

Littérature, philosophie, connaissance morale

Sandra Laugier

Qu'est-ce que la littérature a à apporter à la philosophie morale – exemples, éducation, histoires édifiantes ? Et inversement, la philosophie morale peut-elle nous donner accès à des contenus moraux des œuvres littéraires, dégager les connaissances morales qui en feraient partie ? Mais peut-être de telles expressions sont-elles mal formulées, inadéquates, et doivent être revues et approfondies. Ce qu'apporte la littérature à l'éthique (le contenu, la portée éthique des œuvres littéraires, voire cinématographiques) ne peut être déterminé par une « connaissance » ; et pourtant, il est évident que la lecture d'œuvres littéraires (« classiques » ou autres) nous apprend quelque chose, et donne forme à notre vie. C'est donc bien la question de

Le contenu moral des œuvres littéraires ne peut être réduit à une édification, mais pas non plus à une argumentation. Cela ne veut pas dire qu'il y a une dualité, qui serait trop commode, et qui est contestée par plusieurs auteurs (Stanley Cavell, Cora Diamond, mais aussi Jacques Bouveresse, entre l'affectif (l'effet purement sensible de la lecture) et le cognitif (ce qui est dit dans le texte, ce qui est décrit du monde). Une telle distinction est commode et naturelle, et curieusement encore très présente dans une philosophie morale qui a pourtant explicitement renoncé aux thèses non-cognitivistes des débuts de la philosophie analytique. Il est vrai qu'on serait tenté, à la suite des analyses classiques et à vrai dire très séduisantes de Martha Nussbaum, de dénier à la philosophie argumentative la capacité d'exprimer les subtilités et raffinements de la moralité, par exemple, austenienne ou jamesienne. Pourtant, comme le dit Cora Diamond, et comme l'avait déjà noté pertinemment Ryle, on ne peut séparer dans un texte ce qui est de l'ordre de l'argument et ce qui est « montré » autrement. La littérature nous décrit toute la complexité des sentiments, et de la vie humaine. Cela peut être aussi être dit autrement. Diamond le note dans sa préface à son livre *L'Esprit réaliste* (PUF, 2004)

La justification, en éthique comme partout ailleurs, se produit au sein de 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.

Diamond renvoie, comme Bouveresse (et souvent, Hilary Putnam et Bernard Williams) à un texte fondateur d'Iris Murdoch, « Vision et choix en morale ». Non seulement Murdoch présente la caractéristique, peut-être unique parmi les philosophes contemporains, d'être à la fois une romancière remarquable et une philosophe importante, mais elle a influencé très fortement la plupart des philosophes (Diamond, Nussbaum, Cavell, Williams) qui ont intégré la littérature à leur réflexion morale. Dans son essai, Murdoch critiquait la philosophie morale analytique pour son aveuglement, ou plutôt sa surdité, à son objet apparemment privilégié : le langage, le langage ordinaire en tant qu'il est utilisé, par des humains. La littérature est le lieu d'expression de la voix humaine, telle que Cavell, par

exemple, a tenu depuis ses débuts à la faire entendre en philosophie. Murdoch est aussi une disciple de Wittgenstein, présent sous une forme ou une autre dans plusieurs de ses romans. Ce n'est pas non plus un hasard. Il est clair que tous ceux qui promeuvent une nouvelle entente du rapport entre éthique et littérature le font à partir d'une approche wittgensteinienne, explicite ou implicite.

Wittgenstein est pourtant célèbre pour avoir dit qu'il n'y a pas de propositions éthiques, et donc pas d'objet pour la philosophie morale. Pourtant il pouvait y avoir pour lui un contenu moral latent dans des œuvres comme celles de Tolstoï et Dostoïevski. Latent ne veut pas dire secret, inaccessible (il est accessible au premier venu, qui veut bien lire) – ni non plus purement « senti », affectif. La littérature n'est pas affaire de sentiment, mais bien d'expression.

Il y a beaucoup à apprendre des mauvaises théories de Tolstoï sur la façon dont une œuvre d'art transmet un « sentiment ». – Vous pourriez vraiment l'appeler, non pas exactement l'expression d'un sentiment, mais au moins une expression de sentiment – une expression sentie. Et vous pourriez dire aussi que dans la mesure où on la comprend, on résonne en harmonie avec elle, on y répond. (Wittgenstein, *Remarques Mêlées* 58)

Notre rapport à la littérature teste donc notre capacité à *répondre*. C'est tout l'intérêt de l'exemple que prend Cora Diamond, dans son essai *Différences et distances morales*, du récit par un journaliste du *Washington Post* de la vie d'un délinquant paraplégique, auquel on peut réagir de façons radicalement incompatibles. Ce sont ces différences, incompréhensions et difficultés qui font aussi le tissu de la vie morale, plus que les accords et consensus qui fondent, le plus souvent, la morale dans ses versions plus rationalistes. Il ne s'agit pas seulement de juger et d'argumenter, mais d'expérimenter et de voir. Comme le dit Ryle, le modèle de la morale est resté trop juridique : et on peut, dit-il être judicieux par d'autres voies que judiciaires. Diamond ne dit pas autre chose dans *l'Esprit Réaliste* :

On s'obsède encore d'«évaluations», de «jugements», de raisonnement moral explicite conduisant à la conclusion que quelque chose est valable, est un devoir, est mauvais, ou est ce qu'il faut faire ; notre idée de ce que sont les enjeux de la pensée morale est encore et toujours «c'est mal de faire x» contre «c'est autorisé de faire x» ; le débat sur l'avortement est notre paradigme d'énoncé moral.

Il ne s'agit cependant pas de proposer une vision anti-théorique, ou non rationaliste, de la philosophie morale. Une approche littéraire de la morale permet, précisément, de faire exploser les définitions classiques de la réflexion morale, de montrer les limites de la conception « orthodoxe » selon laquelle le contenu cognitif de la littérature pourrait être séparé de son contenu émotif, et la portée éthique de la littérature analysable dans ces termes. Il ne s'agit pas non plus, comme semble parfois le faire Nussbaum, d'opposer le littéraire au conceptuel et à l'argument. Ryle observait que les romans de Jane Austen étaient centrés sur des concepts : *Sense and Sensibility* (titre repris ou presque par J.L. Austin), *Pride and Prejudice*, *Persuasion*. Diamond décrit la lecture de James comme une aventure conceptuelle. Il ne s'agit pas simplement de décrire nos pratiques pour mettre en évidence notre vie morale, de dire «regardez l'usage».

Considérer l'usage peut nous aider à voir que l'éthique n'est pas ce que nous croyons qu'elle doit être. Mais notre idée de ce qu'elle doit être a nécessairement formé, modelé (*shaped*) ce qu'elle est, ainsi que ce que nous faisons ; et considérer l'usage, en tant que tel, ne suffit pas.

La communication dans les affaires de morale, comme en beaucoup d'autres, inclut l'exploration de ce qui pourra donner aux participants la capacité de s'atteindre mutuellement : cela n'est pas 'donné' par l'existence d'une 'pratique'. Nos pratiques sont exploratoires, et ce n'est qu'à travers cette exploration que nous parvenons à avoir une vision complète de ce que nous pensions ou de ce que nous voulions dire.

C'est alors à une transformation profonde de l'objet même de l'éthique que nous invite la lecture des œuvres littéraires (ainsi que celle des œuvres du cinéma, comme nous y a éduqués Stanley Cavell). L'éthique a pour sujet/objet nos réactions à la vie humaine, les connexions et conversations que nous y établissons, l'éducation que nous retirons de nos usages, adéquats ou inappropriés, du langage de tous les jours. L'éthique n'est donc pas seulement affaire de jugement, ou de réalité morale (malgré diverses tentatives pour tirer Wittgenstein dans le sens d'un réalisme moral). Le véritable réalisme (l'esprit réaliste au sens de *realistic*) est le retour et l'attention (*care*) portés à la vie humaine ordinaire, à ce qui est important pour nous. Et le meilleur accès (les descriptions et expériences les plus pertinentes) que nous ayons à cette vie est bien la littérature, ou le cinéma.

C'est pour cela que Diamond, comme Nussbaum, renvoient à un rapport perceptif au littéraire, qui conduit à faire de la lecture une véritable expérience (comme le dit Cavell de la vision du film) – une expérience intellectuelle et sensible, une « *aventure* de la personnalité, « entreprise contre des forces terrifiantes et dans des mystères effrayants » » (dit Nussbaum, citant James).

La littérature est ainsi bien autre chose qu'un recueil d'exemples et d'illustrations, rôle auquel elle est trop souvent réduite par la philosophie (morale et autre). Elle est aussi tout autre chose qu'une description du réel (même si elle a souvent aspiré à l'être), ou à l'inverse, qu'un moyen de s'améliorer moralement... même si, en un sens, l'aventure du lecteur est aussi une aventure éducative (comme celle que vivent les héros de *Bringing up Baby*), une aventure de l'éducation. En ce sens, il y a bien une véritable éducation, en un sens non moralisateur ni édifiant et pourtant moral, qui est apportée par la lecture. Mais comme l'a aussi bien montré Cavell, la littérature nous donne aussi à voir et à vivre la difficulté d'accès au monde, au réel (ce que Diamond a récemment appelé la « difficulté de la réalité »).

