'idée étant qu'ils anesthésient les facultés rationnelles et critiques de ceux à qui ils s'adressent. [137] Il néglige ainsi la distinction entre le discours faux et ce qui n'est qu'un appel à suspendre notre incrédulités le temps d'une expérience provisoire durant laquelle seront neutralisé les règles usuelles de la véridicité, au profit de celles de la cohérence interne à l'univers où l'on est invité à s'aventurer. Bref, il néglige le fait que, comme le dit J-M Schaeffer, tout dispositif fictionnel donne lieu à une « feintise ludique partagée » ; l'amateur de fiction feignant de croire ce que l'auteur, ou du moins ses personnages, le monde qu'il décrit, feignent d'être ; la feintise sérieuse ; c'est-à-dire le mensonge, ayant des conditions de satisfactions inverses. [138] Ou alors il sous-estime les capacités du sujet humain qu'il pense éminemment malléable et incapable même avertit de distinguer le réel du fictif.

Quoi qu'il en soit, dans les termes de C. Brunet, il est le premier à penser la fiction « comme un travestissement du vrai » ; or, comme elle le souligne, cela revient à méconnaitre ou à ne jamais considérer pour elles-mêmes les spécificités formelles et esthétiques des œuvres d'art : assumer que la fiction est un véhicule d'images illusoires (positives, lorsqu'elles soutiennent des vérités qui lui sont extérieures, négatives quand elles font obstacle à leur découverte en s'y substituant) c'est se focaliser sur leur contenu et ignorer leur forme; bref le fait que l'amateur

[137] PLATON, *La République*, 492b-494a, *op. cit.*
[138] J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 148.

de fiction n'attend pas nécessairement de l'auteur qu'il ait une connaissance directe et personnelle de son sujet (s'il est effectivement médecin, ou a fortiori, dans nos histoires les plus fantastiques, un habitant de Bételgeuse), et que c'est en partie la virtuosité avec laquelle il raconte l'histoire qu'il a inventé, et que nous savons être fictive, qui compte. [139]

C'est de cela dont parlait Nussbaum en évoquant comme tenant du formalisme l'idée que la critique éthique de l'art était coupable d'une négligence considérable de la littérarité des œuvres littéraires ; l'idée étant qu'en privilégiant leur contenu, perçu comme moralement chargé, on se rendait indifférent à leur caractère textuel, au jeu de langage qui leur est propre. Ainsi :

> Tout travail qui cherchait à poser à un texte littéraire des questions sur la manière de vivre, considérait que l'œuvre s'adressait aux intérêts et aux besoins pratiques du lecteur et concernait nos vies, était considéré comme désespérément naïf, réactionnaire, insensible aux complexités de la forme littéraire et à l'intertextualité. [140]

On comprend pourquoi elle donnait pour corolaire à cette accusation de négligence l'idée plus radicale que l'art ne parlait pas du monde mais seulement de lui-même ; en effet, remettre l'emphase sur la dimension esthétique des œuvres, c'était diminuer l'importance de leur contenu et une manière de le faire, certes radicale, mais efficace, c'était d'affirmer que l'art était autoréférentiel. C'est-à-dire qu'il ne disait rien du monde, l'artiste ayant largué les amarres pour un voyage sans retour sur des vents imaginaires, faisant cap, l'amateur d'art dans son sillage, pour des rivages absents de la réalité du monde et sans rapport avec elle. C'était cela, mais aussi, le prémunir contre toute tentative de contrôle et de censure ; après tout, pourquoi réguler un discours qui, ne portant pas sur nos vies, est sans conséquence

---

[139] D. KAMBOUCHNER (dir.), *Notions de philosophie. III*, *op. cit.*, p. 393-394.
[140] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 41.

sur elles ? A la contestation « autoclarificatrice » de l'art par la philosophie répond donc un geste qui est à la fois réaction de défense et poursuite de ce mouvement d'autonomisation ; le monde de l'art se faisant un domaine souverain et autarcique, en se différenciant de cette dernière et en s'affranchissant du rôle qu'elle lui réservait : il ne s'agit plus d'assurer l'instruction morale mais de divertir et de plaire.

Au leitmotiv de la tradition dites humaniste, celle des optimistes défenseurs de la valeur morale de l'art qui privilégiaient depuis Platon l'idée qu'il pouvait ennoblir, et aux pessimistes qui y voyaient plutôt une influence corruptrice, comme à ceux qui, partageant sa position, voyait en lui autant un danger qu'une opportunité, s'oppose donc celui des autonomistes. A *l'utile dulci* d'Horace qui affirmait que : « tous les suffrages reviennent à celui qui a mêlé l'utile à l'agréable, en donnant au lecteur du plaisir et de l'instruction » [141]; une instruction notamment morale, répond donc le crédo auxquels les mots de Victor Cousin donneront une expression sensible : « " Il faut de l'art pour de l'art. Le beau ne peut être la voie ni de l'utile, ni du bien, ni du saint ; il ne conduit qu'à lui-même" ».[142]

C'est à cette atmosphère hostile à toute appréciation d'ordre éthique de l'art que dû se confronter Martha Nussbaum. En effet, le formalisme auquel elle fera face ; s'enracine dans ce crédo de l'art pour l'art, quise développera notamment en puisant dans la théorie kantienne du jugement de goût. En un sens, le divorce de la philosophie et de l'art est mutuel : non seulement parce que, comme nous l'avons dit, la revendication d'autonomie de l'un répond à celle de l'autre, mais aussi parce qu'il y a, à partir de Kant notamment, pour qui l'essentiel dans les arts « consiste

[141] HORACE, *Oeuvres*, traduit par François RICHARD, Paris, France, Garnier-Flammarion, 1967, vers 334-340.
[142] C. TALON-HUGON, *Morales de l'art*, *op. cit.*, p. 96-97.

dans la forme », [143] une sorte de convergence entre la manière dont l'œuvre d'art est perçue par les philosophes et les artistes. Si son travail ou l'on puise libéralement, amorce la période des Beaux-arts et des belles-lettres elle inaugura aussi celle d'une ligne de recherche philosophique qui se dit esthétique en ce sens qu'elle ne porte que sur la dimension formelle des œuvres. D'une certaine manière, comme le suggèrent les réflexions de Noël Caroll sur le sujet ; on peut dire que l'essentialisme philosophique, le goût du philosophe pour l'unique et le simple ou, inversement, son dégoût pour la complexité (ce qui faisait déjà préférer à Platon, les Idées, essences génériques, au sol bourbeux et accidenté du monde) ; rencontra l'autonomisme des adeptes du mouvement de l'art pour l'art, de sorte qu'ils tombèrent d'accord sur la réponse à donner à la question : qu'est-ce que l'art ?

Contra Tolstoï et les humanistes pour qui, on l'a vu, il était surtout contenu, il devint forme. Ainsi, délivré du fardeau de cette charge morale et factuelle que beaucoup de ses auteurs ne voulaient plus assumer, car elle mettait en péril sa liberté et détournait les regards de leur habileté ; l'art devint jeux de langage, recherche du bon mot, du meilleur vers, ou encore dance de courbes et tracés fulgurant de lignes. De même, le philosophe, qui cherchait un dénominateur commun selon lequel il pourrait définitivement dire la nature de l'art pouvait compter, au-delà de la variété des sujets qu'il pouvait concerner, qu'il se veuille politique, moral ou tout autre ; sur cette idée : l'artiste est un fabricateur et un manipulateur de formes ; quel que soit le sujet, ou le médium, il s'agit toujours de délivrer un contenu quelconque sous une certaine forme. [144] De là à considérer que ce que celle-ci recouvre n'est que la

[143] I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, §53, traduit par Alexis PHILONENKO, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993, p. 229.
[144] N. CARROLL, « Art et aliénation », *Cahiers philosophiques*, *Cahiers philosophiques*, vol. 131, no. 4, 2012, pp. 86-107,

matière qui lui permet de voir le jour, il n'y a qu'un pas, que n'hésitera pas à franchir Richard Posner. Ainsi, pour lui :

> Le contenu moral d'une œuvre de littérature n'est que la matière brute utilisée par l'auteur. C'est quelque chose que ce dernier travaille jusqu'à obtenir une forme pour laquelle la moralité a aussi peu de rapport que la valeur de la glaise employée par le sculpteur par rapport à la valeur artistique de la statue achevé. [145]

1.3.2. Le rationalisme moral et l'autonomisme radical en action.

La manière dont Richard Posner s'élève contre le renouveau d'une critique d'art éthique, instanciée ici par le projet de Nussbaum, et le regain d'intérêt pour la littérature qu'elle initiera en philosophie morale, mérite qu'on s'y arrête. En effet, ce dernier à l'avantage de contenir des arguments représentatifs du type de rationalisme moral et d'autonomisme radical dont il a été ici question. Il met d'ailleurs ce dernier en exergue dès le début de son plaidoyer, qui l'opposera à Nussbaum sur l'idée selon laquelle le roman d'Henry James, la *Coupe d'Or*, pourrait comme elle l'affirme être « une œuvre majeure et irremplaçable de philosophie morale, dont la place ne saurait être occupée de façon satisfaisante par les textes que nous avons coutume d'appeler philosophiques ».[146] Cela au travers de trois thèses : (1) « l'immersion dans la littérature ne nous rends pas meilleurs, ni en tant que citoyens ni en tant qu'individus » ; (2) « Nous ne devrions pas être rebutés par les points de vues moralement offensants rencontrés dans la littérature, même lorsque l'auteur semble les partager » et (3) « Une œuvre de littérature ne

[145] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique: perspectives anglo-saxonnes*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p.124.
[146] Martha Nussbaum, « La littérature comme philosophie morale. La félure dans le cristal : La Coupe d'Or d'Henry James », traduit par E. Halais et J-Y Mondon, dans S. LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 24.

doit pas être considérée comme affaiblie ni même gâchée du fait qu'elle exprime des points de vue moralement inacceptables ».[147]

Notons qu'il y a ici deux problématiques connectées mais logiquement distinctes : celle des effets de l'art sur le plan moral et une autre, qui concerne les critères appropriés à l'évaluation de nos productions artistiques, la question étant de savoir de quelle manière les qualités morales qu'elles possèdent interagissent avec leur qualité esthétique et si elles peuvent jouer en leur faveur ou leur défaveur, sur le plan de leur mérite artistique. Il nous faut souligner à cet égard, que cette question n'interviendra que de façon périphérique dans notre discussion de la position de Posner, cela à proportion de sa pertinence pour la considération de la première problématique, laquelle nous occupera principalement. Cela étant précisé, revenons à l'argument de ce dernier.

1.3.2.1. Formalisme et « phobie de l'extra-textualité »[148]

Que nous dit Posner ? Contre la position d'un Cavell ou, en l'occurrence d'une Nussbaum, qui fait l'hypothèse que certaines œuvres de fiction *pourraient* – il faut prendre garde au conditionnel ici – participer à notre éducation morale, il argue, de façon assumée et pleinement consciente, le crédo « de l'art pour l'art ». Il se range d'ailleurs derrière la bannière d'une de ses figures emblématiques, Oscar Wilde, dont il cite la célèbre remarque voulant que : « Dire d'un livre qu'il est moral ou immoral n'a pas de sens. Un livre est bien ou mal écrit, c'est tout ». [149] Une formule qui s'applique aisément à tous les types de dispositifs fictionnels. Après tout, qui n'a jamais entendu dire d'une œuvre cinématographique aux thématiques

[147] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique, op. cit.*, p. 116-117.
[148] Voir l'expression de J. BOUVERESSE, *La connaissance de l'écrivain: sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, France, Agone, 2008, p. 11-12.
[149] R. Posner, « Contre la critique éthique » ,C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique, op. cit.*, p. 115.

moralement troublantes, qu'il ne fallait en retenir que le brio des acteurs et la qualité de la filmographie ? De fait, « nombreux sont ceux qui pensent que parler des qualités morales d'un film à quelque chose de ridicule » et qui n'en pensent pas moins du roman ou de la poésie comme le souligne le philosophe Folke Telsman.[150] Mais en quoi consiste précisément cette dissociation de l'esthétique et de l'éthique voulue par les autonomistes radicaux tels que Posner, qui entendent ainsi assurer l'indépendance souveraine du monde de l'art ?

W. Booth décrit la conception sur laquelle elle s'appuie comme un « heureux formalisme abstrait ».[151] Une attitude dont il nous donne pour exemple le scandale que causa Paul Moses, l'un de ses collègues afro-américain du département des langues et des lettres de l'université de Chicago ; lorsqu'il annonça ne plus pouvoir dispenser de cours sur l'*Huckleberry Finn* de Mark Twain à ses étudiants en raison de ses connotations racistes.[152] A savoir, les idées qu'il développe dans une écriture particulièrement habile – ce qui est pour lui d'autant plus troublant – sur l'esclavage et ses conséquences et la manière dont les esclaves affranchis doivent agir envers des hommes blancs.[153] Or, et c'est là ce qui est remarquable, la réaction de ses pairs n'a pas été de se lancer dans une lecture qui infirmerait ou confirmerait son diagnostic ; par exemple de voir si le personnage de Jim, l'esclave libéré par Finn, était une caricature raciste de bon sauvage, docile et déférent à l'excès, qui pouvait galvaniser des opinions discriminatoires ; ou un portrait réaliste et instructif du genre de pression que pouvait exercer les conditions de vie d'un tel individu sur sa

---

[150] F. Telsman, « Ethics », P. LIVINGSTON et C.R. PLANTINGA (dir.), *The Routledge companion to philosophy and film*, London, p. 113: "many think that talk of "moral qualities" of films has a slightly ridiculous ring to it"
[151] W.C. BOOTH, *The Company we keep: an ethics of fiction*, Berkeley, Etats-Unis d'Amérique, University of California press, 1988, pp. 3-5.
[152] *Ibid.*, p. 3.
[153] *Ibid*

vision de lui-même et son comportement à l'époque de Twain. Plutôt que de discuter de la valeur et du contenu moral de l'œuvre, ces derniers refusèrent tout simplement de considérer qu'il puisse en avoir une et par conséquent de créditer son point de vue d'une quelconque légitimité.

Pour eux, Moses faisait une erreur de catégorie. C'est-à-dire qu'il avait mal appris sa leçon ou oublié qu'il ne fallait jamais traiter un poème comme autre chose qu'un poème[154] ou en l'occurrence, un roman comme autre chose qu'un roman (c'est-à-dire une pure expression de savoir-faire esthétique) et il prenait la fiction de Twain – erreur fatale – pour quelque chose qu'elle ne pouvait pas être : l'expression d'une position éthique. En d'autres termes, il ne comprenait pas que l'œuvre ne parlait que d'elle-même et certainement pas de « de *nous,* de nos choix, de nos émotions, de notre existence sociale et de la totalité de nos attachements ».[155] Bref, victime d'une « illusion référentielle » [156] oubliant que « par l'imagination nous abandonnons le cours ordinaire des choses »[157] et donc que l'œuvre de Twain n'avait aucun rapport avec la réalité ni d'effet sur elle, il lui prêtait un pouvoir d'action qu'elle n'a pas.

Le problème de cette forme d'autonomisme et du formalisme qui la soutient, c'est sa radicalité. En fait, il existe une forme modérée de cette position qui ne récuse pas qu'une œuvre ait un contenu moral mais tient simplement qu'il ne peut jouer *pour* ou *contre* elle artistiquement parlant, sa valeur à cet égard dépendant de ses qualités esthétiques. Nous disposerions donc de deux séries de critères distincts et parfois conflictuels pour évaluer une œuvre ; ceux qui sont pertinents à sa

---

[154] *Ibid.*, p. 4.
[155] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 258.
[156] R. BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, France, éd. du Seuil, 1984, p. 173-174.
[157] G. BACHELARD, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, France, J. Corti, 1962, p. 8.

spécificité artistique et ceux qui le sont à sa dimension morale. James C. Anderson et T. Dean Jeffrey, qui en sont partisans, le disent eux-mêmes « la position de Posner est plus radicale que la nôtre dans la mesure où il affirme » qu'en ce qui concerne les œuvres d'art et de fictions « "les propriétés morales relèvent pratiquement de la pure diversion" » et car « il entend contester des affirmations de […] Martha Nussbaum, Wayne Booth et Richard Elderidge » sur les effets moraux de la littérature. [158] Concrètement, pour eux, la critique éthique des œuvres d'art est une activité légitime, quoiqu'à l'inverse de moralistes modérés comme Noël Caroll, ils ne pensent pas qu'il y ait un recoupement entre les qualités morales de certaines œuvres et leurs qualités esthétiques de sorte que leurs mérites artistiques soient tributaires de celles-ci. Cela dit, ils s'accordent pour reconnaître à l'art une fonction référentielle et un contenu moral, et s'ils ne se prononcent pas sur ses effets potentiels ils ne récusent pas d'emblée la possibilité qu'il en ait.

En un sens, le reproche que l'on peut faire à Posner est le même que celui qu'il impute à Martha Nussbaum et à ceux qui partagent sa position, à savoir qu'ils accordent trop à la littérature en lui conférant la capacité d'ennoblir nos caractères ; dans la mesure où il parait lui-même aller à l'excès en ce qui concerne la façon dont il dissocie éthique et esthétique, pour préserver l'indépendance du monde de l'art. C'est une chose de dire, comme le reconnait Noël Caroll « qu'il ne convient pas d'invoquer des considérations morales pour évaluer toutes les formes d'art » puisqu'on peut supposer que la peinture abstraite, ou comme le veut Posner, certains poèmes, ne disent effectivement rien de nos vies. C'est tout autre chose de prétendre qu'une critique éthique serait illégitime pour *toute* forme d'art. La généralisation parait particulièrement abusive lorsqu'on considère les œuvres qui

[158] James C. Anderson et T. Dean Jeffrey, « L'autonomisme modéré », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique*, *op. cit.*, p. 179-1780, note n°3.

nous ont surtout préoccupées ici, à savoir les fictions narratives.[159] En effet, on ne peut qu'agréer avec N. Caroll lorsqu'il observe que :

> Les œuvres d'art narratives requièrent nécessairement que nous mobilisions les croyances, concepts et sentiments moraux que nous possédons au préalable […]. [Et] il est naturel que nous discutions des œuvres d'art en utilisant le vocabulaire éthique, car étant donné ce qu'elles sont, les œuvres narratives sont conçues pour éveiller, susciter et interpeller notre capacité morale de reconnaissance et de jugement.[160]

Il semble par exemple évident que notre appréciation de « La Forme de l'Epée », ce récit que nous offre J.L. Borges dans son ouvrage intitulé *Fictions* ; peut autant pâtir d'un manque d'attention à sa maitrise des mots, à la façon dont son style les célèbre ; que du fait qu'on l'aborde – est-ce même possible – sans mobiliser de telles croyances, sentiments et concepts. Le conte de « l'Anglais de la Colarada » ce survivant d'une lutte révolutionnaire menée pour l'indépendance de l'Irlande ; peut être appauvri pour le lecteur qui reste aveugle aux jeux langagiers de Borges, par exemple à la répétition du motif de la forme de l'épée, ce croissant de lune qui reparait dans le texte sous divers déguisements. Comme dans la description du personnage de « l'anglais » ; « qu'une balafre rancunière […] sillonnait le visage », ou encore dans le fait qu'on le découvre être par la suite Vincent *Moon*, le traître dont il parle comme s'il en avait été la victime et qu'il aurait marqué à vie d'un coup de *cimeterre au croissant d'acier*. Mais on n'en saisirait rien non plus si notre lecture ne mobilisait pas des concepts tels que ceux de lâcheté ou de culpabilité. Sans eux, quel sens aurait le récit de Moon ou sa confession finale ?

[159] N. Carroll, « Le moralisme modéré », *Ibid.*, p. 41.
[160] *Ibid.*, p. 45.

> Ne voyez-vous pas que la marque de mon infamie est écrite sur ma figure ? Je vous aie raconté l'histoire de cette façon pour que vous l'écoutiez jusqu'à la fin. J'ai dénoncé l'homme qui m'avait protégé : Je suis Vincent Moon. Maintenant, méprisez-moi. [161]

De même, comment comprendre les *Misérables* sans être attentif à l'inflexible probité de Javert, louable en elle-même et condamnable chez celui qui l'allie avec un total manque d'empathie ?

Lorsque Posner avance que « le plaisir désintéressé de " l'art pour l'art " procuré par une grande partie de la littérature, est très éloigné de la moralité » et qu'il s'apparente au plaisir que nous tirons de l'art abstrait ; il donne pour exemple un passage de Keats : « Mais quand s'abattra la Mélancolie, Soudaine messagère des Cieux, nuages de larmes, Qui abreuve les fleurs aux têtes tombantes, Et cache la verte colline sous un linceul d'Avril, Alors gave ta peine d'une rose matinale… ».[162] Or cela ne vaut pas pour tout poème. *L'Ozymandias* de Shelley veut ainsi procurer à la fois à une expérience esthétique mais également morale, le thème de l'usure et de la déchéance, de la mort, mais surtout celui de la vaine gloire y sont omniprésents et il fait ainsi indubitablement référence, sinon à des évènements historiques concrets – quoiqu'il ait été inspiré par l'inscription marquant une statue de Ramsès II – à des parcelles de notre réalité et à notre manière d'être au monde. Il suffit de le lire pour le voir :

> J'ai rencontré un voyageur venu d'une terre antique/Qui disait : « Deux jambes de pierre, vastes et sans tronc, /Se dressent dans le désert. Près d'elles, sur le sable, Mi-enfoui, gît un visage brisé, dont le sourcil qui se fronce Et la lèvre plissée, et le ricanement de froide autorité Disent que le sculpteur sut bien lire ces passions Qui survivent encore, imprimées

---

[161] J.L. BORGES, *Fictions*, traduit par Paul VERDEVOYE, traduit par Nestor IBARRA et Roger CAILLOIS, Paris, France, Gallimard, 1993, p. 119.
[162] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique*, *op. cit.*, p. 147-148.

