

Université de Montréal

*La littérature comme philosophie morale? Le débat de la critique éthique.*

par

Paul Turcotte

Département de philosophie

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en philosophie,

option « Philosophie au collégial »

Août 2005

© Paul Turcotte, 2005



B

29

U54

2006

V.014

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*La littérature comme philosophie morale? Le débat de la critique éthique.*

présenté par :

Paul Turcotte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Jean Grondin

président-rapporteur

M. Daniel Dumouchel

directeur de recherche

M. Wayne Norman

membre du jury

## RÉSUMÉ

Le mémoire se penche sur la question de la place à accorder à des éléments de nature éthique dans l'appréciation d'œuvres littéraires. Choisisant d'orienter la recherche dans la philosophie de l'art de tradition analytique, on présente dans un premier temps la théorie de Martha Nussbaum. Selon celle-ci, la littérature, de par la nature du langage dans lequel elle se déploie, joue un rôle complémentaire à la recherche philosophique dans le domaine éthique. Par la suite, on tâchera de positionner et de défendre cette théorie dans le débat ayant actuellement lieu autour de la critique éthique. Finalement, on examine le moralisme modéré, une théorie développée par Noël Carroll. On trouve dans celle-ci les éléments qui permettent de renforcer notre appui à la théorie de Nussbaum.

Au terme du mémoire, on en sera venu à défendre pour la littérature une place dans la réflexion philosophique dans le domaine éthique en vertu des capacités de celle-ci à exprimer des idées de façon plus précise et plus fine que le discours philosophique traditionnel (Nussbaum) et à clarifier et rendre plus disponible le bagage moral déjà acquis par l'agent-lecteur (Carroll).

Mots-clé : philosophie, philosophie de la littérature, philosophie morale, Martha Nussbaum, critique éthique, Noël Carroll

## SUMMARY

This paper deals with the status of ethical elements in the assessment of literary works. Following the analytic tradition in the philosophy of art, it first presents the theory of Martha Nussbaum. According to that theory, literature, because of the particular language it uses, has a complementary role to play in the ethical inquiry. The paper then argues in favor of that theory in the ongoing ethical criticism debate. It finally presents Noël Carroll's "moderate moralism", finding in this latter theory further elements in favor of Nussbaum's.

By the end of the paper, a place for literature in the ethical inquiry in philosophy will have been defended. The arguments for this are literature's capacity for a subtler and more precise expression than traditional philosophical prose (Nussbaum), along with its capacity to clarify and make more accessible the reader's already possessed moral knowledge (Carroll).

Keywords: philosophy, philosophy of literature, moral philosophy, Martha Nussbaum, ethical criticism, Noël Carroll

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Le débat de la critique éthique : l'intérêt triple de la question du lien entre littérature et moralité</b> .....	<b>3</b>
<b>Martha Nussbaum et la nécessité de la littérature</b> .....	<b>5</b>
<b>« Éthique » et « morale » : clarification des termes</b> .....	<b>7</b>
<b>1. Premier chapitre : Martha Nussbaum et la place de la littérature dans une conception aristotélicienne de l'éthique.</b> .....	<b>8</b>
<b>1.1. Le langage littéraire : Expressive Plants &amp; Perceptive Angels</b> .....	<b>9</b>
<b>1.2. Les arguments contre la position de Nussbaum</b> .....	<b>11</b>
<b>1.3. La défense de Nussbaum : une conception éthique aristotélicienne</b> .....	<b>13</b>
<b>1.4. L'argument autonomiste, ou le dernier argument</b> .....	<b>23</b>
<b>1.5. La critique éthique</b> .....	<b>24</b>
<b>2. Deuxième chapitre : pour une critique « transcendantale » de la critique éthique.</b> <b>27</b>	
<b>2.1. Les positions « radicales »</b> .....	<b>28</b>
2.1.1. Le moralisme radical: Platon, Tolstoï et leur héritage.....	28
2.1.2. Radicalement opposé au moralisme : l'autonomisme. ....	38
<b>2.2. La voie des modérés</b> .....	<b>50</b>
2.2.1. L'éthicisme de Berys Gaut .....	51
<b>3. Troisième chapitre : le moralisme modéré de Noël Carroll, au secours de la critique éthique et de l'éducation morale par la littérature</b> .....	<b>63</b>
<b>3.1. Le moralisme modéré contre le radicalisme de l'autonomisme</b> .....	<b>65</b>
<b>3.2. Une théorie de la compréhension des œuvres littéraires</b> .....	<b>72</b>
<b>3.3. La clarificationnisme de Carroll</b> .....	<b>74</b>
<b>Conclusion</b> .....	<b>87</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>92</b>

*D'abord et avant tout, je désire ardemment remercier mes parents, qui m'ont non seulement permis de poursuivre et de terminer mes études, mais aussi et surtout de vivre cette vie si belle.*

*Mes remerciements vont aussi à tous ceux qui m'ont entendu : Mathilde, VT, Daniel, ma petite sœur, Andrée-Anne, Catherine et Jean-François et ceux de mes proches que j'oublie ici mais que j'aime.*

*Il serait indigne de passer sous silence l'aide reçue, sous toutes ses formes, par M. Daniel Dumouchel. Il aura été pour moi un excellent guide. Merci.*

*Et pour Catherine, « auréole du temps, berceau nocturne et sûr », un tout petit merci, tout doux, avant de continuer, ensemble.*



L'aspect le plus essentiel et le plus fondamental de la culture est l'étude de la littérature, puisqu'on éduque ainsi à se représenter et à comprendre les situations humaines. Nous sommes des hommes et nous sommes des agents moraux avant d'être des savants, et la place de la science dans la vie humaine doit être discutée dans des mots. C'est pourquoi c'est et ce sera toujours plus important de connaître Shakespeare que de connaître quelque savant que ce soit.

Iris Murdoch, *La souveraineté du bien*

## Introduction

Celui qui poursuit aujourd'hui une réflexion dans le domaine de la philosophie de la littérature se voit offrir deux voies. Par convention, on a parlé, en philosophie de l'art, *d'esthétique continentale* et *d'esthétique analytique*, suivant les deux courants principaux de la philosophie en général au vingtième siècle. Dans le premier cas, on suivra les chemins de pensée défrichés par les pionniers, puis les héritiers, allemands et français, de l'herméneutique. Avec les Heidegger, Gadamer, Habermas et autres Sloterdijk, on sera entraîné dans une réflexion herméneutique sur les rapports de la littérature, ou plutôt de l'art poétique, à l'être, sur les possibilités propres au discours littéraire, des mots du poète à saisir autrement, sinon mieux, ce monde qui sans cesse nous enchante et nous échappe, nous crée et nous annihile. Avec les Sartre, Merleau-Ponty et Foucault, c'est sur le fonctionnement et la fonction du langage littéraire que nous serons amenés à nous questionner, tandis qu'avec les Derrida, Blanchot et autres Bataille, nous apprendrons à douter et à nous méfier de ce même langage, et ce, en route vers des conclusions diverses, pour ne pas dire vagues, comme le langage lui-même.

De façon très générale, on peut dire de l'esthétique continentale contemporaine qu'en regard de la littérature, la réflexion se fait autant *à partir* de celle-ci que *sur* celle-ci. On s'interroge sur le rôle de la littérature, sur ses possibilités et ses implications métaphysiques, sur sa signification en tant que discours, voire sur la notion même de « discours ». Chez plusieurs penseurs, ces réflexions sont poussées et développées jusqu'à un niveau de complexité euphorisant, dans une langue qui souvent devient elle-même poésie, chez Heidegger et Blanchot, par exemple. Les avenues de pensée dégagées nous entraînent vers des idées qui semblent rendre le monde plus intelligible, qui semblent dégager un sens supérieur à toute notre activité en tant qu'êtres de conscience et d'expression. Éminemment philosophiques en ceci, ces chemins *ne seront toutefois pas* ceux qui seront empruntés ici.

À l'origine de ce mémoire, il y a une intuition. L'intuition très simple que celui qui achève de lire *Les Misérables*, *Le loup des steppes*, *Cent ans de solitude*, *Hamlet* ou la poésie de Gaston Miron n'est plus tout à fait le même que celui qui débute sa lecture.

L'intuition que celui qui lit, qui s'immerge, s'évade et se fond dans le monde parallèle ouvert par la lecture ne peut en revenir exactement indemne, pour ainsi dire. L'intuition que celui qui lit *Les Misérables* s'amalgame lentement, subrepticement, aux Jean Valjean, Gavroche, Marius et Cosette; que celui qui côtoie Harry Haller et fréquente le Théâtre magique ne peut par là que libérer un peu plus le loup des steppes qui sommeille en lui comme en chaque homme; que la *morale* de celui qui assiste aux intrigues tordues et dégradantes de la cour du Danemark s'en trouve profondément altérée. À l'origine de ce mémoire est l'intuition que la littérature *change moralement* celui qui la fréquente.

Mais une « intuition sans concept est aveugle », d'où la question que pose ce mémoire : quelle place et quel rôle pour la littérature dans la réflexion morale? Ou plutôt : quelle place et quel rôle pour la littérature dans la réflexion philosophique sur la morale? Car la morale aura traditionnellement été l'apanage de la religion, et constituait moins une réflexion qu'une doctrine. Or, dans un monde sécularisé, c'est-à-dire dans un monde dont les fondements moraux mêmes sont redevenus instables et glissants, c'est la philosophie qui a repris le flambeau et tente de fonder en raison ce qui était auparavant fondé dans les Écritures divines. C'est aussi ainsi que la transition s'est effectuée de la morale vers l'éthique, deux termes pour une même réalité\*.

Or, c'est dans la philosophie de la littérature dérivée de l'esthétique de tradition analytique que ces questions nous ont semblé trouver les réponses les plus intéressantes. En pleine effervescence au moment même où l'on écrit ces lignes, elle a terre d'origine presque exclusivement aux États-Unis et en Grande-Bretagne mais trouve asile un peu partout dans le monde anglo-saxon, au Canada et en Australie principalement, et la philosophie de langue française la découvre et l'accueille de plus en plus. Si on a pu dire que l'esthétique continentale réfléchissait à partir de la littérature, la philosophie analytique de la littérature, quant à elle, porte bien son nom et semble plonger directement au cœur de ce qu'est la littérature. Sans autre visée que de la comprendre en elle-même, de l'analyser au sens propre du terme, la philosophie analytique de la

\*cf. « Éthique », in Étienne Souriot, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2004 : « Éthique, du grec *ἠθος*, « mœurs », est un synonyme de *Morale*. [...] Depuis qu'un certain discrédit entache l'usage du mot « morale » (cf. par exemple, Nietzsche [...]), « éthique » semble avoir pris sa place sans autre forme de procès. »

littérature veille à se restreindre, quant à la portée de son enquête, aux strictes limites de la littérature.

Nombreux et variés sont les thèmes qu'elle aborde. Dans *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*, Eileen John et Dominic McIver Lopes en distinguent plusieurs. On y rassemble entre autres des essais d'ontologie de l'œuvre littéraire, des travaux sur la nature de la métaphore ou sur le statut logique de la fiction; d'autres encore traitent de ce qui distingue la fiction et ce qui n'en est pas. On y traite aussi de questions touchant davantage à la critique littéraire : comment et sur quoi fonder son interprétation? En regard de quels critères attribuer à une œuvre sa juste valeur?

La philosophie analytique de la littérature aborde tous ces thèmes avec la même méthode, c'est-à-dire en demeurant dans les limites de la littérature en tant que phénomène ouvert, mais présentant tout de même certains traits distinctifs. C'est donc aussi de cette façon qu'elle aborde les questions soulevées par l'intuition à l'origine de ce mémoire : comment, à l'intérieur même de la littérature, trouver les éléments qui seront aptes à expliquer ce changement d'ordre moral qui se produit en celui qui lit? Quelles caractéristiques propres à la littérature en font cet agent puissant au niveau moral?

*Le débat de la critique éthique : l'intérêt triple de la question du lien entre littérature et moralité*

Plusieurs des thèmes dont nous avons déjà parlé abordent de loin, de façon secondaire, cette question particulière. On a pu, par exemple, observer de quelle façon le statut ontologique de la fiction pouvait venir affecter la réponse morale aux œuvres de fiction<sup>1</sup>. Cependant, depuis le début des années 90, il est une certaine recherche qui s'est précisément développée autour de ce qui constitue l'objet de ce mémoire. Autour de la

<sup>1</sup> Cf. Kendall Walton et Michael Tanner, « Morals in Fiction and Fictional Morality », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 68, 1994 pp. 24-66; Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1994; Gregory Currie, « Work and Text », in *Mind*, 100, 1991, pp. 325-340.

question des liens qu'entretiennent littérature et morale s'est cristallisé un débat à propos de ce que l'on a fini par désigner sous le nom d'*ethical criticism*, locution que nous traduirons simplement, dans ce mémoire, par celle de « critique éthique ». Le débat, qui a toujours lieu, malgré un certain refroidissement des parties, s'est développé selon trois axes, qui correspondent à un triple intérêt de la question.

