

## *TRUE ROMANCE:* LITTÉRATURE, MORALE ET AVENTURE

Sandra LAUGIER

On pourrait prendre le problème de la fiction à l'envers et poser ainsi la question : comment accéder au monde réel ? et : en quoi la littérature nous donne-t-elle cet accès ? Un point de départ pourrait être trouvé (si l'on suit ici, pour commencer, Stanley Cavell) chez Emerson et Thoreau, qui revendiquent le commun, le monde ordinaire, comme objet nouveau pour la littérature. Cette conversion qu'exige « la nouvelle Amérique encore inapprochable » dont parle Cavell<sup>1</sup> n'est pas le passage (transcendental) vers un autre monde ; ce nouveau monde (cette nouvelle Amérique) est déjà là. Le caractère immanent de la philosophie transcendentaliste est explicite dans tout le texte de Thoreau, *Walden*, mais aussi chez Emerson lorsque celui-ci écrit à la fin du magnifique essai intitulé « Experience » :

Je sais que le monde avec lequel je suis en conversation dans la ville et dans les fermes n'est pas le monde que *je pense*. (...) Mais je n'ai jamais trouvé que l'on gagnât beaucoup à des tentatives manipulatoires pour réaliser le monde de la pensée.

Il n'y a pas d'autre monde que le monde ordinaire, celui avec lequel je suis en conversation.

Pourquoi ne pas réaliser votre monde ? Mais loin de moi le désespoir qui préjuge de la loi au moyen d'un empirisme mesquin – [...] il y a encore une victoire pour toute justice ; et le roman

---

1. Stanley Cavell, *Une Nouvelle Amérique encore inapprochable*, tr. fr. S. Laugier, Combas, Éditions de l'Éclat, 1991.

vrai (*the true romance*) que le monde existe pour réaliser, sera la transformation du génie en pouvoir pratique<sup>2</sup>.

Cette *true romance* émerge de l'attention au réel, et est indissociable d'une attention à nos mots, à leur authenticité. Emerson note à propos de ses contemporains, dans *Self-Reliance*, que « chacun des mots qu'ils disent nous chagrine » ; il réclame donc une attention sans faille à la *signification* (meaning) de ce monde ordinaire, à ce que nous voulons dire.

Je ne demande pas le grand, le lointain, le romanesque ; ni ce qui se fait en Italie ou en Arabie ; ni ce qu'est l'art grec, ni la poésie des ménestrels provençaux ; j'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas, et suis assis à leurs pieds. De quoi voudrions-nous vraiment connaître le sens ? De la farine dans le quartant ; du lait dans la casserole ; de la balade dans la rue ; des nouvelles du bateau ; du coup d'œil ; de la forme et de l'allure du corps ; – montrez-moi la raison ultime de ces questions<sup>3</sup>.

## ESTHÉTIQUE DE L'ORDINAIRE

Il s'agit donc pour Emerson de trouver un accès à l'ordinaire, et d'inventer un nouveau mode de relation au monde. La question n'est plus de connaître la « raison ultime » des phénomènes de la Nature, mais d'instituer un rapport inédit au commun, au bas, à l'ordinaire. Or cette esthétique de l'ordinaire rejoint le politique :

L'un de ces signes est le fait que le même mouvement qui a produit l'élévation de ce que l'on appelait la plus basse classe de l'État a pris en littérature un aspect très marqué, et tout aussi heureux. Au lieu du sublime et du beau, c'est le proche, le bas, le commun qui ont été explorés et poétisés. [...] La littérature du pauvre, les sentiments de l'enfant, la philosophie de la rue, le sens du domestique, tels sont les sujets du jour<sup>4</sup>.

Le pauvre, la rue, le « domestique » : ce sont les nouveaux objets qu'il va falloir voir et décrire, et pour cela la liste des catégories de l'expérience héritée de l'Europe ne fonctionne pas. Il faut trouver un nouvel accès, démocratique en quelque sorte, à l'ordinaire.

L'ordinaire n'est pas une évidence, il est traversé par le scepticisme – c'est ce que Stanley Cavell nomme « l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire ». L'idée d'ordinaire ne prend en effet son sens qu'en écho au risque permanent et réel du

2. Ralph Waldo Emerson, « Expérience » <1844>, in *Essais*, vol. 3 (*Expérience, Destin, Compensation, Histoire*), Éditions Michel Houdiard, 2005, p. 106

3. *Id.*, *L'Intellectuel Américain ; L'Art ; Le Poète*, Éditions Michel Houdiard, 2000.

4. *Ibid.*

scepticisme – à la perte ou à l'éloignement du monde, associés au défaut de la parole qui la rend par définition inadéquate ou malheureuse, « désespérée » ou désespérante. L'œuvre entière d'Emerson est ainsi traversée par la menace du scepticisme, et l'appel à l'ordinaire est inséparable du moment sceptique, ce moment où le réel nous *chagrine*, où le réel nous échappe à l'instant où, selon Emerson, nous voulons le plus fortement l'agripper et le saisir.