> sur ces choses sans vie, À la main qui les imita, au cœur qui les nourrit. Et sur le piédestal apparaissent ces mots : “Mon nom est Ozymandias, roi des rois, Contemplez mes œuvres, ô Puissants, et désespérez.” Rien de plus ne reste. Autour de la ruine De ce colossal débris, sans bornes et nus, Les sables solitaires et unis s'étendent au loin. [163]

Non seulement Shelley traite de ces thématiques mais il semble que ce dernier comprend sa vocation poétique comme étant investie d’une dimension morale évidente ; cela ressort implicitement du poème lui-même ; dans la mesure où c’est la main de l’artiste, guidée en cela par son œil attentif et perspicace, qui est présentée comme étant ici capable de nous renseigner sur la nature de l’homme représenté; la vérité surgissant ici pour contredire la volonté d’agrandissement personnel du commanditaire de la statue. Cela alors même qu’a un second niveau du poème, le destin de ses œuvres, toutes tombées en ruines, met en relief la vulnérabilité inhérente à la place de l’homme dans le monde.

Lorsque les producteurs de la série télévisée *Breaking Bad,* suivant l’ascension et la chute de son anti-héros, Walter White, un brillant professeur de chimie frustré par une existence banale répondant peu à d’anciennes ambitions de grandeurs, qui, ayant appris qu’il a contracté un cancer fatal, utilisera ses compétences pour bâtir un empire criminel de vente de stupéfiants dont la ruine finale sera proportionnelle à sa déchéance morale ; intituleront l’un de ses derniers épisodes *Ozymandias* dans une référence consciente au poème ; ils ne le considèreront pas plus comme étranger à la réalité qui existe hors-caméra que Shelley n’envisageait le terrain de nos vies, le hors-texte, sans rapport avec son travail. Sans pouvoir revenir sur l’épisode en entier, il suffit de regarder cette vidéo, propre à un *trailer* diffusé par les producteurs de la série, pour le comprendre :

---

[163] *Les Romantiques anglais*, traduit par Pierre MESSIAEN, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p. 707-709.

[164]

Extrait vidéo 1 : Breaking Bad – Ozymandias, trailer.

Ainsi on y retrouve, au rythme d'une récitation des vers de Shelley offerte par l'acteur jouant Walter, Bryan Cranston, les thématiques que nous évoquions, celles-ci étant explorées cette fois-ci par les moyens propre du film ; comme par exemple la course des nuages et l'alternance effréné entre lever et coucher de soleil, qui figurent la fuite du temps et la manière dont il corrode tout sur son passage, dont l'œuvre de nos vies.

A ce compte, la dissociation naturelle qu'il nous faudrait reconnaître selon Posner entre domaines esthétique et éthique, comme la généralisation de la thèse de l'autoréférentialité propre au formalisme, paraissent donc compromises. Et en vérité, il n'est pas même clair que ce soit là une thèse qu'il supporte véritablement puisqu'il admet qu'on ne peut nier « que la littérature puisse avoir des conséquences, y compris morales et politiques » [165] en tant que source d'informations qui véhicule des opinions. Comme le veut d'ailleurs G. Orwell, qu'il présentait pourtant comme adhérant du crédo de l'art pour l'art [166] ; lui qui décrivait l'Age des totalitarismes naissant qui l'avait conduit à produire les œuvres que l'on connait, en ces termes :

---

[164] *BREAKING BAD - Finale | Ozymandias TRAILER, https://youtu.be/TU-PXfzsj4o, consulté le 2017-04-28.*
[165] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique*, *op. cit.*, p. 116.
[166] *Ibid.*, p. 115.

> Cette période d'une dizaine d'années, pendant laquelle la littérature, poésie comprise, s'est trouvée inextricablement liée à l'activité pamphlétaire, a rendu un grand service à la critique littéraire, dans la mesure où elle a ruiné l'illusion du pur esthétisme. Elle nous a rappelé que, sous une forme ou sous une autre […] chaque œuvre d'art a un sens et une thèse – thèse politique, sociale ou religieuse –, que nos jugements esthétiques sont toujours affectés par nos croyances et nos préjugés. Elle a dévoilé la tromperie de l'art pour l'art.

« Abolition glorifiée de la signification » illusoire selon laquelle la fiction « était censée s'occuper uniquement de jongleries verbales. Juger un livre sur son sujet était un péché irrémissible […]. »[167]

1.3.2.2. De la différence entre édification et exploration morale.

Comment expliquer la position de Posner s'il ne s'y tient que si faiblement ? Il semble qu'elle relève surtout de sa perception de l'initiative de Nussbaum, dans laquelle il voit une revitalisation du moralisme radical platonicien. Or c'est là une mécompréhension de son projet, qui transparait dans la manière dont il présente les conditions d'échecs qui interdiraient à la littérature de nous ennoblir au sens qu'il croit être celui de Nussbaum. A savoir, l'incapacité dont souffrirait les œuvres de fictions telles que la *Coupe d'Or* à remplir leur « fonction édifiante ».[168]

Incapacité à former durablement notre caractère et nous instiller des dispositions à agir de telle et telle manière de façon durable, prouver comme il le dit lui-même, par des exemples comme celui de « l'attitude de l'Allemagne du XXe siècle, souvent décrite comme la nation la plus cultivée du monde [ce qui] ne lui a évité ni Kaiser, ni Führer ». [169] En d'autres termes, rien ne permettrait d'indiquer de façon conclusive que lire des romans ou voir des films aurait un effet mélioratif

---

[167] J.-J. ROSAT, « Littérature et politique selon Orwell : Quelques notes de lecture », *Chroniques orwelliennes*, Paris, Collège de France, 2013, <http://books.openedition.org/cdf/2096>, consulté le : 28/04/2017 ; cf. G. ORWELL, *Essais, articles, lettres*, traduit par Anne KRIEF, Michel PÉTRIS et Jaime SEMPRUN, Paris, Éd. Ivrea, 1995, vol. 4/.
[168] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique*, *op. cit.*, p. 131.
[169] *Ibid.*, p. 121.

sur notre caractère. C'est ce qu'on pourrait appeler la thèse de l'innocuité de l'art, laquelle assure son impunité dans la mesure où l'idée corolaire à celle qui veut qu'il ne puisse nous ennoblir est bien sûr qu'il ne peut nous dépraver, et ne devrait donc pas être critiquer à partir d'une grille de lecture éthique. En tous cas, si comme n'importe quelle autre source d'informations il peut jouer un certain rôle sur notre comportement, en tant qu'œuvre d'art et spécifiquement en tant que tel, rien ne justifie l'idée qu'il ait un effet privilégié en la matière. L'argument est frappant. Il faut toutefois préciser un certain nombre de choses à son propos.

D'une part, comme le souligne Noël Caroll, cité ici par Solange Chavel, personne ne dispose de connaissances fiables sur les conséquences de la fiction et qui prétend en avoir ne fait que bluffer.[170] Ainsi, selon les travaux de Suzanne Keen sur la fiction romanesque dont Chavel cite l'analyse, travaux fondés sur des enquêtes menées auprès de particuliers à partir de recensions laissées sur des sites comme Amazon, ou par interviews directes, les témoignages en faveur de l'hypothèse du pouvoir édifiant de la fiction sont peu nombreux.[171] Or selon ceux que cite Martin Gibert dans son ouvrage sur *L'imagination en morale* l'inverse est vrai. Ainsi, selon lui :

> Après avoir demandé à des étudiants de l'Université de Toronto de lire soit un essai soit une nouvelle on a mesuré leur besoin de "clôture cognitive » […] une forme de rigidité intellectuelle qui se traduit notamment par une aversion pour l'ambiguïté, un besoin d'aboutir rapidement à un jugement définit et une imperméabilité aux informations qui impliquent de réviser son jugement. Résultat : les participants à qui on avait demandé de lire une nouvelle manifestèrent moins le besoin de clôture cognitive que ceux ayant lu un

[170] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui*, *op. cit.*, p. 157; N. CARROLL, « Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. » Ethics, vol. 110, no. 2, Etats-Unis d'Amérique, University of Chicago Press, Janvier 2000, pp. 350-387.
[171] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui*, *op. cit.*, p. 158 ; S. KEEN, *Empathy and the novel*, Oxford, Oxford University Press, Etats-Unis d'Amérique,2007 p. 146.

> essai – et l'effet était encore plus marqué pour ceux qui avaient l'habitude de lire des fictions. [172]

Les données dont nous disposons ne semblent donc pas nous dire quoi que ce soit de définitif à cet égard. Quoique celles des travaux que nous rapporte Gibert nous indiquent peut-être quelque chose de significatif ; en effet, elles ne se référèrent pas aux effets de la fiction en termes de formatage du comportement ; mais la présente comme capable de donner lieu à un type d'exercice imaginatif susceptible d'ouvrir l'esprit. Soit-dit en passant, comme le remarque S. Chavel, c'est précisément le type de conception qui orientait la démarche de Shelley, lequel déclarait dans une phrase célèbre de *sa Défense de la poésie* qu'un « homme pour être véritablement bon doit imaginer intensément et largement ; il doit se mettre lui-même à la place de l'autre et de bien d'autres; les peines et les plaisirs de son espèce doivent devenir siens », la fiction et notamment la poésie devenant, en regard de cette caractérisation de l'imagination empathique (et donc des émotions) comme faculté – non plus trompeuse, comme un certain rationalisme le voudrait – mais moralement éclairante, des clés de nos raisonnements moraux. [173] Ainsi il se peut que notre incapacité à répondre de manière conclusive à la question des conséquences transformatives de la fiction, si on entend par là des conséquences directes de corruption ou d'ennoblissement du caractère ne pose pas de problèmes ; dès lors qu'on n'envisage pas les bénéfices qu'elle apporte en termes *d'influence*. Ou comme le dit Posner, d'une prétendue fonction édifiante. En un sens, c'est

[172] M. GIBERT, *L'imagination en morale*, Paris, Hermann, 2014, p. 255-256; R.A. MAR, K. OATLEY, J. HIRSH, J. DELA PAZ, et J.B. PETERSON, « Bookworms versus nerds: Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds », *Journal of Research in Personality*, octobre 2006, p. 694-712.
[173] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui*, *op. cit.*, p. 121 ; P.B. SHELLEY, *A defense of poetry*, Boston, Etats-Unis d'Amérique, Ginn & Company, 1891.

Nietzsche qui nous en révèle le plus sur le crédo de l'art pour l'art lorsqu'il le décrit ainsi :

> L'art pour l'art veut dire : « Que le diable emporte la morale ! ». Mais cette inimitié même dénonce encore la puissance prépondérante du préjugé. Lorsque l'on a exclu de l'art le but de moraliser et d'améliorer les hommes, il ne s'ensuit pas encore que l'art doive être absolument sans fin, sans but et dépourvu de sens, en un mot, l'art pour l'art - un serpent qui se mord la queue. [174]

En d'autres termes, s'ils souhaitent désamorcer la critique des moralistes de type platonicien, les autonomistes radicaux le font sans pour autant s'affranchir de leur cadre conceptuel ; on l'a vu c'est en exacerbant l'idée de rupture avec le réel évoquée par Platon qu'ils entendent immuniser la fiction de la critique et assurer l'indépendance souveraine du monde de l'art ; or cela ils le font dans l'idée de contester l'existence du type d'influence que Platon accordait justement à ces œuvres. En effet ce dernier théorisait leur pouvoir sur un mode quasi-épidémiologique ; c'est-à-dire qu'il envisageait son fonctionnement en termes de contagion. Schaeffer parle à cet égard « [d'un] effet d'entrainement »[175] qui se traduirait dans l'adoption de dispositions ou de traits de caractères ; l'idée étant que la lecture ou le spectacle des récits mis en scène par nos auteurs de fiction, leur « effet d'immersion » comme il l'appelle, lequel nous entraine dans les mondes dont ils nous ouvrent les portes et auprès des personnages que nous y accompagnons ; nous conduirait par la suite à les imiter. Il y aurait entre eux et nous comme une contamination comportementale fondée sur une connexion affective ; l'idée étant en un sens que la partie émotive à laquelle s'adresse l'auteur de fiction par son art, est elle-même enclin à l'imitation. Ainsi le poète dramatique : « éveille

[174] F. NIETZSCHE, *Le crépuscule des idoles*, traduit par Henri ALBERT, Paris, France, Denoël-Gonthier, 1976, p. 94.
[175] J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ? op. cit.*, p. 39.

cette partie excitable de l'âme, la nourrit, la fortifie et, en la fortifiant, détruit le principe rationnel » [176] de sorte que même les meilleurs d'entre nous, les philosophes – on reconnaitra ici la stratégie argumentative de Montaigne ou Pascal – « […] quand ils entendent Homère […] imitant un de ces héros accablés par le malheur qui déclame une complainte mêlée de gémissement » éprouvent du plaisir et se laissent « prendre à les suivre et à partager leur souffrance ». [177] Bref, ils s'identifieraient avec eux, absorberaient les opinions qu'ils véhiculent, et finiraient par agir comme eux.

Or, comme le note le Pr. Hugon, la question du rapport de la fiction, et notamment de la littérature à la philosophie et la morale a été renouvelée par des auteurs comme Martha Nussbaum et ce n'est pas dans les termes de Platon, mais ceux d'Aristote qu'ils l'envisagent ; autrement dit :

> Ils y apportent une réponse nouvelle, qui consiste à penser le gain moral sous la catégorie de l'expérience de la délibération. Dans cette perspective, le roman n'offre pas tant des modèles et des attitudes exemplaires, que des occasions d'expériences de pensée. Confrontant le lecteur, déchargé pour un temps des exigences de l'action, à une intrigue singulière, le roman le conduit à reconsidérer, affermir et réviser ses croyances, à s'exercer sur une situation romanesque à la délibération, et, *in fine*, à user dans la vie, non de réponses globales, mais d'un jugement exercé, seul pertinent face à la complexité des situations vécues.[178]

Il ne s'agirait pas pour la fiction de nous édifier, mais de nous permettre d'exercer notre discernement. Ainsi, sur le seul point de l'identification, Chavel précise, que celle qu'implique la projection imaginative envisagée par les adhérants de la conception qui, comme celle de Nussbaum, donne ce rôle moral à l'imagination ;

---

[176] PLATON, *La République*, X, 605 b, *op. cit.*
[177] 605d, *Ibid.*
[178] C. TALON-HUGON, *Morales de l'art*, *op. cit.*, p. 7.

n'implique pas la sorte de fusion ou complète absorption – au dépit de son identité propre –du modèle qu'on imite, par lequel on serait en quelque sorte subsumé que semble envisager Platon, au contraire, cette projection suppose le maintien d'une distance. Elle n'est pas soumission passive d'une âme malléable, mais une activité imaginative qui suppose « la capacité de la part du sujet à distinguer entre lui-même et l'autre ».[179] Comme le dit Chavel du roman, ce qui vaut, nous le pensons, de toute fiction narrative :

> Il n'y a de lecture de roman possible sans mise en jeu de l'imagination qui permette véritablement de comprendre le monde qui se déploie sous nos yeux. Il y a donc incontestablement un réquisit d'ouverture pour tout simplement *comprendre* l'expérience qui nous est décrite. Mais cette ouverture n'implique en aucun cas une adhésion aveugle : on peut tout à la fois entrer dans la description d'un personnage repoussant, comprendre, de manière vive et concrète, la manière dont se construisent sa vision du monde et sa conception de l'importance, sans pour autant approuver ou abdiquer devant la proposition morale qui se déploie. La lecture de roman offre alors une image grossissante de ce qui passe dans des situations réelles : le lecteur est par rapport aux différentes voix narratives, dans une situation analogue au sujet qui, dans la vie réelle, cherche à comprendre et à concilier les perceptions morales de ceux qui l'entourent. [180]

En un sens, Aristote part du même constat que son maître, cependant il l'interprète différemment et donc en tire d'autres conclusions que les siennes. C'est-à-dire que s'il reconnait en l'homme un animal mimétique ; il ne conçoit pas sa disposition à la *mimèsis* ; telle qu'elle s'exprime chez ceux qui sont inclinés à façonner des œuvres mimant des parcelles de notre monde ou ceux qui sont enclins à s'immerger dans l'une d'entre elle, de telle manière que leur conduite en vienne à être orientée parce ce qu'ils y découvrent ; comme le défaut d'une âme qui, sa

[179] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui*, *op. cit.*, p. 107.
[180] *Ibid.*, p. 130.

composante sensible et émotive tendant à désarmer son instance de contrôle rationnelle ; serait si impressionnable que les histoires de nos auteurs de fiction imprimeraient en elles des élans sur lesquels elle n'aurait aucune prise. Pour lui, l'homme n'est pas simple réceptacle des produits de la mimèsis mais acteur d'un processus cognitif et sensible de modélisation intellectuelle.

Ainsi, il ne parle pas d'imitation au sens du décalque d'un état de chose par un auteur d'œuvres fiction, ou d'une ligne de conduite par un amateur de telles œuvres, mais de représentation et de reconnaissance, lorsqu'il aborde la question de la mimésis. « Dès l'enfance, les hommes ont, inscrits dans leur nature, à la fois une tendance à représenter […] et une tendance à trouver du plaisir aux représentation » nous dit-il ; et « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose, comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. » [181]Autrement dit, c'est d'une activité qui sollicite la participation d'un sujet qui exerce sa faculté à identifier et reconnaître des éléments propres à la réalité qui est la sienne, lorsque ceux-ci passent sur le plan de la représentation, qu'il est question. Sachant qu'il faut parler de représentation et non d'imitation dans la mesure où ce n'est pas le type de mimésis envisagé par Platon ; la production et l'observation de simulacres qui veulent faire illusion en dépit de leur carences ontologique et de celle de leur auteur sur le plan de la connaissance. L'important dans la poésie tragique pour lui, c'est dans l'ordre, « l'agencement des faits en système »[182] ; le système des faits étant l'histoire, le *muthos* tissé par les actions des personnages ; et puis les caractères, *éthos*, leurs passions, leurs attitudes, leurs tempéraments etc. Autrement dit, là où il y a déficit

[181] ARISTOTE, *La poétique*, traduit par Roselyne DUPONT-ROC et traduit par Jean LALLOT, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 48.
[182] *Ibid.*, p. 50.

de sens chez Platon, il y a apport chez Aristote. On donne sens à une expérience mondaine complexe en l'ordonnant sous forme d'histoire ; et l'on en apprend plus sur soi et autrui sur le plan psychologique par un travail de projection imaginative empathique.

Ainsi il ne s'agit pas tant de devenir meilleur en émulant un modèle, que de procéder à une sorte d'exercice mental, apte à contribuer à nos réflexions morales. C'est d'ailleurs là quelque chose de naturel pour l'homme : ayant vécu l'expérience d'un entretien difficile, si vous décrivez cette épreuve comme une expérience enrichissante, ce n'est pas tant à la confrontation elle-même que vous pensez qu'au travail de rétrospective auquel vous procédez, en vous demandant ce que vous auriez pu dire ou faire, en essayant de reconstituer les attitudes de vos interlocuteurs voire même les motivations qui les guidaient. Or qu'est-ce que s'engager dans un dispositif fictionnel sinon se donner les moyens de procéder à ce type d'exercice ? C'est en ce sens qu'on peut comprendre le fameux passage ou Aristote déclare la poésie philosophiquement supérieure à la chronique ; entendons-nous bien, la chronique et non l'histoire. Que dit Aristote, en la matière :

> [Que] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose […] mais […] que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé. [183]

[183] *Ibid.*, p. 65-67.

Cela parait sensiblement contradictoire avec la position de Nussbaum, quant à ce qui fait la valeur philosophique du récit, fictionnel *ou* historique, à savoir son attention au caractère concret et particulier de nos vies. Son idée étant que « les subtilités d'une situation éthique complexe doivent être affrontées en se confrontant à la situation elle-même » ; car « aux formules générales à priori » manquent « la concrétude et la souplesse requise » pour la saisir pleinement puisqu'elles sont insensibles à ses détails spécifiques ; bref pour elle, Aristote à raison lorsqu'il affirme : « " quel degré et quel type de divergence est blâmable, voilà qui n'est pas aisé à exprimer par quelque principe général : car le discernement dépend des particuliers et de la perception " (EN 1126b2-4). » [184]

La contradiction n'est qu'apparente. C'est en regard de sa disposition spéculative, c'est-à-dire de sa tendance à se détacher des faits pour les réagencer sous la forme d'une intrigue plutôt que d'y coller, qu'Aristote tient la fiction pour plus philosophique que la chronique. Or l'historien engagé à reconstituer, sur le plan de l'imagination, les logiques intentionnelles qui ont guidées les acteurs impliqués dans les évènements qu'il décrit, spécule d'une façon semblable. L'un comme l'autre tâche, en l'ordonnant, d'apporter du sens à la collection disparate d'êtres et de faits confusément imbriqués qui composent le monde dans lequel nous nous trouvons. En outre, comme le signale Nussbaum, il faut introduire ici « une distinction qu'Aristote ne fait […] pas suffisamment » entre général et universel :

> Le général s'oppose au concret ; une règle générale non seulement couvre de nombreux cas, mais elle s'y applique en vertu de certaines caractéristiques qui ne sont pas concrètes. Une règle universelle, en revanche, s'applique à tous les cas qui sont similaires selon

[184] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour, op. cit.*, p. 109-110.

> certains critères pertinents ; mais un universel peut être très concret, et repérer des caractéristiques qui ne sont pas facilement imitables. [185]

En d'autres termes, il faut différencier la généralité propre au discours philosophique conventionnel, lequel correspond à un concept d'universel *abstrait* ; l'idée étant d'appliquer des principes formulés de manières à priori à la réalité concrète ; d'une approche sur laquelle textes littéraires et historiques (comme les films cinématographiques et télévisuels) peuvent s'accorder en raison de leur attention pour le particulier, à savoir, ici, celle qui suppose la présentation d'universaux *concrets* ; ce qui implique d'employer une règle souple qui épouse et ne s'impose pas à ce qui fait l'objet de notre attention. L'idée étant d'en tirer des principes révisables, et adaptables aux contextes changeants. Bref, il s'agit de prendre la distance nécessaire pour embrasser notre réalité morale, et la réfléchir en exerçant notre sens du possible par l'intermédiaire de notre faculté imaginative, sans s'en abstraire complètement, ce qui reviendrait à la perdre totalement de vue ; ni viser à générer un point de vue synthétisant qui subsumerait la multiplicité de nos perspectives et gommerait les différences qui font le caractère spécifique des situations particulières qui sont les nôtres.