Dans un premier temps, la question présente un intérêt à un niveau que l'on pourrait qualifier de *strictement esthétique* : comment l'appréciation (*assessment*) esthétique d'œuvres littéraires s'accommode-t-elle de la considération de critères éthiques; peut-elle seulement en faire l'économie? Ce premier intérêt du débat de la critique éthique se rapproche de la réflexion portant sur la critique des œuvres littéraires. Il s'agit alors de déterminer dans quelle mesure la valeur éthique d'une œuvre peut avoir une influence sur sa valeur artistique globale. Cette réflexion et cette évaluation impliquent évidemment une réflexion préalable sur la présence d'une telle valeur éthique, qui est loin d'être universellement acceptée, ainsi que sur ses modalités.

Dans un deuxième temps, le débat entourant la critique éthique présente aussi un intérêt d'un point de vue *éthique*. Il s'agira alors de déterminer, encore une fois à partir d'une réflexion sur la présence et les modalités d'une composante éthique à la littérature, quelle importance cette composante pourra avoir pour une réflexion philosophique dans le domaine de l'éthique. C'est ici, on le voit, que l'objet du débat portant sur la critique éthique se fait au mieux l'écho de ce que l'on a pu identifier plus haut comme étant l'intuition à l'origine de ce mémoire. Dans cette deuxième voie de réflexion, en effet, il s'agit, une fois que l'on aura démontré l'existence d'une composante éthique à la littérature et explicité ses modalités, de déterminer quelles répercussions peut avoir cette composante éthique sur la réflexion philosophique à propos de la morale, c'est-à-dire sur la réflexion éthique. *Or, c'est précisément là la conceptualisation que demandait l'intuition initiale.* Comment la littérature peut-elle changer moralement le lecteur? Comment la littérature, de par sa structure et sa composition, de par sa nature et ses caractéristiques artistiques, peut-elle apporter une contribution incontournable, inaliénable et irréductible à la réflexion éthique? Deux questions, une seule et même interrogation.

Ce deuxième aspect du débat sur la critique éthique, qui est celui répondant le plus proprement aux questions présidant à ce mémoire, a pour corollaire le troisième et dernier aspect du même débat. Dans la mesure où il est possible de dégager et d'articuler une place à la littérature dans la réflexion éthique, est-il possible de faire le saut de la pure théorie à une *utilisation pratique* de la littérature? En d'autres termes, si la littérature a sa place dans la réflexion éthique, ce statut lui permet-elle d'aspirer à un autre rôle, pratique et appliqué, c'est-à-dire un rôle *pédagogique*? Si la littérature nourrit la réflexion éthique chez le lecteur, serait-il aussi possible de l'utiliser à des fins calculées, dans un projet de formation morale du lecteur, qui est aussi un agent moral? Si oui, dans quelle mesure et selon quelles modalités peut-on le faire?

C'est donc en abordant le débat de la critique éthique qui s'est développé en esthétique analytique de la littérature que nous tenterons de rendre compte des intuitions à l'origine de ce mémoire. Si ce sont plus proprement les deuxième et troisième aspects du débat qui concernent notre réflexion, on verra que le premier aspect, de l'ordre de l'évaluation artistique des œuvres littéraires, entraîne lui aussi son lot d'implications pertinentes. Il faut cependant remarquer que le débat de la critique éthique implique et nécessite, comme on l'a déjà mentionné, une réflexion préalable sur la présence et les modalités d'une composante éthique à la littérature. En effet, à défaut de fournir une démonstration et une défense de la présence d'une telle composante, toute réflexion subséquente demeurera vaine parce que sans objet. C'est donc à cette tâche que devra dans un premier temps s'adonner ce mémoire.

### *Martha Nussbaum et la nécessité de la littérature*

La philosophe états-unienne Martha Nussbaum est probablement celle qui a le plus finement et le plus rigoureusement développé cette réflexion préalable à tout débat sur la critique éthique, dans lequel elle se positionne d'ailleurs comme une des figures de proue du mouvement moraliste, c'est-à-dire du parti de ceux qui réclament et défendent une place pour les éléments éthiques dans la réflexion sur la littérature. Nussbaum développe parallèlement une théorie de la littérature et une conception de l'éthique qui

lui permettent, une fois réunies, de définir pour la littérature un rôle dans la réflexion éthique. Ce rôle que dégage Nussbaum pour la littérature correspond à cet effet de la littérature tel que décrit dans notre intuition originelle : la fréquentation de la littérature entraîne un raffinement de la perception morale ainsi qu'un élargissement des idées morales disponibles à la réflexion, et ce, en vertu des caractéristiques propres à la littérature en tant que langage artistique. Le premier chapitre sera donc consacré à la présentation de la théorie de Nussbaum.

Si fine et rigoureuse qu'elle soit et si apte à rendre compte de l'intuition à l'origine de notre réflexion, cette théorie n'est cependant pas blindée ni analytiquement nécessaire. Certaines critiques ont pu lui être adressées. Quelques-unes de ces critiques seront considérées lors de la présentation même de la théorie, mais un argument en particulier fera l'objet du deuxième chapitre. Ce sera l'argument, ou plutôt la position autonomiste, c'est-à-dire la position opposée au moralisme, dont on a déjà mentionné que Nussbaum était l'une des représentantes les plus importantes. En fait, dans le deuxième chapitre, c'est le débat de la critique éthique lui-même qui est abordé. En effet, dans la mesure où la légitimité de la théorie de Nussbaum dépend de sa capacité à s'imposer dans le débat, il s'agit de bien voir de quelle façon et sous quelles conditions elle pourra le faire. À cet effet, on verra comment les positions radicales opposées sont également indéfendables et comment il faudra privilégier les positions modérées afin de trouver un terrain d'entente entre le moralisme et l'autonomisme radicaux sur lequel la théorie de Nussbaum pourra trouver son fondement.

Finalement, dans le troisième chapitre, on abordera celle de ces positions modérées qui nous permettra non seulement de compléter la défense de la théorie de Nussbaum, mais qui viendra aussi apporter des arguments supplémentaires venant appuyer ladite théorie. En effet, c'est dans le moralisme modéré de Noël Carroll que viendront se cristalliser les éléments nécessaires à la défense d'une position moraliste en philosophie de la littérature, celle de Nussbaum, qui permettra finalement de présenter une conceptualisation satisfaisante et solide de l'intuition de l'action morale que peut avoir la littérature. Cette conceptualisation rendra compte de l'importance de la littérature dans la réflexion éthique ainsi que du potentiel pédagogique qu'elle présente en même temps.

Le parcours proposé par ce mémoire est donc celui d'un exposé de la théorie de Martha Nussbaum à propos du rôle joué par la littérature dans la philosophie éthique, exposé suivi d'une défense de la théorie moraliste contre la position autonomiste, puis d'une exploration des possibilités de complétude offertes par le moralisme modéré, tel que développé par Noël Carroll.

*« Éthique » et « morale » : clarification des termes*

Ce mémoire, s'il touche au domaine de la philosophie éthique, s'inscrit d'abord et avant tout dans une démarche en philosophie de la littérature, qui fait elle-même partie de la philosophie de l'art en général. Dans ce contexte général, et dans le contexte particulier où s'inscrit ce mémoire, c'est-à-dire le contexte du débat de la critique éthique tel qu'il s'est articulé au cours des dernières années, une courte remarque préliminaire se doit d'être faite à propos de l'usage des termes et de l'extension qu'il convient de leur accorder.

Dans l'ensemble de la littérature qui a été consultée dans l'élaboration de ce mémoire, aucune distinction n'est faite quant à l'usage des termes « éthique » ou « morale », contrairement à ce qui est d'usage en langue française. Le débat de la critique éthique, qui s'effectue en marge des développements contemporains en éthique ou en méta-éthique, n'utilise pas le même langage technique et spécialisé. Ainsi, suivant cet usage, le présent mémoire utilisera avec la même intention les deux termes. Ainsi, par ces deux termes, on désignera tout simplement en cela la conception antique de l'éthique, c'est-à-dire la réponse complexe à cette simple et naïve question : « Comment doit-on mener sa vie? » En cela, on suit aussi la définition de l'enjeu tel que le détermine d'entrée de jeu celle dont on examinera la pensée, Martha Nussbaum.



## 1. Premier chapitre : Martha Nussbaum et la place de la littérature dans une conception aristotélicienne de l'éthique.

À cette question de la place à accorder à la littérature dans l'éducation morale du sujet, plusieurs réponses ont évidemment été données, des positions opposées les unes aux autres et souvent également bien articulées. Ici toutefois, c'est sur une conception récente et toujours actuelle que l'on aimerait se pencher avant de tenter de la défendre contre les attaques qui ont pu être portées contre elle. On examinera la pensée de Martha C. Nussbaum, telle qu'elle l'articule dans le recueil d'essais rassemblés sous le titre *Love's Knowledge*<sup>2</sup>. Sont rassemblés dans ce livre ses essais sur la philosophie de la littérature en général, mais qui touchent tous de près ou de loin à la question qui nous concerne ici : comment la littérature peut-elle contribuer à la philosophie morale et, plus encore, à une *éducation* morale?

Dès l'introduction, rédigée à l'occasion de la parution du recueil et véritable synthèse de sa pensée, Nussbaum livre l'essentiel de sa théorie, que la suite des essais ne viendra qu'argumenter avec plus de précision, d'exemples et de profondeur. D'entrée de jeu, elle revendique pour la littérature un rôle primordial et irréductible dans l'enquête philosophique dont le domaine est l'éthique :

My aim is to establish that certain texts [...] are indispensable to a philosophical inquiry in the ethical sphere: not by any means sufficient, but sources of insight without which the inquiry cannot be complete.<sup>3</sup>

C'est une fonction de complément, nécessaire à une recherche philosophique optimale, que réclame Nussbaum pour la littérature. Elle affirme la pertinence d'une considération de cette forme particulière de discours qu'est la littérature dans le cadre d'une telle recherche. Dans un premier temps, donc, Nussbaum apporte une réponse positive à la première des questions qui nous occupent, à savoir si la littérature peut apporter une contribution à la philosophie éthique, à un simple niveau théorique, sans toutefois présenter, pour le moment, une avenue envisageable dans le cadre d'une démarche plus pédagogique.

<sup>2</sup> Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, New York, Oxford University Press, 1990

<sup>3</sup> Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, pp. 23-24.

### 1.1. *Le langage littéraire : Expressive Plants & Perceptive Angels*

Nussbaum fonde sa revendication d'un tel rôle pour la littérature sur deux thèses fondamentales à propos des particularités du langage littéraire. Typiquement, et avec cohérence, elle tire ces deux thèses de son auteur fétiche, Henry James, et leur conserve leur appellation littéraire d'origine. Ainsi, Nussbaum parle, à propos du langage littéraire, de « Expressive Plants » et de « Perceptive Angels ». Dans un premier temps, selon elle, et d'après James, le langage littéraire est une « plante expressive » (*Expressive Plant*), en ceci que les mots de l'auteur, s'ils sont bien choisis, sont en fait les seuls qui puissent exprimer l'essence d'un certain sujet. L'auteur, en se concentrant sur le sujet ou l'idée qu'il tente d'exprimer, les fait « se déployer devant lui comme dans les seuls termes qui puissent les exprimer honorablement<sup>4</sup> ». Il agit alors comme un jardinier qui, par ses soins et son savoir-faire, parvient à faire germer la graine, puis grandir la plante pour finalement la faire fleurir, terminant ainsi l'extraction de l'essence de la plante, telle qu'elle était déjà présente dans la graine. Mieux encore, le génie de l'auteur est de devenir simplement le terreau dont a besoin la graine pour se développer et fleurir par elle-même. Lorsque l'on parvient à un tel niveau littéraire, Nussbaum soutient qu'il est alors approprié de parler d'un lien organique entre la forme et le fond de n'importe quel texte bien écrit et bien imaginé : « Just as the plant emerges from the seeded soil, taking its form from the combined character of seed and soil, so the novel and its terms flower from and expresses the conceptions of the author<sup>5</sup> ». La première thèse de Nussbaum concerne donc *l'unicité* du langage littéraire.