Emerson et Thoreau, par leur attention à l'ordinaire, annoncent en fait la philosophie du langage ordinaire, celle de Wittgenstein et d'Austin ; le rapport à l'ordinaire est une autre façon de formuler la question du rapport au monde, c'est-à-dire de notre capacité à dire le réel : non plus une capacité métaphysique, qui associe et articule l'esprit au monde, mais une capacité pratique, d'attention au détail du réel et à sa propre expérience. Le commun est toujours objet d'*enquête* et d'interrogation, il n'est jamais donné. Le bas est toujours à atteindre, dans une curieuse inversion du sublime. Il ne suffit pas de vouloir partir de l'ordinaire, de « l'homme de la rue » (thème central du cinéma américain, que l'on trouve chez Capra). Il ne s'agit pas non plus de corriger l'héritage de la philosophie européenne, et de créer des nouvelles catégories : il faut redonner un autre sens aux mots hérités (*expérience, idée, impression, entendement, raison, nécessité, condition*), les ramener à l'immanence du commun ou, pour reprendre l'expression de Wittgenstein, les ramener de la métaphysique à l'ordinaire.

Pour Emerson, l'Amérique peut réinventer la philosophie transcendantale kantienne, non pas en corrigeant les catégories, mais en inventant un accès à ce monde du commun, un mode d'approche spécifique de cette nature nouvelle – *this new yet unapproachable America* – pour laquelle les catégories de la philosophie transcendantale (le mode conceptuel d'accès à la nature élaboré par l'Europe) sont inopérantes. Il propose donc sa propre version des catégories, en exergue d'*Experience*, avec la liste des « seigneurs de la vie » : « Les seigneurs de la vie, les seigneurs de la vie, / – Je les ai vus passer, / Sous leur apparence, / Pareils et différents, / Massifs et sinistres, / Usage et Surprise, / Surface et Rêve, / Succession alerte et Dommage spectral »<sup>5</sup>. Les *lords of life* ressemblent chez Emerson à des catégories qui gouvernent notre vie ou notre expérience, qui déterminent notre accès au monde, comme par exemple chez Kant celles de causalité, de substance ou de totalité. Mais cette liste montre bien qu'il ne peut s'agir du même « genre » de catégories : l'usage, la surprise, la surface, le rêve, la succession, le mal, le tempérament... Il y a bien ici l'idée qu'un nouvel ensemble de concepts – mais

---

5. Ralph Waldo Emerson, *Expérience*, op. cit., p. 77.

s'agira-t-il encore de concepts? – doit être *inventé* pour décrire l'ordinaire; il s'agit d'appliquer ce nouvel ensemble de concepts à un donné, des matériaux divers et épars qu'il va falloir construire, dominer, ou, comme l'écrit Emerson, « domestiquer ».

Cette révolution s'accomplira dans la *domestication* graduelle de l'idée de Culture. L'entreprise du monde la plus importante en termes de splendeur et d'étendue, c'est la construction (*upbuilding*) d'un homme. Voici les matériaux, épars sur le sol<sup>6</sup>.

La revendication de l'ordinaire est inséparable, chez Emerson, de l'obscurité, voire de l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire. L'idée de domestication de la culture, de l'ordinaire comme voisin (*next, neighbor*), ou justement comme « domestique », n'est pas seulement l'idée de saisie ou de maîtrise du réel – car l'ordinaire précisément ne se conceptualise pas. La notion de « domestique » permet de reconcevoir le rapport au monde non pas comme une connaissance mais comme une *proximité* et un accès direct, un accès tactile aux choses, une *attention* à elles. Il ne s'agit pas seulement de saisie conceptuelle et de connaissance du monde, mais du voisinage du réel, de sa reconnaissance comme *next*, c'est-à-dire non seulement proche ou prochain, mais aussi comme *séparé* de moi, à côté de moi. La révolution conceptuelle accomplie par Emerson consiste donc moins en une redéfinition des catégories qu'en un remodelage de ce que c'est que *l'expérience*.

Il ne s'agit plus d'appliquer (activement) des catégories de l'entendement à l'expérience, mais de *voir passer* (passivement) les « seigneurs de la vie » dans le cours de l'expérience, une expérience dont ils vont émerger, surgir: « *I find them in my way* » – comme si les catégories, au lieu d'être imposées ou posées, étaient simplement à attendre, patiemment, et à trouver.

L'Illusion, le Tempérament, la Succession, la Surface, la Surprise, la Réalité, la Subjectivité, – voilà les fils sur le métier du temps, voilà les seigneurs de la vie. Je n'ose point prendre sur moi d'indiquer leur ordre, mais je les nomme à mesure que je les trouve sur mon chemin<sup>7</sup>.