1.3.2.3. Ambiguïté n'est pas vacuité

S'il tend à penser aux approches d'auteurs comme Martha Nussbaum dans des termes qui les ramènent au moralisme radical platonicien ; Posner n'est pas aveugle au renouvellement de veine aristotélicienne qu'ils amènent au débat. Il ne lui échappe pas que ce que ces derniers envisagent, c'est un processus cognitif et affectif d'exploration de notre pensée et de nos pratiques éthiques concrètes, et du

[185] *Ibid.*, p. 107.

spectre de nos perspectives sur le monde, telles qu'elles peuvent ressortir du travail d'un auteur ayant porté un regard perspicace sur celles-ci et ayant exercé son imagination empathique et créative à se mettre à la place d'autrui.Autrement dit, que certaines fictions puissent être des centres de variations imaginatives en un sens différent de celui que donna Husserl à cette expression pour décrire le travail du géomètre, qui a selon lui, l'incomparable « liberté de pouvoir changer arbitrairement la forme de ses figures fictives, de parcourir toutes les configurations possibles au gré des modifications incessantes qu'il leur impose, bref de forger une infinité de nouvelles figures » sur le plan de l'imagination. [186]

A savoir le sens que lui donnera Paul Ricoeur; partant d'une compréhension aristotélicienne de la mimésis comme représentation plutôt qu'imitation[187] qui l'amènera à parler de la fiction romanesque comme d'un « laboratoire de l'imaginaire ».[188] Du moins est-ce l'impression que l'on peut avoir du fait que Posner considère à titre d'hypothèse l'idée que ce ne soit pas des modèles qu'il faille retirer de la fiction, mais qu'on y trouve un lieu où mener sur le mode de la casuistique, des délibérations afférentes à la variété des dilemmes et conflits complexes présentés par des romans comme celui de James. [189] Or à cette possibilité, il oppose un argument que l'on retrouve brandit à l'encontre des partisans des théories de Nussbaum, mais aussi d'auteurs qui, comme Stephen Mulhall, proposent dans le sillage de Cavell de considérer certaines œuvres cinématographiques comme « des exercices philosophiques, de la philosophie en

[186] E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie.*, traduit par Paul RICŒUR, Paris, France, Gallimard, 1985, p. 225-226.
[187] P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome 2, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, France, Éditions du Seuil, DL 1991, 1984, p. 76-86.
[188] P. RICŒUR, « de la volonté à l'acte », entretien avec C. OLIVEIRA *« Temps et récit » de Paul Ricoeur en débat*, , Paris, éd. du Cerf, 1990, 1990, p. 28.
[189] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique, op. cit.*, p. 131.

action » bref, comme des exemples de ciné-philosophie.[190] A savoir, l'argument de la banalité, ou encore de la trivialité cognitive. Noël décrit assez bien en quoi l'argument consiste, fondamentalement il s'agit de dire que celles-ci ne font que réitérer des séries de truismes qui nous sont déjà connues, par exemple qu'il est mal de mentir, voler ou tuer ; bref, rien qui se présente comme une découverte. Ainsi, les œuvres de fictions feraient « commerce de lieux communs moraux ». [191] Notons que c'est là un argument qui s'accompagne souvent d'un autre, qui met en exergue, à titre de reproche, le caractère à la fois ambiguë et implicite des « leçons » que nous prodiguent les histoires de nos créateurs artistiques ; l'idée étant qu'elles manquent non seulement de la clarté des propositions que l'on trouve dans des textes plus théoriques mais tendent à présenter des perspectives multiples voire contradictoires.

Si on revient à Posner à présent, on constate que sa critique contient un certain nombre d'éléments qui tiennent de ces lignes argumentatives ; ainsi il justifie les doutes qu'il émet vis-à-vis de la *Coupe d'Or* en mettant en avant les diverses lectures qui peuvent être faîtes des évènements qui s'y déroulent, et les jugements que l'on peut porter sur ses personnages : « On peut prendre parti pour les amants adultères, considérant Maggie [la femme du prince Amerigo, et l'amie de Charlotte, son amante] comme une jeune fille insupportable […] on peut mépriser le prince en le considérant comme un coureur de dot », bref, les interprétation possibles sont nombreuses et nous n'avons précisément pas de propositions explicites, de leçons claires, à y découvrir. [192] Il argue également « [qu'il] n'existe pas de preuve ni de raison théorique étayant la croyance que la littérature offre une voie plus directe à

[190] S. MULHALL, *On film*, London, Royaume-Uni, Routledge, 2008, p. 12.
[191] N. Caroll, « Le moralisme modéré », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique*, *op. cit.*, p. 46.
[192]R. Posner, « Contre la critique éthique », *Ibid.*, p. 130-131.

la connaissance de l'homme » et lui oppose comme sources de connaissances plus évidentes ayant eu des effets transformateurs décelables les théories de sciences naturelles issues du travail de Darwin, ou les écrits d'Adam Smith, Marx ou encore Freud ; autrement dit des discours composés de thèses ou propositions explicites justifiées par des arguments formels. [193]

Enfin, il conclut que le roman historique *Un enfant du pays* ne nous donne « qu'une vielle leçon, une de celles que nous connaissons par cœur » sur le racisme systémique et ses effets, lorsqu'il nous raconte sans compromis et sans l'excuser l'histoire d'un jeune noir américain de 20 ans, Bigger Thomas, ce dernier étant issue d'un milieu défavorisé et devenu un criminel endurci ; l'intrigue tournant principalement autour du meurtre d'une jeune femme blanche nommée Mary Dalton, et le viol et assassinat subséquent de sa petite amie noire Bessie (pour lequel il ne sera d'ailleurs pas jugé). Actes présentés comme l'issue d'un engrenage fatidique d'une manière qui dénonce, selon Nussbaum, à quel point peut être amoindrie l'âme d'un individu soumis à des pressions sociales discriminatoires. [194]

Considérons ces arguments. D'abord, peut-être, celui de l'ambiguïté et du caractère-non explicite du contenu des œuvres de fictions ; lesquels racontent là où la philosophie argumente. A notre sens, cette critique comporte ou expose chez ceux qui l'adresse aux partisans d'une alliance entre fiction et philosophie, deux lacunes.

La première tient peut-être d'une mécompréhension de ce qui fait, justement, la valeur de la fiction pour ces derniers : son ambiguïté. Ou du moins, sa capacité à embrasser et par là nous révéler dans toute sa complexité celle de notre réalité morale ; et par ailleurs, à nous permettre de nous y orienter sur le plan de

[193] *Ibid.*, p. 128.
[194] *Ibid.*, p. 135-136.

l'imagination. On peut arguer de la légitimité de cet intérêt pour notre condition, la manière dont nous sommes mêlés au monde et aux autres dans « une confusion inextricable » pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty [195] ; et croire qu'il faudrait mieux tailler dans le vif, épurer ce bourbier mondain et relationnel, sensible et affectif ; en lui imposant, depuis un point de vue de surplomb, des règles et des lois générales applicables en toutes circonstances. Mais présenter l'ambiguïté des œuvres de fictions comme un facteur d'échec pour leur projet, qui est justement de nous permettre d'explorer le sol raboteux de nos vies, revient à ne pas comprendre de quoi il retourne. Jacques Bouveresse le dit du romancier, mais c'est aussi vrai du cinéaste et d'autres auteurs de fiction, ce dernier, contrairement au philosophe conventionnel :

> Ne croit, de façon générale, pas beaucoup à la pureté, l'inconditionnalité, l'univocité, la commensurabilité universelle et la décidabilité en matière éthique, et il a plutôt tendance à aimer et à rechercher systématiquement la mixité, l'ambiguïté et l'indécision. [196]

En fait, la *simplicité*, la préférence pour le pur sur l'impur, constitue une critique assez courante adressée aux auteurs de fictions, comme lorsque l'on regrette le côté caricatural de leurs personnages et leur manque de relief. Pareillement, c'est l'inattention caractéristique d'une certaine pensée philosophique au sol de notre existence de sujets moraux, qui n'est bien souvent ni lisse ni sans frictions, à laquelle objectent justement des auteurs comme Cavell ou Nussbaum.

C'est en ce sens que celle-ci pouvait dire en regard du modèle légaliste ou nomologico-déductif issue de la morale d'inspiration kantienne, et de ses normes formulées de manières à priori, qu'une règle provenant de son système, « comme un manuel de l'humour, ferait à la fois trop et trop peu : trop peu, parce que

---

[195] M. MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Paris, France, Les Editions Nagel, 1948, p. 46.
[196] J. BOUVERESSE, *La connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 181-182.

l'essentiel est de réagir à la situation concrète » ce qu'elle ne ferait pas ; et trop parce qu'elle « prétendrait imposer une bonne réponse (comme le manuel de plaisanteries vous [demande] d'adapter votre esprit aux formules qu'il renferme) […]. » [197] L'idée étant qu'il « n'existe pas de procédure ou d'algorithme général qui permettre de déduire quoi faire dans chaque cas » [198] et que le bon juge ne peut que procéder d'expériences : expériences directes et personnelles, ou, et c'est là qu'intervient la fiction narrative, expériences rapportées, ordonnées sous la forme d'une intrigue par une imagination créative qui en fait sens.

C'est un raisonnement similaire que l'on retrouve chez Cavell dans les *Voix de la Raison*, quand il écrit « qu'aucune règle, aucun principe ne pourraient fonctionner dans un contexte moral à la manière dont des règles régulatoires ou définissantes fonctionnent dans un jeu », parce que si les conditions d'échec et de succès des participants d'une partie et celles de sa pratique légitime sont complètement spécifiées; en contexte moral « ce qui constitue une solution […] n'est pas *fixée* » et la ligne de conduite que vous devez suivre n'est pas définie par la pratique ; celle-ci « n'existe pas tant que vous n'en créez pas une » et que vous en assumiez la responsabilité auprès d'autrui. [199] Ce qui implique que s'il s'agit dans le contexte d'un débat scientifique d'arriver – en partant de prémisses faisant consensus – à un accord sur lequel tous devront agréer ; ce qui démarque nos débats moraux, en raison de l'indétermination inhérente au contexte moral dont nous venons de parler, c'est qu'ils procèdent dans l'horizon d'un accord qui n'est que possible, les mésententes irréconciliables étant courantes. Cela sans que la

[197] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour, op. cit.*, p. 113-114.
[198] *Ibid.*, p. 115.
[199] S. CAVELL, *Les voix de la raison, op. cit.*, p. 444-447.

rationalité de ces débats soit affectée, car ce qui compte dans ceux-ci ce n'est pas tant l'obtention d'un accord que le fait de :

> Déterminé quelle position vous êtes en train d'assumer, c'est-à-dire pour quelle position vous êtes en train d'assumer une responsabilité – et si c'est une position pour laquelle je puis avoir du respect. Dans de telles discussions ce qui est en jeu, ce n'est pas, ou pas exactement, si vous connaissez notre monde, mais si nous allons vivre, ou dans quelle mesure nous allons vivre, dans le même univers moral. Ce qui est en jeu […] ce n'est pas la validité de la morale dans son ensemble, mais la nature ou la qualité de nos relations mutuelles. [200]

Il s'agit donc de se rendre intelligible à soi-même et aux yeux d'autrui, et de décider s'il vous est possible d'appartenir au même monde moral, cette cohabitation n'étant pas garantie. Or c'est au travers de notre rencontre avec les personnages qui peuplent nos fictions, et en faisant l'expérience, par leur intermédiaire, des conflits complexes dans lesquels ceux-ci se retrouvent imbriqués, que l'on trouve l'occasion de procéder à un tel exercice. C'est-à-dire l'occasion de prendre position. En d'autres termes, de juger et se positionner sur ce qui s'y dit et s'y fait, de découvrir ce qui compte pour nous. Et au travers de ce qu'en révèlent ces œuvres, de ce qui importe pour autrui ; bref, de former et de cerner notre vision morale du monde.

Posner ne discute d'ailleurs pas ce point mais tend plutôt à abonder dans ce sens, puisqu'il explique lui-même que « les personnages et les situations qui nous intéressent dans la littérature […] captent des aspects de nous-mêmes et des situations qui nous concernent » et qu'elle nous aide, comme on peut le supposer toute forme de fiction narrative semblable, « à donner un sens à notre vie ». [201]Ailleurs, il admet également qu'en lisant « nous apprenons aussi les valeurs et expériences d'autres cultures, époques et sensibilités, bien éloignées de la

[200] *Ibid.*, p. 393.
[201] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique*, *op. cit.*, p. 143.

nôtre ».[202] Ce qui parait parfaitement coïncider avec le discours de Nussbaum et de Cavell. On pourrait dire, qu'encore une fois, il semble que ce soit parce qu'il voit dans celui-ci une tendance à dériver en direction du type d'édification morale envisagé par Platon pour une fiction dotée d'une capacité d'influence plutôt qu'un genre fictionnel dont les œuvres nous permettent de mener des explorations de notre réalité morale, qu'il s'oppose à ces derniers.

Le terrain de ces explorations, celui de nos vies et de l'entrelac de nos relations personnelles étant, nous l'avons dit, indéterminé et désordonné. En d'autres termes, c'est un lieu ou priment l'invention et l'improvisation, des termes chers à Nussbaum ; qui désignent notre capacité d'adaptation et de réponse aux situations qui se présentent à nous et qui se cultive justement par l'expérience que la fiction peut nous apporter, au travers des aventures ou péripéties dans lesquelles elles nous entrainent sur le plan de l'imaginaire. Sachant qu'improviser ne veut pas dire manquer de cohérence et sombrer dans une sorte de particularisme extrême qui mènerait un individu à se contredire d'une situation de conflit moral à l'autre ; sans considération pour ses décisions antérieures. Etre attentif aux détails de tout cas de figure ce n'est pas manquer complètement de principes ou même de règles de conduites ; seulement ceux-ci ne peuvent être tenus pour applicables à tous et doivent rester souples et révisables. Ainsi la personne morale aurait à se comporter, toujours selon Nussbaum, à la manière d'une actrice. Sachant qu'une « actrice qui improvise, si elle le fait bien, n'a pas l'impression qu'elle pourrait faire n'importe quoi. Elle doit adapter son choix à l'histoire qui évolue […] et surtout, elle doit conserver les engagements de son personnage à l'égard des autres. » [203] Ce qui signifie tenir compte de ses prises de positions passées ; et nous ramène à l'idée de

[202] *Ibid.*, p. 142.
[203] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour, op. cit.*, p. 145.

responsabilité devant autrui ; donc, de justification. Or c'est l'un des problèmes qui touchent l'idée consistant à accorder une valeur morale à la fiction et une question pertinente à celui que pose son caractère non explicite. C'est-à-dire le fait qu'elle ne donne pas lieu au type de discours argumentatifs et théoriques qu'on est amené à découvrir dans beaucoup d'ouvrages et articles d'éthique en philosophie. En effet, dans l'objection qui est faîtes à la fiction d'être ambiguë et dépourvue de thèses claires, c'est aussi son apparente incapacité à présenter des justifications entrainant l'assentiment raisonné des individus, qu'elle ne ferait que rallier par un appel, supposément illégitime à l'émotion, qui transparait.

Autrement dit, on renoue ici avec une dichotomie inhérente au type de rationalisme moral dont il a été question et que l'on retrouvait déjà chez Platon, dans son opposition à l'art oratoire de la rhétorique lorsqu'il était employé par les sophistes ; entre deux formes de discours recherchant l'adhésion : celui qui entend convaincre, et l'autre persuader. Il y aurait ainsi, comme le dit Sophie Djigo :

> Une unique alternative, opposant d'un côté la philosophie, dont le discours fait appel à l'argumentation logique pour remporter la conviction, et de l'autre, la littérature [ou le film], dont la rhétorique permet de persuader le lecteur [ou le spectateur] par des motifs affectifs indépendants de toute procédure rationnelle. [204]

Sachant que cela revient également à faire de la rationalité et par conséquent de la pensée philosophique et morale, la prérogative de cette forme d'argumentation. Or la question se pose, comme l'indique l'intitulé d'un article fameux du Pr. Cora Diamond, de savoir s'il n'y a effectivement « rien que des arguments » [205] en la matière ; et, plus spécifiquement, si on peut réduire le sens de ce terme au type de discours que nous délivre les philosophes professionnels. A notre sens, il n'est pas

[204] S. DJIGO, *La raison vivante : Robert Musil et la vérité romanesque*, Paris, 2013, p. 30.
[205] C. DIAMOND, *L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, traduit par Emmanuel HALAIS et Jean-Yves MONDON, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 391-415.

impossible qu'on fasse, à cet égard, un amalgame entre ce qui appartient au genre discursif de la démonstration et la famille autrement plus large des arguments qui, non contente de comprendre des démonstrations formelles, comporte aussi des types d'arguments empiriques faisant appel à notre expérience ou simplement des arguments narratifs qui ont recours, comme le rappelle Djigo, à des figures de styles, des métaphores et des exemples. [206]

C'est en ce sens que Cora Diamond affirme que seule une mythification de ce qu'est et peut faire l'argumentation est susceptible d'induire la croyance selon laquelle la pensée éthique ne procéderait que par arguments logiques et formels, alors même qu'il lui est parfaitement possible de le faire « par des histoires et des images. » [207] Cela elle entend le mettre en exergue, dans l'article dont nous avons parler au travers d'une critique portant sur la recension que la philosophe kantienne, Onora O'Neill, rendit sur le plaidoyer fait par Stephen Clarke, pour un meilleur traitement des animaux, dans son ouvrage *The Moral Status of Animals :* plaidoyer s'appuyant sur une forme d'argumentaire faisant appel aux affections du cœurs et à la pleine évidence de nos sens.[208] Voici les passages qu'elle en retient :

> Si le plaidoyer pour les animaux doit convaincre ceux dont les cœurs ne sont pas d'emblée portés vers eux, il doit, comme les plaidoyers pour les humains dépendants, passer de la simple affirmation à l'argumentation. [209]

O'Neill introduit ici une dissymétrie entre l'argumentation formelle, qui entrainerait nécessairement l'assentiment et un discours persuasif qui ne pourrait que conforter les opinions du public auquel s'adresse l'auteur. Comme si le discours propre à une œuvre de fiction, sollicitant les sens et le cœur de son public, ne

[206] S. DJIGO, *La raison vivante*, *op. cit.*, p. 29.
[207] C. DIAMOND, *L'esprit réaliste*, *op. cit.*, p. 13.
[208] S.R.L. CLARK, *The moral status of animals*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p.93.
[209] C. DIAMOND, *L'esprit réaliste*, *op. cit.*, p. 391.

pouvait, en définitive convaincre que les convaincus. Or c'est là une position qui ne parait pas fondée. Non seulement les destinataires d'un argumentaire logique peuvent tout à fait y être imperméables ; ceux d'un discours persuasif sollicitant l'empathie et l'imagination, sont tout à fait capable de changer de perspectives même s'ils ne partageaient pas les sentiments de l'auteur du plaidoyer qui leur a été fait.

Bref, les conditions de la conviction et de la persuasion sont analogues, chacune réclamant certaines compétences. D'un côté une capacité à arguer formellement, c'est-à-dire par inférence, en usant raisonnement par l'absurde, inductions ou encore déductions etc. Ainsi qu'une réceptivité et une capacité à comprendre de tels raisonnements. De l'autre, la faculté de se rendre attentif aux aspects subjectifs et particuliers d'une situation, et d'y réagir lorsqu'elle nous est racontée. D'un côté une faculté d'abstraction et de l'autre une faculté de projection imaginative et empathique. Donc, en termes d'arguments et de justifications, nous ne sommes pas limités à un seul registre de prise de parole qui serait démonstratif, propre à convaincre, ou alors persuasif, plutôt axé sur la monstration, c'est-à-dire le fait de nous mettre sous les yeux et de nous faire entendre la réalité de situations particulières. Diamond le dit assez clairement :

> La justification, en éthique comme partout ailleurs, se produit au sein de la vie que nous partageons avec d'autres, mais ce que nous comptons comme faisant partie de cette vie n'est pas décidé d'avance. La force de ce que nous sommes capables de dire dépend de sa relation à la vie des mots que nous utilisons, à la place de ces mots dans nos vies ; et nous pouvons faire parler les mots au moyen d'un argument, d'une image, d'un poème, d'une redescription socratique, d'un aphorisme, de l'ironie humienne, de proverbes, et toutes sortes de choses anciennes et nouvelles.[210]

[210] *Ibid.*, p. 40.

En d'autres termes, s'étonner du caractère non-explicite du contenu des œuvres de fictions et leur dénier de ce fait une valeur philosophique et morale, c'est encore supposer qu'il n'y a de pensée que théorique et propositionnelle ; sans comprendre ce que nous apporte l'expérience fictionnelle de l'immersion sur le plan de notre réflexion. Par exemple, pour en rester à l'article de Diamond, les écrits de Dickens, James ou Wordsworth. Mais voyons plutôt ce qu'il en est.

L'ambition de Wordsworth, lorsqu'il écrit ses *Balades Lyriques* est très claire nous dit Diamond, et pas seulement parce qu'il l'a couche noire sur blanc dans sa préface, avouant qu'il s'agit pour lui « d'élargir la sensibilité morale et les émotions du lecteur » ; elle transparait dans ses poèmes et à fortiori dans les vers de celui qu'elle retient ici : « le vieux mendiant du Cumberland » [211] dont voici un extrait :

> Non -- L'homme est précieux à l'homme ; les plus pauvres d'entre les pauvres languissent après quelques instants d'une vie lasse ou ils peuvent savoir et sentir, Qu'eux-mêmes, furent les pères et les pourvoyeurs De quelques petites bénédictions, qu'ils ont été bons envers ceux Qui en avaient besoin, pour la simple raison que nous avons tous un cœur humain.[212]

En un sens, on peut dire que ce que vise à éliciter dans ses lecteurs ce poème, c'est une envolée de l'imagination qui leur permettent d'aller auprès du mendiant de Wordsworth, de gagner un aperçu de sa position ; et peut être de réaliser ou de se souvenir de la communauté qui les rattachent à ce dernier et tous ceux dont il est représentatif. Bref, de se souvenir de ce que nous rappelle le vers sur lequel s'arrête ici Diamond, à savoir que : « nous avons tous un cœur humain ». Ce poème nous offre donc ce qu'on pourrait appeler une pensée incarnée, l'idée étant, comme le dit

[211] *Ibid.*, p. 400.
[212] S. DJIGO, *La raison vivante*, *op. cit.*, p. 31, traduction modifiée : No--man is dear to man; the poorest poor Long for some moments in a weary life When they can know, and feel that they have been, Themselves, the fathers and dealers-out Of some small blessings; have been kind to such As needed kindness, for this single cause, That we have all of us one human heart.