On pourrait se demander pourquoi le recours au littéraire si c'est pour revenir à l'ordinaire – le sol raboteux de la vie ordinaire, auquel veut toujours nous ramener Wittgenstein, et Cavell à sa suite. Mais comment percevoir ce qui est important dans l'ordinaire ? Comment ce moment insignifiant se révèle, après coup, un tournant dans notre vie ? Comment voir, pour reprendre une expression que Cavell emprunte subrepticement à Austin, « l'importance de l'importance » ? Comprendre ce qui est signifiant (*significant*) dans la vie humaine ? C'est bien l'enjeu d'une réflexion, aujourd'hui, sur éthique et littérature.

Ce qu'apporte la littérature à l'éthique (le contenu, la portée morale des œuvres littéraires, ou cinématographiques) ne peut être déterminé par une « connaissance », des « arguments » ou des « jugements » ; c'est la première thèse de Stanley Cavell, Cora Diamond, Martha Nussbaum, qui ont profondément transformé ce champ des études littéraires. Avant de critiquer une certaine approche de l'éthique, Nussbaum et Diamond ont rejeté, et c'est peut-être tout aussi important, une approche de la littérature qui qualifierait d'emblée comme naïve ou moraliste toute tentative d'intégrer le texte littéraire à nos vies ordinaires, « de poser à un texte littéraire des questions concernant la façon dont nous pourrions vivre, en traitant l'œuvre comme une œuvre qui s'adresse aux intérêts et aux besoins pratiques du lecteur, et comme portant dans un certain sens sur nos vies » (Nussbaum). Un de leurs premiers principes est que l'œuvre ne parle pas que d'elle-même, que son intérêt n'est pas seulement dans « les complexités de la forme littéraire et de la référentialité intertextuelle ».

L'expérience du cinéma

Ici, on peut renvoyer à un mode de lecture qui a été proposé, de façon novatrice, par Stanley Cavell. Cavell s'est toujours intéressé à des œuvres littéraires et à leur portée

philosophique et morale. Mais c'est à propos du cinéma que sa thèse a été énoncée avec le plus de force, et le plus souvent critiquée : Cavell affirme, dès l'introduction de son ouvrage classique sur la comédie du remariage, *A la recherche du bonheur*, qu'il faut faire confiance à l'auteur du film, comprendre que l'œuvre a un intérêt et une justesse qui n'est pas seulement, pour reprendre une expression de Diamond, « esthétique », mais éthique, comme il le dit à propos du cinéma hollywoodien des années 1930 :

C'est là un risque que doit encourir tout art sérieux qui s'ouvre à la souffrance de son temps, risque qu'ont encouru par exemple la prose et les photographies superbes de James Agee et de Walker Evans dans leur célèbre *Louons maintenant les grands hommes* tout comme cent ans plus tôt Emerson parlant des gens vivant dans une "mélancolie silencieuse" et Thoreau décrivant la masse des hommes menant "des vies d'un tranquille désespoir". Vers le milieu de *Walden*, Thoreau se montre outragé par la misère, l'inefficacité des vies que mènent un certain John Field et sa famille et il les réprimande de ne pas faire leurs comptes comme lui. Il ne me semble pas qu'il y ait dans ce passage de Thoreau une dureté plus grande (même si cette dureté y reçoit une application bien plus précise) que dans les mots d'Emerson dans "Confiance en soi" : "*Ne me parlez pas, comme l'a fait aujourd'hui un brave homme, de l'obligation où je suis d'améliorer la situation de tous les pauvres. Est-ce que sont mes pauvres?*" – C'est-à-dire : ce n'est pas moi qui les rends pauvres ou qui les maintiens dans la pauvreté; et pour autant que je puisse améliorer la situation d'un pauvre quel qu'il soit, c'est seulement en répondant à l'appel de mon génie que je peux le faire. Mais pour donner cette sorte de réponse, on doit avoir un solide respect pour la valeur de son œuvre, disons pour ses pouvoirs d'instruction et de rédemption. (*A la recherche du bonheur*, introduction)

C'est ce pouvoir d'instruction voire de rédemption (d'éducation, pour reprendre un thème de Cavell) qui fait aussi la valeur et l'importance d'une œuvre – la place qu'elle a dans nos existences. Faire comprendre d'importance du cinéma, pour Cavell, consiste de fait à faire voir la portée morale des films qu'il décrit dans *A la recherche du bonheur* (et récemment dans *Cities of Words*). Il s'agit bien d'une portée *réaliste*. Non pas au sens, devenu dominant aujourd'hui, d'un « réalisme moral » (thèse, qui peut avoir plusieurs formes, selon laquelle il y a une réalité morale qui serait décrite par les énoncés moraux, et déterminerait la vérité ou la validité de ces énoncés), mais au sens de Diamond, d'un « esprit réaliste » qui inscrit la pertinence de l'œuvre littéraire dans nos vies humaines, dans notre expérience.

Bien sûr, il est toujours possible de les ranger dans la catégorie des « contes de fées » plutôt que dans celle, disons, des paraboles spirituelles. Mais le même sort peut être réservé à la Bible; à Emerson et Thoreau; à Marx, Nietzsche et Freud. Auprès de quels meilleurs auteurs peut-on apprendre (ou peut-on partager le savoir) que s'intéresser à un objet, c'est s'intéresser à l'expérience que l'on a de l'objet; si bien qu'examiner et défendre l'intérêt que je porte à ces films, c'est examiner et défendre l'intérêt que je porte à ma propre expérience, aux moments et aux passages de ma vie que j'ai partagés avec eux. (*A la recherche du bonheur*, introduction)

Le cinéma est important parce qu'il nous conduit à faire attention à, à nous intéresser à, notre propre expérience. Cela vaut aussi bien pour la littérature, et pourrait constituer un bon principe de critique (le point de départ, en fait de toute conversation critique, Cavell notant pertinemment que « la critique est un prolongement naturel de la conversation »). Il ne s'agit pas de subordonner la littérature (comme le cinéma) à la philosophie, ou de la laisser parasiter, en en faisant une source d'exemples plus ou moins originaux, ou en n'y voyant d'autre intérêt que celui que le philosophe ou le critique, si intelligent, va lui-même y trouver.

J'ai indiqué, citant Wittgenstein, que la philosophie demandait qu'on laisse l'expérience décider du titre de tout ce qui est grand et important. Je voudrais souligner que la manière correcte de dépasser la

théorie, d'un point de vue philosophique, c'est laisser à l'objet ou à l'œuvre qui vous intéresse le soin de vous apprendre à le considérer. Libre à vous de dire qu'il s'agit d'un conseil théorique, pourvu que vous disiez aussi qu'il s'agit d'un conseil pratique. Des philosophes comprendront naturellement que c'est une chose, et fort claire, de laisser à une œuvre philosophique le soin de vous apprendre à la considérer; et que c'en est une autre, fort obscure celle-là, de laisser ce soin à un film. A mon avis, ce ne sont pas là choses si différentes. (id.)

Le travail de la critique (littéraire) sera alors la recherche d'une définition de l'éducation donnée par l'œuvre, non pas au sens d'une édification ou de la transmission d'un contenu défini, mais au sens où cette œuvre elle-même apprend à son lecteur à la considérer, à vivre sa propre aventure (morale) de lecteur. Il faut en quelque sorte arriver à définir dans ce cadre une morale *non moralisatrice*. L'œuvre littéraire n'a pas à donner des jugements ou à conduire (explicitement ou subrepticement) le lecteur à une conclusion morale. Mais elle est morale dans la mesure où transforme le lecteur, son rapport à son expérience – elle fait partie en quelque sorte de sa vie.

Cavell note dans la préface à son dernier ouvrage paru en français, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* que son premier livre, *La projection du monde* avait été critiqué, à sa publication en 1971, pour être « réaliste », alors que son but était bien plutôt de mettre en cause la capacité du réalisme, dans ses différentes versions philosophiques, « d'approcher la question de la relation du cinéma avec les choses du monde, ou avec la question de ce qu'il advient des choses à l'écran »¹. Malgré la difficulté à donner une définition univoque du réalisme, on peut remarquer qu'il se définit souvent en termes de représentation, ou de connaissance, qui nous donneraient un accès véridique à un monde indépendant de nous (ou d'elles). Il y a un sens où le cinéma, comme l'a dit Cavell au début de *La projection du monde*, est d'emblée réaliste : le film est dépendant de la réalité qui s'imprime sur la pellicule, et qu'on projette à l'écran (cf. la question qui donne son titre à l'un des chapitres : « What becomes of things on film », qu'advient-il des choses à l'écran ?). Il s'agit chez Cavell, déjà, d'un réalisme radical, qui fut à l'époque considéré comme « naïf » et qu'on dirait maintenant « direct ». Le cinéma ce sont des *choses filmées et projetées*. Pas des représentations de choses, mais des choses projetées (*viewed*) sur un écran. Cavell part de la remarque de Panofsky : « La matière [*medium*] des films est la réalité physique en tant que telle. »². La question du réalisme devient alors : qu'arrive-t-il à la réalité quand elle est projetée et passée sur un écran ? Pour Cavell, « c'est à la réalité, ou à un mode de la dépeindre, que nous avons affaire, dans la manière dont on se souvient des films, et dont on les déforme en s'en souvenant. » Les souvenirs de films – même lointains – peuvent vous harceler, un peu comme des rêves mais pas exactement, car ils sont souvenir d'une expérience. Ce qui donne au cinéma son statut de réalité, c'est qu'un souvenir de film est exactement aussi réel qu'un souvenir de la réalité.