La deuxième thèse, celle qui fait du langage littéraire un « ange perceptif » (*Perceiving Angels*), concerne davantage la *nécessité* du langage littéraire pour une représentation adéquate et complète de la réalité humaine : « The second claim is that certain truths about human life can only be fittingly and accurately stated in the language

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 4 : « Focusing on his theme or idea, the author causes it “ to flower before me as into the only terms that honourably expressed it.” »

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

and forms characteristic of the narrative artist.<sup>6</sup> » Selon Nussbaum, il est certains aspects de la réalité humaine qui ne seront jamais exprimables que par les mots de l'art narratif. Certaines réalités sont et seront toujours inaccessibles au langage scientifique, philosophique ou tout simplement au langage de tous les jours. S'il présente ses propres faiblesses, le langage littéraire est, vis-à-vis certaines des subtilités de la réalité humaine, seul apte à une expression idoine. D'où l'image employée par James et reprise par Nussbaum:

[...] the terms of the novelist's art are alert winged creatures, perceiving where the blunt terms of ordinary speech or of abstract theoretical discourse, are blind, acute where they are obtuse, winged where they are dull and heavy.<sup>7</sup>

C'est donc sur cette conception du langage littéraire comme un amalgame signifant et unique de fond et de forme ainsi que comme une « créature ailée » capable de s'élever au-dessus de la morne réalité et d'en saisir les plus subtiles émanations que repose la conception de Nussbaum des liens unissant la littérature et la philosophie morale. Ces particularités du langage littéraire en font le vecteur par excellence d'une source de perception (*insight*) dont ne saurait se passer la philosophie morale si elle aspire à une complétude sérieuse. La littérature ainsi conçue permet de saisir un spectre à la fois plus précis et plus vaste de l'expérience humaine. Or, c'est pour cette expérience que les domaines de l'éthique et de la morale tentent d'émettre des principes, des règles qui permettent mieux de les réguler, afin de parvenir à la justice, sinon au bien. La position de Nussbaum consiste donc à maintenir que la littérature, de par la nature du langage qu'elle utilise, est une source de perception (*insight*) à laquelle n'a pas accès la philosophie et son « discours théorique et abstrait »; elle a de ce fait un rôle complémentaire essentiel à jouer dans la réflexion éthique.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibid.*

## 1.2. *Les arguments contre la position de Nussbaum*

Cette conception de la place de la littérature dans la philosophie morale, toutefois, prête flanc à plusieurs objections. Celles-ci, par ailleurs, pourraient s'adresser à toute théorie qui admet la possibilité pour la littérature d'un rôle à jouer dans le domaine de l'éthique, et donc à la théorie de Nussbaum. Noël Carroll présente les trois principaux arguments contre toute affirmation de la légitimité de la littérature comme source de réflexion dans le domaine éthique ou moral dans un article de l'an 2000, « Art and Ethical Criticism : An Overview of Recent Directions of Research.<sup>8</sup> » Le premier de ces arguments consiste en la démonstration de la trivialité cognitive inhérente au discours littéraire, et par conséquent de son inaptitude à apporter quelque contribution significativement originale que ce soit à la réflexion. Le deuxième argument s'appuie sur une conception conséquentialiste de l'éthique, et consiste à maintenir qu'il est impossible de déterminer si la littérature a une action directe et prévisible sur les actions. D'où il suit que l'on ne peut tenir compte dans la réflexion d'éléments dont on ne peut prévoir les conséquences, au nombre desquels compte la littérature. C'est l'argument de l'anticonséquentialisme. Finalement, il y a l'argument autonomiste, qui maintient que seuls des critères esthétiques peuvent être appliqués lors d'un jugement portant sur l'art, donc sur la littérature. Ceci exclut évidemment toute considération de nature éthique. Ainsi, toute considération éthique à propos de la littérature est non fondée et sans objet et il est donc impossible d'en tirer quelque profit que ce soit à ce niveau. Ces trois arguments, dont la validité et la nécessité saperaient toute implication pour la littérature dans le domaine de l'éthique ou de la morale, et donc aussi au niveau de la contribution de la littérature à l'éducation morale, la conception de Nussbaum les évite davantage qu'elle ne les réfute. Voyons de quelle façon.

Plus précisément, l'argument de la trivialité cognitive est dirigé contre le *contenu propositionnel* des œuvres littéraires desquelles on prétendrait tirer une contribution sur le plan éthique. En effet, une telle prétention équivaut à affirmer qu'il est possible de tirer des œuvres littéraires des thèses morales, c'est-à-dire un certain savoir moral

<sup>8</sup> Noël Carroll, « Art and Ethical Criticism : An Overview of Recent Directions of Research. », in *Ethics*, 110 : 2, pp. 350-387.

original, qui permettent ainsi une avancée cognitive dans ce champ. Or, précise Carroll, c'est précisément cette prétention que l'argument vise: « the skeptic maintains that the putative cognitive accomplishments of art are paltry, especially when compared to science.<sup>9</sup> » Le sceptique doute de la réelle avancée cognitive que permettrait la littérature en maintenant que les thèses morales associées aux œuvres littéraires sont d'abord et avant tout des truismes. Il ne peut en être autrement, puisque alors il serait impossible de comprendre le texte. Plus encore, il faut déjà être en possession d'un certain bagage moral pour être en mesure d'identifier dans ces mêmes textes les thèses morales en question: « art does not teach us what we already know and, indeed, must know if we are to grasp that a certain artwork is associated with a particular moral precept.<sup>10</sup> » Selon l'argument de la trivialité cognitive, donc, il faut déjà posséder le savoir moral que l'on prétend tirer des textes littéraires afin de pouvoir seulement en comprendre le sens et les implications.

Selon Nussbaum, l'argument est logique et ne peut être réfuté dans sa forme. Toutefois, il n'y a pas lieu pour autant de dénier toute pertinence à la littérature quant à sa contribution cognitive sur le plan moral. Ce serait d'adopter une vision trop étroite de ce qu'est un *savoir moral* à proprement parler. Selon Nussbaum, il existe d'autres composantes à celui-ci que la stricte dimension propositionnelle. Il faut selon elle embrasser une vision plus large du domaine de l'éthique. C'est ce qu'elle fait, en s'inspirant de la pensée éthique d'Aristote. Elle développe une vision aristotélicienne du domaine de l'éthique beaucoup plus large que celle qui réserverait aux seuls contenus propositionnels le droit de prétendre au statut de savoir. C'est aussi en considérant la littérature dans toute sa complexité et sa richesse qu'elle parvient à cette conception; s'il est vrai que les contenus purement propositionnels des textes littéraires se limitent souvent à une succession de truismes, ce serait être incroyablement philistin et obtus que de les limiter à cela. Il faut, pour rendre justice à la littérature autant comme un objet d'art que comme un objet logique, l'aborder avec une conception beaucoup plus large, plus ouverte et aussi plus sensible aux subtilités que permet le langage littéraire tel que Nussbaum le conçoit, c'est-à-dire comme une « plante expressive » et un « ange

<sup>9</sup> *Idem.* p. 354.

<sup>10</sup> *Ibid.*

perceptif ». Or les possibilités qu'offre la littérature sur le plan éthique tiennent aussi de cette finesse et de cette richesse. Ce n'est seulement qu'en l'abordant selon une conception plus attentive à ces subtilités que l'on pourra être en mesure de bien identifier les possibilités éthiques de la littérature, lesquelles ne peuvent se résumer à une succession de truismes.

### 1.3. *La défense de Nussbaum : une conception éthique aristotélicienne*

Nussbaum adopte ce qu'elle nomme une conception éthique aristotélicienne (*Aristotelian Ethical View*). Cette conception présente quatre thèses : l'incommensurabilité des objets de valeur, la priorité accordée aux particuliers, la valeur éthique des émotions et la pertinence éthique des événements incontrôlés. C'est la relation entre les deux premières de ces thèses qui permet principalement à Nussbaum de contourner l'argument de la trivialité cognitive. La thèse de l'incommensurabilité des objets de valeur maintient qu'une discrimination basée sur un simple calcul quantitatif d'un quelconque dénominateur commun est impossible lorsque le choix implique deux objets de valeur. En d'autres termes, le choix moral, entre plusieurs possibilités, entre plusieurs « objets de valeur », ne peut se faire selon le calcul d'un élément commun à toutes les options, par exemple le plaisir. Dans ces cas, la distinction à faire est de nature qualitative, d'où l'incommensurabilité. Or, de par sa nature d'expression élevée au niveau artistique, en tant que plante expressive, la littérature exemplifie au mieux la nature qualitative des choix moraux : « The novelist's terms are even more variegated, more precise in their qualitative rightness, than are the sometimes blunt vague terms of daily life<sup>11</sup> ».

Cette première caractéristique de la conception aristotélicienne de l'éthique que présente Nussbaum, soit l'accent mis sur la nature essentiellement qualitative des distinctions sur lesquelles se basent les choix moraux, va de pair avec la deuxième de ces caractéristiques. En effet, dans pareille optique, il est naturel que l'attention soit portée en priorité aux cas particuliers, par opposition aux règles générales, la multiplicité

<sup>11</sup> Martha Nussbaum, *op. cit.*, p. 36.

des cas particuliers constituant le domaine où pourra le mieux s'appliquer le discernement de nature qualitative.

Nussbaum, d'accord en cela avec James et Aristote, parle de « perception ». Cette perception insiste sur le besoin, pour une conception éthique sensible aux particularités du langage littéraire et aussi mieux adaptée au caractère éminemment pratique de l'éthique en tant que « science des actions morales », d'une sensibilité aiguë au caractère concret et particulier de l'attention et du jugement éthiques. En ceci, la perception se pose en complément du développement et de l'application de règles générales qui, si elles permettent assurément de se donner une orientation générale, justement, passent souvent outre à certaines des caractéristiques particulières aux situations et qui nécessitent une telle attention et un tel jugement éthiques. Dans « The Discernment of Perception : An Aristotelian Conception of Rationality », essai dans lequel elle développe en détail la conception aristotélicienne de l'éthique, Nussbaum précise comment cette « perception » est un processus interactif entre le général et le particulier :

Perception, we might say, is a process of loving conversation between rules and concrete responses, general conceptions and unique cases, in which the general articulates the particular and is further articulated by it.<sup>12</sup>

Ainsi, la « perception » que promeut, pour ainsi dire, Aristote, et que Nussbaum retrouve présente dans la littérature, vient compléter l'enquête philosophique en éthique en ajoutant finesse et concrétude à sa réflexion, sans toutefois pour autant en remplacer les règles générales *a priori*. Nussbaum mentionne aussi l'analogie utilisée par Aristote entre le jugement éthique et l'art de la navigation. S'il faut savoir établir et maintenir le cap, il faut aussi, et même surtout, savoir s'en détourner pour éviter les tempêtes ou les récifs; s'il est mal de mentir, il faut parfois savoir maquiller la vérité afin d'éviter de causer des maux plus grands encore. Dans le cas du navigateur comme dans celui du « menteur bienveillant », le meilleur jugement est celui qui tient compte des particularités propres à chaque situation. De la même façon, Nussbaum maintient qu'il faut savoir tenir compte du contexte des choix à faire. À la façon d'un juge de paix, il

<sup>12</sup>*Idem.*, p. 95.

faut savoir replacer un événement ou un geste précis dans son contexte, c'est-à-dire le mettre en relation avec la complexité de la situation concrète unique dans laquelle cet événement s'est produit. Il s'agit de développer une acuité pour toutes ces subtilités qui font que chaque jugement éthique est unique, même si, avec l'expérience et la spéculation, il devient possible de former des catégories ou des ensembles que l'on pourra employer en guise de règles générales, polyvalentes mais jamais parfaitement idoines.

À la lumière de ces explications sur l'idée qu'a Nussbaum de ce qu'est une conception éthique plus adaptée à la réalité, autant vécue que littéraire — celle-ci n'étant en fait qu'une représentation particulièrement fidèle et sensible de celle-là — on constate que l'argument de la trivialité cognitive ne tient plus. Le fait que le contenu propositionnel éthique de la littérature soit de la nature d'un truisme ne change rien à l'apport de celle-ci à un savoir éthique, si l'on considère celui-ci comme étant davantage qu'un simple contenu propositionnel. Si l'on considère que le jugement de nature éthique est davantage un choix de nature qualitative qu'un calcul basé sur un élément commun aux diverses possibilités et si l'on accorde priorité, dans les considérations menant au jugement, aux cas particuliers et aux particularités de chacun de ces cas, en d'autres termes si on accorde la priorité à une perception fine et aiguë, alors la littérature est pertinente plus que tout. En effet, ses forces, en tant que « plante expressive » et « ange perceptif » consistent en ce pouvoir de dépeinture minutieux, fin et détaillé qui, mieux que tout autre type de discours, rend accessibles les éléments pertinents à l'élaboration d'un jugement éthique complet et consciencieux, d'un jugement fait dans un cadre conceptuel aristotélicien.