Avec ses « *lords* », Emerson reprend et subvertit le système de Kant. Ce ne sont pas seulement les éléments de la liste des catégories qui changent. Les « *lords of life* » ne gouvernent pas notre perception ou notre expérience, ils en ressortent comme des formes sur un arrière-plan: « *I saw them pass* ». Les catégories sont ici elles-mêmes objet/sujet d'observation et d'exploration. On voit alors la révolution opérée par le transcendantalisme: la question transcendantale n'est plus:

6. *Id.*, *L'Intellectuel américain*, op. cit.

7. *Id.*, *Experience*, op. cit.p. 104.

comment connaître à partir de l'expérience, mais plutôt : comment se rapprocher du monde ? comment *avoir* une expérience (pour reprendre le titre de Dewey) ?

Cette difficulté à être proche du monde est exprimée par Emerson dans *Experience* à propos du deuil, et se généralise à l'expérience (prise dans son ensemble) d'un monde envisagé lui-même sous le signe (la catégorie) de la perte. *Experience* n'a pas tant pour but de décrire ou d'expliquer l'expérience que d'en questionner la possibilité : nous croyons avoir une expérience, par exemple celle de la souffrance, mais c'est une illusion, car la souffrance ne nous donne pas de contact avec la réalité ; William James suit d'ailleurs ce fil de la pensée émersonnienne, par exemple dans *The Will to Believe*. Chez Emerson l'expérience ne peut rien nous apprendre ; non qu'elle soit insuffisante, ou qu'il faille aller au-delà, comme le dit et le répète la théorie de la connaissance – mais parce que nous ne l'avons pas : elle ne nous touche pas. C'est ce qui est décrit impitoyablement dans *Experience* comme « *the most unhandsome part of our condition* » – cette évanescence du réel, qui nous glisse entre les doigts au moment où – parce que – nous l'agrippons : *unhandsome*. C'est notre volonté de saisir le réel qui nous le fait perdre le plus sûrement, c'est notre volonté de savoir (comme appropriation théorique et synthèse de l'entendement) qui nous fait perdre le contact, la proximité ordinaire avec les choses, et annule en quelque sorte leur disponibilité ou leur pouvoir d'attraction (le fait, si l'on peut dire, qu'elles soient *at hand, handsome*). Ce dépassement de la synthèse par le bas, et non par le haut, est caractéristique d'Emerson et de sa revendication du « bas ».

## LE GOÛT DU PARTICULIER

On pense alors ici à la critique opérée par Wittgenstein de la « pulsion de généralité » qui est propre à la philosophie. L'attention au particulier et à l'ordinaire que revendique Wittgenstein contre le général, va contre notre tendance, en science comme en philosophie, à théoriser le monde. Wittgenstein note que « nous avons l'impression de devoir *pénétrer* les phénomènes (*durchschauen*) ; mais notre recherche grammaticale s'oriente non vers les phénomènes mais vers les "possibilités" des phénomènes »<sup>8</sup>. La recherche grammaticale se définit en effet, pour Wittgenstein, contre la volonté de pénétration. Lorsqu'il affirme que nous avons l'impression de devoir visuellement

---

8. Voir Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright & R. Rhees (éds.), Oxford, Blackwell, 1953, seconde édition 1958, § 90.

« pénétrer » les phénomènes, et qu'il précise que notre recherche « grammaticale » s'oriente non vers les *phénomènes* mais vers leurs *possibilités*, il entend substituer aux catégories une grammaire des concepts humains, une grammaire du particulier. Un mot doit être énoncé dans le contexte *particulier* où il a un sens, sinon il est faux (il sonne faux), il « me chagrine ».

Ainsi pourrait-on interpréter la série des « seigneurs de la vie » non comme une liste rénovée des catégories, mais comme une grammaire de l'expérience en tant qu'elle est particulière. L'empirisme radical d'Emerson consiste à dire que le donné (*given*) est encore trop. Ce qui l'intéresse, c'est le *trouvé*: « *finding as founding* ». « *Where do we find ourselves?* » demande-t-il en ouverture d'*Experience*. Thoreau, dans son propre style, écrit également: « Ce n'est que lorsque nous sommes perdus, en d'autres termes lorsque nous avons perdu le monde, que nous commençons à nous trouver, que nous comprenons où nous sommes, et l'étendue infinie de nos relations »<sup>9</sup>. Le scepticisme s'avère la perte de l'expression, de la conversation ordinaire avec les choses. Pour trouver le réel, pour retrouver la conversation naturelle avec le monde, une nouvelle liste de catégories ne suffit pas, ni même un nouvel usage des catégories nouvelles: il faut réinventer l'expérience. La *Self-Reliance* n'est pas une nouvelle forme de constitution subjectivante: « *all I know is reception* », précise Emerson. Le transcendentalisme est alors mal nommé, car ce que propose Emerson est une forme particulière d'empirisme, qu'on appellerait volontiers « empirisme radical » (à la suite de James, qui reprend fidèlement à Emerson cette dimension passive de la confiance et de l'expérience). Mes perceptions, en effet, sont plus fiables que mes pensées, car elles sont *fatales*, indépendantes de ma volonté d'agripper le monde. Il ne s'agit pas de renoncer à la connaissance par expérience pour se fier à notre nature humaine, mais de revenir à la particularité de l'expérience elle-même. Il n'y a pas d'autre monde que le monde ordinaire, celui avec lequel je suis en conversation.