Le point essentiel de la réflexion de Cavell, c'est que tout en ayant une culture et une sensibilité en matière de cinéma à peu près irréprochables (notamment sur l'histoire du cinéma de Hollywood, comme en atteste *A la recherche du bonheur*, mais aussi, comme en atteste *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* sur la production américaine récente) il ne se préoccupe pas de se demander si le cinéma est un art, et il se contrefiche (en un sens) de ce que nous apporte la critique d'art appliquée au cinéma. Ce qui l'intéresse, c'est l'œuvre cinématographique en tant que constitutive de notre expérience, et en tant qu'elle nous apprend quelque chose, par son propre travail – pas par ce que nous, critiques et interprètes, y découvrons. Il semble reprendre en cela une revendication d'Emerson, qui dans *The American Scholar* rejetait le

¹ *Le cinéma nous rend-il meilleurs*, p. 7.

² *La projection du monde*, p. 42-43.

grand art en faveur du commun : « Je ne demande pas le grand, le lointain, le romantique ; ce qu'on fait en Italie et en Arabie ; ce qu'est l'art grec, ou la poésie de ménestrels provençaux : j'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas, et suis assis à leurs pieds ». Le cinéma est alors, répondant à la demande émersonnienne, un art démocratique et ordinaire, apte à décrire la réalité quotidienne.

Ce qui intéresse Cavell, c'est le cinéma comme dépeinture de l'ordinaire : des moments de la vie quotidienne, de la conversation de tous les jours. Cela rejoint le mot d'ordre qu'il a repris à Wittgenstein : ramener les mots de leur usage métaphysique à leur usage ordinaire, chez eux (*Recherches philosophiques*, §116). L'idée première de Cavell est que le propre de la pensée américaine se trouve dans son invention de l'ordinaire. Sa seconde idée est que cette invention, commencée avec Emerson et Thoreau, s'accomplit dans le cinéma hollywoodien. L'idée d'ordinaire ne prend cependant son sens qu'en réponse au risque du scepticisme – à cette perte ou à cet éloignement du monde qui à la fois se révèlent et trouvent leur remède dans le cinéma. Cela nous conduit à voir l'ordinaire non comme immédiateté ou évidence, mais comme perdu, lointain – ce qu'on a sous la main, à ses pieds, ou devant soi, mais qu'il reste à découvrir. Comme si l'expérience de l'ordinaire était la chose la plus difficile (ce qu'Emerson appelle : la part la plus ignoble, *unhandsome*, de notre condition)³ et qu'il s'agissait de la recouvrer. Une des premières affirmations de Cavell – depuis *Must We Mean What We Say*?⁴ – est que nous ne savons pas ce que nous voulons dire et que la tâche de la philosophie est de nous ramener à nous-mêmes – ramener nos mots à leur usage quotidien, ou ramener la connaissance du monde à la proximité de soi-même.

Il y a alors une proximité entre l'expérience du cinéma et ce qui constitue l'ordinaire de notre expérience, son évanescence et sa rémanence. C'est cette adéquation curieuse qui permet de comprendre comment on peut apprendre de l'expérience du cinéma, se laisser éduquer par elle, et, pour reprendre une expression de Cavell, parvenir, par l'expérience du film, de ses objets et de ses personnages, à « s'intéresser à sa propre expérience ».

Ces films figurent dans leur expérience comme des événements publics mémorables, des fragments constitutifs des expériences, des souvenirs d'une vie ordinaire. Si bien que la difficulté que nous avons à les juger est la même que celle que nous avons à juger notre expérience de tous les jours, à nous exprimer de manière satisfaisante, à trouver des mots pour ce que nous voulons dire. (*A la recherche du bonheur*, p. 46)

S'intéresser à son expérience, savoir ce qui compte pour soi, n'a en l'occurrence rien d'aisé. En effet, rien n'est plus difficile que de décrire son expérience d'un film, puisqu'une telle expérience est structurée par le couple vision+souvenir. Le projet de Cavell, depuis *La projection du monde* est de « se soumettre fidèlement aux exigences stylistiques d'une expression requise par la vision et le souvenir des films » (*Le cinéma...*, p. 6). C'est un projet descriptif. Dans toute l'œuvre de Cavell, on trouve ainsi ces descriptions de films (au début de chaque chapitre de *A la recherche du bonheur*, et de *Cities of Words*) qui sous des dehors modestes parviennent à décrire le film complètement, à en donner une vue synoptique. Comme si le plus difficile était de décrire (un fait bien connu des philosophes), de dire ce qui se passe moment par moment. Ici la description de l'expérience n'a rien de privé (au sens mythologique, de secret) ou de personnel. Elle est partageable, et inclut la compagnie de ceux avec qui on a vu le film. Et la seule source de vérification de la description, c'est soi-même :

³ Dans son essai *Experience*. Voir le dossier « Emerson, L'autorité du scepticisme » (*Revue française d'études américaines*, 2002) et aussi S. Laugier *Une autre pensée politique américaine, la démocratie radicale d'Emerson à Cavell*, éditions Michel Houdiard, 2004.

⁴ Cambridge University Press, 1969, 1976.

ce que cherche Cavell, c'est la confiance, la fidélité en sa propre expérience. « Sans cette confiance dans notre expérience, qui s'exprime par la volonté de trouver des mots pour la dire, nous sommes dépourvus d'autorité dans notre propre expérience » (*A la recherche...*, p. 19).

Cette question de la description est plus importante qu'il n'y paraît. Combien ont eu l'expérience de lire dans un journal ou même des revues de cinéma tel compte-rendu qui était truffé d'erreurs factuelles sur, simplement, ce qui se passe dans le film ? Il s'agit là d'un phénomène relevé tôt par Cavell : lors de son premier séminaire sur le cinéma, en 1963, il propose d'ouvrir les séances par le compte-rendu par l'un des participants de l'expérience d'un film : « tout le monde aurait eu des expériences cinématographiques mémorables, la conversation se développerait naturellement autour de ces expériences, et l'absence d'un canon critique établi signifierait que nous serions contraints de nous en remettre exclusivement à notre fidélité à notre propre expérience et à notre désir d'en faire part. » Mais il s'avéra que les descriptions n'étaient jamais tout à fait exactes, l'ordre de la narration pas respecté, un détail oublié ou, plus souvent, rajouté, etc. Arriver à l'exactitude de cette description devrait être le premier voire le seul but de la critique. « Après cela, note Cavell, j'ai remarqué que quasiment tous les résumés de films, que ce soit dans le cadre de 'critiques' de journaux ou dans les programmes d'un quelconque festival, contiennent au moins une inexactitude de description, et souvent davantage. Est-ce parce que les résumés n'ont pas vraiment d'importance ? » Ici émerge un enjeu de la pensée sur le cinéma (« the thought of movies ») : savoir ce qui est important, ce qui *compte* (*matter*) pour nous. Cavell parle à ce propos dans *A la recherche du bonheur* de « l'importance de l'importance », corrigeant en passant une remarque d'Austin. Ce n'est pas seulement la vérité qui est importante, l'importance l'est aussi ; ou plutôt, la vérité se définit aussi par ce qui importe, ce qui compte.

Pourquoi accorde-t-on si peu d'importance à la description du film ? Pourquoi la critique est-elle d'emblée évaluativesinon parce que c'est plus difficile de décrire que d'évaluer? L'incapacité à raconter est aussi impuissance à dire l'importance et la signification (la *significance*, concept central chez Cavell) d'un film, et donc ce qu'il peut nous apporter. Arriver à décrire, cela nécessite en effet de faire confiance en son expérience, d'avoir les mots pour en rendre compte. Le cinéma est réaliste, comme l'a bien dit Emmanuel Bourdieu, par son intrication dans notre vie quotidienne, notre expérience ordinaire :

Le cinéma c'est l'expérience esthétique commune et ordinaire, partagée, impliquée, intriquée dans la vie quotidienne (le cinéma après ou avant le dîner et avant le retour à la maison, la nuit passée éventuellement à en rêver, le petit déjeuner, etc..)

C'est le caractère démocratique de l'expérience cinématographique, et il sert aussi de point de départ à Cavell. Il ne s'agit pas seulement d'une approche sociologisante de la pratique du cinéma, quoique Cavell ait produit une réflexion sur la culture populaire. C'est un caractère qui le distingue aussi des (autres) arts : tout le monde s'en préoccupe, s'en soucie (au sens exact du mot anglais : *care*) :

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. (*La projection*, p. 28-29)

Cavell va à l'encontre d'une certaine approche critique: l'obsession de l'esthétique et de l'auteur de cinéma, au détriment de la reconnaissance des genres⁵, l'obsession de la représentation et de l'image, au détriment de l'expérience de la vision du film, de son contexte. Le caractère de compagnonnage (cf. le premier chapitre de *La projection du monde*) que revêt l'expérience du cinéma est au centre de l'analyse de Cavell. « Il est dans la nature de ces expériences de films d'être tapissées de lambeaux de conversations, de réactions d'amis avec lesquels je suis allé au cinéma ». On n'a pas le même souvenir, la même expérience d'un film selon la personne avec qui on y a été. C'est dire si l'importance et la signification (*significance*) du film sont, dans les termes d'une certaine philosophie du langage, « sensibles au contexte ».