C'est d'une manière similaire que la conception aristotélicienne de l'éthique déployée par Nussbaum lui permet d'esquiver l'argument de l'anticonséquentialisme. Selon celui-ci, la littérature ne peut apporter de contribution significative à la science morale du fait que l'on ne peut prédire ni même prévoir quels seront ses effets comportementaux empiriques réels avec suffisamment de précision. L'anticonséquentialiste acquiescera certes à l'objection selon laquelle on ne peut nier que la littérature peut influencer les comportements. Combien d'enfants se sont mis à



jouer aux cowboys et aux Indiens après le visionnement d'un western, et combien de jeunes gens ont rapporté avoir essayé la marijuana suite à la lecture de *On the Road*, de Jack Kerouac? Ce sont là des cas classiques, qui semblent se confirmer aujourd'hui encore par la force et la vigueur des courants hip-hop ou punk. On parle même dans ces cas de « culture hip-hop » ou « culture punk », malgré le paradoxe, dans le dernier cas. Cependant, cette influence observée est trop indéterminée, aléatoire et prend des formes trop variées pour que l'on puisse sérieusement penser à les inclure dans une réflexion morale :

That art has a diversity of (unpredictable) consequences for everyday affairs is too broad a premise from which to infer that this type of novel causes anti-social behavior on the part of a significant number of readers.<sup>13</sup>

Selon cette vision conséquentialiste de l'éthique, il faut être en mesure de prédire les conséquences d'une action ou d'un événement, par exemple la lecture d'une œuvre littéraire, si on veut les prendre en considération lors de la délibération morale. Or, dans le cas de la littérature, ces prévisions relatives aux comportements provoqués ne sont pas disponibles. Il est donc impossible de juger une œuvre selon ses actions prévisibles, seules garantes de sa valeur morale, et par conséquent, la littérature ne peut venir enrichir la science morale d'aucune façon.

On a vu de quelle façon la conception aristotélicienne de l'éthique développée par Nussbaum lui permettait de prendre à contre-pied l'objection de la trivialité cognitive en objectant que cette dernière reposait sur une conception trop étroite de ce qu'est un savoir moral. C'est d'une façon similaire que Nussbaum évite l'écueil de l'argument anticonséquentialiste. Aux tenants de cette position, Nussbaum reproche aussi une vision trop obtuse de ce qui constitue un véritable savoir moral. Ceux-ci, en effet, font porter le choix moral sur le seul calcul des seuls effets des actions ou des agents. Le savoir moral serait ainsi réduit à la science de l'économie des conséquences. D'où le rejet, au cours de la réflexion morale, des éléments dont les effets sont imprévisibles et parmi lesquels on peut très certainement compter la littérature. Or, constate Nussbaum à la suite d'Aristote, cette conception est très éloignée de la réalité

<sup>13</sup> Noël Carroll, *op.cit.*, p. 356.

en ce qui concerne ce que l'on nomme communément « les aléas de la vie », le hasard, la fortune, bonne ou mauvaise. Nussbaum considère comme le domaine par excellence de l'éthique cet univers incertain, dans lequel l'imprévu constitue le quotidien. On ne peut jamais tout prévoir, les paramètres sont trop nombreux, les interactions entre ceux-ci trop complexes et une grande part de ce qui touche et affecte chacun échappe à son contrôle. Ainsi, malgré tous les calculs, toutes les prévisions, survient tôt ou tard l'imprévisible. Or, ces événements imprévus et imprévisibles ont aussi leurs implications éthiques. La vie entière constitue le domaine de l'éthique, la vie avec ses imprévus, et non pas seulement la vie réflexive. L'action impulsive est soumise à la réflexion éthique au même titre de l'action réfléchie. Une théorie éthique qui ne considérerait les implications éthiques des événements imprévus de la vie quotidienne, qui exclurait en quelque sorte de son domaine pratique la *réaction éthique* pour n'y inclure que l'*action éthique*, serait une théorie incomplète et surtout une théorie inapplicable, selon Nussbaum. Des événements de ce genre, absolument contingents, arrivent et ont une influence sur la façon dont nous vivons nos vies et prenons nos décisions. Ne pas en tenir compte revient à négliger une partie importante du domaine de l'éthique.

C'est cette facette de la réalité éthique qui permet à Nussbaum de contourner l'argument de l'anticonséquentialisme. De la même façon qu'elle acquiesçait à la validité logique de l'argument de la trivialité cognitive, Nussbaum concède que les données sur l'influence effective et mesurable des œuvres littéraires sur le comportement manquent et qu'on ne peut donc pas faire reposer sur cela la valeur de la littérature quant à sa pertinence pour un savoir moral en général. Toutefois, la conception aristotélicienne de l'éthique soutient qu'il faut savoir tenir compte, dans le domaine de la réflexion éthique, des événements imprévus qui constituent une part importante des caractéristiques particulières à chaque situation. Ceci implique que l'agent éthique doit être en mesure de composer avec de telles situations. Il doit en quelque sorte être en mesure d'« improviser » moralement. Afin d'expliquer ceci, Nussbaum fait encore une fois appel à la métaphore de la navigation :

The experienced navigator will sense when to follow the rule book and when to leave it aside. The “right rule” in such matter

is simply: do it the way an experienced navigator would do it.  
There is no safe guarantee at all, no formula and no shortcut.<sup>14</sup>

Nussbaum parle d'« expérience. » Dans de telles situations où il s'agit d'improviser, il faudra s'en remettre à cette expérience, aux leçons apprises de cette suite d'expérimentations que constitue la vie. Or, plusieurs, voire la majorité de ces expérimentations pourront avoir eu lieu dans le cadre de la lecture. Lorsque le lecteur se retrouvera dans une situation semblable à celles vécues par les héros des romans de James, Joyce, Proust, Zola ou Hugo, les réactions de ceux-ci lui reviendront à l'esprit, ainsi que leurs motivations et leurs conséquences, et ce capital de lectures deviendra une partie importante de son expérience morale, malgré le fait qu'il n'ait pas réellement vécu toutes ces situations. Par la lecture, il les aura partagées puisqu'il les aura imaginées. En effet, la lecture implique, d'une certaine façon, de « vivre » avec les personnages les aventures vécues à l'intérieur de la fiction. Afin de comprendre l'action correctement, il est nécessaire de se placer dans les souliers du personnage, de se mettre dans sa peau, c'est-à-dire d'adopter sa perspective morale, d'appréhender l'action selon ses propres paramètres moraux. Ce faisant, nous expérimentons plusieurs façons de percevoir, et notre propre expérience s'enrichit de ce contact avec celles d'autres « être humains », même fictifs\*.

Ainsi, Nussbaum peut appliquer une fin de non-recevoir à l'argument de l'anticonséquentialisme de la littérature, de la même façon qu'elle avait pu le faire pour celui de la trivialité cognitive. S'il est vrai que l'on ne peut prévoir les effets comportementaux de la littérature avec suffisamment de régularité et de rigueur pour l'inclure dans un calcul de tels effets, peu importe, en fait, puisque ce n'est pas là que réside la pertinence éthique de la littérature. Selon la conception aristotélicienne de l'éthique, un véritable savoir moral est aussi et d'abord un savoir pratique, une capacité d'improvisation morale, une capacité à composer avec les événements imprévus de la

<sup>14</sup> Martha Nussbaum, *op. cit.*, p. 97.

\* Dans « Art and Ethical Criticism : An Overview of Recent Directions of Research. », Noël Carroll rapproche cette idée de Nussbaum de celle de Gregory Currie et qu'il nomme la théorie de la simulation (*simulation theory*). Selon celui-ci, la littérature, par l'identification aux personnages, nous permettrait de projeter notre moi futur dans une situation fictive de la quelle nous tirerions des leçons que nous pourrions ensuite appliquer à notre moi présent et réel. cf. Gregory Currie, « The Moral Psychology of Fictions », in *Australasian Journal of Philosophy*, # 73, pp. 250-259.

vie qui viennent à tout moment fausser le calcul si savamment établi auparavant. C'est la même capacité qui permet au navigateur de dévier du cap qu'il avait calculé avec les cartes et les étoiles afin d'éviter le récif qui n'y figurait pas ou l'iceberg qui n'aurait pu y figurer, mais qui était effectivement là, en travers de la route établie. Or, cette capacité s'acquiert et s'affine avec l'expérience, et les livres, les romans en particulier représentent une source infinie de ces expériences. Par la lecture, par une immersion imaginaire dans la vie des héros, nous nous formons moralement, nous allons chercher les expériences qui nous permettront de savoir bien improviser lorsque le moment sera venu de le faire.

Il faut ici noter qu'avec cette assertion, Nussbaum vient aussi apporter une réponse positive à la deuxième des questions que nous examinons, c'est-à-dire celle de savoir si la littérature peut contribuer non seulement à l'établissement d'un savoir moral, mais aussi à l'éducation par la transmission d'un tel savoir. C'est une implication de la conception aristotélicienne de l'éthique que d'établir un lien très fort entre l'établissement d'un savoir moral théorique, qui s'applique à raffiner sans cesse la capacité de « percevoir » les réalités morales dans leurs subtilités et leur unicité, et celui d'un apprentissage pratique, c'est-à-dire d'une éducation morale à travers l'expérience de la lecture :

For teaching and learning, here, do not simply involve the learning of rules and principles. A large part of learning takes place in the experience of the concrete. [...] This active task is not a technique; one learns it by guidance rather than by formula. James plausibly suggests that novels exemplify and offer such learning: exemplify it in the efforts of the characters and the author, engender it in the reader by setting up a similar complex activity.<sup>15</sup>

Par la lecture, par notre immersion en elle, nous acquérons les expériences, savoir pratique duquel nous tirons ensuite un savoir théorique, savoir-faire qui permettra d'improviser et d'être un agent moral plus averti, plus polyvalent, plus sensible, peut-être même plus sage. C'est sur cette base que l'on peut donc affirmer que la littérature permet à la fois une contribution à la philosophie morale théorique, c'est-à-dire un

<sup>15</sup> *Idem.*, p. 44.

véritable *savoir moral*, de par les capacités perceptives qu'elle développe chez le lecteur, et une *éducation morale*, puisque l'acquisition de ces capacités se fait par l'expérience de la lecture, expérience morale pratique, dans la mesure où le lecteur parvient à tracer un parallèle entre la fiction et sa réalité pratique. Dans le cadre d'une conception aristotélicienne de l'éthique, conception plus large qui met l'accent sur le particulier et sur le côté fondamentalement pratique, donc souvent contingent, de l'éthique, on peut donc revendiquer et défendre la place de la littérature à l'intérieur de la philosophie morale.

Toutefois, peut-on encore parler dans le cas de Nussbaum de philosophie morale? Comme on vient de le voir, celle-ci, en se basant sur une conception de l'éthique qu'elle puise chez Aristote, contourne et détourne les arguments qui pourraient lui être opposés davantage qu'elle ne les affronte et les réfute. Tout dépend donc de la validité de cette conception aristotélicienne de l'éthique, véritable clef de voûte de sa théorie. Or, c'est précisément à cette clef de voûte que l'on s'attaque en mettant en doute la validité de la conception aristotélicienne en tant que véritable philosophie morale. C'est précisément ce que fait Hilary Putnam<sup>16</sup> lorsqu'il fait remarquer qu'une telle conception risque rapidement de déraiper vers une morale complètement vide, dans laquelle tout est relatif et rien n'est jamais constant. Telle est en effet l'impression que peut donner une conception qui accorde une priorité absolue aux particularités de chaque situation et qui refuse tout étalon commun en revendiquant l'incommensurabilité des objets moraux. À l'intérieur d'une telle conception, toute décision morale, en autant qu'elle semble avoir été prise avec suffisamment de circonspection et d'attention aux détails ou, autrement dit, qu'elle ait été prise suite à une « perception » fine et subtile, pourrait de ce fait même se justifier. Nussbaum résume elle-même l'argument avec une admirable autodérision: « So long as the agent agonizes enough over the material of the case, she can do anything she likes.<sup>17</sup> » Comment dès lors peut-on encore parler de philosophie morale? Une théorie, pour être qualifiée de philosophique, doit démontrer de la constance, de la continuité, une certaine forme d'universalité. Or, dans une éthique

<sup>16</sup> cf. Hilary Putnam, « Taking Rules Seriously : A Response to Martha Nussbaum », in *New Literary History*, 15 (1983), pp. 193-200.

<sup>17</sup> *Idem.*, p. 93.

aristotélicienne, tout semble être du cas-par-cas, dont les bases changent à chaque nouveau cas. Mais en est-il vraiment ainsi? Peut-on observer une certaine continuité, une cohérence persistante?