Sophie Djigo, « qu'il faut vivre la signification pour comprendre certains textes ».[213]

D'après Cora Diamond, au travers *Des Grandes Espérances* de Dickens, c'est également une certaine vision morale qu'il s'agit d'atteindre, vision qui transparait dans des lignes comme celles-ci :

> Je me rappelle M. Hubble comme un vieil homme rude large d'épaules, fleurant la sciure, avec ses jambes extraordinairement éloignées l'une de l'autre : si bien que dans mon petit âge je voyais toujours des arpents de paysage entre elles, lorsque je le rencontrais en remontant la route.

En effet, pour Diamond ces lignes instancient la visée morale de Dickens, qui entend permettre et encourager le lecteur à voir le monde dans les conditions de l'enfance ; avec la vulnérabilité que cela implique, ceci afin de nous sensibiliser à ce que cela signifie d'habiter le corps et d'avoir les pensées d'un tel petit être ; bref « disposer le lecteur à percevoir un enfant comme le centre d'une vision du monde […]. »[214] Ainsi il nous apprend à faire un pas hors de nous-même et à marcher dans les souliers d'un autre. Il ne s'agit pas de découvrir quelques nouveaux faits sur la condition enfantine mais d'avoir le souci de ce qu'on a sous les yeux. Autrement dit :

> L'importance morale du genre d'attention que suscite Dickens envers les choses sur lesquels il écrit ne se trouve pas dans son pouvoir de nous conduire à l'appréhension de faits dont nous aurions été auparavant non avertis. L'attention […] dirigée vers les vies et les pensées des enfants a une couleur émotionnelle caractéristique, qui provient de ce qu'elle combine une grande tendresse, de l'énergie concentrée, et de l'humour ; elle exprime un style particulier d'intérêt affectueux pour les choses humaines et une participation imaginative à ces choses.[215]

---

[213] *Ibid.*
[214] C. DIAMOND, *L'esprit réaliste*, *op. cit.*, p. 402.
[215] *Ibid.*, p. 403-404.

On retrouve une intention semblable dans un film à succès récent, *Lion,* un drame dirigé par Garth Davis et écrit par Lucke Davies ayant reçu 6 nominations aux Oscars. Sans trop s'attarder sur l'histoire de ce dernier, on peut dire qu'il est adapté du livre témoignage de Saroo Brierley, qui fut éloigné de sa famille et de son village Indien de Khandwa par un coup du sort l'ayant laissé errer dans les rues de Calcutta, jusqu'à ce qu'il soit adopté par une famille australienne et oublie peu à peu ses origines. Cela jusqu'à ce qu'il entame la recherche et le voyage qui les réunira.

Figure 1: Sunny Pawar sur le plateau de Lions. Photo : Mark Rogers. Courtesy Weinstein.

Le film, qui retrace à la fois cette recherche et sa disparition initiale ; se focalise dans sa première moitié sur le jeune Saroo, (Sunny Pawar) et parvient à nous placer au centre de la vision du monde de ce jeune garçon de cinq ans au sens que l'entendait Diamond et voulait Dickens. En effet, comme l'explique Greig Fraser, le directeur de photographie du film, leur intention était de nous faire vivre son expérience et pour ce faire, ils décidèrent de maintenir la caméra à son niveau jusqu'à son arrivée dans la gare de Calcutta ou la soudaine prise de champ et le contraste qu'elle imposait désormais au spectateur, entre la vue accessible au petit Saroo et l'immensité dans laquelle il était perdu, livré à lui-même, faisait véritablement sentir sa vulnérabilité et, par-là, celle de tout enfant dans sa condition. [216]

[216] H. HUGH et G. FRASER, *Oscar Watch: Lion DP Greig Fraser Captures Five-Year Old's POV*, https://www.wheretowatch.com/2017/02/oscar-watch-lion-dp-greig-fraser-captures-five-year-olds-pov, consulté le 29 avril 2017.

Or de l'effort de Dickens au leur, il ne s'agit pas d'une sollicitation sans contraintes de notre imaginaire, puisque, comme toutes fictions, d'une certaine manière elles candidatent pour retenir notre attention et s'ajouter à la perspective que nous avons du monde. Si celles-ci sont trop sentimentales, emplies de ce type de mièvrerie qui n'est que l'autosatisfaction de qui se prête à s'imaginer un parangon de moralité, ou si elles visent, avec de bien trop gros fils à nous faire la morale sur le mode du prêche, nous devenons récalcitrants, notre immersion en est même perturbé. De même que nous le sommes, lorsqu'il s'agit de suivre le raisonnement argumentatif d'un philosophe dont les conclusions ne nous paraissent pas cohérentes avec les prémisses dont il est parti. Dans un cas comme dans l'autre, il y a un standard de vérité ou du moins de validité à respecter : une sorte d'honnêteté épistémique propre, dans le cas de la fiction, à une peinture de nos émotions et de nos circonstances qui rend justice à leur complexité.

C'est une compétence que l'on développe dans le temps, par accumulation d'expériences, expériences de vies personnelles mais aussi expériences de vies racontées, autrement dit, par la mise en rapports d'œuvres distinctes, l'écoute de voix multiples et la discussion critique sur leurs mérites et les perspectives qu'elles présentent. [217] Ce qui implique une forme de lecture ou d'appréciation évaluative des œuvres que W. Booth, eu égard à son caractère comparatif et communautaire, appelle *coduction*. [218]

Enfin de James et d'Austen, Diamond nous dit suffisamment de leur tendre ironie, du regard qu'ils portent sur nos vies, à la fois capable d'en épouser la réalité et d'en faire la critique ; de leur écriture qui peut nous « amener au rejet des gros sabots, du sentencieux et du solennel de la pensée morale » pour qu'on comprenne

[217] C. DIAMOND, *L'esprit réaliste*, *op. cit.*, p. 408-409.
[218] W.C. BOOTH, *The Company we keep*, *op. cit.*, p. 70.

quelle ressource critique leurs œuvres peuvent être pour la réflexion morale. [219] Chose intéressante, elle souligne que ce type de regard ironique porté sur le monde, s'il est reconnu pour sa valeur morale, l'est en tant que tel, qu'il s'exprime dans une œuvre littéraire ou non. Aussi revient on à ce qui parait sous-jacent à la recherche ou au regret de l'explicite dans l'œuvre de fiction : l'idée qu'il y a ou devrait y avoir si celle-ci est véritablement le lieu d'une pensée philosophique et morale sérieuse, un contenu extractible, paraphrasable, bref, en l'occurrence, une critique sociale et morale qui pourrait se faire sur le mode propositionnel. Ce qui relèguerait la fiction au statut d'ornement.

Or on peut douter qu'elle ne soit que cela, comme on l'a suggéré avec Nussbaum et Cavell au cours de ce travail, et comme ces exemples l'auront peut-être montré ; après tout, une étude des conditions de vies des enfants abandonnés dans les rues de Calcutta aurait certainement abordée le même sujet que *Lion*, mais l'une serait-elle pour autant substituable à l'autre, ou plus apte à nous inciter à agir sur un plan moral ? La question se pose...si tant est qu'on insiste sur le fait qu'il y ait là une sorte de choix à faire, ce qui n'a véritablement rien d'évident. D'où peut-être le mot de Diamond qui, évoquant la possibilité de l'existence d'un tel contenu extractible, l'estime très probable mais se déclare désintéressée par l'idée de celui-ci. C'est là une question sur laquelle on reviendra dans la partie de notre travail consacré à l'instrumentalisation philosophique et morale de la fiction, et qu'on laissera pour l'instant en suspens.

Nous n'aborderons pas non plus ici la question de l'argument de la banalité, quoique Wordsworth, Dickens, l'équipe du film de *Lion* ainsi que James ou Austen, puisqu'ils ne prétendent pas nous faire découvrir des vérités révolutionnaires,

[219] C. DIAMOND, *L'esprit réaliste*, *op. cit.*, p. 404.

pourraient tomber sous le coup de ce dernier et nous donner une occasion de le faire. En effet, il nous semble que dans cet argument on retrouve des considérations qui constituent, comme on a eu l'occasion de le voir auparavant, des enjeux pertinents à la question de savoir ce qu'est l'activité philosophique, sur ce quoi porte cette dernière : entre problèmes ordinaires, propres à tout un chacun et l'étude de questions techniques réservée à quelques spécialistes. Considérations qui auront traversées en filigrane tout notre travail, la controverse qui nous occupe ayant notamment pour enjeu la définition du philosophique, sachant qu'admettre la fiction sous ce que recouvre ce terme, c'est en adopter une certaine conception. Or c'est là une question qui ne sera, à notre sens, nulle part mieux considérée que dans la portion de notre écrit qui couvrira la position qui bouscule l'idée conventionnelle du philosophique sur laquelle s'accordent largement, on aura l'occasion de s'en rendre compte, les adeptes de la conception disjonctive et ceux de la conception instrumentale. Sur ce, il est plus que temps de passer à l'examen de cette dernière.

2. Des usages philosophiques de la fiction

On l'aura compris au terme de ce parcours dans les régions réservées aux adeptes de la conception disjonctive : pour les philosophes sceptiques quant à la valeur morale et cognitive de la fiction et les esthètes autonomistes dubitatifs quant à l'idée même d'une communauté d'intérêts et d'intentions entre le domaine de la philosophie et le monde de l'art dans lequel cette dernière s'inscrit, la seule manière de décrire fidèlement la réalité de leurs rapports serait de parler, au minimum, d'une relation de distance et d'extériorité réciproque. En fait, il n'aura été question que de cela : des désaccords séparant les protagonistes du débat quant à la distance qui reflète véritablement la réalité de leurs natures respectives, ceux-ci grandissants à mesure de leur proximité.

Cela dit, des adeptes de la conception disjonctive à ceux qui envisagent la possibilité d'une alliance entre philosophie et fiction, tous s'accordent au moins sur un niveau d'accointance et d'intimité minimale. S. Mulhall, qui en parle à propos de sa proposition – contestée – de traiter certains films comme d'authentiques exercices philosophiques ; le rattache à une conception courante de ce que signifie philosopher, laquelle est instanciée par les lignes de recherches philosophiques que constituent la philosophie de l'histoire, de la science ou en l'occurrence, celle de l'art, de la littérature et du cinéma. L'idée étant qu'elle soit une discipline ayant pour vocation d'interroger des corps de connaissances et d'activités sur leurs conditions de possibilités et leurs concepts fondamentaux.[220] Tous s'accordent donc pour admettre entre elles un rapport définit par ce qu'on pourrait appeler un schème théorétique : celui d'une ligne de recherche philosophique et de son objet d'étude.

[220] S. MULHALL, *On film*, *op. cit.*, p. 133.

C'est sur le plan des conclusions qu'ils tirent quant au type d'objet d'étude dont il est question et de la place qui lui revient dans le domaine éthique, prétendument réservé aux philosophes de la morale que surviennent les dissensions que nous avons évoquées. Et comme nous l'avons déjà suggéré à plusieurs reprises, entre la disjonction exclusive et l'alliance, se situe une famille de conceptions intermédiaires. Celle pour qui les œuvres fictionnelles de nos artistes sont des objets dont il est possible et souhaitable de faire usage, au sens qu'oppose l'audacieuse proposition de S. Mulhall, telle qu'il la décrit ici :

> Je ne regarde pas ces films comme des illustrations commodes ou populaires de perspectives et d'arguments proprement développés par des philosophes ; je les vois plutôt comme, réfléchissants sur et évaluant de telles perspectives et arguments, comme pensant sérieusement et systématiquement à eux comme le font précisément les philosophes. De tels films ne sont pas, pour la philosophie, une matière brute ou une source d'ornements ; ce sont des exercices philosophiques, de la philosophie en action – du cinéma philosophique.

En d'autres termes, à l'usage de la fiction par la philosophie il oppose l'idée d'une extension des modes de pensées qui relèvent du philosophique, et de la conception courante des formes de discours ou d'expressions qui peuvent être tenues comme des locuteurs et des interlocuteurs de la conversation philosophique, dans la lignée de Cavell, Nussbaum ou encore Cora Diamond. Notons qu'il distingue, comme nous avons tenté de le faire dans l'introduction de notre travail, diverses formes d'usages de la fiction. Or c'est justement les diverses modalités que cet engagement instrumental ou utilitaire vis-à-vis d'elle peut prendre qui va principalement nous concerner ici. A cet égard notre référence principale sera le travail de Phillipe Sabot sur le sujet, sa réflexion sur la relation entre le littéraire et le philosophique nous paraissant pouvoir être appliqué à la fiction en général, en ce qui concerne cette question précise.

2.1. Fonction illustrative de la fiction.

Philippe Sabot, distingue trois schémas d'engagements philosophiques de la fiction littéraire : un « schème didactique », « herméneutique » et « productif. »[221] C'est au premier d'entre eux que nous nous intéresserons ici, lequel correspond sans doute au rôle qui est le plus souvent donné à la fiction en philosophie, à savoir, dans sa manifestation la plus élémentaire, celui d'un réservoir d'illustrations et d'exemples à valeur pédagogiques. En effet, c'est quasiment un lieu commun que de penser, comme K. Bennet, une philosophe qui s'exprime ici dans le cadre d'une recension critique d'un ouvrage de philosophie consacrée à la série télévisée *Buffy, la Tueuse de Vampire*, que, je cite :

> Il y a trois principales façons d'employer […] la fiction pour faire de la philosophie. Un, […] utiliser une série télé, un film, ou ce que vous voudrez afin d'illustrer diverses positions et débats philosophiques, soit pour une audience populaire, or pour un cours introductif. […] Le second […] est juste une version augmentée du premier modèle hissé à un niveau professionnel. La différence entre les deux est surtout une question de l'audience à laquelle on s'adresse, et de savoir si l'auteur présente ses propres arguments ou explique ceux d'un autre. Trois, on peut utiliser divers exemples issus du cinéma, de la télévision ou de la littérature pour développer et arguer en faveur d'une position en esthétique. […] Après tout, en esthétique, le point philosophique sera prioritairement les représentations elles-mêmes. Mais notez ce que ces trois modèles ont en commun. Aucun d'eux […] ne porte sur le contenu fictionnel de la fiction, quelle qu'elle soit, dont ils ont fait usage. [222]

---

[221] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*

[222] K. BENNETT, « Review of *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy: Fear and Trembling in Sunnydale* », *Notre Dame Philosophical Reviews*, octobre 2003, http://ndpr.nd.edu/news/23531/?id=1320#1b ; consulté le : 2017-03-18 : « There are three main ways to use […] fiction to do philosophy. First, […] using a television show, movie, or what have

D'une manière un peu étonnante, deux variantes antagonistes de la conception disjonctive se retrouvent télescopées ici. Celle de Platon, pour qui : « l'art doit être ou condamné ou traité de façon purement instrumentale » en vertu de sa supposée capacité d'influence sur le plan moral, cela sans égard pour ses spécificités esthétiques et sous « la surveillance philosophique des vérités » [223] ; comme nous le rappelle Alain Badiou à qui Sabot emprunte ici la notion de schème didactique. Mais aussi, l'idée que l'une des formes de rapport légitime que la philosophie et la fiction peuvent avoir, tient au type d'engagement théorétique qui conviendrait aux adeptes de l'autonomisme radical, à savoir, un contact qui n'implique que l'interaction d'un observateur, philosophe, critique ou théoricien de l'art et d'une œuvre, ses qualités esthétiques étant le fulcrum de leur unité. En un sens, on trouve ici, entre le moralisme platonicien et son idée selon laquelle l'art serait réductible à une prétendue fonction morale, et l'autonomisme radical des adeptes du crédo de l'art pour l'art, qui ne l'envisagent que sous l'angle de ses qualités esthétiques, un compromis qui admet à la fois que la fiction ait une fonction pédagogique sachant que toute sa charge cognitive et morale reposerait dans cette optique sur les théories philosophiques dont elle ne serait dès lors que l'illustration ; et un rôle dans le cadre des considérations d'ordre esthétique qui prévalent dans le milieu ou philosophie et art se croisent sans ambiguïté : la philosophie de l'art.

---

you in order to illustrate various philosophical positions and debates, either for a popular audience, or for an introductory course. […] The second […] is really just the first model scaled up to a professional level. The distinction between the two is mostly a matter of who the intended audience is, and whether the author is presenting her own arguments or explaining someone else's. Third, one might use various examples from film, television, or literature to develop and argue for a position in aesthetics. […] After all, in aesthetics, the philosophical point will be primarily about the representations themselves […]. But notice what all three of these models have in common. None of them are […] about the fictional content of whatever bit of fiction they use ».

[223] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 35-36, cf. A. BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. p.10.

En ce qui concerne le rôle que donne le schème didactique à la fiction dans la philosophie morale et la philosophie en général, il ne s'agit pas de dire qu'elle exprime une pensée quelconque par elle-même, mais qu'elle a la capacité de faciliter la compréhension et l'assimilation de théories propres à des systèmes philosophiques qui articulent une telle pensée. Le cas de figure choisi par Sabot à cet égard est celui de Gille Deleuze : un philosophe français, fameux pour s'être, entre autres choses, intéressé à la littérature et au cinéma. Jouant ainsi en France, le rôle de Stanley Cavell aux États-Unis. A première vue du moins. En effet, c'est à ce qui distingue l'approche deleuzienne du type de prise de contact avec la fiction propre à l'œuvre de Cavell, qu'il faudrait sans doute ici rattacher à ce qu'il appelle le schème productif, que Sabot – sans se référer au philosophe américain, ce parallèle étant le nôtre – va s'intéresser.

Ajoutant aux analyses d'A. Badiou sur le sujet, ce dernier juge que Deleuze, plutôt que de se rendre attentif à ce que les œuvres auxquelles il s'intéresse ont à lui dire, aurait tendance à exprimer sa philosophie par leur intermédiaire. Pour preuve de cela, il pointe vers la récurrence d'une ligne conceptuelle issue de sa lecture de Bergson dans ses divers engagements avec la chose cinématographique, reliant comme autant de points les concepts de temps et de mouvement. Ainsi retrouve-t-on dans deux de ses ouvrages, *L'image-mouvement* et *L'image-temps* un discours philosophique homogène qui s'appliquerait de l'extérieur aux films qu'il discute, lesquels serviraient d'illustrations à ses considérations théoriques. [224] La charge parait sévère, d'autant que certaines déclarations de Deleuze pourraient nous faire soupçonner qu'elle est imméritée.

[224] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 38.

Ainsi ce que ce dernier a pu dire du cinéma et du traitement qu'il comptait lui accorder dans son travail de philosophe parait contredire ce diagnostic :

> Le temps approche ou il ne sera guère possible d'écrire un livre de philosophie comme on en fait depuis si longtemps : « Ah le vieux style … » La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophique fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma. [225]

Ce passage semble infirmer l'accusation portée à l'encontre de Deleuze, lequel se présente ici comme l'un de ceux qui admettent la possibilité voire la nécessité de reconnaître, ailleurs que dans la philosophie académique de nos universités, d'autres manière de philosopher. En fait, il parait se rapprocher de ce que Stanley Cavell disait sur le sujet, lorsqu'il caractérisait son travail comme un « effort pour éveiller la philosophie et le cinéma à leurs intimités réciproques. » [226] Ou qu'il avançait, comme on a pu le voir, que certains films proposent « une configuration différente des voies intellectuelles et émotionnelles déjà explorées par la philosophie mais dont celle-ci se détourne parfois prématurément […] » ; parce qu'ils nous donnent à voir « l'ordinaire dont la philosophie se détourne », comme le note Elise Domenach. [227] La possibilité d'une méprise semble d'autant plus forte si on considère cette autre proclamation deleuzienne, issue de sa « Note pour l'édition italienne de la *Logique du sens* », qui revient sur son amitié et sa collaboration avec Félix Guattari : « A deux, nous voudrions être l'Humpty Dumpty ou le Laurel et Hardy de la philosophie. Une philosophie-cinéma. »[228]

---

[225] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 4.
[226] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*, p. 7.
[227] E. DOMENACH, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 20 ; citant S. CAVELL, *Philosophie des salles obscures*, *op. cit.*, p. 24.
[228] G. DELEUZE, « Note pour l'édition italienne de la Logique du sens » (1974), dans Deux *régimes de fous: textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Éd. de Minuit, 2003, p. 60.

Faut-il conclure que Phillipe Sabot fait fausse route ? Pas nécessairement. Pour le philosophe Mauro Carbonne, si on peut effectivement lire Deleuze :

> Manifester l'intention d'aborder le cinéma non pas pour le revêtir d'une pensée philosophique préalablement élaborée, mais plutôt pour y trouver à l'œuvre une pensée que la philosophie, en tant que telle, ne sait pas encore penser [229]

Ses deux livres consacrés au cinéma en font sans scrupules un « art bergsonien », c'est-à-dire qu'il a effectivement tendance « à interpréter le cinéma en opposant aux insuffisances de la tradition philosophique les nouveautés de [sa] propre philosophie de référence ». [230] A ce titre, sa proposition selon laquelle le cinéma, le théâtre et les arts en général ; représenteraient de nouveaux modes d'expressions pour la philosophie prend un tout autre sens. Il semble en effet qu'il s'agit moins de découvrir des manifestations inédites du philosophique hors des textes canoniques, que d'exploiter les capacités d'un nouveau médium pour en communiquer la prose conceptuelle. Ainsi, comme le fait Carbonne, peut-on se demander : « Qu'en est-il donc de la « philosophie-cinéma » ? Qu'en est-il de ce trait d'union ? » [231]

Avec la contradiction qui marque la posture assumée par Deleuze et la réalité de ses pratiques, c'est un peu comme si on avait un exemple de ce que S. Mulhall appelle l'aversion ressentie par la philosophie vis-à-vis de la réalité concrète des êtres et des phénomènes, aversion si pervasive que même ceux qui tentent de s'en affranchir finissent par y succomber.[232] « Ah, le vieux style… », pas si aisé de s'en détacher.