L'éducation de soi

A l'exploration de l'expérience s'ajoute une nouvelle définition du privé. « On apportait avec soi à l'intérieur de la salle ses fantasmes, ses camarades et son anonymat, et on repartait avec sans qu'il leur soit rien arrivé ». C'est cette *compagnie* intime qui détermine notre vision et notre mémoire du film : on y va avec les siens, ses amis, son privé (car c'est cela qui peut définir proprement le privé, pas le langage privé, mythologique, que critique Wittgenstein, ou quelque misérable petit secret de la subjectivité). Cavell ne parle pas de *voir* un film, mais d'« aller au cinéma » (*moviegoing*). Il ne s'agit pas ici d'esthétique, mais de *pratique*, une pratique qui articule et réconcilie le privé et le public.

Le but de Cavell est de proposer un changement de perspective – qu'il appelle parfois *révolution* – sur le cinéma. Pour y arriver, il faut réellement prendre au sérieux le cinéma, voir son importance – accepter par exemple, comme Cavell l'indique dans le chapitre intitulé «La pensée du cinéma» que le cinéma hollywoodien a autant à nous dire sur certaines questions (comme celle de la possibilité d'établir un contact avec le monde) que la philosophie telle que nous la connaissons, qu'il y a chez Capra une réflexion sur le scepticisme aussi radicale que celle de Hume ou Kant.

Il faut prendre le cinéma au sérieux, et prendre Cavell au sérieux lorsqu'il veut associer, dans *A la recherche du bonheur*, le propos de *It Happened One Night* (*New York Miami*, F. Capra, 1934) avec celui de la *Critique de la raison pure*. Évidemment il y a là quelque chose de choquant, et c'est cela même qui intéresse Cavell. Ce qui est scandaleux, ce n'est pas d'associer cinéma et philosophie (c'est devenu presque trop commun) mais de les mettre à égalité dans leur projection du monde, dans leur compétence et dans leur capacité d'éducation. La pertinence philosophique d'un film est dans ce qu'il dit et montre lui-même, pas dans ce que la critique va y découvrir, ou élaborer à son propos. Le cauchemar de la critique, c'est de percevoir comme seule intelligence dans le film celle du critique, sans voir « l'intelligence *déjà* appliquée par un film à sa réalisation », ou par exemple, celle du travail des acteurs. Le public d'aujourd'hui, qui va au cinéma d'abord pour les acteurs, *a raison* : en tout cas la lecture que fait Cavell des films, centrée sur l'incarnation des personnages (la photogénèse décrite dans *Le cinéma...*p.74-75, à propos de James Stewart) par les acteurs et les types qu'ils peuvent ainsi créer et nous faire reconnaître, rend justice à cette tendance ordinaire, qui est aussi un tribut au réalisme (c'est bien l'acteur qu'on voit, et nomme).

L'acteur de cinéma a cette mystérieuse capacité, résumée par Cavell sous le nom de photogénèse, à se rendre *sensible* au spectateur, et à constituer ainsi son expérience (de ce qui compte pour lui). Et c'est aussi un intérêt moral, à condition de redéfinir la morale en des termes nouveaux – ni ceux de la valeur, ni du jugement, mais de l'exploration de nos formes

⁵ Voir l'analyse d'Emmanuel Bourdieu dans *Stanley Cavell, Cinéma et philosophie*, *op.cit.*

de vie ordinaire. La critique de cinéma partage certaines mythologies de la pensée philosophique, qui lui font chercher le réalisme ailleurs que dans la réalité quotidienne, et perdre ainsi confiance en l'expérience ordinaire (d'où la menace du scepticisme, autre préoccupation centrale de Cavell). Si on veut retrouver un intérêt pour la réflexion morale, la sortir de l'« étroitesse de vue » que Cora Diamond, en conclusion de *Wittgenstein, l'esprit réaliste*⁶, déplore dans la philosophie morale (celle des années 1940-50, dominée par l'émotivisme, mais aussi la philosophie morale actuelle) il faut le chercher dans l'exploration de nos conceptions morales, pas dans des théories normatives et moralistes de l'action bonne ou mauvaise, du jugement et du choix moral, etc. « La justification, en éthique comme ailleurs, a lieu dans le cadre de vies que nous partageons avec d'autres ; mais ce que nous voulons faire compter pour nous dans cette vie n'est pas fixé à l'avance. »⁷.

L'expérience que nous procure le cinéma a pour particularité de nous confronter à des projections successives du monde, plus précisément d'un monde dont nous sommes nécessairement absents. Emmanuel Bourdieu prend l'exemple de *La Vie est belle* (F. Capra, 1946), où le héros est confronté à un monde identique en tout point au monde réel, à ceci près qu'il en est radicalement absent. La signification morale du film est toute entière dans ce moment sceptique ; le héros voit un monde de cauchemar d'où son action (positive) a été retirée. Il réintègre et accepte le monde à partir de cette expérience. On a pu remarquer que cette structure sceptique (de plongée dans le doute puis de résurrection) était au centre de la comédie hollywoodienne dite « du remariage »⁸ auquel est consacré *A la recherche du bonheur* : un couple se sépare, puis se retrouve, cette réconciliation étant une figure de l'acceptation de la finitude et de la différence des êtres, une forme de pardon et d'oubli.

Pour Cavell, qui reprend Emerson, le problème du réalisme n'est pas d'interpréter ou de dépasser l'expérience, mais de l'avoir *tout court*. S'il y a une réalité que le cinéma représente (projette) c'est celle-là – et du coup le cinéma permet de surmonter le scepticisme, non par une nouvelle certitude, mais par la reconnaissance de notre condition. C'est tout le sens de l'insistance de Cavell sur le genre des comédies du remariage, où les retrouvailles du couple ne signifient pas la solution ou la disparition du problème, mais l'acceptation de la finitude et de la répétition du re-mariage, du retour circulaire des jours et des nuits : la reconnaissance (*acknowledgement*) de la condition ordinaire. Une telle acceptation est au centre de ces comédies dont nombre de films récents (brillamment commentés par Cavell dans le chapitre intitulé « Ce que le cinéma sait du bien ») sont héritiers aujourd'hui, constituant ainsi un nouveau genre.

On comprend mieux dans cette perspective la nature de l'approche morale de Cavell dans *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* La morale du cinéma n'est certainement pas dans un « contenu » moral, ou dans une inspiration morale, ou dans la conformité de ce que nous verrions à l'écran à des règles ou valeurs morales etc. Pour Cavell, par exemple, il n'y a rien de moral dans le remariage : il y a même quelque chose d'immoral, en tout cas d'une transgression, dans le remariage, comme il le remarque à propos de *La Marquise d'O* ou du *Conte d'hiver*, deux films de Rohmer auxquels il a consacré de brillantes analyses⁹.

⁶ Cora Diamond, *The realistic spirit*, 1991, tr. fr. *Wittgenstein, l'esprit réaliste*, PUF, 2004.

⁷ *The Realistic Spirit*, p. 28.

⁸ Voir *A la recherche du bonheur*, et le dossier *Lien conjugal et recherche du bonheur*, *Esprit*, mai 1999.

⁹ *Le cinéma...* ch. 4, et *Conditions nobles et ignobles*, Chicago University Press, 1989, tr.fr. éditions de l'éclat, 1993, ch. 3.

Qu'ils se remettent ensemble, ce n'est pas une bonne chose du point de vue utilitariste, et ce n'est pas juste, ce n'est pas la chose à faire, du point de vue déontologiste¹⁰.

Dans *La Marquise d'O.*, le remariage a lieu, dit Cavell, après « un tort de l'espèce la plus vile » (le viol de la Marquise), et le pardon final n'a pas de justification : il vient « quand s'épuisent les justifications morales et qu'on doit montrer quelque chose ». Si l'on veut rendre compte de l'évidence morale produite par le cinéma, on s'apercevra qu'une analyse en termes de jugement ou de choix moral n'apporte pas grand-chose à la compréhension de l'éducation morale qu'ils fournissent. La morale du cinéma émerge dans l'immanence des situations, des conversations et des pratiques que nous voyons à l'écran : elle est là, sous nos yeux ; comme le sens de nos mots est là, dans ce que nous disons, et pas ailleurs. Et c'est là que le cinéma nous éduque ou peut « nous rendre meilleurs » : pas dans des conclusions morales à tirer, mais dans des exemples – pas des exemples à suivre, comme des saints ou des héros, mais des exemples ordinaires. Cavell, dans « Ce que le cinéma sait du bien », voit dans cette aspiration morale une raison pour le cinéma de « pouvoir ainsi maintenir une relation si heureuse avec un si vaste public ».