Nussbaum se défend bien d'en venir à de tels extrêmes ou même de soutenir une théorie qui permettrait un tel déraillement. Contre l'idée selon laquelle une conception aristotélicienne permettrait de tirer n'importe quelle conclusion à propos de chaque cas particulier du fait même de son unicité et donc de sa présumée indépendance par rapport à toute autorité morale plus grande ou tendant à subsumer les particularités, Nussbaum tente de préciser sa position à l'aide d'un procédé qui lui est caractéristique. Elle évoque deux métaphores, similaires dans l'intuition qu'elles fournissent. Dans un premier temps, elle compare (à la suite de James et d'Aristote, encore une fois) l'agent moral et l'acteur qui improvise. Contrairement à celui qui joue un rôle prédéfini, l'acteur qui improvise doit être encore davantage attentif à ce que disent et expriment par leur jeu les autres autour de lui. Il n'est pas entièrement libre de déclamer ce que bon lui semble. Il n'est libre que de la manière dont il intégrera son jeu à celui des autres; il doit les prendre en considération avec le plus haut degré d'attention, afin de préserver le bon déroulement de la pièce, du sketch, etc., qui est en déroulement. Sa « perception » doit non seulement porter sur les caractéristiques de la scène que lui et les autres acteurs jouent à l'emporte-pièce, mais aussi à certaines règles de cohérence, à certaines attentes du public, à certaines règles de composition, en quelque sorte. Une « perception » adéquate n'est pas seulement attentive aux détails particuliers, mais aussi à l'environnement général à l'intérieur duquel ces particularités se déploient. Ainsi en va-t-il de l'agent moral : il doit à tout moment déployer une « perception » fine et savoir discerner dans quelle zone morale il se trouve afin de pouvoir bien interpréter la situation à laquelle il est confronté. Ensuite seulement, il pourra agir de façon cohérente, c'est-à-dire selon les règles généralement admises qui sont le mieux applicables à la situation en cours, mais qu'il saura adapter et infléchir selon les besoins spécifiques de la situation particulière à laquelle il est confronté.

De façon analogue, Nussbaum évoque aussi la métaphore du musicien de jazz, en comparant ce dernier au musicien prenant part à l'exécution d'une symphonie. Dans le cas de ce dernier, les consignes proviennent de l'extérieur, en l'occurrence du *maestro*.

En exécutant les directives de celui-ci, le musicien assure la cohérence de son jeu avec l'ensemble de l'orchestre. Mais il ne fait que se soumettre aux règles extérieures, sans les interpréter et surtout sans les questionner. Ainsi, il ne pourra que jouer cette symphonie-là, à ce moment-là. Par contraste, le musicien de jazz doit, quant à lui, être constamment à l'écoute de ses partenaires afin de décider, par lui-même, de ce qu'il jouera ensuite. Ce faisant, il doit être à la fois à l'écoute des autres, mais aussi conscient des règles du genre, de son histoire, des interprétations précédentes du standard abordé, le cas échéant. Il doit savoir improviser, mais improviser *dans les règles de l'art*, pour ainsi dire. Pour bien jouer, il doit savoir conjuguer l'inspiration et l'écoute, l'innovation et la tradition, l'improvisation et la partition, il ne peut simplement tout chambouler. Dans une formule qui rappelle Kant, Nussbaum explique:

The particular is constituted out of features both repeatable and nonrepeatable; it is outlined by the structure of general terms, and it also contains the unique images of those we love. The general is dark, uncommunicative, if it is not realized in a concrete image; but a concrete image or description would be inarticulate, in fact mad, if it contained no general terms.<sup>18</sup>

Les jugements moraux que l'on peut émettre à propos des œuvres littéraires sont un amalgame de particulier concret et de général plus abstrait, ce dernier venant articuler les particularités des situations dépeintes par les mots de l'écrivain. C'est la présence de ces préceptes généraux qui assure la régularité dans les jugements, mais la pertinence de la littérature sur le plan moral provient véritablement et prioritairement du particulier, auquel il faut être attentif et que l'on doit « percevoir » dans le langage littéraire : « In the end the general is only as good as its role in the articulation of the concrete.<sup>19</sup> »

L'attaque, ou plutôt le doute émis par Putnam n'est donc pas fondé, nous assure Nussbaum. Dans la mesure où l'on comprend bien sa position quant à la place de la littérature dans la philosophie morale, c'est-à-dire une place de *complément essentiel* à la réflexion philosophique, il n'y a pas lieu de craindre un dérapage vers un relativisme. Si la conception aristotélicienne de l'éthique qu'adopte Nussbaum met l'accent et la priorité sur le particulier et le concret, cette même conception ne rejette pas l'adoption

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 95.

<sup>19</sup> *Ibid.*

de règles générales. Au contraire, elle leur attribue un rôle d'articulation du particulier, de mises en contexte, la réflexion ne pouvant se nourrir seulement d'éléments épars et sans lien aucun. La littérature ne remplace pas la philosophie, elle la complète. La littérature offre à la philosophie les mots qui lui manquent pour saisir la vie et l'humain dans leur subtilité, leur émotivité, leur complexité et aussi souvent leur touchante beauté, les mots qui viendront préciser, raffiner et adapter les préceptes et les lois énoncés par la réflexion plus rigoureuse, abstraite et intransigeante de la philosophie. Telle est la position de Nussbaum, position conciliante qui n'a ainsi rien de relativiste, semble-t-il.

#### 1.4. *L'argument autonomiste, ou le dernier argument*

Si la position de Nussbaum semble résister aux deux premières objections que l'on pourrait lui faire, ou plutôt les esquiver, il lui faut cependant encore faire face à la troisième de celles que l'on a soulevées ici, c'est-à-dire l'argument autonomiste. À première vue, il semble qu'il sera plus difficile à Nussbaum de trouver dans la conception aristotélicienne les éléments qui lui permettraient d'opposer encore une fois une fin de non-recevoir à l'argument autonomiste, puisque ce dernier constitue, en dernière analyse, la simple négation de la position que la conception aristotélicienne vient appuyer et articuler, c'est-à-dire la position selon laquelle la littérature peut apporter une contribution au domaine de l'éthique. En effet, l'argument autonomiste maintient que le domaine de l'art est indépendant de tout autre domaine de valeur, qu'il constitue en lui-même et pour lui-même un domaine de valeur *autonome* : « Artworks, it is said, are valuable for their own sake, not because of their service to ulterior purposes, such as moral enlightenment or improvement.<sup>20</sup> » La position autonomiste porte évidemment sur l'art en général, et il faut avouer que lorsque l'on parle de peinture abstraite ou de musique purement orchestrale, il est difficile d'identifier une composante éthique sur laquelle on pourrait faire porter le jugement. Toutefois, cette position absolue qui nierait toute composante éthique à l'art devient plus difficile à défendre dans le cas de la littérature ou des arts narratifs en général, qui présente souvent de manière

<sup>20</sup> Noël Carroll, *op. cit.*, p. 351.



indéniable une telle dimension. La position autonomiste, sous sa forme modérée, soutiendra toutefois dans ces cas que si une dimension éthique est présente, ce n'est pas elle que l'on doit considérer dans l'œuvre et qu'elle est négligeable par rapport à ce qui est propre à l'œuvre en tant qu'art.

L'autonomisme est donc, dans un sens, l'argument le plus fort contre la position de Nussbaum, puisqu'il en est la simple négation. S'il est vain et inapproprié de considérer les œuvres d'art sous l'angle de l'éthique, comment pourra-t-on en tirer quelque contribution que ce soit pour la philosophie morale? Cet argument autonomiste nous entraîne à considérer le débat qui est réellement au cœur de toute la réflexion entreprise ici, celui de la légitimité de la critique éthique.

### 1.5. *La critique éthique*

La critique éthique est la pratique qui consiste à aborder une œuvre d'art, littéraire ou autre, en accordant une place aux critères de nature éthique dans le jugement que l'on porte sur cette œuvre. Cette place peut être prédominante et même avoir préséance sur toute autre considération à propos de l'œuvre, comme chez Nussbaum, ou être seulement admise, au même titre que les autres critères, formels ou historiques, par exemple. La position autonomiste conteste évidemment cette pratique, bien que la contestation ne se fasse que sur le plan philosophique. En effet, depuis qu'il y a de l'art, semble-t-il, la pratique s'est perpétuée et constitue encore aujourd'hui la façon la plus répandue, voire naturelle, d'aborder généralement l'art. On discute de tel ou tel film selon ce qu'il nous a inspiré sur le plan moral, de tel livre selon les idées morales qui y sont présentes. On émet des jugements à propos de ces mêmes idées. Philosophiquement, toutefois, il en va autrement, et la critique éthique peine encore à se légitimer face aux courants dominants encore fortement influencés par le mouvement autonomiste.

Or, on l'a déjà dit, cette question de légitimité du point de vue philosophique est au cœur de la réflexion amorcée ici. Comment, en effet, pourra-t-on réserver une place à la littérature dans la philosophie morale s'il est illégitime d'en considérer les aspects moraux? Parlera-t-on toujours de littérature en tant qu'art si nous la considérons et la

jugeons selon des critères éthiques? C'est bien là ce que l'on tente de déterminer. Car cette question de la légitimité des critères éthiques dans le jugement artistique ou esthétique a des implications à un autre niveau, celui de l'éducation morale. Si l'abord d'une œuvre littéraire selon des critères éthiques est une pratique philosophiquement légitime, si, donc, dans le domaine de la littérature, le jugement esthétique peut faire intervenir le jugement éthique, on pourra convenir avec Nussbaum que l'exercice du jugement esthétique littéraire, c'est-à-dire le simple fait de lire, constitue en même temps un exercice éthique, et donc une occasion d'affiner sa perception, de devenir éthiquement plus compétent. S'il est possible de légitimer la critique éthique, si l'on réussit à préserver pour les critères éthiques un droit de parole dans le jugement porté sur les œuvres littéraires en tant qu'œuvres d'art à part entière, supportées par un langage spécifique et distinct, et non pas comme de simples énoncés pareils et égaux aux autres énoncés du langage commun ou scientifique, alors, dans le cadre de la conception aristotélicienne défendue par Nussbaum, nous aurons une double réponse positive aux questions qui nous occupent. S'il est légitime et pertinent de faire entrer dans le jugement esthétique porté sur les œuvres littéraires des critères éthiques, alors l'approche littéraire, c'est-à-dire une approche sensible aux particularités et aux subtilités du texte littéraire, deviendra du fait même une avancée dans la réflexion éthique, par l'éclaircissement de certains aspects de la vie humaine que la représentation littéraire exprime dans toute leur subtilité et leur unicité mieux que tout autre langage, de même qu'une contribution à l'éducation morale de l'agent-lecteur, par la mise en pratique de la faculté de « perception » impliquée par la lecture. Autrement dit, on aura donc une réponse positive à la question de la place de la littérature dans la réflexion éthique, dans la mesure où l'approche esthétique adéquate et complète d'un texte littéraire peut aussi impliquer et nécessiter une réflexion éthique. De ce fait même, on aura aussi une réponse positive à la question du potentiel pédagogique de la littérature, dans la mesure où la fréquentation de celle-ci entraîne un raffinement des facultés de perception propres à la compétence éthique conçue d'un point de vue aristotélicien.

La question de la légitimité de la critique éthique fait l'objet d'un débat qui est presque aussi vieux que la philosophie elle-même. De ses origines grecques jusqu'à sa reprise dans le cadre et le vocabulaire de la philosophie analytique contemporaine, les

avenues explorées ont été et sont encore aujourd'hui nombreuses. Ce sont ces différentes avenues qu'il faudra parcourir et examiner si l'on veut en trouver une qui pourra permettre, avec Martha Nussbaum, de préserver pour la littérature une place significative dans la réflexion éthique.

## 2. Deuxième chapitre : pour une critique « transcendantale » de la critique éthique.

Ainsi, à partir de cette définition de la critique éthique, soit l'appréciation des œuvres littéraires selon une préséance des critères éthiques, on pourra être en mesure de faire jouer à la littérature un rôle dans ce que l'on appelle, à la suite de Nussbaum, l'éducation morale au sens large. Mais avant de pouvoir déterminer le rôle que pourra effectivement jouer la littérature dans ce processus complexe, il convient de procéder à la critique, au sens kantien, de cette pratique : comment, sous quelles conditions la critique éthique est-elle possible? La littérature, en elle-même, en tant qu'art narratif, permet-elle qu'on l'aborde sous l'angle de l'éthique? L'expérience artistique de la littérature, celle qui lui est propre en tant qu'elle est un art, est-elle compatible avec les catégories et les concepts qu'implique la critique éthique? Car telle est en effet la thèse qu'il s'agit ici de questionner : la littérature peut-elle apporter une contribution sur les plans éthique et pédagogique sans pour autant s'en trouver dénaturée? Faire une lecture éthique d'une œuvre littéraire, dans un dessein d'éducation morale au sens large, revient-il nécessairement à instrumentaliser cette œuvre et ainsi à l'éjecter du domaine de l'artistique pour la confiner à celui du didactique? Ces deux domaines doivent-ils nécessairement être exclusifs l'un de l'autre? Et ceux de l'esthétique et de l'éthique? Est-il possible que ces domaines se rencontrent sans se confondre, que la littérature, tout en préservant une identité artistique distincte et à part entière, puisse tout de même apporter une contribution substantielle à l'éducation morale, et devenir par là *philosophie morale*?