---

[229] M. CARBONE, *Philosophie-écrans : du cinéma à la révolution numérique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2016, p. 20.
[230] *Ibid.*
[231] *Ibid.*, p. 68.
[232] S. MULHALL, *The wounded animal*, *op. cit.*, p. 5.

En tous cas, comme le souligne Carbonne, il parait effectivement refaire surface chez Deleuze, comme lorsqu'il déclare que : « le cinéma lui-même est une nouvelle pratique des images et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie. »[233] Il ne s'agit donc plus d'agir comme le préconise Cavell et de « laisser à l'objet ou à l'œuvre qui [l'] intéresse le soin de [lui] apprendre à le considérer ».[234] Une chose étonnante que, selon le cinéaste Arnaud Desplechin, il parviendrait à faire et qui consisterait à écrire :

> A l'intérieur même de la fiction. Au lieu de regarder un objet artistique comme on regarde une œuvre savante, il écrit comme s'il était à l'intérieur des personnages. Il écoute leurs dialogues avec la même acuité que s'il était en eux, comme nous le faisons tous au cinéma.[235]

Ainsi, voulant rester ouvert à la possibilité philosophique du cinéma, Deleuze, comme d'autres, aurait laisser les habitudes du philosophe, et le style de la pensée discursive et conceptuelle, prendre le dessus. [236] Ce qui s'est manifesté chez lui, si nous reprenons maintenant le fil de la critique de Sabot, par le fait que :

> De même que « les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma », mais en dehors de ses cas concrets dans la théorie deleuzienne du mouvement et du temps, de même les concepts de la littérature […] ne sont pas donnés directement dans la littérature elle-même : ce n'est qu'indirectement que celle-ci contribue à élaborer cette conceptualité, dans la mesure où elle offre au philosophe l'occasion de réfléchir ses propres théories à travers ses textes. » [237]

---

[233] M. CARBONE, *Philosophie-écrans*, *op. cit.*, p. 70 ; G. DELEUZE, *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 366.
[234] cf. Introduction de S. CAVELL, *A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, traduit par Christian FOURNIER et par Sandra LAUGIER, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
[235] S. CAVELL et A. DESPLECHIN, « Pourquoi les films comptent-ils ? », traduit par Elise DOMENACH et Christian FOURNIER *Esprit*, août 2012, p. 208-219
[236] S. MULHALL, *The wounded animal*, *op. cit.*, p. 5.
[237] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 39 ; A. BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, *op. cit.*, p. 28.

En fin de compte, il semble que chez Deleuze, qui est par là représentatif de bon nombre d'approches philosophiques ; la littérature et la philosophie, au même titre que le cinéma et cette dernière sont disjointes. Une « disjonction de principe qui fonde le rapport d'autorité, selon lequel il revient au philosophe, d'élucider, du point de vue de ses propres concepts » la portée philosophique des fictions qu'ils produisent ; l'idée étant à terme que s'il est possible de parler en quelque sens que ce soit, de vérité en matière d'art, et notamment d'assigner aux œuvres narratives une dimension épistémique et instructive, cela ne pourrait se faire qu'indirectement, comme si cette vérité était dérivée et non originaire. [238]

Sabot en veut pour preuve, en ce qui concerne la littérature, le travail de Deleuze sur la *Recherche* de Proust, travail qui emblématise selon lui la logique inhérente au schème didactique dont il est ici question. A savoir, « cette forme particulière de l'intérêt que les philosophes portent à la chose littéraire » et plus largement à la fiction ; qui se « résout globalement en une mise sous tutelle philosophique » et la dépossède de toute valeur spéculative intrinsèque. [239] Afin de démontrer cela, il attire notre attention sur le fait que dans *Proust et les signes,* l'essai que Deleuze a consacré à la *Recherche*, celui-ci demande à ses lecteurs de lui accorder :

> Que le problème de Proust est celui des signes en général ; et que les signes constituent différents mondes, signes mondains vides, signes mensongers de l'amour, signes sensibles matériels, enfin signes de l'art essentiels qui transforment tous les autres. [240]

En d'autres termes, ce qui concerne Proust l'écrivain ce ne serait pas l'histoire qu'il nous raconte, ou plutôt celle-ci servirait d'illustration à un problème dont on hésite

---

[238] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 40.
[239] *Ibid.*, p. 41.
[240] *Ibid.* ; G. DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 22.

à dire, quoiqu'en dise Deleuze, qu'il est véritablement le sien, tant il semble que ce soit ici son interprète philosophe qui le lui assigne. En effet, comme le souligne Sabot, ce que nous montre cette remarque introductive de Deleuze c'est surtout à quel point, dans son approche de l'auteur et de son œuvre, « le projet romanesque de Proust se trouve immédiatement subordonné à un projet philosophique qui le précède et le surdétermine ». [241] Un projet qui rappelle fortement « la théorie deleuzienne du signe et de la signification, telle qu'on peut la trouver par ailleurs impliquée dans des ouvrages comme *Différence et répétition* ou *Logique du sens*. »[242] Certainement, on ne peut pas reprocher à un philosophe intéressé par les œuvres d'un autre domaine d'activité que le sien de l'aborder avec ses concepts et attendre de lui qu'il le fasse pour ainsi dire avec un œil innocent semble excessif, toutefois, il lui reste la possibilité de faire l'effort préconisé par Cavell et de laisser celle-ci lui apprendre comment il s'agit de la considérer, or en l'occurrence cela semble vouloir dire s'ouvrir, se montrer attentif vis-à-vis de la forme romanesque élue par Proust pour exprimer sa pensée. Laquelle n'est pas anodine. Or comme Sabot le souligne :

> Deleuze ne s'interroge pas sur la nécessité propre de l'entreprise romanesque, en tant, précisément qu'elle s'inscrit au sein d'un dispositif de pensée qui fait place à une démarche réflexive à caractère philosophique, dans le *Contre Sainte-Beuve*, ou Proust cherche à expliciter quelques-uns des présupposés de sa démarche littéraire. [243]

Cela alors même que ce dernier soutient dans cet essai que :

> Si le littérateur et le poète peuvent aller, en effet, aussi profond dans la réalité des choses que le métaphysicien même, c'est par un autre chemin […]. Ce n'est pas par une méthode

[241] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 42.
[242] *Ibid.*, p. 48.
[243] *Ibid.*, p. 42.

> philosophique, c'est par une sorte de puissance instinctive que Macbeth est, à sa manière, une philosophie. [244]

Autrement dit, alors que le Proust théoricien, dans un essai portant sur sa méthode littéraire et intellectuelle ; exprime à quel point le style d'une pensée, la manière dont elle s'exprime n'est pas triviale mais au contraire déterminante ; réflexion qui trouve une manifestation concrète dans son choix d'écrire un roman pour poursuivre ce qu'il tient effectivement pour une quête de vérité philosophique ; Deleuze manque de considérer son roman pour lui-même dont il cherche surtout à dégager une structure conceptuelle sous-jacente. C'est-à-dire qu'il manque d'envisager l'éventualité que l'intérêt philosophique du texte proustien relève « des philosophèmes qui y seraient à l'œuvre » et tient précisément à sa « facture romanesque ». [245] On pourrait donc dire, en définitive que selon Sabot, l'approche Deleuzienne situe l'aspect ou la pertinence philosophique de la *Recherche* en dehors d'elle-même.

2.2. Fonction nourricière de la fiction.

A la perspective qui oriente le schème didactique, laquelle conçoit les critères du caractère philosophique d'une œuvre de fiction comme transcendant cette dernière, selon une compréhension des relations du couple philosophie-fiction qui est « moins fondé sur la complémentarité essentielle de leur démarches que sur leur opposition hiérarchique » ; la valeur spéculative de la fiction étant tributaire de sa subordination au discours et à l'attention critique du philosophe ; s'oppose une

[244] M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve ; précédé de Pastiches et mélanges ; et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 392.
[245] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 43.

perspective inverse qui tient sa valeur philosophique pour immanente. Il s'agit du schème herméneutique. Pour Sabot, il suppose deux choses :

1. Une reconnaissance de la vérité propre à la fiction s'appuyant sur l'idée qu'elle détient une forme de connaissance irréductible au discours philosophique ordinaire.
2. L'idée selon laquelle les vérités de l'art lui seraient à lui-même inconnues, de sorte qu'il en serait plus le véhicule que l'instance communicante ; la tache de la philosophie étant, dans ces conditions de dévoiler et de rendre explicite le sens dont il serait investi, quasiment à son insu.

Ainsi « la démarche herméneutique vise à […] actualiser les potentialités spéculatives d'un texte en procédant à l'analyse explicitante de son contenu ». [246] Dans le cadre littéraire, il en donne pour exemple le projet de Marquet, lequel ce dernier décrit dans son livre, *Miroirs de l'identité. La littérature hantée par la philosophie ;* comme la recherche de la « philosophie implicite » [247] des œuvres littéraires. Ce qui revient à reconduire la disjonction entre la philosophie et la fiction, à l'intérieur même des œuvres narratives. En définitive, poètes, romanciers ou encore cinéastes peuvent être dits philosophes, en tant que « leurs œuvres forment une réserve de sens ou le philosophe professionnel à tout intérêt à puiser » c'est-à-dire parce qu'elles peuvent nourrir la pensée de celui-ci ; ces derniers étant en quelque sorte philosophes sans le savoir », de manière indirecte, à condition que leurs propos soient interprétés et traduits par des philosophes conventionnels. [248] Autrement dit, que ceux-ci leur donne un caractère véritablement philosophique.

---

[246] *Ibid.*, p. 56.
[247] *Ibid.*, p. 62 ; J.-F. MARQUET, *Miroirs de l'identité : la littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1996, p. XIV.
[248] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 65.

Ainsi du schème didactique au schème herméneutique l'idée selon laquelle la dimension philosophique d'une œuvre de fiction lui est extérieure est reconduite, cela en dépit de la réorientation de la manière dont cette dernière était thématisée, de la transcendance à l'immanence. Un recoupement dont Sabot laisse l'explication à Pierre Macherey, en se rapportant à ce que ce dernier appelle, d'une part, *l'illusion normative*, et de l'autre, *l'illusion interprétative*. Dans le cas de la première :

> L'œuvre est […] soumise au principe d'une légalité : mais cette légalité ne lui appartient pas en propre, et la dépossède au contraire de son autonomie, puisqu'elle met en évidence son insuffisance à elle-même. Jusque dans sa prétention à construire, à juger positivement, la critique normative affirme son pouvoir de destruction. La légalité dont elle parle est une légalité extérieure, elle intervient après coup, et s'applique à un objet déjà donné qu'elle n'a pas contribué à produire. [249]

Autrement dit, dans le cadre du schème didactique on exerce une violence sur l'œuvre depuis une location située en dehors d'elle ; en la soumettant à une critique philosophique qui la saisie depuis un point de vue de surplomb ; tandis que dans l'autre, qui correspond à la démarche du philosophe herméneute ; on lui fait violence de l'intérieur. Comme le dit Macherey :

> Interpréter, c'est répéter mais d'une très curieuse répétition qui dit plus en disant moins : répétition purifiante, au terme de laquelle un sens, jusque-là caché, apparait dans sa seule vérité. L'œuvre n'est que l'expression de ce sens : c'est-à-dire aussi la gangue qui l'enferme et qu'il faut briser pour le voir. L'interprète accomplit cette violence libératrice : il défait l'œuvre, pour pouvoir la refaire à l'image de son sens, lui faisant alors désigner directement ce dont elle était l'impression indirecte. Interpréter, c'est aussi traduire : dire en les termes de l'évidence ce que contenait et retenait un langage obscur et incomplet. |…][250]

[249] P. MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspero, 1966, p. 26.
[250] *Ibid.*, p. 93-94.

En d'autres termes, tandis qu'on venait superposer une grille de lecture qui soumettait l'œuvre à des critères qui étaient extrinsèques dans le cas de figure propre au schème didactique ; la position qu'implique le schème herméneutique est celle d'un exégète qui tend à faire violence au texte qu'il considère dans la mesure où il entend y mettre au jour des vérités latentes qui y seraient, c'est là son assomption, dormantes et parfaitement ignorées par celui-ci. Dans un cas comme dans l'autre l'œuvre n'a pas la paternité ou la maternité du sens qu'on lui attribue. Ce qui semble nous ramener à une alternative : Soit nous adoptons une conception disjonctive des rapports de la philosophie et de la fiction, disjonction exclusive qui aura pour conséquence de les confiner chacune de leur côté dans des royaumes autarciques, ou une disjonction non-exclusive impliquant un rapport d'extériorité réciproque mais non une séparation radicale ; donc sa mise sous tutelle par la philosophie sur le mode des schèmes que nous venons de voir ; ou nous optons pour une contestation de cette disjonction et admettons la possibilité d'une production philosophie inhérente aux œuvres fictionnelles. Ce à quoi Sabot donne le nom de schème productif. A savoir, si on anticipe sur son acompte du caractère distinctif de ce schéma d'engagement philosophique à la fiction, quelque chose qui ressemble à ce qu'un auteur comme Cavell se propose de faire pour le cinéma, à savoir :

> Montrer comment la signification advient au cinéma. [Ce qui] requiert d'être ouvert au film, à la signification qui s'impose à vous, et de tenter d'articuler ce qui advient. […] Tout ce que j'ai écrit sur le cinéma a consisté à décrire les films, ce qui s'y passe. Je n'entends pas les expliquer ni les interpréter, mais réfléchir au détail de leur déroulement. [251]

2.3. Au-delà de l'usage, ou de la productivité philosophique de la fiction.

Ce que se propose de considérer Philippe Sabot, c'est donc l'idée d'envisager, en lieu et place d'un rapport d'extériorité mutuelle de la philosophie et de la fiction,

[251] S. CAVELL et A. DESPLECHIN, « Pourquoi les films comptent-ils ? », *op. cit.*

l'hypothèse de leur « intrication concrète » ou encore de leur « implication mutuelle ». [252] A cet effet, il considère le travail de Vincent Descombes sur la *Recherche*, dont l'approche contraste avec celle des auteurs que nous avons pu voir auparavant dans la mesure où son geste initial est d'abord critique vis-à-vis de son propre projet, qui consiste à approcher philosophiquement une œuvre d'un point de vue externe. Ce qui va le conduire d'entrée de jeu à poser une question occultée par ces auteurs, celle que préconisent d'une certaine façon Martha Nussbaum par son emphase sur l'importance du style et le lien entre forme et contenu ; ainsi que Stanley Cavell, lorsqu'il nous conseille de laisser à une œuvre le soin de nous apprendre à la saisir ; puisqu'il va se demander tout au long de son essai : « Quelle sorte de philosophie Proust a bien pu faire avec – ou dans – son roman, qu'il n'aurait sans doute jamais pu faire autrement. » [253]

Selon Descombes, le projet de lecture qui oriente généralement les approches critiques de l'œuvre proustienne est définie par une « distribution hiérarchisée » du théorique et du romanesque chez Proust, ses commentateurs ayant eu tendance à vouloir lire le romancier à l'aune du théoricien qui s'exprimait dans l'essai *Contre Saint-Beuve.* Contrairement d'ailleurs, nous l'avons vu, à ce que ce dernier y suggérait quant à l'irréductibilité de la philosophie instanciée dans son écriture romanesque au discours conceptuel propre à cet essai. Ainsi ils ont été enclins à procéder à une herméneutique de la *Recherche*, en tachant d'en dévoiler la manne philosophique, pensée brute dont la venue au monde comme véritable philosophie réclamait l'intervention du philosophe herméneute. Ou comme Deleuze, à les lire à l'aune de considérations théoriques externes, en pensant deviner dans l'œuvre du

[252] P. SABOT, *Philosophie et littérature, op. cit.*, p. 81.
[253] *Ibid.*, p. 82.

romancier les pensées du théoricien, alors que bien souvent, ce n'était que les leurs qu'ils tendaient à y projeter. [254] Ce que conteste justement V. Descombes, après tout, comme il le demande :

> Pourquoi ne pas considérer que le roman est philosophiquement plus avancé que l'essai ? Pourquoi ne pas chercher la pensée la plus instructive dans le récit ? Renversant l'ordre habituel, j'ai essayé de tenir le roman pour un éclaircissement, et non pour une simple transposition de l'essai. [255]

Son hypothèse étant ici que la philosophie du roman n'est ni à trouver dans les considérations philosophiques qu'on viendrait lui appliquer d'un point de vue externe, ou celles qu'on penserait devoir découvrir et dévoiler depuis une position interne, laquelle serait, malgré son immanence, non moins extérieure au travail effectif de l'œuvre puisque le principe générateur de sa philosophie serait encore une fois étranger à celle-ci. Il s'agit plutôt d'envisager la possibilité que si philosophie du roman il y a, ce n'est rien d'autre que celle qu'il produit lui-même.[256] Pour Descombes :

> La *Recherche* est un livre philosophiquement instructif par les concepts que le romancier met en œuvre pour penser en romancier, pour bâtir son histoire. Je cite en vrac : le prestige, le malentendu, la distinction, l'élection et l'exclusion, le charme personnel, la morgue, les devoirs et les obligations, l'ennui et l'exaltation, la conversation, le chez soi, la valeur mondaine, l'art des distances, etc. Tout cela compose la philosophie proustienne du roman.[257]

Pour Phillipe Sabot, afin de comprendre l'hypothèse formulée et étudiée par Descombes, donc celle que sous-entend ce qu'il appelle le schème productif, la

---

[254] *Ibid.*, p. 84.
[255] *Ibid.*, p. 85 ; V. DESCOMBES, *Proust: philosophie du roman*, Paris, les Éd. de Minuit, 1987, p. 15.
[256] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 86.
[257] V. DESCOMBES, *Proust*, *op. cit.*, p. 18.

distinction qu'il effectue ci-dessus est importante. Ceci dans la mesure où elle nous montre la différence qui sépare une entreprise de recomposition d'un supposé « livre de philosophie » dont la *Recherche* serait l'illustration, son discours imagé venant enrober les propositions instructives que ce livre fantasmé par ses commentateur contiendrait si l'on décidait de le débarrasser de ses habits romanesques ; et la tentative consistant à s'interroger sur la philosophie réellement mise en œuvre par Proust, celle de son roman, telle qu'il la produite lorsqu'il l'écrivit. [258] Ainsi le schème productif dont le travail de Descombes est ici représentatif, nous indique que lire philosophiquement une œuvre littéraire ; et à notre sens cela vaut pour la lecture d'une œuvre cinématographique, ce n'est pas « la hausser jusqu'à cette philosophie extérieure dont elle serait l'expression ou le décalque » sur le mode du schème didactique, ni « la réduire à un contenu spéculatif qu'elle retiendrait en elle et qu'il faudrait recueillir par le biais d'une interprétation » selon celui du schème herméneutique ; mais « c'est au contraire se mettre soi-même à la hauteur du texte » [259] que l'on étudie. Du texte, du film, de la série télévisée, ou encore de la pièce de théâtre dont il est question ; sachant qu'il faut alors laisser l'œuvre nous guider dans sa compréhension. S'il s'agit par exemple d'un bon film « il devrait m'aider, si je veux bien me laisser faire, à apprendre à réfléchir au rapport que j'entretiens avec lui ».[260]

2.4. L'argument de la paraphrase

Les trois schèmes distingués par Phillipe Sabot, reflètent en un sens l'ensemble des positions du débat que soulève la question de savoir quelle place accorder à la fiction en philosophie. En effet, on retrouve ici, dans le schème

[258] P. SABOT, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 87.
[259] *Ibid.*, p. 98.
[260] S. CAVELL, *A la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 125.

didactique et herméneutique, la manifestation d'une opposition ou du moins une résistance, qui n'est d'ailleurs pas toujours délibérée mais semble résulter d'habitudes profondément enracinées, vis-à-vis de l'idée qu'il puisse y avoir une production philosophique d'une autre forme que celle propre au « vieux style » évoqué par Deleuze. Autrement dit, une résistance à l'idée sous-jacente du schème productif, qui suppose simplement d'adopter une posture d'ouverture sur ce plan, et de considérer la possibilité que des œuvres fictions, en tant que telles, et donc dans leur propre style d'expression, aient une portée philosophique.

Nous disions plus haut que nous aurions l'occasion de revenir sur le regret de l'explicite souvent exprimé à l'égard des œuvres fictions, or il se trouve que nous y sommes ici ramenés : en effet, la posture didactique, qui suppose d'user de la fiction pour illustrer ses positions ou celles d'un autre, ou encore, de n'envisager toute œuvre que dans ces termes, c'est-à-dire comme un ensemble d'arguments et d'idées propre à l'auteur et habillés par la forme de la fiction, nous y ramène. De même que la posture de l'herméneute qui suppose devoir mettre au jour, ou accouché, des vérités potentielles d'une œuvre. D'un côté, il est toujours question de fortifier par un langage littéraire et imagé ou tout simplement le support audiovisuel d'une narration cinématographique, des arguments et propositions explicites, et dans l'autre d'expliciter un implicite qui ne signifierait rien par lui-même, et qui viendrait alimenter un véritable discours philosophique.

En vérité, ce à quoi nous avons affaire ici, relève de la question soulevée puis écartée par Diamond à propos de la critique sociale ironique qui imprègne les œuvres de James ou d'Austen, à savoir celle du contenu extractible des fictions. Noël Caroll parle à cet égard de l'argument de la paraphrase, lequel se présente sous la forme d'un dilemme : ou il y a dans une œuvre de fiction (il parle en l'occurrence

d'un film) un argument explicite ou il n'y en a pas. S'il n'y en a pas, elle n'est pas philosophique. S'il y en a, pourquoi ne serait-il pas mieux exprimé comme tel en dehors de ce dispositif narratif ? [261] L'adepte du schème productif est pour ainsi dire soumis à une double contrainte : prouver d'une part le caractère unique de l'expression philosophique propre à la fiction, qui fait sa valeur, et répondre à un critère de légitimité philosophique qui veut que philosopher ne se fasse qu'à coups d'arguments explicites, sur le mode propositionnel. Ce qui pose, en dernière analyse, la question des critères qui définissent l'activité philosophique et ce que celle-ci exige. Question que nous allons considérer, en nous arrêtant, dans le dernier moment de ce travail, sur la position qui défie précisément les standards qui ont usuellement cours en la matière.