Il y a ainsi une sorte d'affinité, dit Cavell, entre le cinéma, les *bons* films, et une conception particulière du bien, une conception totalement étrangère, ou transversale, aux « théories morales dominantes dans les universités ». Mais qu'est-ce alors qu'un « bon film » (*good*) ? Répondre à cette question, c'est précisément « proposer une caractérisation de cette conception différente du bien ». Le « bon film » nous permet de nous connaître, de comprendre à quoi nous nous intéressons, par sa qualité et sa profondeur intellectuelle propre. Les mélodrames ou comédies auxquels Cavell a consacré ses livres en sont des exemples, mais pas les seuls. Pour Cavell, reconnaître leur valeur revient à reconnaître aussi leur valeur morale, dès lors qu'une telle valeur n'a rien d'une édification, même si elle a à voir avec le perfectionnisme. Il s'agit d'une certaine conception du bien, en cela plus proche des éthiques de la vertu (de l'éducation et l'élucidation de soi) que des éthiques normatives, et définie par la confiance en soi – cette confiance qu'il nous faut éduquer, spectateurs, pour nous-mêmes apprendre quelque chose du film. « Cette conception aura quelque chose à voir avec le fait d'être fidèle à soi-même ou (d'après le titre de Foucault) avec le souci de soi, donc avec une insatisfaction, parfois un désespoir envers le moi tel qu'il est » (*Le cinéma...*, p. 87).

Les comédies et les mélodrames qu'étudie Cavell permettent la connaissance et la transformation de soi, « le fait de devenir (ou d'être changé en) une certaine sorte de personne (le même mais différent) ». Ces films pour cela constituent un « laboratoire » de la conversation (ou de la revendication) morale, et le lieu où se trouve, *réellement*, la morale. Le réalisme (moral) consiste alors à voir les choses telles qu'elles sont, à les accepter (cf. le « Okay » de Jim Carrey), en un sens du réalisme qui est aussi celui que propose Cora Diamond: non pas l'affirmation ou la connaissance d'une réalité ou de réalités mythologiques, mais l'acceptation du fait que nous faisons partie de cette réalité, que nous sommes dedans – ordinaires. Il faut alors la décrire dans ses détails, et...

voir dans le laboratoire du cinéma la démocratisation du perfectionnisme, reconnaître ce dont nous sommes capables dans les confrontations quotidiennes, répétées, non dramatiques sur lesquelles le cinéma attire notre attention. Nous verrons alors que les affronts que nous nous infligeons, une pensée méchante inexprimée ou déguisée, un regard dur, une mauvaise foi délibérée, une fluctuation de notre loyauté, une louange ou un blâme aveugles ou désinvolte – les innombrables signes de notre scepticisme à l'égard de la réalité, de la séparation, de l'autre - nous font courir le risque de souffrir, ou d'endurer, des petites morts quotidiennes. (*Le cinéma...*, p. 98)

¹⁰*Conditions nobles et ignobles*, p. 196.

L'expérience morale, la littérature et la vie humaine

L'intérêt d'examiner l'éthique à partir de la littérature est de montrer comment une véritable connaissance (une éducation) peut se faire, qui ne passe pas par le jugement ni l'ontologie morale – ni par l'idée d'une éthique qui aurait un objet particulier, s'occuperait de questions spécifiques. Cette idée reste centrale dans la réflexion analytique, et constitue une tendance historique. On a en effet tendance à dire, depuis l'avènement de la méta-éthique non-cognitiviste dans les années 1930-40, jusqu'à celui récent du « réalisme moral » (depuis disons les années 1980) qu'il y aurait un objet (sujet) spécifique de la morale ; que pour qu'on puisse faire de la philosophie morale, il faut quelque chose comme une réalité morale, des faits moraux qui permettraient à nos énoncés moraux d'être vrais ou faux, et que sinon il n'y a plus de normes et plus de morale. Mais c'est précisément cela la question. Doit-on considérer l'éthique comme un domaine spécifique ?

Si on essaie de mettre en évidence ce qui intéresse des penseurs aussi divers que Cavell, Nussbaum, Diamond, dans la réflexion morale, c'est précisément : autre chose qu'une approche de l'éthique en termes de jugement ou d'évaluation, ou de principes de choix et de l'action. Il faut alors, pour examiner cette nouvelle approche de l'éthique, comprendre qu'elle n'est pas ce que nous croyons qu'elle doit être (un ensemble de règles, par exemple, ou un rapport à une réalité morale, ou au « doit » logique), tout en comprenant qu'elle n'est pas la description de nos réactions affectives. Ici les conceptions de Nussbaum et Diamond, qui mettent en avant une perception morale, et l'imagination en morale, peuvent nous aider.

Cela ne concerne pas seulement l'éthique, car, comme l'a dit Diamond, et comme Hilary Putnam le redit dans son récent ouvrage *Ethics without ontology* – transformer la pensée sur l'éthique, la réorienter vers la place qu'a l'éthique dans notre vie et nos mots (*Words and Life*, pour reprendre le titre d'un autre récent ouvrage important de Putnam), c'est aussi marquer un pas de plus pour s'éloigner de la problématique du réalisme. Dans la revendication d'une éthique sans ontologie, il ne s'agit donc pas seulement pour Putnam de critiquer la distinction fait/valeur ou le non-cognitivism issu du cercle de Vienne, mais de nier toute spécificité des questions éthiques, et donc de poser à nouveau frais la question d'une connaissance morale.

D'où l'importance de la lecture par Diamond du *Tractatus* à laquelle Putnam renvoie au chapitre 3 de *Words and Life*, à propos des limites de notre langage et de notre pensée. L'idée n'est pas de trouver un nouveau point de vue, ou le point de vue à partir duquel on voit qu'il n'y a pas de point de vue (le point de vue de côté, *view from sideways on*, que critique McDowell). Putnam a autre chose en tête : il n'y a pas de point de vue d'où l'on puisse dire qu'il n'y a pas de point de vue. Il faut alors comprendre le type de réalisme que demande la confrontation à l'éthique, et renverser les choses par rapport aux discussions sur le réalisme : ne pas partir de quelque chose dont on saurait plus ou moins que c'est le réalisme (avec toutes), et essayer de l'appliquer à l'éthique ; mais partir de ce que c'est que le réalisme en éthique, qu'être réaliste en éthique ; et essayer de penser le réalisme en général à partir de cela. Renoncer au réalisme « avec absolus », en éthique, ce n'est pas simplement renvoyer à « nos pratiques ». Un des enjeux des discussions des dernières années entre Rorty d'une part, Cavell et Putnam de l'autre, est de montrer que le recours à la pratique ne résout rien, en tout cas ne fait que déplacer le problème : car nous ne savons pas ce que nous apprend la pratique, et ce que sont NOS pratiques. Là-dessus on peut encore une fois renvoyer à *Words and Life*. Nos pratiques ne peuvent être fondatrices, parce que nous ne les connaissons pas. Il y a là une dimension sceptique qui va au delà de l'empirisme. Cela rejoint ce que dit Diamond de nos pratiques comme *exploratoires* : comme devant nous donner une vision complète de ce que nous pensons, disons ou voulons dire (*mean*). Il s'agit bien d'explorer plus que d'argumenter – même si l'argumentation a aussi sa place en éthique ; de « changer la façon dont nous voyons les choses ». Ce n'est pas dans la perspective d'une révélation ou conversion par

exemple, et là il y a une différence avec l'idée d'exercice spirituel (telle qu'elle a été développée notamment par Pierre Hadot). Mais il y a là quelque chose qui relève de l'exercice, de l'éducation morale, à travers la transformation opérée en nous par la lecture notamment. Cela conduit peut-être à transformer notre concept de la justification.

La justification, en éthique comme partout ailleurs, se produit au sein de 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. Et le jugement selon lequel nous faisons la lumière ou l'obscurité en procédant ainsi, le jugement selon lequel il y a de la vérité dans nos mots ou de l'aveuglement, n'est pas en général ce sur quoi il y aura un accord. (Diamond, *L'esprit réaliste*, introduction.)

D'où l'intérêt de Putnam, après Diamond, pour l'examen de la littérature, des exemples, des énigmes, des histoires, ou des proverbes en éthique : l'usage de la littérature, dit-il, n'est pas seulement illustratif, mais comme tout *exemple* nous fait voir quelque chose de l'éthique et plus précisément, de ce que nous attendons de l'éthique, de ce que nous voulons dire par elle. C'est exactement cela qui définit la pertinence de la littérature pour l'éthique. Putnam mentionne ainsi :

L'insistance de Cora Diamond (et d'Iris Murdoch) sur l'importance de la littérature dans notre vie éthique, sur l'importance des états d'âme, des descriptions de personnes et des situations qu'une imagination littéraire nous procure... Il faut rompre entièrement avec une image étroite de ce qu'est un problème éthique. En mathématiques, on peut au moins dire que pour Wittgenstein les mathématiques ne sont pas une description. Mais on ne peut pas même dire cela de l'éthique, parce qu'il y a des propositions éthiques qui tout en étant plus que des descriptions, sont aussi des descriptions. J'ai employé les mots de "fait enchevêtré" et là on est "enchevêtré" par des mots descriptifs comme "cruel", "impertinent", "inconsidéré". Des termes enchevêtrés, à la fois évaluatifs et descriptifs, sont au cœur de notre vraie vie éthique. John McDowell et moi avons tous les deux souligné cela, et nous sommes conscients tous deux de notre dette à l'égard d'Iris Murdoch. (Putnam, entretien avec J. Bouveresse, *op.cit.*)

Putnam, comme Diamond, insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas ici d'une approche « anti-théorique », mais de la diversité des voies qu'on peut prendre pour la description éthique (qui fait de l'éthique un ensemble hétéroclite, *a motley*, comme les mathématiques) Ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut argumenter en éthique, ou qu'il n'y a pas d'arguments meilleurs que d'autres. Simplement, la réalité est bien plus « enchevêtrée », demande un travail plus approfondi de l'imagination et de la perception, une éducation du sensible – et c'est ce qui nécessite et en tout cas rend possible le recours à la littérature.