Si Nussbaum semble ne pas formuler explicitement le problème, inhérent à la critique éthique, ou encore ne pas considérer ces questions comme étant problématiques, celui-ci fait pourtant l'objet d'un débat dont les différents acteurs ont déjà bien défini leurs positions. Ce sera l'objet de cette deuxième partie que de tenter de dégager, entre l'art éthique et l'Art pour l'Art, les différentes positions sur la question de la possibilité de la critique éthique et d'en examiner la portée.

## 2.1. Les positions « radicales »

La question de la place et de la légitimité des critères éthiques dans l'appréciation de la littérature s'est toujours posée, depuis l'origine de la philosophie jusqu'à nos jours. Ainsi, si l'on veut dresser un portrait adéquat de l'éventail de réponses qu'on a pu y apporter, convient-il d'en établir les limites. C'est donc par un examen des positions radicales que l'on débutera cet examen qui devra nous mener à déterminer comment la critique éthique est possible, mais surtout sous quelles conditions la pratique de celle-ci pourra se faire en préservant l'identité artistique des textes littéraires. Si ce n'est pas dans ces positions radicales que nous trouverons la conception permettant une telle pratique, leur approche aura toutefois l'avantage de bien mettre en lumière les traits particuliers des tenants des deux partis, ainsi que les enjeux du débat.

### 2.1.1. *Le moralisme radical: Platon, Tolstoï et leur héritage*

On peut décrire le moralisme radical d'une façon toute simple : c'est la critique éthique faite idéologie. En effet, à la base de cette conception, et ce, sous chacune de ses différentes formes, on retrouve une conception de l'art qui soumet celui-ci à un ordre autre que le sien propre, et dont la moralité fait partie dominante. Le moralisme radical est donc un mouvement de subordination totale et définitive de l'art à une fin jugée avoir préséance.

De façon générale, on identifie l'origine de ce mouvement, comme de toute philosophie de l'art en général, à Platon et à sa condamnation des poètes dans *La République*<sup>21</sup>, condamnation menant à leur exclusion de la cité. C'est en effet dans les deuxième et troisième chapitres de l'œuvre maîtresse de Platon que l'on retrouve pour la première fois non seulement une réflexion explicite sur les liens entre la littérature et la philosophie, c'est-à-dire une réflexion sur la philosophie de l'art en général, mais c'est aussi dans ce texte qu'est proposée pour la première fois la *subordination* de l'art à la philosophie.

<sup>21</sup> Toutes les références à *La République* seront faites selon la traduction de Georges Leroux (GF Flammarion, 2002) et donc selon les choix interprétatifs impliqués par celle-ci.

L'objet de ce dialogue, on le sait, est la constitution de la cité idéale. Or, dans cette cité idéale, chacun a son rôle à jouer, et le rôle de dirigeant revient à celui que Socrate nomme le « gardien de la cité », le fameux philosophe-roi. C'est à l'occasion d'une discussion sur les qualités de ce gardien et sur les façons de les favoriser et de les développer – sur son éducation, donc – qu'advient le détour à propos de la littérature, alors que Socrate évoque les « discours faux », c'est-à-dire les histoires, les mythes, ce que nous appellerions simplement aujourd'hui la fiction :

Il nous faut donc commencer, semble-t-il, par contrôler les fabricateurs d'histoires. Lorsqu'ils en fabriquent de bonnes, il faut les retenir, et celles qui ne le sont pas, il faut les rejeter. [...] Quant aux histoires qu'elles [les nourrices et les mères] racontent à présent, la plupart devraient être abandonnées.<sup>22</sup>

C'est donc ni plus ni moins qu'une censure systématique que propose Platon. Il s'agira de soumettre les productions des poètes à une évaluation préalable à leur diffusion. Mais selon quels critères? Et qu'a donc à reprocher Socrate aux histoires de son époque? « Ce qu'il faut, [dit Socrate,] d'abord et avant tout leur reprocher, c'est-à-dire le fait que l'on y mente d'une manière qui ne convient pas.<sup>23</sup> » C'est en vertu de considérations concernant la vérité des opinions véhiculées par les mythes et leurs histoires satellites qu'il faut, selon Platon, les condamner et les censurer. En d'autres termes, c'est parce qu'ils proposent une fausse conception du monde, et plus particulièrement des dieux, qu'il est nécessaire d'éliminer les mythes, tels que racontés en tout cas par Homère et Hésiode, car une fausse conception du monde et des dieux entraîne un comportement inapproprié, puisque basé sur du faux. Selon cette argumentation, c'est sur une base éthique qu'il faut rejeter les « histoires », c'est-à-dire ce qu'il conviendrait aujourd'hui d'appeler la littérature, parce qu'elle induit une éthique elle-même fautive puisque basée sur de fausses données.

Il faut cependant remarquer que si c'est en soumettant la littérature à une visée éthique que Platon la rejette ou du moins la censure, l'argument qu'il apporte pour justifier une telle visée est lui-même d'un autre ordre. Si la littérature a une action

<sup>22</sup> Platon, *La République*, 377b-c, Paris, GF Flammarion, trad. G. Leroux, p. 151.

<sup>23</sup> *Ibid*, 377d, p. 152.

mauvaise sur le plan éthique, c'est du fait de son inefficacité ou du moins de son insuffisance sur le plan de la connaissance. Le chapitre X est d'ailleurs entièrement consacré au développement de cet argument épistémologique afin de se conforter dans la position d'un moralisme éminemment radical, puisqu'à ce moment de la discussion, il n'est même plus question d'une censure systématique de la littérature, mais bien seulement désormais d'un rejet pur, simple et définitif de celle-ci :

- [Socrate :] J'ai bien à l'esprit, repris-je, les raisons nombreuses et de toutes sortes qui nous font dire que nous avons fondé notre cité le plus correctement possible, et je l'affirme surtout quand je réfléchis au sujet de la poésie.
- De quoi s'agit-il? demanda-t-il [Glaucou].
- Du rejet absolu de cette partie de la poésie qui est imitative. Qu'elle doive être désormais rejetée absolument, avec toute la vigueur possible, cela apparaît selon moi beaucoup plus clairement depuis que nous avons distingué et isolé les différentes espèces de l'âme<sup>24</sup>.

Si le châtement est plus sévère, la victime est mieux ciblée. Platon ne s'attaque plus désormais qu'à la poésie qu'il nomme imitative, soit à celle qui tente de rendre une version de la réalité, qui tente de produire une image de la réalité. C'est donc aux arts visuels « réalistes » et à la poésie « réaliste » qu'il veut désormais dénier le droit à l'expression, sur une base morale et aussi avec une visée morale, mais selon un argument épistémologique. Cet argument est résumé en ces mots par Christopher Danaway : « While promising cognitive gain, poetry delivers only psychological and ethical damage to individual and community<sup>25</sup>. La poésie présente l'illusion d'un savoir véritable mais elle ne fait que tromper et duper, entraînant chez le récepteur des dommages sur les plans psychologique et éthique. En effet, selon la théorie des formes intelligibles désormais acceptée<sup>26</sup>, les « données cognitives » de la poésie, l'imitation qu'elle fournit ne présentent plus qu'une réalité et une vérité de troisième ordre. Il y a

<sup>24</sup> *Ibid.*, 595a-b, p. 481.

<sup>25</sup> Christopher Danaway, « Plato », in *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut & Dominic McIver Lopes, eds., London & New York, 2001, p. 5.

<sup>26</sup> cf. *République X*, 596a : « Nous avons, en effet, l'habitude de poser en quelque sorte une forme unique, chaque fois, pour chaque ensemble de choses multiples auxquelles nous attribuons un même nom. » La théorie des formes est aussi, bien sûr, à la base de la célèbre allégorie de la caverne, 514a-518b.

d'abord la Forme, puis l'objet, sa manifestation dans le monde, puis finalement, au plus loin de la Forme, il y a la description de ce même objet par le poète avec ses tours et ses figures de langage. Ces agréments proprement littéraires font en sorte que, bien qu'épistémologiquement, les objets littéraires appartiennent à l'ordre de vérité le plus bas; étant au plus loin des Formes, ils n'en demeurent pas moins séduisants et attrayants<sup>27</sup>, et ce charme a pour effet d'entraîner l'assentiment et la croyance en leur véracité. Cette tromperie entraîne à son tour des dommages psychologiques, puisque Socrate, après avoir déduit la tripartition de l'âme<sup>28</sup>, estime que c'est à la partie la moins noble et la moins forte de l'âme que s'adresse la poésie, et que par ses charmes elle la séduit et de ce fait diminue l'empire de sa partie rationnelle. Ainsi, la poésie cause des dommages éthiques, puisque il est plus difficile pour l'homme de se gouverner selon les principes rationnels de justice et de bonté dès lors que son âme est en proie aux conflits induits par celle-ci.

Ainsi, la poésie imitative est dommageable sur le plan éthique du fait de sa totale inefficacité épistémologique. Peut-être alors vaudrait-il mieux ne pas laisser les poètes contempler eux-mêmes les objets de leurs discours. Peut-être serait-ce là le véritable but de la censure : soumettre les discours à l'épreuve de la philosophie, qui, elle, saura en déterminer la véracité par l'exercice de la dialectique. Peut-être la « poésie philosophique », la philosophie, science du vrai, prenant les atours de la poésie, sera-t-elle cet instrument d'éducation dont parle Socrate. Dans ce cas, faudrait-il sacrifier la représentation fidèle au profit des effets positifs sur le plan éthique? Il semblerait que Socrate le pense : « Quant aux actes accomplis par Cronos [...], même si c'était vrai, [...] je crois qu'il vaut mieux les passer sous silence.<sup>29</sup> » C'est cet argument qui fait de la position de Platon un moralisme radical, lorsqu'on le met en relation avec les autres affirmations de Socrate lors du dialogue, c'est-à-dire qu'il faut débiter l'éducation des philosophes-rois par la fréquentation de la littérature, en « leur racontant des histoires », mais seulement les histoires dont on pourra espérer des effets éthiques positifs et finalement le rejet pur et simple de la poésie d'un point de vue épistémologique. En

<sup>27</sup> cf. *République* X, 601a

<sup>28</sup> cf. *République* IX, 586a-b.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 378a, p. 152.



effet, chez Platon, la littérature est entièrement soumise à un autre ordre, celui de la philosophie, tant morale que comme source de connaissance :

For him [Plato] there is metaphysical and ethical order to the world which it is philosophy's task to discover by means of rational thought, and the arts can have true worth only if they correctly represent this order or help in aligning us with it.<sup>30</sup>

Ainsi, selon cette conception de l'ordre des choses, la littérature, sans pour autant devenir un pur instrument et perdre toute valeur intrinsèque, voit cette valeur être entièrement soumise à la philosophie. Le poète doit se soumettre aux diktats du philosophe.

Cette position a trouvé une énonciation nouvelle dans la pensée de Léon Tolstoï. En effet, dans l'essai *Qu'est-ce que l'art?*, celui-ci se livre à une réfutation globale de toutes les réponses à cette question-titre que l'on avait pu fournir à son époque, lesquelles étaient généralement centrées sur l'idée de la production du beau. À contre-courant, il propose une reformulation modérée de la position platonicienne vis-à-vis de la poésie, devenue à cette époque et dans le langage de Tolstoï l'art narratif.

Comme on vient de le voir, Platon avait soumis la littérature et l'art imitatif en général au règne de l'éthique par un argument à la fois pédagogique et épistémologique. Pour ce faire, il abordait lesdits arts imitatifs par une méthode analytique et les considérait indépendamment des autres activités humaines. C'est d'abord en regard à cette approche du sujet et à la méthode que la conception de Tolstoï diffère de celle de Platon. Ce dernier posait la question suivante: « Comment opère l'art, en lui-même, dans son rapport à la réalité (aspect épistémologique) et chez celui qui le reçoit, dans les effets qu'il produit (aspect pédagogique-éthique)? ». Il cherchait dans l'art lui-même les réponses. Tolstoï, quant à lui, pose plutôt cette question : « Qu'est-ce que l'art? Comment peut-on définir cette pratique? », et tente d'y répondre par une démarche comparative. Comparative, dans un premier temps, puisqu'il débute sa recherche par un vaste examen critique des différentes réponses que l'on peut retrouver à l'époque en

<sup>30</sup> Christopher Danaway, *idem*, p. 3.

Europe à cette question de la définition de l'art. Cette première étape de sa recherche d'une définition est entièrement négative : l'art n'est pas ce qu'on a pu dire qu'il était et aucune des théories de l'époque n'est juste ni même fondée. À ceci, une raison principalement. En faisant de la production et de la jouissance du beau la finalité de l'art, on a surévalué la place de cette notion abstraite et baignant dans un perpétuel flou définitionnel qu'est celle du « beau dans l'art ». Si les théories de l'art errent, c'est donc par une erreur dans l'identification de sa *finalité*.