« *True romance* », réaliser le monde: Emerson transforme ainsi et désublime la mythologie du transcendantal, ramenant les catégories à l'ordinaire, à la « possibilité » transformée et réalisée en « *true romance* », ramenant le génie au pouvoir pratique. Il n'y a plus deux mondes, mais un seul: « *For my perception of it is as much a fact as the sun* ». En revendiquant l'ordinaire, c'est à une révolution qu'appelle donc Emerson, à la construction du nouvel homme ordinaire. (« Voici les matériaux, épars sur le sol »). L'espoir américain devient celui de la construction d'un homme nouveau et d'une nouvelle culture, l'un et

---

9. H.D. Thoreau, *Walden*, tr. fr. L. Fabulet, Gallimard, chapitre III.

l'autre « domestiqués », ce qui est tout le contraire d'opprimés et d'esclavagisés : l'homme domestique est celui qui arrivera à accorder sa voix publique et sa voix privée, sans renoncer ni à l'une ni à l'autre. Celui qui parviendra à *devenir ordinaire* : « *the upbuilding of man* ».

Le transcendantalisme ordonne – contre le scepticisme – de se fier à son expérience. Cette idée est au centre de la pensée d'Emerson, elle articule ses conceptions de la confiance et de l'expérience. Faire confiance à son expérience : c'est cela qui définit le recours à la pratique, dans une démarche qui soit réellement *empirique*. On a pu explorer les implications politiques de cette confiance<sup>10</sup>. Stanley Cavell l'a par exemple appliquée au cinéma ; dans *A la recherche du bonheur*<sup>11</sup>, il examine le fait de « contrôler son expérience », c'est-à-dire d'examiner sa propre expérience et de « laisser à l'objet qui vous intéresse le soin de vous apprendre à le considérer » – éduquer son expérience, de façon à se rendre éduicable par elle. S'intéresser au cinéma veut alors dire s'intéresser à notre *expérience* du cinéma. Cela signifie un déplacement radical de l'objet de l'enquête, de *l'objet à l'expérience que j'ai de l'objet*, à « l'intérêt que je porte à ma propre expérience ». Cela implique de pouvoir se fier à l'expérience de l'objet, afin de trouver les justes mots pour la décrire et l'exprimer. Pour Cavell, c'est la vision (répétée et commune) des films qui conduit à faire confiance à sa propre expérience, et à acquérir, par là même, une autorité sur elle. « C'est une tâche qui fait intervenir le concept autant que l'expérience (...) Pour moi, c'est ce que l'on peut appeler « contrôler son expérience »<sup>12</sup>. La confiance en soi consiste pour finir à découvrir en soi-même (dans sa « constitution » subjective et politique) la capacité à avoir une expérience, la capacité à faire l'expérience de ce qu'on connaît ou croit connaître, et à exprimer et à décrire cette expérience.

## L'IMPORTANCE DE L'IMPORTANCE

On retrouvera cette approche de l'expérience aussi bien dans le pragmatisme de William James que dans les conceptions littéraires de Henry James : ce qui est important, c'est d'*avoir* une expérience (et non pas d'*acquérir à partir* de l'expérience). Avoir une expérience veut dire : percevoir ce qui est important, ce

10. Voir Sandra Laugier, *Une autre pensée politique américaine : la démocratie radicale*, de R.W. Emerson à S. Cavell, Éditions Michel Houdiard, 2004.

11. Voir Stanley Cavell, *A la recherche du bonheur*, tr. fr. C. Fournier, S. Laugier, Éditions des Cahiers du cinéma, 1993 ; voir également, du même, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Bayard, 2003.

12. Stanley Cavell, *A la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 18.

qui *compte*. Ce qui intéresse Cavell, dans le cinéma, est la façon dont son expérience fait émerger (visuellement), *fait voir* ce qui est important, ce qui compte. C'est le développement de cette capacité à *voir l'importance* qui permet de redéfinir l'expérience – l'expérience de l'apparition et de la signification des choses (lieux, personnes, motifs).

Pour répondre à la question « qu'advient-il à des personnes données, à des lieux précis, à des sujets et à des motifs, quand ils sont filmés par tel ou tel cinéaste ? » - il n'existe qu'une seule source de données, c'est-à-dire l'apparition et la signification de *ces* objets, de *ces* personnes, que l'on trouvera en fait dans la suite de films, ou de passages de films, *qui comptent pour nous*<sup>13</sup>.