Langage et pratiques

S'il y a un sens à vouloir revenir à « nos pratiques », c'est en effet en examinant cet ensemble hétéroclite de pratiques de langage, ce que nous disons (*what we should say when*, pour reprendre Austin, ou l'ensemble grouillant de nos formes de vie, notre forme de vie dans le langage). Etre réaliste consiste alors à revenir au langage ordinaire, à examiner nos mots et à leur prêter attention, à se soucier d'eux (de notre responsabilité envers nos mots et expressions ; de la façon pour nous de ne pas les « laisser tomber ».) C'est ce que Diamond entend dans les derniers mots de *L'esprit réaliste*, où elle renvoie à la critique opérée par

Murdoch de la méta-éthique analytique du milieu du siècle, et à son désintérêt, sous des dehors d'approche dite « linguistique », pour nos pratiques langagières ordinaires.

Iris Murdoch disait de la philosophie morale des années 1950 : « ce dont ces analystes du langage se défient, c'est précisément le langage ». Dans cette conception, le philosophe moral ou l'homme ordinaire, en formulant des jugements moraux, étiquettent certaines choses « bonnes » ou « justes » ; le philosophe moral montre alors comment l'usage de ces termes se rapporte aux faits d'une part, à l'action et aux choix d'autre part. Il est frappant de constater que, bien que cette approche en philosophie morale ait virtuellement disparu, bien que la notion d'une analyse neutre des termes moraux soit morte ou moribonde, ce que Murdoch entendait par la « défiance à l'égard du langage » est toujours d'actualité.

Se défier du langage : c'est paradoxalement ce qui caractérise la philosophie analytique, dans sa version logiciste bien sûr, dans sa version dite linguistique des années 1950, et encore plus aujourd'hui dans ses versions mentaliste et/ou métaphysique. Elle ne nie pas bien sûr qu'il y ait usage du langage : mais elle refuse d'envisager les échecs et difficultés de cet usage, de l'expression elle-même.

« La défiance à l'égard du langage » est devenue l'incapacité à voir tout ce que cela implique d'en faire bon usage, d'y bien répondre, de s'y accorder ; l'incapacité, donc, à voir le genre d'échec qu'il peut y avoir dans le fait d'en mal user. La philosophie morale ne se dit plus guère « linguistique » (elle a rarement revendiqué ce titre de toute façon), mais l'étroitesse de son point de vue n'a pas changé. (Diamond, RS, « Se faire une idée de la philosophie morale »)

On a là exactement la formulation du projet d'une éthique sans ontologie, qui va plus loin par exemple qu'un renoncement, (opéré depuis longtemps) à une ontologie des valeurs, à la dichotomie fait/valeur, ou même à l'objectivité des propositions éthiques. Une éthique sans ontologie revient à comprendre que tout est là, sous nos yeux : dans ce que nous disons (non par une limitation de nos concepts ou capacités cognitives qui nous empêcherait d'avoir accès à l'éthique, mais parce que *c'est* cela, l'éthique). Là-dessus, Diamond comme Putnam renvoient à Wittgenstein, à sa façon de considérer le non-sens éthique. Putnam, dans « Aristotle after Wittgenstein », évoque :

La distance spécifique que le Wittgenstein du *Tractatus* instaure entre lui et ses propres propositions. Wittgenstein nous dit que sa propre théorie est du non-sens, et certains ont affirmé, correctement selon moi, qu'on fait un mauvais usage de la distinction dire/montre en considérant que les propositions du *Tractatus* sont censées, au bout du compte, exprimer des vérités pensables. (*Words and Life*, ch. III)

Il n'y a rien de métaphysique dans cette approche de l'éthique car ce qu'il faut comprendre, c'est que « la logique peut se trouver là, dans ce que nous faisons, et c'est quelque chose comme un fantasme qui nous empêche de le voir. » L'éthique doit être vue sans fantasme, dans une perception du fait que l'attention au particulier peut nous faire changer la façon de voir la réalité. Diamond critique une fascination en éthique, comparable à celle de Frege et de Russell en logique, pour un idéal, l'idéal d'une rationalité éthique « qui sous-tend les arguments moraux ». Mais ce qu'il y a de fantaisiste là (et de métaphysique selon Putnam), ce n'est pas une ontologie au sens, par exemple de l'affirmation d'une réalité morale ou d'entités spécifiquement morales. C'est « une idée philosophique d'un quelque chose sous-tendant l'argument moral en tant que tel, un idéal d'impartialité. Il ne s'agit pas seulement de considérer l'usage, ce qui ne suffit pas (sauf à nous faire comprendre où chercher l'éthique, et où ne pas la chercher) : nos propres conceptions, discussions, expressions, modifient l'usage et les pratiques. Et c'est la littérature (ou le cinéma et d'autres

lieux d'expression et de description de la vie humaine ordinaire) que se montrent, et que s'opèrent, pour une bonne partie, ces modifications.

La mythologie de l'éthique rejoint celle de la logique et des mathématiques. Nous imaginons comme Frege, que Diamond cite alors, qu' « il serait impossible à la géométrie de poser des lois précises si elle essayait de tenir des fils comme des lignes et des nœuds sur les fils comme des points ». De façon parallèle, et comme Kant, nous croyons que la morale ne peut être pensée sans norme et sans nécessité, uniquement à partir de la réalité ordinaire et de ses nœuds et fils, le grouillement de la forme de vie, la tapisserie de la vie tel que Wittgenstein l'évoque (« Un motif (déterminé) dans la tapisserie de la vie », *BPP II* §862)

« Pas de fils ou de nœuds en logique ou en éthique ! » Nous avons une idée erronée de la façon dont nos vies se rapportent à la rigueur de la logique, à l'obligation de l'éthique, à la nécessité des mathématiques. Nous sommes éblouis, dit Wittgenstein, par les idéaux, et nous échouons à comprendre leur rôle dans notre langage. Quand nous sommes ainsi éblouis, nous sommes "en désaccord" avec nous-mêmes, notre langage, nos vies faites de fils et de nœuds. La philosophie peut nous reconduire à "l'accord avec nous-mêmes", là où nous pensions le moins le trouver. La solution à l'énigme était juste là dans les nœuds et dans les fils. (*id.*)

C'est l'esprit réaliste : voir que ce qui compte, ce qu'il faut regarder, ce sont les nœuds et les fils, le tissage de nos vies ordinaires. On retrouve ici une image commune à James et à Wittgenstein, celle de l'image dans le tapis, qui évoque le tissage du conceptuel et de l'empirique. Cela nous permet de revenir au statut des concepts éthiques.

Si la vie était une tapisserie, tel ou tel motif ne serait pas toujours complet et varierait de multiples façons. Mais nous, dans notre monde conceptuel, nous voyons toujours la même chose se répéter avec des variations. C'est ainsi que nos concepts saisissent. (*BPP II* §672).

Les concepts, l'imagination et la littérature

La littérature nous donne dans cet aperçu des motifs de la vie ordinaire, une certaine compréhension d'autrui. Elle est aussi l'occasion de pousser à la limite nos capacités de compréhension, de nous mettre à la place d'autrui. C'est sur ce point – la capacité à comprendre autrui, et celui qui dit le non-sens – que Diamond introduit un élément d'interprétation du *Tractatus* de Wittgenstein. Notamment de son avant-dernière proposition :

Mes propositions sont élocidantes en cela que celui qui me comprend les reconnaît à la fin pour des non-sens, si, passant par elles, -sur elles- par-dessus elles, il est monté pour en sortir. Il faut qu'il surmonte ces propositions ; alors il acquiert une juste vision du monde. (*Tractatus* 6.54)

Qu'est-ce que comprendre celui qui dit le non-sens ? Il est impossible de comprendre un non-sens (comprendre, c'est comprendre le sens). Diamond explique :

Je veux attirer l'attention sur une légère singularité dans l'expression, légère mais délibérée. Wittgenstein dit : mes propositions sont des élocidations en ceci que celui qui me comprend les reconnaîtra comme dénuées de sens.

A ce moment important du livre, Wittgenstein choisit ses mots de manière à attirer l'attention sur un contraste entre comprendre une personne et comprendre ce que la personne dit. Si vous reconnaissez que les propositions de Wittgenstein sont du non-sens, alors il se peut que vous ayez auparavant pensé que vous les compreniez, alors que ce n'était pas le cas. (...)