C'est par une analogie avec la nourriture que Tolstoï argumente sa position. Bien qu'il existe sans aucun doute une composante de plaisir dans l'action humaine de se nourrir, il serait absurde d'y voir la caractéristique essentielle de la nourriture en regard à sa place dans la vie des êtres humains. Selon Tolstoï, il en va de même pour l'art :

And in the same way, beauty, or that which pleases us, can in no sense serve as the basis for the definition of art; nor can a series of objects which afford us pleasure serve as the model of what art should be.<sup>31</sup>

Mais il y a plus : si, dans la poursuite d'une définition de l'art, il faut éviter de fonder ses efforts sur le principe du beau ou de la recherche du plaisir procuré par le beau, il est un autre écueil qu'il faut éviter : celui qui ferait tomber dans la définition *idéologique*, c'est-à-dire qui serait une justification *ad hoc* du statut artistique d'un certain canon déjà institué par la pratique d'un groupe bien déterminé, à défaut de l'être par la théorie. C'est en effet là le jugement que porte Tolstoï sur nombre des théories esthétiques de son époque, poursuivant de la sorte sa critique destructrice : « Thus, what is considered the definition of art is no definition at all, but only a shuffle to justify existing art.<sup>32</sup> »

Tolstoï n'en reste toutefois pas à cette étape négative et poursuit, dans un deuxième temps de sa recherche d'une définition de l'art, sa démarche comparative, mais cette fois-ci de façon positive en plaçant l'art dans un ensemble beaucoup plus vaste : l'ensemble des pratiques humaines. Ce faisant, il soustrait l'art à la sphère éthérée du Beau et le ramène, pragmatiquement, à une simple activité de l'homme. Certes, il attachera par la suite à cette simple activité une importance extrême, mais une

<sup>31</sup> Léon Tolstoï, *What is Art?*, Toronto, Georges N. Morang & Company, 4th ed., 1899, p. 43.

<sup>32</sup> *Idem.*, p. 45.

importance simplement humaine, et non plus rattachée à un idéal sublime. L'art n'est qu'une des multiples modalités de la vie humaine, au même titre que la politique ou l'économie, par exemple. Toutefois, à cette modalité, Tolstoï attache une fonction précise et particulière, voire unique, la comparant en ceci à une autre modalité de la vie humaine qui lui est très proche, soit la parole :

Speech, transmitting the thoughts and experiences of men, serves as a means of union among them, and art acts in a similar manner. The peculiarity of this latter means of intercourse, distinguishing it from intercourse by means of words, consists in this, that whereas by words a man transmits his thoughts to another, by means of art he transmits his feelings.<sup>33</sup>

C'est donc une définition *fonctionnaliste* de l'art que propose Tolstoï. L'art est cette pratique qui permet de transmettre entre les hommes certains sentiments. C'est aussi d'abord en ceci, c'est-à-dire par cette énonciation pour l'art d'une fonction essentielle de transmission des sentiments, et par cette définition de l'art *par* cette fonction, que l'on a pu qualifier la position de Tolstoï de moralisme. L'art, et à l'intérieur de lui la littérature, de par sa fonction, est soumis à une « morale du progrès\* », par la transmission des sentiments et l'enrichissement de la « culture sentimentale » de l'être humain.

Mais l'art n'est-il donc que cela? Tolstoï le maintient, tout en étant conscient que cette définition peut englober à peu près tout et n'importe quoi. À ce moment de sa recherche, il ne s'agit que de donner une définition de l'art qui soit plus appropriée à ce que Tolstoï lui reconnaît comme fonction que celles qui le soumettaient au règne du beau. Il ne s'agit, pour l'instant, que de décider s'il y a effectivement art, et non de décider s'il s'agit de *bon art*.

Tolstoï résume cette fonction de communication des sentiments par la notion que le traducteur anglais rend par le terme *infection*, que l'on traduira en langue française par le terme « contagion ». Ainsi, par son art, l'artiste « transmet » au récepteur son sentiment, un peu comme il lui transmettrait une maladie. Par là, Tolstoï veut nous faire bien voir et comprendre que, justement, on ne fait pas que *voir* et *comprendre* ce que

<sup>33</sup> *Idem.*, pp. 47-48.

\* « Art, like speech, is a means of communication, and therefore of progress, i.e. of the movement of humanity forward towards perfection. » Tolstoï, *Idem.* p. 156.

l'artiste nous exprime, mais qu'on le *ressent* effectivement, de la même façon que lorsque la grippe nous est transmise, on devient soi-même grippé. On ressent, en *nous-mêmes*, son sentiment à *lui*, en quelque sorte: « The chief peculiarity of this feeling is that the receiver of a true artistic impression is so united to the artist that he feels as if the work were his own and not someone else's<sup>34</sup> ».

C'est précisément la *virulence* de cette infection qui viendra agir à titre d'agent discriminatoire entre le bon et le mauvais art, en tant qu'art: « *The stronger the infection the better is the art, as art, speaking now apart from its subject-matter, i.e. not considering the quality of the feelings it transmits.*<sup>35</sup> » Tolstoï précise d'ailleurs comment cette virulence sera maximisée. Sans entrer dans le détail de cette poétique tolstoïenne, mentionnons-en les composantes, par ailleurs tout à fait appropriées à une conception de l'art fondée sur la transmission des sentiments. Dans un premier temps, le ou les sentiments exprimés doivent être individuels, c'est-à-dire qu'ils doivent être ressentis personnellement par l'artiste; ils doivent ensuite être clairement exprimés, grâce au talent et à la maîtrise de l'artiste; finalement, et principalement, l'expression doit être empreinte de sincérité. Le récepteur qui sent que l'artiste *vit* son art, qu'il est lui-même infecté par sa propre œuvre, ne pourra s'empêcher d'être davantage touché par ladite œuvre, d'être « contaminé » par celle-ci au plus haut degré.

Ces considérations demeurent néanmoins encore séparées du sujet de l'art, « *apart from its subject-matter* », et Tolstoï ne se satisfait pas bien longtemps de cette définition théorique qui ne permet pas d'explicitier la fonction de l'art en tant qu'activité humaine. Au seul niveau de cette poétique normative détachée du *sujet* de l'œuvre d'art, on ne peut en effet faire le lien entre cette activité humaine précise et l'ensemble de la vie humaine, dont elle fait partie et à laquelle elle doit s'intégrer afin de prendre tout son sens. Selon Tolstoï, et c'est là que réside plus fortement le caractère moraliste de sa conception de l'art, une théorie adéquate de l'art ne déterminera pas seulement quel est le bon art, c'est-à-dire l'art contagieux, mais aussi l'art *bon*, celui qui remplit le mieux le rôle d'instrument de culture sentimentale qu'il a déjà identifié pour cette activité humaine.

<sup>34</sup> *Idem.*, p. 153.

<sup>35</sup> *Ibid.* (en italique dans le texte)

Ainsi, maintenant que l'on a déterminé la fonction et la méthode de l'art, qu'on l'a défini « *apart from its subject-matter* », il convient désormais de traiter du sujet abordé par l'art : « How in art are we to decide what is good and what is bad in subject-matter?<sup>36</sup> » Il faut se rappeler de quelle façon Tolstoï a déjà soumis l'art à ce que l'on a pu nommer une « morale du progrès ». L'art, de par sa faculté et sa fonction de transmission des sentiments, contribue à l'enrichissement et au raffinement de la « culture sentimentale » des récepteurs. Cette culture morale enrichie et raffinée doit permettre à l'homme de se rapprocher sans cesse de son bien-être le plus parfait :

[...] feelings less kind and less needful for the well-being of mankind are replaced by kinder and more needful for that end. That is the purpose of art. And, speaking now of its subject-matter, the more art fulfils that purpose the better the art, and the less it fulfils it the worse the art.<sup>37</sup>

L'art est donc un des moyens par lequel l'homme cultive sa propension à tenter toujours d'améliorer son bien-être. Mais cette propension, encore une fois, pourrait s'exprimer sous n'importe quelle forme, de la même façon que pourrait s'attribuer le statut d'art n'importe quelle production à visée expressive. Ainsi, tout comme il avait émis des normes quant à la qualité de l'art mais sans regard à son sujet, Tolstoï fixe des balises concernant directement la valeur dudit sujet. De cette façon, il détermine comment le « bon art », l'art « virulent », pourra être aussi de « l'art bon », de l'art qui participe à l'augmentation générale du bien-être de l'homme.

Le critère qu'identifiera Tolstoï pour évaluer la valeur du sujet traité par l'œuvre d'art sera celui de la « perception religieuse » (*religious perception*). Face à cette terminologie, il faut toutefois éviter de tomber dans le scepticisme athée ou même simplement laïque et voir d'abord quelle signification et quelle portée lui accorde Tolstoï. D'entrée de jeu, Tolstoï ne privilégie aucune confession ni religion particulière et préfère en donner une définition très générale : « Religions are the exponents of the highest comprehension of life accessible to the best and foremost men at a given time in

<sup>36</sup> *Idem.* p. 156.

<sup>37</sup> *Ibid.*

a given society<sup>38</sup> ». En d'autres termes, les religions sont les meilleures réponses aux questions fondamentales et éternelles que se pose l'homme sur lui-même et sur son existence : d'où venons-nous? Où allons-nous? Que nous est-il permis d'espérer?... et ainsi de suite. Ces ultimes réponses, dont la validité ne peut se fonder que sur la foi, ces réponses données et exemplifiées par quelques hommes, quelques prophètes, deviennent, avec l'avènement d'un culte, des religions. C'est ce caractère d'ultime réponse, et donc de vérité ultime, qui donne à cette perception religieuse la possibilité, et même, en fait, entraîne pour elle l'obligation logique et épistémologique de devenir l'ultime critère évaluatif. Ce n'est que par rapport à ces réponses que nous pouvons nous situer dans la sphère du vrai, du bon et du beau. Ce qui correspond à cette conception religieuse, ou qui converge vers elle, sera évalué comme bon. Ceci, quel que soit le contenu, l'articulation, le dogme, les principes ou même le dieu de cette perception. Dieu, Bouddha, Yahvé, Krishna ou Manitou; le Big-bang, le principe de non-contradiction ou la matière; les Idées, l'ordre nouménal, l'Esprit ou l'Être : peu importe finalement, en autant que la réponse soit ultime et totalisante. Si elle l'est, elle pourra et sera dès lors utilisée comme le critère de valeur de toute œuvre d'art en regard à son sujet, c'est-à-dire aux sentiments qu'elle transmet, comme d'ailleurs de toute autre action humaine.

À la lumière de ces explications, on voit donc comment on a pu qualifier la conception tolstoïenne de moralisme radical. Dans un premier temps, en soustrayant l'art à la sphère du beau et du plaisir esthétique pour le définir plutôt par sa fonction de transmission des sentiments, fonction elle-même soumise à un idéal et à une morale du progrès, Tolstoï soumet l'art à un principe supérieur et lui aliène sa valeur intrinsèque sur le plan purement formel. Ensuite, en soumettant la valeur du sujet de l'art, c'est-à-dire des sentiments transmis par la contagion propre à l'art, au critère ultime et totalisant de la perception religieuse — si indéfinie puisse être celle-ci — il dénie encore à l'art toute valeur intrinsèque pour faire dépendre celle-ci entièrement de critères moraux externes.

Si cette position peut aujourd'hui apparaître intenable dans une société où coexistent une grande variété de religions et un laïcisme généralisé, qui, autrement dit,

<sup>38</sup> *Idem.* p. 53.

semble ne pas présenter une « perception religieuse » claire, il ne faut pas se leurrer. L'actuelle tendance à l'atomisation de la société à tous ses niveaux n'empêche pas certaines « macro-molécules » de perdurer et de faire sentir leur influence. S'il est désormais excessivement ardu d'identifier la perception religieuse dominante pour l'ensemble de la société, il en va différemment chez certains groupes, certaines communautés. Ainsi cette tendance au moralisme radical se poursuit-elle dans les milieux puritains de tous acabit, de la fatwa lancée par quelques imams radicaux contre Salman Rushdie à la condamnation par un cardinal de Rome du roman jugé blasphématoire *Da Vinci Code* de l'Américain Dan Brown, en passant par les cris de certains groupes féministes, anti-racistes ou gais envers certaines œuvres jugées offensantes de leurs points de vue radicaux respectifs. Peu importe en effet que ces positions radicales soient fondées dans une religion traditionnelle ou qu'en réaction avec une situation historique particulière, elles aient été élevées au statut de perception religieuse, au sens où l'entend Tolstoï. En guise d'exemples, que l'on pense seulement à l'Index catholique ou aux millions de livres brûlés par la Chine de Mao. Plus près de nous et moins violents dans les actions prises, à défaut de l'être dans les jugements, citons, entre autres, le cas d'intellectuelles telles que Monique Wittig ou Hélène Cixous ou encore des têtes pensantes des mouvements *queer*. Finalement, et quoique alors, souvent, l'argumentaire soit moins développé et crédible, mais l'auditoire de réception beaucoup plus vaste, mentionnons certains critiques littéraires ou de cinéma de grands périodiques puritains, ou encore les apôtres de la rectitude politique. Rectitude idéologique et *ad hoc* qui, en cette période de relativisme moral tient parfois lieu de morale minimale formelle, à défaut de mieux, à défaut de solide.