C'est cela qui définit *l'importance* – « Exprimer ces apparitions, définir leurs significations, formuler enfin les raisons pour lesquelles ces films *comptent* ». Cela oblige à une attention particulière à la signification de tel ou tel moment :

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 ses moments ne nous est pas d'ordinaire donnée pendant que nous les vivons, si bien que cela peut demander le travail de toute une vie de déterminer les carrefours importants d'une existence<sup>14</sup>.

Comment pouvons-nous percevoir ce qui est important dans notre vie ? L'expérience se révèle être définie par notre capacité d'attention : pour reprendre une expression d'Iris Murdoch, il s'agit d'« une version détachée, non sentimentale, non égoïste, objective de l'attention ». Cette attention est une capacité à voir le détail, le geste expressif, même si ce n'est pas forcément une vision claire ni exhaustive – une attention à l'importance (*what matters*), à ce qui compte dans les expressions et dans les styles d'autrui – ; c'est ce qui fait et ce qui exprime les différences entre les personnes, ainsi que le rapport de chacun à son expérience, qu'il faut alors décrire.

Reconnaître les gestes, les manières, les habitudes, les tours de langage, les tours de pensée, les styles de visage, comme moralement expressifs – d'un individu ou d'un peuple. La description intelligente de ces choses fait partie de la description intelligente, aiguisée, de la vie, de ce qui *importe*, de ce qui fait la différence, dans les vies humaines<sup>15</sup>.

---

13. *Id.*, « Qu'advient-il des choses à l'écran ? » in *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*

14. *Id.*, « La pensée du cinéma », in *Le cinéma nous rend-il meilleurs ? op. cit.*

15. Cora Diamond, *The Realistic Spirit, Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, tr. fr. E. Halais et J.-Y. Mondon, *Wittgenstein, L'Esprit réaliste*, Presses Universitaires de France, 2004 ; p. 507.



Ce sont ces différences qui doivent être l'objet de « la description intelligente, aiguës, de la vie ». Cette vie humaine renvoie à la « forme de vie » wittgensteinienne, vue non comme norme sociale, mais comme contexte où sont lisibles gestes, manières, styles ordinaires. L'attention à l'ordinaire, « ce dont nous voudrions connaître le sens », comme le dit Emerson, est alors la perception des textures ou des motifs moraux (ceux de Henry James – par exemple, le motif « international »). Ce qui est *perçu*, ce ne sont pas des objets, mais des expressions, qui ne sont possibles que sur l'arrière-plan de la *forme de vie*. La littérature est le lieu privilégié de cette perception, par la création d'un arrière-plan qui fasse apparaître les différences importantes entre les expériences et expressions.

Cora Diamond définit ainsi l'éthique à partir de l'examen de la littérature, des exemples, des énigmes, des histoires, ou des proverbes : l'usage de la littérature, dit-elle, 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. Diamond **revendique** l'héritage d'Iris Murdoch pour **revendiquer** une telle approche, qui consiste à faire attention à ce que nous disons, aux manières qu'ont nos expressions communes de nous guider ou de nous décevoir. C'est cela qui définit la pertinence de la littérature pour l'éthique : ici l'exemplarité n'est pas illustrative, mais perceptive.

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 <sup>16</sup>.

Ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas argumenter en éthique. Simplement, la réalité est bien plus « enchevêtrée », elle demande un travail approfondi de l'imagination et de la perception, une éducation du sensible – et c'est ce qui nécessite le recours à la littérature, non comme appui extérieur, mais comme pratique réaliste : il s'agit avec elle de revenir au langage, d'examiner nos mots, de leur prêter attention, de nous soucier d'eux (le réalisme est alors inséparable de notre responsabilité envers nos mots et expressions).

On a là la formulation du projet d'une éthique sans ontologie, qui va plus loin par exemple qu'un renoncement à une ontologie des valeurs, un renoncement à la dichotomie fait/valeur... Une éthique sans ontologie revient à dire que tout est là, sous nos yeux : dans ce que nous disons. Diamond critique à cet égard l'existence, en éthique, d'une fascination pour un idéal, comparable à celle de

---

16. *Id.*, *Wittgenstein, L'Esprit réaliste, op. cit.*, p. 40.

Frege et de Russell en logique : l'idéal d'une rationalité éthique qui sous-tendrait les arguments moraux, comme un idéal d'impartialité.

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<sup>17</sup>.

La mythologie de l'éthique rejoint celle de la logique et des mathématiques. Nous imaginons comme Frege, 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, qu'elle ne peut exister uniquement à partir de la réalité ordinaire, de ses nœuds et de ses fils, dans le grouillement de la forme de vie. Il s'agit, comme le dit Wittgenstein, d'« un motif (déterminé) dans la tapisserie de la vie » (*Lebensteppich*), qui « se répète en un nombre infini de variations »<sup>18</sup>). On retrouve ici une image commune à Wittgenstein et à Henry James, celle de l'image dans le tapis, qui évoque le tissage du conceptuel et de l'empirique :

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<sup>19</sup>.