Pour voir comment Wittgenstein conçoit sa propre méthode, vous devez voir 6.53 avec 6.54, et avec la description explicite ici de ce que Wittgenstein demande de vous en tant que lecteur du *Tractatus*, le lecteur d'un livre de propositions dénuées de sens. Vous devez comprendre non les propositions, mais l'auteur.

Tel est le statut de l'éthique dans le *Tractatus*. Il n'y a pas de propositions éthiques, mais la compréhension du non-sens éthique (qui ne peut être celle de ces propositions) passe par la compréhension de celui qui dit ces propositions.

Donc mon affirmation à présent est que nous ne pouvons pas voir comment nous sommes supposés lire les remarques sur l'éthique dans le *Tractatus* sans voir comment Wittgenstein concevait sa méthode philosophique, et ce qui est crucial ici est sa conception de ce que c'est que comprendre une personne qui énonce du non-sens. Qu'est-ce donc que comprendre une personne qui énonce du non-sens ?

Cela passe par une question générale, qui est celle de savoir ce que c'est que comprendre quelqu'un en général, quelqu'un qui parle de façon sensée. Nous savons ce que c'est que comprendre quelqu'un (et en, général, ce n'est pas différent que de comprendre ce qu'il dit). Mais ce n'est pas saisir un contenu de son esprit, ou quoi que ce soit de « psychologique », ou accéder à l'intérieur de quelqu'un.

Il s'agit de la méthode du *Tractatus*, et elle est éthique : il n'y a pas d'entrée dans l'esprit de quelqu'un, mais pas de position extérieure non plus (vous n'avez pas affaire à purement un comportement extérieur, des mots). Toute la philosophie de l'esprit ultérieure de Wittgenstein se trouve ici¹¹.

Quand vous comprenez quelqu'un qui prononce du non-sens, vous ne vous tenez pas, d'un côté, pour ainsi dire en dehors de sa pensée afin de décrire ce qui se passe du point de vue de la psychologie empirique. (...) Vous n'êtes pas à l'intérieur, parce qu'il n'y a pour ainsi dire pas d'intérieur ; vous ne pouvez rester à l'extérieur, parce que de l'extérieur tout ce que vous pouvez voir est quelqu'un qui est enclin à assembler des mots, à les sortir en certaines circonstances, à leur associer des images, sentiments, etc: (...) Mais comprendre une personne qui prononce du non-sens revient à aller aussi loin que possible avec l'idée qu'il y en a un. (Diamond, « L'éthique, l'imagination et la méthode du *Tractatus* de Wittgenstein »).

Il n'y a là rien de purement émotif, comme le dit Wittgenstein dans un passage des *Leçons sur la croyance religieuse*.

Imaginez quelqu'un qui, avant d'aller en Chine, risquant de ne plus jamais me revoir, me dise « Il se pourrait que nous nous voyions une fois morts » – dirais-je nécessairement que je ne le comprends pas ? Je dirais peut-être (j'en aurais le désir) « Oui, je le comprends tout à fait ». Lewy : dans ce cas, vous pourriez penser simplement qu'il a exprimé une certaine attitude. Je dirais « Non, ce n'est pas la même chose que de dire « J'ai beaucoup d'affection pour vous », et il se peut que ce ne soit pas la même chose que de dire quoi que ce soit d'autre ». Cela dit ce que cela dit. (*Leçons sur la croyance religieuse*)

Il s'agit alors, dans le rapport à la littérature, d'aller le plus loin possible de façon à donner sens. Pour Diamond la littérature est une expérience extrême, et c'est en cela qu'elle constitue une véritable alternative à l'argumentation dans la formation morale. Il y a d'autres

¹¹ Voir *Les Mots de l'esprit*, éd. C. Chauviré, S. Laugier, J.J. Rosat, Vrin 2001. Notamment les contributions de S. Laugier et J.J. Rosat.

manières de montrer que la démonstration, qui ne sont pas pour autant l'ordre de l'indicible ou de l'irrationnel.

Tout comme on peut faire des mathématiques en prouvant, mais aussi en traçant quelque chose et en disant, "regardez ceci", la pensée éthique procède par arguments et aussi *autrement* (par exemple) par des histoires et des images. L'idée que nous n'avons pas de *pensée* à moins que nous ne puissions réécrire notre point de vue sous la forme d'une argumentation d'une forme reconnue est l'effet d'une mythologie de ce qui est accompli par les arguments.

Diamond, en faisant appel à l'imagination en morale, veut comprendre l'attrait du non-sens. Il s'agit d'un attrait spécifique à l'éthique.

Un exemple que l'on peut donner d'un tel attrait du non-sens éthique est celui que propose une conférence de Diamond, « Le cas du soldat nu », dans lequel elle présente deux textes, l'un de Robert Graves, l'autre de George Orwell, où chacun décrit l'expérience d'avoir été dans l'incapacité de tirer sur un ennemi parce qu'il était nu.

R. Graves : Tandis que posté sur une colline dans la tranchée de soutien, je pointais mon fusil par une meurtrière dissimulée, je vis un allemand, à 700 yards environ, dans mon viseur télescopique. Il prenait un bain dans la troisième ligne allemande. L'idée de tuer un homme nu me déplaisait, et je tendis le fusil au sergent qui était avec moi. "Tenez, vous êtes meilleur tireur que moi". Il l'eut – mais je ne suis pas resté pour assister au spectacle.

G. Orwell : Au même moment, un homme, qui portait sans doute un message pour un officier, bondit hors de la tranchée et courut le long du parapet, complètement exposé. Il était à demi vêtu et il retenait les pans de son pantalon des deux mains tout en courant. Je m'abstins de lui tirer dessus. C'est vrai que je suis un piètre tireur, et incapable d'atteindre un homme qui court à une centaine de yards... Mais je ne tirai pas, en partie à cause de ce détail du pantalon. J'étais venu ici pour tuer des "fascistes"; mais un homme qui retient son pantalon n'est pas un "fasciste", il est manifestement une créature pareille à vous, et vous n'avez pas envie de lui tirer dessus.

Il ne s'agit pas ici, précise Diamond, de « droits de l'homme ». Elle veut opérer un déplacement des concepts (de meurtre, d'atrocité, d'humain, de droit par exemple) en utilisant la description qu'offrent ces auteurs, et déplacer par la littérature l'objet de l'éthique.

Supposez que vous connaissiez quelqu'un qui soit enragé à faire ce qu'il ou elle croit être son devoir - qui ne trafiquerait jamais les chiffres sur une note de frais ou une déclaration d'impôts, et ainsi du reste. Mais il pourrait y avoir quelque chose de pingre et de non généreux dans l'âme de cette personne, si bien qu'en fait vous ne pourriez véritablement éprouver de la sympathie pour elle, ne pourriez réellement songer à une amitié possible avec cette personne, quoique vous puissiez parfaitement travailler avec elle comme collègue - peut-être. Disons qu'il n'y a rien de réellement aimable en elle. Or ceci n'est pas une critique morale de la personne, encore qu'il s'agisse bien entendu d'une sorte de jugement, d'une sorte d'évaluation du caractère de la personne

(...) Notre sentiment de la manière d'être des autres gens, de ce qu'ils sont, provient de nombreuses circonstances de cette sorte, lesquelles ne sont pas (c'est ce que je suggère) les mêmes choses que celles sur lesquelles se concentrerait l'investigation morale d'un caractère. Et lorsque Orwell dit que vous ne vous sentez pas de tirer sur quelqu'un qui est visiblement une créature de même condition, il révèle la présence de ce genre d'élément dans son caractère, un élément non moral.

Il y a des éléments de la vie morale qui échappent à l'évaluation morale, au jugement : un élément « non moral », important dans notre forme de vie, mais qui n'a rien à voir ni avec

l'élaboration rationnelle de droits, ni avec une rationalité morale. Mais ce n'est pas l'idée que c'est notre sensibilité qui prend le dessus, a valeur normative à la place de la raison.

Pour s'en rendre compte, il faut renvoyer une dernière fois à la source principale de la critique de l'émotivisme, qui le travail de Cavell, dans la troisième partie des *Voix de la Raison*. La question qu'on pose constamment à propos de la validité du jugement moral est celle de la possibilité d'arriver à un accord. L'idée de Cavell est que précisément, il ne s'agit pas d'arriver à un accord, mais de revendiquer sa position. L'éthique est quelque chose qui sépare, pas qui réunit. Elle est liée à la problématique sceptique, qui enveloppe aussi le recours à notre sensibilité, que nous ne connaissons pas forcément.

Il faut que la morale fasse en sorte de rester susceptible de répudiation ; elle offre l'une des possibilités de règlement des conflits, une manière de les circonscrire qui permet la poursuite des relations personnelles face à la dure réalité, apparemment inévitable, du malentendu, des souhaits, des engagements, des loyautés, des intérêts et des besoins mutuellement incompatibles. (Cavell, *Les Voix de la Raison*)

On est loin ici de Nussbaum, qui voit dans le recours au sensible une véritable éducation morale, suffisante à elle-même. Diamond se méfie de l'esthétisme comme renoncement à une véritable recherche morale. Si la question est la connaissance de soi, une telle connaissance est forcément difficile, voire inquiétante.