[261] N. CARROLL, « Philosophical Insight, Emotion, and Popular Fiction: The Case of Sunset Boulevard », Noël Carroll and John Gibson (eds.), *Narrative, emotion and insight*, University Park, Penn., Etats-Unis d'Amérique, Pennsylvania State University Press, 2011, p. 172.

3. Du caractère philosophique des mondes fictionnels

> L'objection que l'on peut [leur] faire […] serait celle que Wittgenstein fait à la « pulsion de généralité » qui conduit les théoriciens de la morale ou de la justice à déterminer et guider le particulier à partir du général. La mythologie de la « théorie morale » serait dans l'idée d'élaborer un certain nombre de principes qui puissent produire une « réponse moralement correcte » à la plupart des problèmes moraux en toutes circonstances.[262]

Cette remarque de Sandra Laugier met, à notre sens, un élément clé de la position de ceux qui adoptent dans leur engagement aux œuvres de fiction, le schème productif dont nous venons de parler, et qui envisagent entre activité philosophique et fictionnelle, la possibilité d'une relation intime ; à savoir, le caractère fondamentalement polémique de leur positionnement. Lequel s'élève contre ce qu'ils considèrent une caractérisation intellectualiste excessive de la philosophie morale et de ses préoccupations, tendant à faire de la personne morale une intelligence déracinée des circonstances particulières de sa situation concrète dont l'individualité et la subjectivité seraient un obstacle plutôt qu'une donnée à prendre en compte dans nos raisonnements moraux.

C'est en ce sens qu'on a pu réunir des auteurs comme Stanley Cavell, Cora Diamond, Iris Murdoch, et même Martha Nussbaum qui récuserait cette épithète, sous le toit métaphorique d'une école de pensée dites « anti-théorique ». Si cette dernière s'y oppose, c'est que ce terme implique une sorte d'antirationalisme, de volonté de disqualifier toute forme de discours théorique, or il ne s'agit pas tant de

[262] S. Laugier, « L'autonomie et le souci du particulier » dans M. JOUAN et S. LAUGIER (dir.), *Comment penser l'autonomie ? entre compétences et dépendances*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 417.

cela que de questionner la réduction des investigations des philosophes de la morale, à la formulation de théories plus ou moins indifférentes à la réalité des vies qu'elles entendent régler. Et ce faisant, d'attirer l'attention sur un ensemble d'œuvres de fictions, focalisé sur ces éléments négligés. C'est ce versant critique essentiel à leur positionnement que nous avons pu voir s'exprimer tout au long de notre propos, dans leur confrontation avec les tenants et aboutissants des adeptes de la conception disjonctive et il y a peu, ceux de la conception instrumentale. Autrement dit, leur contestation d'une dissociation des sphères de l'éthique et de l'esthétique fondée sur un divorce entre sensibilité et rationalité, et la réservation du domaine de la morale à l'(in)attention exclusive d'un entendement général et abstrait. Cela dit, c'est désormais au versant positif de leur approche que l'on s'intéressera, versant dont nous avons eu de multiples aperçus mais qu'il s'agit maintenant de considérer de façon plus précise. Par exemple pour déterminer quel type de connaissance, non-théorique, la fiction serait susceptible de nous apporter.

3.1. « Savoir que » ; « Savoir comment ».

C'est généralement à la distinction ryléenne entre savoir-propositionnel et savoir-faire, connaissance théorique pertinente à la contemplation de vérités et de propositions générales et connaissance pratique, que recourent les « anti-théoriciens » pour expliquer ce que nous gagnons, concrètement, à nous immerger dans les univers auxquels nos fictions donnent asiles. [263] A cet égard, il s'agit pour eux d'indiquer que le caractère implicite des « arguments » narratifs que constituent les récits racontés et mis en scènes par nos auteurs de fictions, correspond à un type d'apprentissage qui excède l'intégration de normes et de règles fruits d'une théorie

[263] G. RYLE, « Knowing How and Knowing That: The Presidential Address », *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 46, Londres, 1945, p. 1-16.

éthique englobante, s'attelant à réduire nos vies morales à une séries de concepts univoques et de principes de raisonnements généraux.

Pour eux il s'agit plutôt de l'acquisition d'un savoir-faire ou d'une compétence d'ordre moral : apprendre à voir les éléments moralement pertinents d'une situation, aussi bien pour soi qu'autrui, et donc apprendre à se mettre à sa place sur le plan de l'imagination. C'est en ce sens qu'Hilary Putnam pouvait dire que d'un ouvrage comme celui de Céline, *Voyage au bout de la nuit,* on n'apprenait pas l'inexistence de l'amour ou le caractère odieux de l'homme mais qu'on prenait connaissance d'une possibilité propre à une certaine vision du monde ; ou encore, qu'en lisant le *Carnet d'Or* de Doris Lessing, on se familiarisait avec une perplexité morale rattachée au fait d'être une personne possible dans un cadre spatio-temporelle déterminé, en l'occurrence une femme dans les années 1940 du temps du parti communiste britannique.[264]

En d'autres termes, la fiction nous permet d'exercer ce qu'on pourrait appeler, avec Martin Gibert, notre « perception morale imaginative ». C'est-à-dire qu'elle étend et approfondit l'appréhension que nous avons des situations de conflits complexes que nous pouvons rencontrer, autrement dit, notre perception ordinaire des éléments moralement pertinents de notre quotidien, par trois mécanismes qui, dans le cadre d'un dispositif fictionnel, sont complémentaires. La prise de perspective qui consiste dans l'adoption du point de vue d'autrui, le cadrage imaginatif, à savoir la considération d'un état de chose via le prisme d'une situation imaginée et la comparaison imaginative par laquelle on la met en rapport, en tant que point de référence critique, à cette réalité. [265]

---

[264] H. PUTNAM, « Literature, Science, and Reflection », *New Literary History*, 1976, p. 483-491.
[265] M. GIBERT, *L'imagination en morale*, *op. cit.*, p. 124-130.

Notons ici que ces procédés, et plus généralement ce rôle heuristique et épistémique accordé à l'imagination, n'est pas étranger aux pratiques de la philosophie conventionnelle, de fait, des théories comme celles de Kant ou de façon encore plus flagrante celle de Rawls, font usage de la prise de perspective. De même, les expériences de pensées auxquelles procèdent les philosophes correspondent au schéma du cadrage imaginatif, et la comparaison imaginative s'instancie dans l'usage courant qui est fait de telles expériences et constructions fictives comme contre-exemples de la validité de certaines thèses. En réalité c'était donc leur faire une injustice partielle que de laisser entendre, comme nous le faisions plus haut, que ces auteurs ne laissaient aucun rôle à notre imagination dans nos réflexions philosophiques. Partielle mais pas totale. En effet, ce n'est pas pour rien qu'en dépit de la pratique courante consistant à employer, à titre d'argument, des expériences de pensées, que l'idée qu'un dispositif fictionnel propre à une œuvre narrative joue un rôle semblable et, par conséquent, bénéficie de la même légitimité philosophique, n'a pas endigué les critiques émises contre la conception conjonctive des rapports entre philosophie et fiction. En effet, il y a de nombreuses différences entre les exercices imaginatifs auxquels procèdent usuellement les philosophes de la morale et les auteurs de la fiction. On peut résumer ce qui les distingue assez simplement en se référant à une remarque de Martha Nussbaum sur le sujet :

> Aux exemples schématiques des philosophes font le plus souvent défaut la particularité, l'attrait émotionnel, l'intrigue passionnante, la variété et l'indétermination d'une bonne œuvre de fiction, ils n'ont pas, n'ont plus cette capacité, propre à une bonne fiction, de faire du lecteur un participant et un ami […] Si les exemples ont ces caractéristiques, c'est qu'ils sont justement des œuvres littéraires. [266]

[266] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour, op. cit.*, p. 78.

Les projections imaginatives de la philosophie professionnelle sont donc imprégnées de la même défiance pour l'émotion et le particulier que les théories qu'elles viennent compléter ou supporter. A cet égard, M. Gibert, distingue par exemple les prises de perspectives froides et chaudes, les premières, propres à des scénarios comme celui de la position originelle de Rawls, supposant de théoriser la perspective d'une intelligence abstraite, détachée des détails contextuels et historiques qui pourraient lui donner la densité d'une personne individuelle, et n'impliquant pas de connexion émotionnelle, tandis que les prises de perspectives chaudes sont de nature empathiques et impliquent de se rendre attentif à la situation particulière d'une personne incarnée et donc doter de sentiments ajustés aux circonstances dans lesquelles elle se trouve. [267] Par ailleurs, contrairement aux scénarios schématiques de la philosophie conventionnelle, qui sont dépourvus de l'ambiguïté que mettent au crédit des œuvres de fictions des auteurs comme Nussbaum ou Cavell, et qui « indiquent au lecteur, ce qu'ils doivent remarquer et trouver pertinent. […] ce qui signifie que l'essentiel du travail moral est déjà fait » l'enseignement des œuvres de fiction sur ce plan tient à ce que le lecteur ou le spectateur peut apprendre par lui-même à leur contact. [268]

La fiction constitue donc un terrain d'exploration moral qu'il tient à nous de parcourir par nous-même, notre chemin étant simplement aiguillé par les indications que l'écriture ou le style cinématographique de l'auteur de fiction, ainsi que l'histoire racontée nous procurent ; ceux-ci n'exigeant qu'attention et non une adhésion soumise. En définitive c'est donc parce qu'elle nous permet de considérer par nous-même la variété des possibilités humaines, telles qu'elles se présentent à

[267] M. GIBERT, *L'imagination en morale*, *op. cit.*, p. 83.
[268] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 78.

des personnes déterminées dans des situations concrètes, que la fiction à une valeur philosophique et donne lieu à une certaine forme de connaissance morale. En d'autres termes, c'est parce qu'elle fait appel comme la science ou la philosophie conventionnelle à notre sens du possible, ce sens dont Musil écrira que :

> L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être « aussi bien », et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas.[269]

Cependant, là où il anime les expériences généralisantes du scientifique et les abstractions du philosophe, chez l'auteur de fiction, le sens du possible donne priorité au particulier. Pour rendre plus concrète l'espèce de connaissance morale qui nous serait ainsi rendu accessible par la fiction, il sera utile de considérer une remarque de M. Nussbaum sur cette question. Celle-ci avance à cet égard que si la littérature peut nous apprendre quelque chose, c'est parce qu'elle constitue une extension de la vie en deux sens distincts :

> Horizontalement, parce qu'elle met le lecteur en contact avec des évènements, des lieux, des personnes ou des problèmes qu'il ne peut rencontrer autrement ; mais aussi verticalement, parce qu'elle donne au lecteur une expérience plus profonde, plus précise, et plus fine que celle que la vie offre d'ordinaire.[270]

Le mieux sera encore de considérer ce que cette observation implique à partir d'un cas que nous estimons représentatif de ce qu'elle entend ici signifier, nous procéderons à cet égard en deux temps, pour chacune de ses allégations.

---

[269] R. MUSIL, *L'Homme sans qualités.*, I, §4, traduit par Philippe JACCOTTET, Paris, Editions du Seuil, 1961, p. 20.
[270] M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour, op. cit.*, p. 80.

3.1.1. Jessica Jones, penser en se mettant à la place *d'un* autre.

Par définition, un point de vue est une perspective étroite, partielle et sélective : ce que l'on voit, c'est ce qui se tient dans notre champ de vision tel qu'il se donne à nous dans *cette* position particulière, et en tant que nous sommes *ce* type d'observateur, autrement dit, au travers du filtre de notre constitution personnelle – sexe, genre, appartenance ethnique, position sociale, culture, situation économique etc. Or il s'agit là de la condition du problème moral. Si la question est celle que se posait déjà Socrate, à savoir, comment devons-nous vivre ; le problème qu'elle soulève ou que sa résolution fait face, est précisément celui de la pluralité des perspectives qui existent quant à la réponse qu'il faudrait lui apporter.

C'est-à-dire que comme le souligne Chavel, « il n'y a de moralité et de question morale que parce qu'il y a pluralité. » Si nous étions tous des Robinson Crusoé enfermés dans des ilots déserts d'existences, sans même un Vendredi pour nous tenir compagnie, il n'est pas sûr que les perplexités morales qui se présentent à nous d'ordinaire auraient une raison d'être. En effet, même si l'on considère la question de ce qu'on pourrait appeler ici le devoir que l'on à envers soi-même, l'introduction d'une considération morale ne se ferait que sous l'égide d'une sorte de dédoublement du moi. Ainsi c'est devant Crusoé que Robinson aurait à répondre de sa conduite, et de lui dont il devrait avoir le souci. En un sens, toute expérience morale parait devoir être relationnelle, puisqu'elle implique d'adopter une certaine ligne de conduite et de la justifier aux yeux d'un ou de plusieurs autres ; parmi eux le tribunal de notre propre conscience.

Ainsi, il semble que du fort intérieur de chaque individu jusqu'au niveau de l'existence mondaine, « l'essentiel de nos problèmes moraux naît précisément du fait de la pluralité », c'est à dire « de l'existence d'êtres à la fois semblables et

pourtant irréductiblement différents qui ont à se partager le même espace de vie. » Or « l'imagination morale, à cet égard, est la capacité fondamentale qui nous permet de faire de cette confrontation un espace de compréhension. »[271] Cependant, comme nous l'évoquions plus haut, il y a au moins deux façons d'atteindre cette compréhension.

Celle de Kant, qui selon sa fameuse maxime dites de la mentalité élargie, préconise de « penser en se mettant à la place de *tout* autre », [272] autrement dit, non celle d'un autre empirique mais de tout être rationnel. L'idée étant d'atteindre un point de vue global qui vaudrait universellement pour tous. Et celle à laquelle la fiction nous invite, à savoir l'adoption d'une perspective déterminée, propre à une personne individuelle dans l'immanence de sa situation particulière, cela au travers du mouvement d'un corps et d'une pensée mis en scène à l'écran dans les gestes, l'attitude et les paroles d'un acteur ou au travers d'un certain souffle narratif, des images et des sensations que les mots qui défilent sur les pages d'un texte littéraire convoquent à notre esprit et à nos sens.

En l'occurrence, c'est la perspective du personnage de Jessica Jones (Kristin Ritter), héroïne de la web série éponyme issue des Studios Marvel et crée par Melissa Rosenberg dans le cadre d'une adaptation de la bande-dessinée de Brian Michael Bendis et Michael Gaydos, dans laquelle qu'il va s'agir pour nous de plonger. Sachant qu'elle met en jeu le type d'extension de vie dont parlait Nussbaum, l'idée étant que la fiction puisse tout simplement nous ouvrir l'esprit en étendant le répertoire d'expériences vécues auxquelles nous avons accès, et en nous donnant divers aperçus des différentes formes que la vie humaine peut prendre.

---

[271] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui*, *op. cit.*, p. 126.
[272] I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 40 *op. cit.*

En l'occurrence, c'est celle de Jessica qui va surtout nous concerner. A cet égard, il faut sans doute déjà la situer :

Extrait vidéo 2 : Jessica Jones, promenade nocturne.

[273]

Comme ce *trailer* l'indique, l'histoire de Jessica Jones se déroule à Hell's Kitchen, un quartier difficile de New York. Plus spécifiquement, une cité de New York imaginaire, propre à l'univers cinématique de Marvel, habité par des personnes ordinaires mais aussi des êtres dotées de pouvoirs fantastiques, comme en atteste ici le bond surhumain qui a propulsé notre héroïne de la rue qu'elle arpentait dans la scène qui se déroulait dans cette vidéo, au cinquième étage de son immeuble. Ces pouvoirs, dont la force surhumaine de Jessica, ces personnes les utilisent, comme on pouvait s'y attendre, autant à bon qu'à mauvais escient. Leur monde est à cet égard le théâtre d'affrontements physiques mais aussi moraux, ces problèmes et conflits éthiques étant souvent analogues à ceux que nous pouvons connaître, l'introduction dans l'équation de leurs talents particuliers servant, entre autres à les magnifier et à leur donner de nouvelles formes d'expressions. Nous verrons ainsi qu'ils ont un rôle à jouer dans le traitement de la thématique que cette série s'est employée à traiter.

[273] NETFLIX US & CANADA, *Marvel's Jessica Jones | Evening Stroll [HD] | Netflix*, 2015, https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=3gax3tMYU4I, consulté le 03/05/2017.

A cet égard, rappelons que le passage sur le plan de la représentation fictionnelle, autrement dit, le recadrage imaginatif d'une situation ou de phénomènes mondains, du plan des réalités actuelles au niveau de la région des possibles, sert à mettre en relief certaines perplexités morales, à rendre saillants des éléments qui ne l'étaient pas, et plus généralement, nous permet d'explorer sans craindre la sanction de la réalité des scénarios qui prêtent à réflexion. En l'occurrence, la thématique exploré est celle de la violence sexuelle et de ses répercussions sur la vie de ceux qui y survivent, les diverses formes qu'elle peuvent prendre, de l'acte de viol lui-même au harcèlement moral, et des trajectoires distinctes que peuvent suivre, en réactions, les survivants de telles atteintes à la personne.

Le personnage dont nous suivons les pas étant essentiellement Jessica, dont le point de vue est aussi le nôtre, il s'agit donc ici de faire l'expérience du temps d'après, tel que peut le vivre une femme ayant été abusée physiquement et émotionnellement de cette manière. Plus que l'acte de viol, qui n'est lui-même pas dépeint dans la série, comme il l'est souvent par ailleurs, c'est l'état traumatique qui est central à cette dernière. Ainsi, si son premier épisode (*AKA, Ladies Night*) semble simplement s'ouvrir par une séquence qui permet au spectateur d'identifier immédiatement à quel genre de fiction il a affaire, outre celui auquel appartiennent les histoires portant sur les superhéros de nos comics, à savoir l'univers noir de durs à cuire comme Sam Spade, du *Faucon Maltais* de Dashiell Hammet, ou encore le Phillipe Marlowe que l'on retrouve sous la plume de Raymond Chandler, dans le *Grand Sommeil* ; bref, ces détectives privés usés et désabusés par la vie et qui n'en attendent, plus rien sinon le pire ; il fait en réalité bien plus que cela.

En effet, son épisode pilot s'ouvre sur le type de monologue – délivré ici par la voix de notre héroïne – qu'on pourrait attendre de l'un d'entre eux, Jessica songeant sardoniquement au caractère sordide des affaires qui constituent son travail de détective, au rythme d'un air de jazz caractéristique du genre, la première scène venant se présenter aux yeux du spectateur étant celle d'un adultère dont elle rapportera la preuve à un client ingrat. D'entrée de jeu on retrouve donc les éléments propres à l'histoire de ces types de héros sombres, dont le travail de détection implique le déchiffrement d'une réalité dont ils ne voient le plus souvent que le côté obscur. Comme elle le dit elle-même : « Une partie importante du boulot consiste à épier ce qu'il y a de pire chez les gens. » Cependant, s'il se trouve, tel qu'elle le pense, qu'elle excelle dans ce domaine, et qu'elle partage avec ces anti-héros une cadence de consommation d'alcool effréné et un caractère asocial marqué, ce sont pour des raisons bien différentes des leurs. L'intrigue de la série se déplie effectivement dans le sillage des actions de Killgrave (David Tennant), un homme dont tous les mots sont des commandements, ayant fait usage de sa capacité d'asservir la volonté de ceux à qui il s'adresse, pour assouvir ses plus bas instincts, laissant derrière lui un nombre considérable de victimes, dont Jessica. Autrement dit, tous ces éléments propres au genre du polard, la panoplie de l'antihéros cynique, dur à cuire arpentant la jungle urbaine New-Yorkaise est autant un signe de l'identité de l'œuvre qu'un dispositif construit pour traduire l'état de stress post-traumatique (ESPT) dont elle souffre.

L'abus d'alcool et l'asocialité étant deux symptômes afférents à ce syndrome, parmi d'autres qui nous serons d'ailleurs révélés au cours de ce premier épisode, cela de deux manières : d'une part, nous les verrons *in situ,* ceux-ci venant perturber à intervalles réguliers le quotidien de Jessica, et d'autre part, vers le terme de celui-

ci, lorsque Trish Walker (Rachael Taylor), sa sœur adoptive, la confrontera à propos de sa résistance à poursuivre un traitement auprès d'un psychiatre lui ayant précisément diagnostiquer un ESPT accompagné de violents moments de reviviscences. A savoir le type de cauchemars et de flash-backs dans lesquels on l'aura vu plongé tout au long de cet épisode. [274] Ainsi, dix minutes dans celui-ci, on la voit se débattre avec un tel flash-back, en ayant recours à un type d'exercice d'apaisement souvent employé en psychothérapie focalisé sur les troubles de l'anxiété, consistant à énumérer une liste de noms ou de chiffres. En l'occurrence, comme on l'apprendra à la fin de l'épisode, lorsqu'elle tentera de transmettre cet exercice à la dernière victime en date de Killgrave – son remplacement et le cadeau empoisonné qu'il souhaitait lui envoyer en signe de son retour – il s'agit de réciter une série de noms de rues, celles qui conduisaient à la maison de son enfance.

La série nous offre ainsi des moments de significations vivants, qui nous informent à la fois sur ce en quoi constitue l'ESPT et donne chair aux expériences vécues qu'il induit chez ceux qui en souffre, comme dans cette scène :

[275]

Extrait vidéo 3 : Jessica Jones, Flash-Back.

[274] T. BAUBET, *L'état de stress post-traumatique*, http://invs.santepubliquefrance.fr/Dossiers-thematiques/Populations-et-sante/Actes-terroristes/Faire-face-a-des-evenements-choquants/Les-consequences-d-une-exposition-a-un-evenement-traumatisant-comme-les-attentats/L-etat-de-stress-post-traumatique, consulté le 4 mai 2017.
[275] M. MCARTHUR, *Kilgrave - Train Flash-back* -, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=xf3x5zfn7Aw, consulté le 03/052017.