## L'EXPÉRIENCE DU NON-SENS

Ce n'est pas d'une conception purement émotive du rapport entre éthique et littérature, mais bien du réel qu'il s'agit. Comme le dit Wittgenstein dans un passage des *Leçons sur la croyance religieuse*, ce n'est pas affaire de sentiment et d'affectivité :

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",

17. *Ibid.*, « Introduction », p. 12.

18. Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, I-II, G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright (éds.), Oxford, Blackwell, 1980, II, § 862.

19. *Ibid.*, II, § 672.

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<sup>20</sup>.

Pour Diamond comme pour Martha Nussbaum, la littérature est une telle expérience, et c'est en cela qu'elle constitue une véritable alternative à l'argumentation dans la formation morale. Diamond, en faisant appel à l'imagination en morale, cherche à comprendre l'attrait du non-sens éthique. Le rapport éthique à l'autre « implique d'entrer par l'imagination dans la tendance à être attiré par de telles phrases ». Mais le genre de compréhension de soi à laquelle mène le *Tractatus* fait disparaître, en quelque sorte, le charme du non-sens métaphysique (l'idée d'un point de vue sur le monde pris comme un tout). L'attrait spécifique que présente, par l'imagination, le non-sens moral fait partie de la compréhension de soi, et de l'aventure qu'elle peut constituer. En littérature, ce charme des phrases éthiques ne disparaîtra pas.

Le premier exemple que l'on peut donner d'un tel attrait du non-sens éthique est celui que propose Diamond dans une conférence donnée à West Point, intitulée « 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. <Robert Graves, *Adieu à tout cela* (*Good Bye to all that*, 1929)>

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. < George Orwell, *Hommage à la Catalogne* (*Homage to Catalonia*, 1939)><sup>21</sup>.

20. *Id.*, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Gallimard, coll. « Folio », p. 70-71.

21. Cora Diamond, « The Case of the naked soldier », tr. fr. « Le cas du soldat nu », in *Cités* 5, 2001.

Il n'est pas question ici, précise Diamond, de « droits de l'homme » (ceux dont part, à l'inverse, Michael Walzer<sup>22</sup> avec qui elle entre à ce propos en discussion), ou de reconnaissance de l'autre comme humain, ni même d'un sentiment de l'humanité commune. Diamond veut en effet opérer un déplacement des concepts (de meurtre, d'atrocité, d'humain ou de droit, par exemple) en utilisant la description qu'offrent ces auteurs, et modifier ainsi notre perception.

J'ai essayé de placer cette répugnance à tirer sur le soldat nu dont nous parlent Orwell et Graves dans tout un contexte d'idées; idées de ce qu'est servir en soldat, de ce qu'est être impliqué dans un conflit armé sans éprouver de haine venimeuse; et je veux placer les lois de la guerre elles-mêmes dans un contexte d'idées sur ce que sont les nations en guerre. Si une nation en guerre ne descend pas jusqu'à la barbarie, alors demeure vivante parmi les gens ordinaires la capacité de distinguer un ordre clairement illégal, un ordre d'assassiner, d'un ordre qui, comme c'est le cas de la plupart des ordres, doit être suivi sans que le soldat ait à se demander s'il est illégal ou non. (...)

Walzer écrit en se fondant sur une définition de la moralité essentiellement conçue comme doctrine des droits humains, associée à une idée de ce que les hommes sont pour avoir de tels droits. Ce que j'ai essayé de faire ici, c'est de dépeindre pour vous une image différente de quelques-unes des choses que l'on trouve dans son livre, d'un point de vue qui ne place pas les droits au fondement de la pensée morale<sup>23</sup>.

La question n'est pas seulement celle du fondement de la pensée morale : il s'agit de voir comment font partie de l'expérience et de la connaissance morale des éléments non moraux, qui concernent la texture morale des autres, la manière d'être des personnes, tous éléments dont la littérature nous montre non seulement la valeur, mais la réalité.

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<sup>24</sup>.

Il y a des éléments de la vie morale qui échappent à l'évaluation morale, au jugement : des éléments non moraux, très importants dans notre forme de vie, mais qui n'ont rien à voir ni avec l'élaboration rationnelle de droits (contre Walzer), ni avec une rationalité morale à la Rawls.

---

22. Voir Michael Walzer, *Guerres justes et injustes*, tr. fr., Belin, 1999.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

Mais il ne s'agit pas non plus d'opposer une « sensibilité morale » à une rationalité. Ce serait tout aussi caricatural. Cavell voulait ainsi, dans le troisième partie des *Voix de la Raison*, non pas revendiquer la sensibilité morale contre la raison, mais redéfinir la rationalité morale et le jugement moral eux-mêmes. Cela peut faire mieux comprendre le caractère insatisfaisant, quoique séduisant, de l'approche qu'offre Nussbaum de la réalité romanesque, et que critique Cora Diamond : Nussbaum attribue à James une « vision morale » qu'il va ensuite exprimer dans des romans ; comme s'il y avait une certaine vision ou conception du bien, qui devrait ensuite être réinterprétée et exprimée dans les romans, plus adéquatement que dans la théorie. Alors que précisément le roman est là pour élaborer, inventer, imaginer cette conception du bien... et parfois nous laisser dans la plus grande incertitude à son sujet. C'est bien là ce que Diamond reproche à Nussbaum dans le dernier chapitre de *L'Esprit réaliste*, « Se faire une idée de la philosophie morale ». Nous n'avons *aucune* idée, en fait, de ce qu'est la philosophie morale : pas d'idée préalable à l'abord de la littérature, mais pas non plus d'idée morale qui serait un produit de la littérature, un produit plus fin, intelligent et subtil que la philosophie. La littérature ne nous donne pas de nouvelles certitudes, elle nous met en face, aux prises avec, une incertitude :