Estimer une revendication morale, c'est déterminer quelle est votre position, et contester la position elle-même, mettre en doute le fait que la position que vous prenez soit adéquate à la revendication que vous avez formulée. Tout le but de l'estimation n'est pas de déterminer si elle est adéquate, mais quelle position vous assumez, c'est-à-dire pour quelle position vous assumez une responsabilité – et si c'est une position pour laquelle je puis avoir du respect. Ce qui est en jeu, ce n'est pas, ou pas exactement, de savoir si vous connaissez notre monde, mais si nous allons vivre, ou à quel point, dans le même monde moral (*Ibid.*)

Il s'agit bien de trouver une adéquation, ou la bonne distance, entre le soi et sa voix, sa *revendication*. Et donc, sans moralisme, de trouver un sens ou une définition à la responsabilité : la capacité à répondre (aux autres, à la vie, à soi).

J'ai décrit les débats moraux comme étant les débats dont l'intérêt direct est de déterminer les positions dont nous assumons, pouvons assumer ou sommes disposés à assumer la responsabilité; et la discussion est *nécessaire*, parce que nos responsabilités, l'étendue de nos soucis et de nos engagements et les implications de notre conduite ne sont pas évidentes; parce que le moi n'est pas évident pour le moi. Dans la mesure où cette responsabilité est le sujet d'un débat moral, ce qui rend rationnel le débat moral n'est pas le postulat qu'il y a dans chaque situation une seule chose que l'on devrait faire, et qu'elle peut être connue, ni le postulat que nous pouvons toujours en arriver à un accord sur ce qui devrait être fait sur la base de méthodes rationnelles. La rationalité du débat moral consiste à suivre les méthodes qui mènent à la connaissance de notre position, de l'endroit où nous nous tenons; bref, à la connaissance et à la définition de nous-mêmes. (Cavell, *les Voix de la raison*)

Cavell voulait ainsi, dans *Les Voix de la Raison*, non pas revendiquer la sensibilité morale contre la raison, mais redéfinir entièrement la rationalité morale et le jugement moral eux-mêmes.

Ainsi, à partir de la question du scepticisme, on peut comprendre mieux la radicalité de Cavell pour la question du rapport éthique/littérature, et le caractère insatisfaisant de l'approche de Nussbaum. Cette dernière attribue à James une « vision morale » qu'il aurait ensuite exprimée dans des romans. Alors que précisément le roman est là pour élaborer et inventer, imaginer une conception du bien, et parfois nous laisser dans la plus grande incertitude à ce sujet. La littérature ne nous donne pas de nouvelles certitudes, elle nous met en face, aux prises avec, cette incertitude.

L'idée de la littérature comme aventure de l'imagination, proposée par Nussbaum, est reprise de façon différente par Diamond. La question qui l'intéresse, c'est comment on peut *passer à côté* de l'aventure, « l'aveuglement moral que la philosophie peut induire » comme dans la lecture de Criton par le philosophe moral Frankena.

Ce qui m'intéresse est que le cas de Socrate dans le *Criton* n'est pas un cas dans lequel on peut facilement manquer le travail de l'imagination morale. Nous voyons l'imagination du *Criton* à l'œuvre dès le début du dialogue. Il décrit la vie après la mort de Socrate, ce que ce sera pour les amis de Socrate et ses enfants. Socrate lui permet ensuite de redécrire ce futur ; il veut apprendre à Criton et à ses autres amis à voir ce qu'il fait, il veut leur donner le moyen d'entrer dans son histoire. Le professeur Nussbaum cite la remarque de James sur Adam Verver : « il avait ainsi trouvé sa propre voie vers ses meilleures possibilités (à elle) » ; et nous pouvons employer cette remarque pour décrire ce que recherche Socrate : permettre à ses amis de trouver leur propre voie vers ses meilleures possibilités. Sa description imaginative de sa situation, incluant la personnification des lois, est une mise en œuvre de sa créativité morale, de son art. (...)

Le passage de James cité alors par Diamond est très frappant, car on comprend que l'exploration morale est de l'ordre de l'*aventure* au sens strict, non métaphorique.

Qu'arrive-il alors si nous sommes de *mauvais* lecteurs ? Deux choses conjointement. Nous ne voyons pas ce qu'il y a de passionnant dans ce qui lui arrive. *Cela* passe pour du néant à nos yeux ; et nous ne voyons pas davantage ce qu'il y a de passionnant, de subtil, de secret et de caché dans le livre. Un roman ou un poème, dit James, ne nous donne pas ses secrets les plus subtils et les plus nombreux, sauf si nous les pressons le plus intimement, sauf lorsque nous leur demandons le plus et le recherchons en eux ; en d'autres termes, lorsque ce qu'il y a dans le livre devient, par la qualité d'attention du lecteur, sa propre aventure même. Le lecteur inattentif rate donc doublement : il manque l'aventure des personnages (pour lui, « ils comptent pour rien »), et il manque sa propre aventure comme lecteur. (Diamond, « Passer à côté de l'aventure »)

Un bon usage de la littérature consisterait alors à « prendre la vie morale en tant que lieu d'aventure et d'improvisation », et à faire de la lecture elle-même notre aventure. Mais l'autre versant de ce sujet est l'*inattention* morale, l'étroitesse d'esprit et le refus de l'aventure. La notion d'improvisation indique une possibilité qui est la nôtre, de créer quelque chose par la lecture, d'accéder à des possibilités « inouïes », de modifier l'usage de ses concepts.

Ici on peut penser au scepticisme. Ce qui est en cause – et qui est représenté ou « transposé » dans le scepticisme philosophique, le doute par exemple sur la possibilité de connaître autrui – c'est précisément notre difficulté essentielle à vouloir connaître autrui, et à se laisser connaître par lui. La littérature nous permet, dans certains cas, d'exprimer et de surmonter cette tendance. Cavell part, dans les *Voix de la raison*, de la différence et du rapport entre deux types de scepticisme, le scepticisme qui concerne notre connaissance du monde, et celui qui concerne notre rapport à autrui. Le premier scepticisme peut disparaître, ou être suspendu, grâce aux arguments philosophiques, ou aux sollicitations de la vie courante. Le second scepticisme est *vécu*, il traverse ma vie ordinaire. Il n'y a rien qui puisse l'éliminer ni le suspendre. Je *peux* vivre dans la méconnaissance d'autrui. Le premier scepticisme – sur l'existence du réel -- est le masque du second, et transforme en question de connaissance une question plus inquiétante, celle du contact avec autrui, de sa connaissance comme être humain, donc de la reconnaissance de ma propre condition. Il transforme en incapacité de *savoir* mon refus d'accepter ma condition. (C'est ce qui selon Cavell est en œuvre dans la tragédie shakespearienne, notamment le *Roi Lear*.) Ainsi apparaît la « vérité du scepticisme »,

et la connaissance que nous apporte la littérature : le doute déguise une certitude plus redoutable que le doute lui-même. Dans la tragédie shakespearienne, les héros (Othello, Léontès ou Lear) transforment en problème de connaissance (le doute sur la fidélité, sur la paternité) leur anxiété devant la réalité physique de l'autre. « La tragédie étant le lieu où l'on ne peut échapper aux conséquences de ce recouvrement d'une question par l'autre. » A l'origine du scepticisme, il y a la tentative de transformer la condition de l'humanité, ce que Diamond appelle *la difficulté de la réalité*, en une difficulté théorique, un problème à résoudre: "une finitude métaphysique comme un manque intellectuel". La tragédie d'Othello n'est pas dans le doute (l'ignorance) où il se trouve, mais dans son refus d'admettre ce qu'il sait. Il ne s'agit pas d'ignorance, mais de refus de savoir. C'est ce refus de savoir qu'on retrouve dans le refus de l'aventure littéraire.

C'est cette difficulté que Cavell décrit lorsqu'il évoque la tentation de l'inexpressivité et de l'isolement, notre incapacité à aller au-delà de nos réactions naturelles pour connaître l'autre, se mettre à sa place, sortir des limites de mon entendement.

Notre capacité à communiquer avec lui dépend de sa «compréhension naturelle», de sa «réaction naturelle» à nos instructions et à nos gestes. Elle dépend donc de notre accord mutuel dans les jugements. Cet accord nous conduit remarquablement loin sur le chemin d'une compréhension mutuelle, mais il a ses limites; limites qui, pourrait-on dire, ne sont pas seulement celles de la connaissance, mais celles de l'expérience. Et lorsque ces limites sont atteintes, lorsque nos accords sont dissonants, je ne peux plus revenir en arrière, vers un terrain plus solide. (Cavell, *les Voix de la raison*).

Cavell s'intéresse au fait que nous *partagions* certaines choses ; Diamond s'intéresse à notre capacité de reconnaître quand les mots de quelqu'un exhibent une manière de quitter le monde conceptuel commun. Cette capacité est liée à notre capacité de perdre, et symétriquement d'étendre nos concepts, de les utiliser indéfiniment dans de nouveaux contextes. Une telle extension, comme la mesure parfois de ses limites (de nos propres limites), est bien la forme conceptuelle que prend ce que James appelle « l'aventure ».