Le catalyseur de la réaction violente de Jessica, qui fracture la vitre de la rame de métro ou elle se trouve, sous le coup d'une hallucination vivace, étant dans ce cas précis, le mélange de teinte bleue, rouge et noir qui baigne l'intérieur de la rame qu'elle occupe, lequel recouvre de façon intermittente son environnement et notre propre champ de vision d'un filtre violacé. En effet, l'une des caractéristiques distinctives du Killgrave des comics, intelligemment adapté à la série télévisée, c'est la pigmentation violette de sa peau, celle-ci ayant pris cette coloration dû aux expériences qui lui ont conférées ses pouvoirs et lui ont valu le surnom d'Homme Pourpre. Or à l'écran cette part de sa mythologie est traduite au travers d'une habitude qui ne connait quasiment aucune exception, à savoir le fait qu'il est sempiternellement vêtu d'habits violets. Cette couleur, dans laquelle Jessica l'a toujours vu, est donc devenu pour elle une source de souffrances. La chose parait anodine mais en vérité elle permet de saisir à quel point est transformative une expérience comme celle qu'il lui a fait vivre : elle ne se contente pas de laisser des cicatrices physiques et mémorielles, mais elle change le présent et le futur de celle ou celui à qui elle survient. Allant parfois jusqu'à transformer la qualité de ses interactions avec les composantes les plus élémentaires de son existence courante.

La scène nous montre également autre chose, à savoir le rôle que jouent les capacités surhumaines de ses protagonistes dans la série, vis-à-vis de la thématique qu'elle explore. Le fait que Jessica Jones soit douée d'une force surhumaine n'est pas anodin à cet égard. Pas plus que ne le sont les capacités de Luke Cage, autre personnage de la série avec qui elle entretiendra une relation romantique troublée par les manigances de Killgrave, dans le contexte du programme. En effet, doué d'une force comparable et d'une peau impénétrable le rendant quasiment invincible,

ce dernier, joué par l'imposant Mike Colter, sera aussi aisément mis à la merci de Killgrave que Jessica ; on voit donc que cela peut arriver à tout le monde, hommes ou femmes, et que des méthodes insidieuses tels que les drogues, l'alcool, qui réduisent nos facultés de contrôle, et dont les pouvoirs de Killgrave sont une analogie, nous mettent tous sur un pied d'égalité en termes de vulnérabilité. Le pouvoir de Killgrave sert également à traduire des éléments des conditions de vie d'une survivante d'agression sexuelle qui seraient autrement particulièrement difficiles à communiquer ; à savoir, par exemple, l'hypervigilance et la suspicion permanente envers son environnement et ceux qu'elle rencontre, manifestées ici par le fait que n'importe qui (ce sera par exemple le cas de Luke) peut être tourné contre elle par les pouvoir de son ennemi.

On peut dire que la série fait ici d'une pierre deux coups, dans la mesure où elle montre par analogie que, contrairement à beaucoup d'idées reçues, ce ne sont pas des étrangers issus d'allés sombres qui sont causes du genre d'agression dont il est question, en effet, si Killgrave est à la source de ce qui lui arrive, en manipulant les proches de Jessica et en donnant à sa violence le visage de ses connaissances, parfois même intimes, la série nous renvoi au fait que ce sont précisément ceux que l'on connait, dans nos cercles familiaux ou nos communautés d'amis qui peuvent nous infliger ce type d'expériences douloureuses. Plus encore, la capacité de Killgrave, qui lui assure une totale impunité de la loi, met en relief l'une des difficultés majeures des survivantes et survivants d'agressions : on tend à ne pas croire leur témoignage, ce qui est justement le cas de Jessica, qui n'a aucun moyen évident de prouver l'emprise mentale qu'exerçait Killgrave sur elle et ses victimes.

Bref, alliant un souci de réalisme quant aux marques du traumatisme enduré par des personnes ayant connue ce type d'évènements avec un usage des éléments

propre à son genre, la série parvient à mettre en exergue et surtout à nous faire vivre et connaître une dimension de l'existence humaine qui nous sera, pour beaucoup étrangère en sollicitant notre empathie affective, notre capacité à entrer dans un processus imaginatif de prise de perspective chaude vis-à-vis de Jessica. Bien sûr, cela ne veut pas dire que nous agirons favorablement envers des personnes atteintes de ESTP suite à des évènements traumatiques du simple fait d'avoir eu un tel regard sur la réalité de leur condition ; en effet, c'était l'une des remarques faites par R. Posner, sur le travail de Nussbaum, à savoir que l'empathie est neutre.[276]

En fait, avec Killgrave, qui à sélectionné Luke Cage comme l'une de ses victimes et l'a lancé à l'assaut de Jessica, spécifiquement parce qu'il savait qu'elle serait prise au dépourvu en raison de sa proximité avec celui-ci et de sa tendance à protéger férocement ses proches, même au détriment de sa sécurité, nous avons un exemple de ce qu'on pourrait appeler un cas d'empathie perverse. Cela invalide-t-il pour autant la contribution de fictions sur le plan moral, sollicitant notre imagination de la manière que l'on vient de voir ? Pas si on en reste au rôle que lui attribuent des démarches philosophiques telles que celle de Nussbaum, à savoir celle d'un outil heuristique dont l'emploi nous procure des gains épistémiques, en regard de notre compréhension des autres, de nous-mêmes et du type de possibilités accessibles à l'être qu'est l'homme. Autant de gains que Posner reconnait d'ailleurs comme pouvant être fournit par la littérature, et on peut le concevoir, la fiction, en général : ainsi, s'il dit que celle-ci ne nous rend pas meilleur, ou, dans ses propres termes, ne nous ennoblit pas nécessairement, il admet toutefois qu'elle nous enrichit. Or cela il le fait précisément dans les termes de Nussbaum, lorsqu'il écrit que :

[276] R. Posner, « Contre la critique éthique », C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique*, *op. cit.*, p. 142.

> Nous acquérons indirectement de l'expérience en séjournant dans les contrées imaginaires crées par la littérature. Nous élargissons nos horizons émotionnels et intellectuels. [277]

A notre sens, c'est là encore le signe qu'il tend à associer sa posture aristotélicienne au projet d'édification morale platonicien, et à confondre une thèse forte selon laquelle l'imagination et par là la fiction nous procurerait une sorte de panacée morale, avec une thèse modeste qui n'en fait pas une condition nécessaire ou suffisante de la moralité, mais un élément clé pouvant toutefois y jouer un rôle décisif. Ce qu'il s'agit ici de faire c'est, comme nous l'évoquions auparavant, de développer une certaine compétence morale, apprendre à voir les enjeux d'une situation, en sonder les profondeurs en faisant appel à notre capacité à nous projeter dans les souliers d'autrui. Autrement dit, comme l'avance Solange Chavel, à propos du roman :

> Ce qui est difficile moralement, ce n'est pas seulement de juger une situation à partir de principes établis, mais c'est d'abord de voir ce qui est en jeu, de développer une perception fine et précise de cette situation particulière. Et ce que fait un roman, [ou une série] c'est précisément de nous donner ces mots et ces images pour décrire le monde. Le roman enrichit effectivement, et c'est là son effet le plus immédiat, Posner le remarque à fort juste titre. Mais cette richesse d'images et de mots n'est pas inerte moralement. Elle fait au contraire partie de manière éminente des outils qui sont à notre disposition pour réagir de manière fine aux situation vécues.[278]

On peut ne pas ressentir de compassion pour Jessica Jones, car empathie n'est pas sympathie, cependant, nous n'avons même pas cette possibilité, si l'on demeure dans l'ignorance de ce qu'est sa situation et si on juge son comportement ou celui de survivants de violences, leur situation et la manière dont ils sont traités à un niveau systémique, c'est-à-dire les réponses qu'on apporte à leurs problèmes, sans

---

[277] *Ibid.*
[278] S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui*, *op. cit.*, p. 160.

connaître la réalité du contexte et des conditions de vies qui sont les leurs. Bref, sans pouvoir véritablement se mettre à leur place. En définitive ce que nous permet la fiction c'est donc d'acquérir l'expérience nécessaire à un bon exercice de notre jugement et de notre discernement, en nous fournissant les moyens de procéder à ce qu'on pourrait appeler des exercices détaillés de simulation imaginatives, dans le laboratoire moral du roman ou du cinéma, quoiqu'elle ne garantisse en rien le caractère moral de nos décisions en dernière analyse.

3.1.2. Jessica Jones (bis), apprendre à voir ce qu'on a sous les yeux

L'une des objections le plus souvent avancée à l'encontre de ce que Nussbaum appelle l'extension horizontale de la vie que nous procure la fiction, dont nous venons de donner un aperçu, consiste à mettre en avant le fait que s'il s'agit de gagner en expérience vécues, peut-être serait-il préférable de se confronter directement à une variété de contextes différents plutôt que d'en rester à des récits imaginaires à cet égard. Un certain nombre de réponses peuvent être apporté à cette idée. La première est assez prosaïque : la région des possibles à laquelle la fiction nous donne accès est incomparablement plus vaste que le spectre d'expériences distinctes que nous sommes capables de vivre, même si on se consacre à la multiplication de celles-ci. La remarque qui suit, faites par Diderot à propos des romans de Richardson, illustre assez bien les choses à cet égard :

> J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures, un grand nombre de situations que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions ; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses […] je sentais que j'avais acquis de l'expérience. [279]

[279] D. DIDEROT, « Éloge de Richardson » (1762,)*Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1994, p. 30.

Plus fondamentalement, et d'une manière qui nous ramène à l'extension de vie verticale évoquée par Nussbaum, il y a aussi l'idée que la qualité de notre attention, en ce qui concerne justement nos expériences vécues, est en elle-même assez pauvre. Submergés comme nous le sommes dans le flux des moments de notre quotidien, l'immédiateté et la fugacité de notre commerce avec les objets et les êtres qui le composent, et son caractère désordonné, nous privent d'une pleine compréhension de la réalité de nos vies. Celles-ci ne pourraient donc prendre sens que rétrospectivement, ou, c'est là que peut intervenir la fiction, par l'intermédiaire d'histoires dont la trame intègre et ordonne des faits semblables, à partir desquels il est alors possible, par analogie, de faire sens de ceux qui composent nos vies. Il y aurait ainsi gain de compréhension au travers d'une prise de distance qui, comme on a déjà eu l'occasion de l'écrire, n'irait pas jusqu'aux sommets d'abstraction de la philosophie conventionnelle mais conserverait un équilibre entre proximité et distance du quotidien qu'elle cherche à éclairer. On aurait affaire ici, d'une certaine manière, à deux faits constitutifs de la condition humaines.

D'une part, le simple fait que, étant occupés à vivre, il ne nous est guère donné, dans le courant de notre quotidien, de réfléchir ou de revenir sur les moments qui le jalonnent, ce qui tend à nous rendre absent à nos propres expériences, à la manière dont le dit Nietzsche, dans la *Généalogie de la morale* :

> Quant à la vie […] aux soi-disant « expériences vécues », – qui d'entre nous à seulement assez de sérieux pour cela ? Ou assez de temps ? Pour ce qui est de ces sujets, nous n'avons, je le crains, jamais été vraiment « captivé par le sujet » : notre cœur n'y est justement pas – et même pas notre oreille ! Tout au contraire, tel un être en proie à une distraction divine et immergé en lui-même, à l'oreille de qui la cloche vient de sonner ses douze coups de midi à toute volée, qui se réveille en sursaut et se demande : « Qu'est ce qui vient de sonner au juste ? », nous aussi, il nous arrive de nous frotter les oreilles après coups et de nous

> demander, totalement stupéfaits, totalement déconcertés : « Qu'avons-nous vécu là au juste ? » [280]

Et d'autre part, le fait que comme le dit Iris Murdoch, *raconter* est un élément courant de notre façon d'être au monde :

> Les modes littéraires nous sont très naturels très proches de la vie ordinaire et de la façon dont nous vivons comme êtres de réflexion. […] Lorsque nous rentrons chez nous et que nous « racontons notre journée », nous ordonnons artificiellement des matériaux disparates pour en faire des histoires […]. L'une des raisons profondes pour faire de la littérature, ou pratiquer un art quel qu'il soit, est bien le désir de remédier au caractère informel du monde et de se distraire en construisant des formes à partir de ce qui pourrait autrement sembler une masse de décombre privé de sens. [281]

En d'autres termes pratiquer une activité artistique narrative, ou engager les œuvres qui sont issues de l'art d'un autre, participe d'un processus consistant à faire sens de ses propres expériences et de se les rendre intelligibles. D'une certaine manière on pourrait dire qu'au travers de la fiction, notre accès à la réalité du cours de nos vies gagne en profondeur et plénitude, mais aussi en lucidité, comme on va le voir maintenant. Pour ce faire, il s'agira de considérer un autre aspect de la série Jessica Jones, relatif au personnage de Malcom Ducasse (Eka Darville).

Comme le remarque le philosophe Murray Smith, notre engagement aux caractères d'une fiction est structuré par la manière dont notre perspective est alignée à celle de certains personnages, et à la gestion de leur présence dans l'espace qu'elle nous met sous les yeux. [282] En l'occurrence la façon dont celle de Malcom est gérée tend à minorer son importance, sans pour autant le fondre dans l'arrière-

---

[280] F. NIETZSCHE, *Éléments pour la généalogie de la morale : écrit de combat : ajouté à « Par-delà le bien et le mal », publié dernièrement, pour le compléter et l'éclairer*, Préface, § 1, Paris, Librairie générale française, 2000.
[281] I. MURDOCH, *L'attention romanesque*, *op. cit.*, p. 30.
[282] Murray Smith, « Just What Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive, Murderer? », W.E. JONES et S. VICE (dir.), *Ethics at the cinema*, *op. cit, p.84.*

plan réservé aux personnages joués par les illustres inconnus que sont les figurants, chargés d'animer et par là de rendre réaliste le monde fictionnel qu'ils feignent d'habiter. Ainsi, cet équilibre maintenu entre son assignation à résidence dans un stade d'invisibilité parfaite et celui qui caractérise les personnages dont l'importance est soulignée par leur monopolisation du regard du spectateur, monopole assuré par le jeu de la caméra, contribue à le faire glisser, dans la case des choses qui ne nous sont pas tant cachées, qu'elles demeurent inaperçues alors même qu'elles figurent de façon significative dans notre champ de vision. C'est-à-dire que loin de disparaitre après n'être apparu qu'une fois, émergeant du fond ambiant de l'univers de la série à la manière d'autres personnages à la durée d'apparitions fugace, pour s'y fondre à nouveau ; ce dernier fait sentir son existence de manière répété depuis le premier épisode ou il est présenté comme une vague connaissance de Jessica. C'est-à-dire le genre de personne qui, pareil à des édifices devant lesquels on passerait tous les jours, deviennent des points fixes de notre paysage mental et y restent confortablement nichées, à la fois connues et inconnues.[283]

Figure 2 : Malcome Ducasse

La chose est accentuée par le type de personne qu'il semble à première vue, être ; à savoir un jeune homme noir, héroïnomane, traversant la vie dans un brouillard de perplexité général qui le voit apparaitre pour la première fois à

[283] *Malcolm Ducasse/Gallery | Marvel Cinematic Universe Wiki | Fandom powered by Wikia*, http://marvelcinematicuniverse.wikia.com/wiki/Malcolm_Ducasse/Gallery, consulté le 4 mai 2017.

l'écran dans l'appartement de Jessica, qu'il a confondu avec le sien, ou celle-ci le découvre affalé sur son frigo, endormi, avec à la main le couteau sur lequel il avait enduit le beurre de cacahuète qu'il était en train de manger avant de s'endormir.

Comme le mentionne un habitant de l'immeuble de Jessica, tout le monde est un petit peu raciste d'une certaine façon, ou du moins à des préjugés qui colorent leur réactions face aux choses et aux gens qu'ils croisent. Or l'œil à tendance à perdre de son acuité visuelle en ce qui concerne des personnes comme Malcom, lesquels ony aimeraient parfois ne pas voir du tout. D'abord choqué par cette remarque Jessica en vient à réaliser sa vérité, et va en fait l'exploiter, utilisant la peur que peut susciter Malcom pour causer une distraction dans un hôpital ou elle veut pouvoir fouiller en toute discrétion. Elle le poussera donc sur une infirmière pour causer un mouvement de panique, tout le monde assume qu'il s'agit de l'attaque d'un drogué en manque de produits stupéfiants. Or si Jessica se permet de faire cela, ce n'est pas seulement l'urgence de sa propre situation qui l'explique – c'est-à-dire ce n'est pas simplement le fait qu'elle entend trouver Kilgrave grâce aux informations qu'elle pourrait découvrir dans cet hôpital, mais le fait qu'elle n'imagine qu'il s'agit là d'une situation inédite ou particulièrement dommageable pour Malcom, ce genre de chose étant en quelque sorte tout ce qu'on peut attendre de la vie d'un individu comme lui. En d'autres termes, même une personne comme elle, qui fait l'effort de lui parler et lui viendra à plusieurs reprises en aide, à tendance à le classer dans la catégorie, sinon des indésirables, au moins de ceux dont on peut négliger l'existence.

Or c'est là que la série va renverser complètement notre regard, et celui de Jessica, sur sa situation, dans la mesure où on va découvrir avec elle qu'il s'agit là d'un aspirant travailleur social, bien sous tous rapports, ayant été spécifiquement

ciblé par Killgrave et manipuler mentalement de sorte qu'il développe une addiction pour qu'il puisse disposer d'un espion qu'on tendrait à délibérément négliger qui pourrait l'informer sur les moindres faits et gestes de Jessica. Au-delà de cette révélation et de son effet sur l'intrigue, c'est notre attitude quotidienne qui est soudainement remise en question, dans la mesure ou un nombre incalculable de question qu'on tend à ignorer à propos de personnes comme Malcom, se présentent alors à nous : d'où viennent-elles, qui sont-elles réellement, que pourraient-elles nous dirent, si on tenait avec elles une véritable conversation et si on s'intéressaient à leur vie ; bref, que pourrions-nous apprendre d'elles, si nous le voulions bien.

L'idée sous-jacente à ce que M. Nussbaum appelle le pouvoir d'extension verticale de la vie détenue par la fiction, c'est que la vie y a « un grain plus serré ».[284] C'est en tout cas ce que pensait Merleau-Ponty du cinéma, un peu à la manière dont Walter Benjamin nous disait que : « la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isolements, ses ralentissements et ses accélérations du mouvement, ses agrandissements et ses réductions […] nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel ». [285] Cocteau n'en disait pas moins de l'art poétique dans le *Secret Professionnel*, puisqu'il montre selon lui, : « nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement. » [286] Or ici, dans le jeu cinématographique qui place Malcom sous nos yeux et le dissimule à notre considération attentive en l'enfermant dans une catégorie de laquelle on ne revient ordinairement pas, c'est précisément cela qui se passe.

---

[284] M. MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 72.
[285] W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, traduit par Maurice de GANDILLAC et Rainer ROCHLITZ, Paris, France, 2007, p. 44.
[286] J. COCTEAU et P. PICASSO, *Le secret professionnel*, Paris, France, Stock, 1924.

C'est-à-dire que la cécité sélective qui nous afflige inconsciemment est mise en relief, jusqu'à ce que le procédé scénaristique qui doit compléter cette révélation par une tentative de nous en guérir entre en action, avec ce retournement de situation qui est aussi, en l'occurrence, l'invitation à une conversion du regard. C'est en ce sens que Stanley Cavell pouvait avancer que :

> S'il est de l'essence du cinéma de magnifier la sensation et la signification d'un moment, il lui appartient aussi d'aller contre cette tendance et de reconnaître cette réalité tragique de la vie humaine : l'importance de ces moments ne nous est pas d'ordinaire donnée pendant que nous les vivons si bien que cela peut demander le travail de tout une vie de déterminer les carrefours important d'une existence. Tout se passe comme si la *dissimulation* inhérente de l'importance faisait partie, tout autant que sa révélation, de la force majeure de ce que nous entendons par jeu d'acteur au cinéma, par mise en scène au cinéma et par spectateur de cinéma. [287]

En un sens on trouve ici une réponse à un argument sur lequel nous disions que nous allions revenir au cours de cette portion finale de notre travail, à savoir celui de la banalité. L'idée étant que la fiction ne nous offrait rien d'autres qu'une série de lieux communs. D'une certaine manière ce dernier est parfaitement justifié, qu'il faille éviter de juger un livre sur sa couverture, ou que les plus défavorisés d'entre nous ont aussi une histoire, n'a rien de nouveau. Cependant, le fait que nous sachions cela, ou en tous cas que nous le devrions n'empêche pas que ces vérités aient tendance, c'est en quelque sorte notre condition naturelle, à nous glisser entre les doigts. Comme le disait lui-même Diderot, déjà confronté à cette accusation de trivialité vis-à-vis de la fiction littéraire : « Ils sont communs dites-vous ; c'est ce qu'on voit tous les jours ! Vous vous trompez : c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux et que vous ne voyez jamais ».[288]

---

[287] S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*, p. 29-30.
[288] D. DIDEROT, *Oeuvres esthétiques, op. cit.*, p. 35.

« Mettez un lieu commun en place. Nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte qu'il frappe avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même jet qu'il avait à sa source. Vous ferez œuvre de poète » [289] nous dit Cocteau ; or si on croit Michel Foucault, entre autres penseurs familier de l'acte de philosopher, il se pourrait que ce processus de réminiscence ou de mise en lumière du visible qui passe inaperçu, ou encore du connu qui reste ignoré, soit précisément l'une des missions de l'activité philosophique ; laquelle ne serait pas science, c'est-à-dire découvreuse de faits nouveaux mais activité clarificatrice du réel. C'est en tous cas l'idée que l'on peut tirer de ce passage :

> Il y a longtemps qu'on sait que le rôle de la philosophie n'est pas de découvrir ce qui est caché, mais de rendre visible ce qui est précisément visible, c'est-à-dire de faire apparaître ce qui est si proche, ce qui est si immédiat, ce qui est si intimement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela nous ne le percevons pas.[290]

Mais n'est-ce pas précisément cette question que soulève le débat qui porte sur l'inclusion de la fiction dans la philosophie, à savoir celle de sa nature, et donc celle des critères qu'il faudrait qu'une œuvre satisfasse pour être dites philosophique ?

---

[289] J. COCTEAU et P. PICASSO, *Le secret professionnel*, *op. cit.*
[290] M. FOUCAULT, *La philosophie analytique de la politique, (1978) Dits et écrits, III.*, Paris, Gallimard, 1994.