Si l'on veut dire quelque chose de la relation entre la philosophie morale et la littérature, il nous faut, comme le professeur Nussbaum l'a mis en évidence, « se faire une vague idée de ce en quoi consistent la philosophie morale et le travail de la philosophie morale » (p. 40). Je propose de discuter des raisons pour lesquelles il est difficile de caractériser la philosophie morale – et difficile notamment quand on cherche à faire la lumière sur sa relation à la littérature<sup>25</sup>.

## LE LITTÉRAIRE COMME AVENTURE

Revenons cependant sur ce que l'intuition de Nussbaum garde de passionnant : l'idée que la littérature nous montre la pensée comme *aventure*.

C'est cette idée que la délibération humaine est constamment une *aventure* de la personnalité, lancée parmi des hasards terrifiants et des mystères effrayants, et que là se trouve, en fait, la source d'une bonne part de sa beauté et de sa richesse, que les textes écrits dans un style philosophique traditionnel ont une difficulté insurmontable à transmettre. Si nos vies morales sont des « histoires » où le mystère et le risque jouent un rôle central et précieux, il peut alors sembler que le « recueil intelligent » de ces vies requiert les aptitudes et les techniques du diseur d'histoires. (Et nous pourrions ainsi en venir à considérer James non tant comme un romancier de profession qui, en raison de sa profession, a exprimé sous cette forme sa vision morale,

---

25. *Id.*, *L'Esprit Réaliste*, *op. cit.*, p. 495.

que comme l'auteur intelligent d'une vision morale qui l'a incarnée dans des romans parce que cette forme seule pouvait la lui faire exprimer pleinement et adéquatement)<sup>26</sup>.

Cette idée que la littérature soit une aventure de l'imagination est reprise de façon différente par Diamond. Elle traite de la même chose, mais en négatif: la question qui l'intéresse, c'est la façon dont on peut *passer à côté* de l'aventure, « l'aveuglement moral que la philosophie peut induire », typique du raisonnement moral contemporain. Cet aveuglement philosophique est un aveuglement à ce qu'il y a d'aventureux dans la vie, et dans la vie *conceptuelle*. L'aventure, l'imagination morale ont à voir avec la perception et l'attention morales, non avec les principes ou avec l'argumentation.

Etre attentif à la fiction c'est alors être prêt à l'aventure et à l'improvisation, *pour soi-même*. Et c'est être attentif au réel tout simplement. Voilà en quoi la littérature apporte une connaissance, en développant cette capacité d'improvisation, d'agilité intellectuelle: on peut penser, à cet égard, à l'idée de *virtuosité* et à son rapport à la vertu:

Ce qui lui arrive devient de l'aventure, devient intéressant, passionnant, par la nature de l'attention qu'elle lui porte, par l'intensité de sa conscience, par sa réponse imaginative. 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<sup>27</sup>.

Par cette lecture « aimante et attentive », *caring*, nous percevons les situations morales autrement; ce qui n'est pas affaire de point de vue ou de perspective, mais de perception juste des situations. En se focalisant sur une conception étroite de l'éthique et de la perception, on risque de *passer à côté de l'aventure* – de manquer une dimension de la morale, et plus précisément du *visage* de la pensée morale, « ce à quoi ressemble la vie morale »<sup>28</sup>. On manquerait une dimension, un aspect de la morale par manque d'attention. L'aventure conceptuelle est bien une

---

26. Martha Nussbaum, « La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal: La coupe d'or de James », in *Éthique, littérature, vie humaine*, sous la direction de Sandra Laugier, Presses Universitaires de France, 2006.

27. Cora Diamond, « Passer à côté de l'aventure », in *L'Esprit réaliste, op. cit.*, p. 425.

28. *Ibid.*, p. 36.

composante de la perception morale et de la connaissance du monde. Car il y a de l'aventure dans toute situation qui mêle l'incertitude, l'instabilité, et « le sens aiguisé de la vie ».

Plusieurs passages célèbres des *Ambassadeurs* de Henry James mettent en évidence cette aventure de la perception, celle du héros du roman, Strether, aventure de l'acquisition d'une nouvelle attitude morale, d'une « nouvelle norme de perception » (difficile, incertaine, dangereuse) et d'une nouvelle norme d'attention :

Cet endroit, les impressions que j'en retire, si faibles puissent-elles vous sembler pour justifier qu'on se monte à ce point... toutes mes impressions de Chad et des gens que j'ai vus chez lui... *Je le vois* maintenant, je ne l'ai pas assez vu auparavant – et voilà que je suis vieux ! Trop vieux pour ce que je vois. Oh, mais au moins je vois (*I do see*)<sup>29</sup>.

Ces moments troubles du roman définissent le voir littéraire comme perception attentive et anticipante : la lecture y devient mobilité et improvisation. C'est une mobilité sensible autant qu'intellectuelle – Wittgenstein parlait d'« une mobilité spirituelle », une acuité perceptive sans laquelle il n'y a pas de monde (ni réel, ni fictionnel) parce que l'on passe à côté de lui.

Ici le véritable héritier d'Emerson n'est en effet pas William James mais Henry James, dans sa réflexion sur l'apport du roman. Il s'agit encore une fois d'avoir confiance en l'expérience, d'apprendre à être attentif : cette compétence qui n'est pas seulement affaire de connaissance ou de raisonnement, mais d'apprentissage de l'expression adéquate et particulière, et d'éducation de la sensibilité ; éducation de la sensibilité du lecteur par l'auteur, qui lui rend perceptible telle ou telle situation, tel caractère, en le plaçant (en le décrivant) dans le cadre adéquat. Le roman nous apprend à regarder la vie comme « scène de l'aventure et de l'improvisation ». L'apprentissage que nous offre le roman est une initiation aux modes d'expression adéquats, linguistiques ou autres, à une forme de vie : une formation sensible par l'exemplarité. Le roman forme alors notre capacité à (lire) l'expression morale. Cette capacité d'expression et de lecture est conceptuelle et langagière – c'est la capacité à bien faire usage des mots pour décrire l'expérience. Là encore, la question est celle de l'expression de l'expérience : quand et comment faire confiance à son expérience, découvrir la validité propre du particulier, s'approcher du réel.

---

29. Henry James, *The Ambassadors*, New York, Scribner's, Vol.1, 217-18, tr. fr. G. Belmont, *Les Ambassadeurs*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1981, p. 615.

Retrouver le contact avec l'expérience, et trouver une voix pour son expression : c'était la visée première, perfectionniste, de l'éthique émersonienne. L'attention aux autres que propose et suscite la littérature de James ne nous donne pas non plus de certitudes, mais fait émerger l'incertitude : elle fait de l'expérience même de la lecture une aventure au sens strict, au sens propre et *non métaphorique* (ou, pour parler encore comme Emerson, *a true romance*). Il y a de l'aventure, selon James, dans toute situation qui mêle l'incertitude et le « goût de la vie ». Diamond et Nussbaum citent d'ailleurs toutes deux un passage de *The Art of Fiction* qui explicite cette *forme* aventureuse que prend la lecture : James y explique, à propos des romans de George Eliot, que les émotions, l'intelligence tourmentée, la conscience de ses héros deviennent notre propre aventure.

Une « aventure » humaine, personnelle n'est pas une chose *a priori*, positive, absolue et inextensible, mais juste une question de relation et d'appréciation – dans les faits, c'est un nom que nous donnons, avec à propos, à tout passage, toute situation qui a ajouté le goût tranchant de l'incertitude à un sens aiguisé de la vie. C'est pourquoi la chose est, tout à fait admirablement, une question d'interprétation et de conditions particulières ; et faute d'une perception de celles-ci, les aventures les plus prodigieuses peuvent vulgairement compter pour rien <sup>30</sup>.

On peut ainsi voir l'expérience comme une aventure à la fois conceptuelle et sensible (on s'expose) – autrement dit : une aventure à la fois passive (on se laisse transformer, toucher) et agentive. Il n'y a pas à séparer, dans l'expérience, la pensée (la spontanéité) et la réceptivité (la vulnérabilité au réel). C'est cela, comme le dit aussi James en termes très émersoniens, qui constitue l'expérience, et qui identifie l'expérience littéraire et l'expérience du réel :

La pouvoir de deviner ce qu'on n'a pas vu à partir du visible, de suivre les implications des choses, de juger l'ensemble par son motif, l'état où vous ressentez si complètement la vie en général que vous êtes en bonne voie pour en connaître les moindres recoins – on peut presque dire que cet agrégat (*cluster*) de dons constitue l'expérience <sup>31</sup>.

James ajoute qu'il faut alors que rien n'échappe, que rien ne se perde : « *Try to be one of the people on whom nothing is lost* ». C'est dans cette exigence conjugquée d'attention à soi (à sa propre expérience), à la texture morale des autres, et au détail du réel, qu'on peut commencer à définir quelque chose comme la réalité de la fiction.

---

30. *Id.*, *The Art of fiction* <1884>, tr. fr. *L'Art de la fiction*, Klincksieck, 1978.

31. *Ibid.*