Conclusion : deux conceptions de la philosophie et de l'éthique

L'explication entre la philosophie et l'art poétique de raconter des histoires dure depuis longtemps maintenant. Et son issue reste tout aussi incertaine qu'au moment inaugural de leur querelle chez Platon, lui qui proposait le service ou l'exil, mais laissait tout de même entendre que de ce dernier, l'art poétique pourrait trouver la voie du retour. Encore aujourd'hui entre le divorce, la mise sous tutelle et le (re)mariage ; les hésitations sont nombreuses. Mais si la disputation persiste c'est que les enjeux sont élevés : il en va de l'identité des corps d'activités et de pratiques concernés. Question particulièrement brulante pour la philosophie. En effet, plus peut être que tout autre, la position qu'elle tient dans l'ensemble de nos formes de pensées et d'expressions, est indistincte ; tout comme l'est, en vérité, sa nature. Ainsi, comme le note Stanley Cavell :

> Si la question ne se pose pas (sauf en cas de crise) de savoir si ce qu'enseignent les institutions d'éducation scientifique est bien de la science ; […] pour les institutions qui enseignent la philosophie la question se pose perpétuellement de savoir si tout ce qu'elles enseignent, ou quoi que ce soit de qu'elles enseignent, est de la philosophie. [291]

En d'autres termes, la philosophie apparait toujours en crise, impliquée dans un processus de définition et de redéfinition qui n'en finit pas. Or en ce qui concerne notre problème il semble que ce soit au moins deux conceptions de la philosophie et de sa ligne de recherche éthique qui s'opposent.

On peut penser à la philosophie en termes de théorie. En tant que tel, cette dernière serait vouée à l'établissement de propositions vraies sur le réel et constituerait une entreprise de recherche et d'enseignement de connaissances objectives. Sa logique serait donc celle de la découverte, de la collection de données

[291] S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? op. cit.*, p. 18.

pertinentes à la nature des objets de ses investigations. A ce titre, l'éthique ou la philosophie morale constituerait l'une de ses branches, chacune étant assignée à une région ou un registre de notre réalité, l'éthique étant ajustée à celui de nos rapports interpersonnels. Toujours selon cette conception de la philosophie, celle-ci serait donc, elle aussi, composée d'un corps de propositions vraies desquelles on pourrait tirer des règles générales pour la régulation de notre comportement. Auquel cas, une faculté d'abstraction, de raisonnement dépassionné insensible aux questions contextuelles feraient un bon philosophe de la morale, à l'inverse de toute tournure d'esprit laissant place à un intérêt pour le particulier, une composante émotionnelle, ou des élans imaginatifs affectivement chargés. De même que, par conséquent, tout intérêt pour un mode d'expression tel que celui de nos œuvres de fictions.

En revanche, on peut considérer que la philosophie est moins une discipline qu'une activité aux formes multiples qui répond à un instinct ou une disposition naturelle d'un être, l'homme, qui tend à se poser des questions, à s'étonner de lui-même et du monde qui l'entoure. En fait, Platon et Aristote s'accordaient déjà sur cela, à savoir l'idée que l'étonnement est l'origine indépassable de la philosophie, le premier pensant qu'elle « n'a point d'autre origine » [292] et le second que « ce fut, en effet, l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui les premiers penseurs aux spéculations philosophiques. » Cependant, si Platon faisait cette observation dans le cadre d'un dialogue qui opposait le philosophe au sophiste et au poète, renvoyés au registre de la parole magique et de ses charmantes mais dangereuses illusions, Aristote estimait au contraire qu'aimer « les mythes est, en quelque manière, se montrer philosophe […] car le mythe est composé de merveilleux ».[293]

[292] PLATON, *Théétète*, 155 d, Paris, GF-Flammarion, 1994.
[293] ARISTOTE, *La métaphysique : (Livre Λ)*, 982 b 1, Paris, J. Vrin, 1967.

Autrement dit, que le mythe et par là les histoires que rassemblent aujourd'hui nos fictions stimulent notre capacité d'étonnement, capacité qui ne consiste pas à rompre avec le niveau ordinaire du sensible pour se hisser à des sommets d'abstractions d'où l'on pourrait tirer des vérités générales sur le monde et ce qu'est, en définitive, *la* vie de bien ; mais plutôt la capacité à ne pas se satisfaire des évidences, propre aux bribes que l'on retient en première instance de nos vécus ; faculté qui serait donc adverse à cette tendance, elle aussi propre à l'homme et dont nous avons parlé, qui nous rend absent à nos propres expériences. A ce titre la philosophie ou plutôt l'élan philosophique ne serait pas réductible à la pratique d'une discipline de recherche concernée par la résolution de problèmes techniques et ne s'adressant qu'à un groupe de spécialistes cloisonné dans un espace hermétiquement fermé ; il concernerait au contraire des questions humaines, qui se posent à chacun d'entre nous ; des questions et des problèmes personnels, sollicitant autant notre émotivité que notre imagination dans la mesure où il s'agirait alors de saisir des situations et des contextes locaux, particuliers, bref, des tranches de l'expérience humaine et de ses possibilités auxquelles la fiction serait particulièrement apte à nous donner accès. Dans ce cadre, la philosophie morale ne serait plus une branche de la recherche philosophique, confinée à un domaine circonscrit par une dizaine de concepts, comme ceux de bien, de mal, de juste, et d'injuste, de devoir ou d'utilité ; ni réductible à une série de principes et d'exposés théoriques englobants sur ce qu'est la vie bonne, mais il faudrait y voir également un travail d'exploration de nos pensées et de nos pratiques, une forme de réflexion morale qui procéderait notamment en recourant à nos capacité sensibles, perceptives et imaginatives, telles que celles-ci peuvent trouver lieu d'expression dans nos fictions.

En ce sens, s'il est question d'instinct, de disposition, ou encore de sensibilité philosophique, il parait clair que cette dernière peut tout aussi bien être attirée par la pratique institutionnelle de la philosophie telle que nous la connaissons actuellement, laquelle serait alors une expression de cet étonnement originaire qui nous conduit à questionner le monde qui nous entoure, que par d'autres formes de discours et d'expressions, si ces dernières partagent une sensibilité semblable. Ou du moins si certaines de leurs productions le font, l'idée n'étant pas ici de nier la capacité qu'à la fiction de se dévoyer en simple fantaisie, mais de récuser sa réduction à ses pires manifestations ; comme par ailleurs, de contester celle de la philosophie, notamment morale, à un seul registre d'expression.

Cela étant dit, comme le remarque elle-même Cora Diamond au cours de sa critique de la position qui veut que la philosophie ne soit qu'arguments[294] : il n'est pas possible de convaincre quelqu'un qui suppose que la réflexion philosophique morale et sérieuse ne peut que procéder sur le mode de l'argumentation formelle et de la démonstration, à partir d'exemples qu'il existe une alternative légitime fondée sur des dispositifs fictionnels donnant la part belle à notre « pouvoir d'attention aux choses imaginées et perçues ». Ce n'est toutefois pas notre but de convaincre un partisan de la première conception de la philosophie et de l'éthique de cela, mais de montrer que rien ne permet que l'on exclu d'emblée la possibilité d'une telle alternative. Si on adopte cette conception la fiction n'a décidément rien à faire en philosophie, ou en tous cas, rien qu'elle ne puisse y faire d'elle-même et sur un pied d'égalité avec cette dernière. Mais, Diamond à raison de le dire, c'est ce « si » qu'il est important de noter en l'occurrence.

[294] C. DIAMOND, *L'esprit réaliste*, *op. cit.*, p. 413,415.

Bibliographie

M. ANTONACCIO, *Picturing the human: the moral thought of Iris Murdoch*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2000.

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduit par Pierre CHIRON, Paris, GF Flammarion, 2007.

ARISTOTE, *La poétique*, traduit par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

ARISTOTE, *La métaphysique : (Livre Λ)*, Paris, J. Vrin, 1967.

G. BACHELARD, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1962.

A. BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Édition du Seuil, 1998.

R. BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Édition du Seuil, 1984.

W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, traduit par Maurice de GANDILLAC et Rainer ROCHLITZ, Paris, 2007.

W.C. BOOTH, *The Company we keep: an ethics of fiction*, Berkeley, Etats-Unis d'Amérique, University of California Press, 1988.

J.L. BORGES, *Fictions*, traduit par Paul VERDEVOYE, Nestor IBARRA et Roger CAILLOIS, Paris, Gallimard, 1993.

J. BOUVERESSE, *La connaissance de l'écrivain: sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, France, Agone, 2008.

M. CARBONE, *Philosophie-écrans : du cinéma à la révolution numérique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2016.

N. CARROLL, « Art et aliénation », *Cahiers philosophiques, vol. 131, no. 4, 2012, pp. 86-107*.

N. CARROLL, *Narrative, emotion and insight*, University Park, Penn., Etats-Unis d'Amérique, Pennsylvania State University Press, 2011.

N. CARROLL, « Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. » *Ethics*, vol. 110, no. 2, Etats-Unis d'Amérique, University of Chicago Press, Janvier 2000, pp. 350-387.

S. CAVELL, *Philosophie des salles obscures : lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, traduit par Nathalie FERRON, Vincent Mathias GIREL et Elise DOMENACH, Paris, Flammarion, 2011.

S. CAVELL, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? de Wittgenstein à Emerson*, traduit par Christian FOURNIER et Sandra LAUGIER, Paris, Gallimard, 2009.

S. CAVELL, *Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life*, Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

S. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* traduit par Elise DOMENACH et Christian FOURNIER, Paris, Bayard, 2003.

S. CAVELL, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian FOURNIER, Paris, Belin, 1999.

S. CAVELL, *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit par Sandra LAUGIER, JUDITH BALSO, Paris, Édition du Seuil, 1996.

S. CAVELL, *A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, traduit par Christian FOURNIER et LAUGIER, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

S. CAVELL et A. DESPLECHIN, « Pourquoi les films comptent-ils ? », traduit par Elise DOMENACH et Christian FOURNIER, *Esprit*, août 2012, p. 208-219.

S. CHAVEL, *Se mettre à la place d'autrui: l'imagination morale*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2011.

S.R.L. CLARK, *The moral status of animals*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

J. COCTEAU et P. PICASSO, *Le secret professionnel*, Paris, Stock, 1924.

M. COHEN-HALIMI, *Entendre raison : essai sur la philosophie pratique de Kant*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2004.

J.-C. DARMON et P. DESAN (dir.), *Pensée morale et genres littéraires : de Montaigne à Genet*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

G. DELEUZE, *Deux régimes de fous : textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Édition de Minuit, 2003.

G. DELEUZE, *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

G. DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

V. DESCOMBES, *Proust : philosophie du roman*, Paris, les Édition de Minuit, 1987.

C. DIAMOND, *L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, traduit par Emmanuel HALAIS et Jean-Yves MONDON, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

D. DIDEROT, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1994.

S. DJIGO, *La raison vivante : Robert Musil et la vérité romanesque*, Paris, 2013.

É. DOMENACH, *« Le cinéma comme éducation chez Stanley Cavell », Critique, vol. 708, no. 5, 2006, pp. 426-438.*

E. DOMENACH, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

M. FOUCAULT, *La philosophie analytique de la politique , (1978) Dits et écrits, III.*, Paris, Gallimard, 1994.

A. GLEESON, « The secrets and lies of film » dans W.E. JONES et S. VICE (dir.), *Ethics at the cinema*, Oxford, Etats-Unis d'Amérique, 2011, p. 28-29.

S. FREUD, *Ecrits philosophiques et littéraires*, traduit par Élisabeth ROUDINESCO, traduit par Marc GERAUD, Jean-Pierre LEFEBVRE, Bernard LORTHOLARY et Dominique TASSEL, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

M. GIBERT, *L'imagination en morale*, Paris, Hermann, 2014.

HORACE, *Oeuvres*, traduit par François RICHARD, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

V. HUGO, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1999, vol. 2/.

E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie.*, traduit par Paul RICŒUR, Paris, Gallimard, 1985.

M. JOUAN et S. LAUGIER (dir.), *Comment penser l'autonomie ?: entre compétences et dépendances*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

D. KAMBOUCHNER (dir.), *Notions de philosophie. III*, Paris, France, Gallimard, 1995.

I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis PHILONENKO, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993.

I. KANT, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, traduit par Victor DELBOS et Alexis PHILONENKO, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1980, 1980.

I. KANT et B. CONSTANT, *Le droit de mentir*, traduit par Jules BARNI, Paris, Mille et Une Nuits, 2003.

S. KEEN, *Empathy and the novel*, Oxford, Oxford University Press, Etats-Unis d'Amérique, 2007.

S. LAUGIER, « Présentation. L'autre voie de la philosophie morale », *La voix et la vertu*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 1-30.

Martha Nussbaum, « La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal : La Coupe d'Or d'Henry James », traduit par E. Halais et J-Y Mondon, S.LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

P. LIVINGSTON et C.R. PLANTINGA (dir.), *The Routledge companion to philosophy and film*, London.

D. LORENZINI et A. REVEL (dir.), *Le travail de la littérature : usages du littéraire en philosophie*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2012.

P. MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspero, 1966.

R.A. MAR, K. OATLEY, J. HIRSH, J. DELA PAZ, et J.B. PETERSON, « Bookworms versus nerds: Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds », *Journal of Research in Personality*, octobre 2006, p. 694-712.

J.-F. MARQUET, *Miroirs de l'identité : la littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1996.

M. MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Paris, France, Les Editions Nagel, 1948.

M. de MONTAIGNE, *Essais*, GF Flammarion., Paris, 1962.

S. MULHALL, *The wounded animal: J. M. Coetzee and the difficulty of reality in literature and philosophy*, Princeton, Etats-Unis d'Amérique, 2009.

S. MULHALL, *On film*, London, Royaume-Uni, Routledge, 2008.

I. MURDOCH, « Vision et choix en morale » *La voix et la vertu* (dir.) Sandra Laugier., Presses Universitaires de France., Paris, 2010, p. 63-88

I. MURDOCH, *L'attention romanesque : écrits sur la philosophie et la littérature*, traduit par Denis-Armand CANAL, Paris, la Table ronde, 2005.

I. MURDOCH, *Metaphysics as a guide to morals*, Londres, Vintage, 2003.

R. MUSIL, *L'Homme sans qualités.*, traduit par Philippe JACCOTTET, Paris, Editions du Seuil, 1961.

F. NIETZSCHE, *Éléments pour la généalogie de la morale : écrit de combat : ajouté à « Par-delà le bien et le mal », publié dernièrement, pour le compléter et l'éclairer*, Paris, Librairie générale française, 2000.

F. NIETZSCHE, *Le crépuscule des idoles*, traduit par Henri ALBERT, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.

M.C. NUSSBAUM, *La fragilité du bien : fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, traduit par Roland FRAPET et Gérard COLONNA D'ISTRIA, Paris, Éditions de l'éclat, 2016.

M.C. NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour: essais sur la philosophie et la littérature*, traduit par Solange CHAVEL, Paris, les Éditions du Cerf, 2010.

M.C. NUSSBAUM, *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*, Cambridge, Royaume-Uni d, Cambridge University Press, 2001.

C. OLIVEIRA et P. RICŒUR, *« Temps et récit » de Paul Ricoeur en débat*, Paris, Édition du Cerf, 1990.

G. ORWELL, *Essais, articles, lettres*, traduit par Anne KRIEF, traduit par Michel PETRIS et traduit par Jaime SEMPRUN, Paris, Édition Ivrea, 1995, vol. 4/.

B. PASCAL, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977, vol. 2/.

PLATON, *La République*, traduit par Georges LEROUX, Paris, GF Flammarion, 2004.

PLATON, *Théétète*, Paris, GF-Flammarion, 1994.

M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve ; précédé de Pastiches et mélanges ; et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971.

H. PUTNAM, « Literature, Science, and Reflection », *New Literary History*, 1976, p. 483-491.

J. RACINE, *Théâtre complet de Racine : suivi d'un choix de ses épigrammes concernant son théatre*, Paris, Garnier frères, 1937.

J. RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome 2, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

A. ROWE, *Iris Murdoch: A Reassessment*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

G. RYLE, « Knowing How and Knowing That: The Presidential Address », *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 46, Londres, 1945, p. 1-16.

P. SABOT, *Philosophie et littérature : approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

J-M. Schaeffer, « Remarques sur la fiction », B. GUELTON (dir.), *Les arts visuels, le web et la fiction : colloque, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.

J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Édition du Seuil, 1999.

A. SEN, « Rights and Capabilities», T. HONDERICH (dir.), Morality and objectivity: a tribute to J. L. Mackie, Londres, Routledge, 2011.

P.B. SHELLEY, *A defense of poetry*, Boston, Etats-Unis d'Amérique, Ginn & Company, 1891.

P. SINGER, *Questions d'éthique pratique*, traduit par Max MARCUZZI, Paris, Bayard éditions, 1997.

M. SMITH, « Just What Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive, Murderer? », W.E. JONES et S. VICE (dir.), Ethics at the cinema, op. cit, p.84.

C. TALON-HUGON (dir.), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

C. TALON-HUGON, *Morales de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

L.N. TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?* traduit par Théodore de WYZEWA, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

P. VALERY, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol.I.

B.A.O. WILLIAMS, *La fortune morale : moralité et autres essais*, traduit par Jean LELAIDIER, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

B.A.O. WILLIAMS, *L'éthique et les limites de la philosophie*, traduit par Marie-Anne LESCOURRET, Paris, Gallimard, 1990.

L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, traduit par Françoise DASTUR, MAURICE ELIE, JEAN-Luc GAUTERO, Dominique JANICAUD et Élisabeth RIGAL, Paris, Gallimard, 2004.

Les Romantiques anglais, traduit par Pierre MESSIAEN, Paris, Desclée de Brouwer, 1955.

Sources internet

J. DAVID, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, mars 2012 http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=304, consulté le : 11/04/2017.

J.-J. Rosat, « Littérature et politique selon Orwell : Quelques notes de lecture », Chroniques orwelliennes, Paris, Collège de France, 2013, <http://books.openedition.org/cdf/2096>, consulté le : 28/04/2017

K. BENNETT, « Review of *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy: Fear and Trembling in Sunnydale* », octobre 2003, http://ndpr.nd.edu/news/23531/?id=1320#1b; consulté le: 2017-03-18.

R. Kipling The Ballad of East and West by Rudyard Kipling. Edmund Clarence Stedman, ed. 1895. A Victorian Anthology, 1837-1895, http://www.bartleby.com/246/1129.html, consulté le 15 avril 2017.

T. BAUBET, *L'état de stress post-traumatique*, http://invs.santepubliquefrance.fr/Dossiers-thematiques/Populations-et-sante/Actes-terroristes/Faire-face-a-des-evenements-choquants/Les-consequences-d-une-exposition-a-un-evenement-traumatisant-comme-les-attentats/L-etat-de-stress-post-traumatique, consulté le 4 mai 2017.

T. Williamson, *Reclaiming the Imagination*, https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/08/15/reclaiming-the-imagination/, consulté le 24 avril 2017.

Table d'illustrations

Couverture. Détail de l'Ecole d'Athènes, par Raffaello Sanzio, 1509, montrant Platon et Aristote, Wikipidia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanzio_01_Plato_Aristotle.jpg?uselang=fr consulté le 29 avril 2017

Figure 1. *H. Hugh et G. Fraser, Oscar Watch: Lion DP Greig Fraser Captures Five-Year Old's POV, https://www.wheretowatch.com/2017/02/oscar-watch-lion-dp-greig-fraser-captures-five-year-olds-pov, consulté le 29 avril 2017.*

Figure 2. *Malcolm Ducasse/Gallery | Marvel Cinematic Universe Wiki | Fandom powered by Wikia*, http://marvelcinematicuniverse.wikia.com/wiki/Malcolm_Ducasse/Gallery, consulté le 4 mai 2017.

Table d'extraits vidéo

Extrait video 1. *BREAKING BAD - Finale | Ozymandias TRAILER, https://youtu.be/TU-PXfzsj4o, consulté le 2017-04-28.*

Extrait video 2. NETFLIX US & CANADA, *Marvel's Jessica Jones | Evening Stroll [HD] | Netflix*, 2015, https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=3gax3tMYU4I, consulté le 03/05/2017.

Extrait video 3. M. MCARTHUR, Kilgrave - Train Flash-back - spolliers !!, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=xf3x5zfn7Aw, consulté le 03/052017.

Table des matières

Remerciements 2
Introduction. Philosophie morale, fiction : géographie d'une relation contrastée. 3
« Ethique », « Morale », « Fiction », et « Art ». 9
1. Fiction « ou » Philosophie : deux terres étrangères. Enquête sur les fondements de la conception disjonctive. 11
1.1. Fiction « et » philosophie chez Stanley Cavell : partenariat et dialogue. 14
1.2. Symptômes de l'attitude disjonctive, un diagnostic du Pr. Cavell. 22
1.2.1. Temps philosophique vs temps fictionnel 25
1.2.2. De la popularité et du plaisir de philosopher. 28
Interlude. Arrêt sur les ambigüités de la conception disjonctive et redistribution des lignes du débat 34
1.3. Diagnostic du Pr. Nussbaum, scepticisme philosophique et rationalisme moral. 43
1.3.1. Scepticisme esthétique et autonomisme radical 55
1.3.2. Le rationalisme moral et l'autonomisme radical en action. 71
1.3.2.1. Formalisme et « phobie de l'extra-textualité » 72
1.3.2.2. De la différence entre édification et exploration morale. 80
1.3.2.3. Ambiguïté n'est pas vacuité 89
2. Des usages philosophiques de la fiction 106
2.1. Fonction illustrative de la fiction. 108
2.2. Fonction nourricière de la fiction. 116
2.3. Au-delà de l'usage, ou de la productivité philosophique de la fiction. 119
2.4. L'argument de la paraphrase 122
3. Du caractère philosophique des mondes fictionnels 125
3.1. « Savoir que » ; « Savoir comment ». 126
3.1.1. Jessica Jones, penser en se mettant à la place d'un autre. 131
3.1.2. Jessica Jones (bis), apprendre à voir ce qu'on a sous les yeux 141
Conclusion : deux conceptions de la philosophie et de l'éthique 149
Bibliographie 153
Sources internet 158
Table d'illustrations 159
Table d'extraits vidéo 159
Table des matières 160