### 2.1.2. *Radicalement opposé au moralisme : l'autonomisme*

Si la réaction de certains à cette espèce de relativisme moral, pour ne pas parler carrément de vide, est d'adhérer à ces nouvelles morales, à ces nouvelles « perceptions religieuses », établissant ainsi en la matière de nouveaux critères en s'appuyant sur de nouvelles bases pseudo-religieuses, d'autres s'accommodent mieux de cet état d'incertitude généralisée. Pour ceux-ci, il ne s'agit pas de jeter de nouvelles fondations

ou encore de consolider les anciennes, mais plutôt de trouver une façon de naviguer confortablement sur cet océan sans fin ni phare. Puisque nous sommes seuls, il faudra faire avec, et se débrouiller, seuls.

Cette même dichotomie peut s'observer dans la pratique de la critique éthique littéraire. Si le moralisme radical a survécu sous différentes formes au cours des siècles jusqu'à l'époque actuelle, un autre mouvement, une autre attitude s'est développée en réaction contre ce moralisme. Contre lui, il affirme qu'il n'y a pas de principe souverain, de souverain bien auquel il faudrait soumettre la littérature, ou que même si un tel principe existe, il n'a rien à voir avec la littérature, qui est par essence autonome et auto-suffisante. D'où le nom d'autonomisme (*autonomism*) qu'on a pu lui accoler.

L'autonomisme, généralement conçu, pourrait trouver son credo dans la fameuse aporie d'Oscar Wilde : « There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.<sup>39</sup> » Selon l'autonomisme, l'art, et en lui la littérature, ne doivent pas être considérés en adoptant un point de vue extérieur, en regard par exemple à quelque considération moral mais au contraire selon une perspective intérieure à l'œuvre, selon ses qualités intrinsèques. Bref, on doit considérer l'œuvre comme une entité *autonome*, tout simplement.

Afin de retrouver l'origine de cette conception autonomiste de l'art, il faut remonter dans le temps et retourner à ce que d'aucun considère comme le texte fondateur de l'esthétique moderne, à l'ouvrage qui introduisit le terme, c'est-à-dire *Aesthetica*, de Baumgarten, paru en 1750. C'est en effet à partir de Baumgarten que l'on commence à considérer l'œuvre d'art dans ses propriétés perceptibles, dans ce qu'elle donne à percevoir à l'aide des seuls sens, son apparence sensible. C'est en effet ce que semble indiquer l'emprunt à la langue grecque auquel procède Baumgarten pour en arriver au terme que l'on connaît encore aujourd'hui.

Quelles furent les grandes théories qui ont pu découler de cette source commune, il n'est pas vraiment nécessaire d'en faire le recensement ici, puisqu'en tournant les coins ronds, il est possible de les rassembler toutes, plus ou moins, sous un dénominateur commun, d'ailleurs déjà identifié par Tolstoï. Ce sont les théories qui identifient l'essence de l'art au Beau ou au plaisir esthétique, c'est-à-dire au plaisir relié

<sup>39</sup> Oscar Wilde, préface de *The Picture of Dorian Gray*, London, Oxford University Press, 1974, p. xxvii.



à la libre contemplation\* des qualités formelles de l'œuvre. Déjà à l'époque de Tolstoï s'étaient développées et se développaient encore et de plus en plus des théories dites « esthétiques », c'est-à-dire des théories se basant sur la pure beauté formelle dans leur entreprise de définition de l'art ou d'identification de son principe ultime. Or, si Tolstoï se pose en contre et tente d'endiguer ce mouvement, force est de constater qu'il a lamentablement échoué, à un point tel que vient un temps où la tendance esthétique, née des travaux de Baumgarten, parvient à une domination presque totale de la sphère de la philosophie de l'art, principalement sous l'influence de Kant. À preuve, l'assimilation, qui perdure encore aujourd'hui, du champ de la philosophie de l'art sous l'appellation d'« esthétique ».

Néanmoins, la distinction entre ces deux concepts, c'est-à-dire, d'un côté, la philosophie de l'art dans sa totalité, et de l'autre, l'ensemble, très dominant pendant une certaine période, des théories basées sur la composante perceptuelle de l'art, les théories « esthétiques », est aujourd'hui plus claire. En effet, face au développement de nouvelles théories faisant une place plus importante, voire souvent fondamentale, à des critères extérieurs à l'œuvre ou, à tout le moins, à des critères excédant les caractéristiques purement formelles des œuvres, le mouvement esthétique a vu sa domination limitée. C'est ainsi que l'on parle maintenant d'« esthétisme » à propos de ces théories de l'art, et que l'on identifie parfois l'autonomisme et l'esthétisme. Représentatif de ce mouvement, mentionnons l'un de ses représentants parmi les plus importants et les plus influents, Clive Bell, qui écrit au début du siècle.

Clive Bell publie *Art* en 1914. Il y émet son « hypothèse esthétique ». Si toutes les œuvres d'art provoquent, comme elles le font effectivement, des émotions de même nature, c'est qu'elles ont toutes quelque chose en commun :

Il doit exister une certaine qualité, unique de son espèce, sans laquelle il ne peut y avoir d'œuvre d'art; et dont la présence, à si faible degré que ce soit, empêche qu'une œuvre soit totalement dépourvue de valeur.<sup>40</sup>

\* La théorie kantienne du « libre jeu des facultés de perception » appartient en effet à cette catégorie, et en est même une des représentantes les plus illustres.

<sup>40</sup> Clive Bell, *Art*, London, Chatto & Windus, 1914, p.23.

Or, quelle pourrait être cette « certaine qualité »? Pour Bell, qui par là fonde sa position dans la tradition esthétique, « [u]ne seule réponse paraît possible : la forme signifiante.<sup>41</sup> » Qu'est-ce à dire? C'est plutôt vague, flou, et quelque peu indéfini, sinon « une combinaison de lignes ou de lignes et de couleurs, qui fait naître en moi l'émotion esthétique.<sup>42</sup> » La théorie de Bell repose donc sur les propriétés perceptibles de l'œuvre d'art. Selon la conception de Bell, leur agencement artistique engendrera des formes signifiantes qui entraîneront à leur tour l'émotion esthétique, qui est celle que l'on ressent au contact d'une œuvre d'art. Nul n'est d'ailleurs besoin d'une quelconque « éducation artistique » pour ressentir cette émotion; au contraire, « nous n'avons besoin comme tout bagage que du sens de la forme et de la couleur et d'une connaissance de l'espace tridimensionnel.<sup>43</sup> » Selon Bell, donc, la sensibilité artistique serait une faculté innée à chaque être humain jouissant de la pleine capacité de ses sens. Le fait de présenter ces formes signifiantes perceptibles qui, une fois perçues, engendrent l'émotion esthétique, est la condition suffisante pour faire d'un objet une œuvre d'art. Corollairement, c'est seulement d'après ces formes que l'on évaluera les œuvres d'art; on est ici dans le plus pur autonomisme. On pourra objecter ici que la théorie formaliste de Bell trouve son lieu naturel dans l'art visuel du début du vingtième siècle, et qu'il n'est nullement question de la littérature. Toutefois, ce formalisme peut très bien, *mutatis mutandis*, être transporté dans le domaine de la littérature. On considèrera alors seulement les effets produits par la forme de la langue poétique : les figures de style, la structure du texte ou des phrases, voire les termes utilisés eux-mêmes, tels que les néologismes de la poésie surréaliste, par exemple.

On pourra dire la même chose de la théorie esthétique, très influente, de Monroe Beardsley, que l'on peut considérer comme le dernier des autonomistes, avec sa théorie de l'esthétisme. Selon cette dernière théorie, en effet, ce ne sont exclusivement que les propriétés esthétiques d'une œuvre qui lui confèrent sa valeur artistique. Dans la toute dernière formulation de sa théorie, Beardsley nomme encore une fois les caractéristiques qui confèrent à une œuvre son caractère esthétique et qu'il nomme ici les « marques » de la nature esthétique d'une œuvre (*mark of the aesthetic*):

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

We find ourselves with what might be called primary *marks* of the aesthetic: it is the presence in the object of some notable degree of unity and/or the presence of some notable intensity of regional quality that indicate that the enjoyments or satisfactions it affords are aesthetic.<sup>44</sup>

L'œuvre qui présente l'unité formelle et l'intensité sera donc à l'origine de l'expérience esthétique, garante, à son tour, de la valeur esthétique et ainsi de la valeur artistique de l'œuvre. En effet, dans la mesure où une œuvre présente les marques de l'esthétique, la gratification qu'elle procurera à celui qui l'aborde sera elle aussi de nature esthétique :

Gratification is aesthetic when it is obtained primarily from attention to the formal unity and/or the regional qualities of a complex whole, and when its magnitude is function of the degree of formal unity and/or the intensity of regional quality.<sup>45</sup>

Cette dernière description de la nature esthétique de l'expérience induite par l'objet esthétique permet aussi d'inclure une troisième marque de l'esthétique : la complexité du tout que forme l'œuvre, complexité qui vient donner davantage de sens aux notions d'unité et d'intensité.

La théorie de Beardsley, brièvement présentée ici, constituera le point de départ de nombreux développements<sup>46</sup> dans la philosophie de la critique artistique et littéraire et de l'esthétique analytique en général. On a même pu dire que : « Beardsley's book was the beginning of the twentieth-century aesthetics as we know and practice it.<sup>47</sup> » Cette influence sera celle de son esthétisme. En effet, la théorie de Beardsley, dans l'évaluation de la valeur artistique d'une œuvre, exclut par définition tout élément autre que les éléments esthétiques, c'est-à-dire les marques de l'esthétique. C'est la conclusion que tire aussi George Dickie :

<sup>44</sup> Monroe Beardsley, « The Aesthetic Point of View », in *The Aesthetic Point of View Selected Essays*, M. J. Wreen et D.M. Callen, eds., Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 23.

<sup>45</sup> *Idem.*, p. 22.

<sup>46</sup> cf., à ce sujet « Symposium: Monroe Beardsley Legacy in Aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, no. 2, Spring 2005, pp. 175-195.

<sup>47</sup> George Dickie, « The Origins of Beardsley's Aesthetics », in *idem.*, p. 176.

By aestheticism I mean the view that focuses exclusively on the aesthetic characteristics of works of art and claims that artistic value is a function of only its aesthetic characteristics. Beardsley does not deny that art can and sometimes does have values other than aesthetic value, but holds that they are irrelevant to artistic value.<sup>48</sup>

Ainsi, selon Beardsley, la valeur artistique d'une œuvre dépend exclusivement de ses qualités esthétiques, au sens de propriétés formelles. Pas de place pour des considérations autres que celles-là dans l'évaluation, et donc pas de place légitime pour une évaluation d'un point de vue éthique.

Si la philosophie de l'art en général a été fortement marquée par les théories autonomistes, le domaine plus restreint de la théorie littéraire témoigne lui aussi de cet engouement. En effet, dans le champ de la critique littéraire, certaines théories du vingtième siècle marquent de façon éclatante cette domination de l'approche autonomiste. On peut penser dans un premier temps au formalisme russe, représenté par des théoriciens tels que Roman Jakobson et les autres membres du Cercle linguistique de Moscou, et qui se développa au tout début du siècle. Le formalisme cherchera dans le texte lui-même la source de sa littéarité, de ce sentiment d'étrangeté propre au discours littéraire et qui fait sa spécificité artistique. Ainsi, même si on ne peut à strictement parler chez les formalistes russes d'une recherche du beau, on peut au moins parler d'une recherche des formes particulières de la littéarité, c'est-à-dire de l'expérience esthétique suscitée par la littérature et qui fait de ce genre de texte de l'art. Or, c'est dans la structure même du texte et par l'application de méthodes héritées de la linguistique, méthodes « scientifiques » et quasi-mécaniques, que le formalisme tente d'identifier les sources de cette expérience. Ainsi, on cherche à aborder et à évaluer l'œuvre dans la façon dont elle est écrite, dans une perspective strictement intérieure à celle-ci et sans égard avec le sujet traité. En d'autres termes, on cherche à évaluer, à l'aide de méthodes particulières, si l'œuvre est « well written, or badly written. That is all. »

<sup>48</sup> *Ibid.*

Le *New Criticism*<sup>\*</sup>, tel que le présente Robert Barsky, est un autre mouvement en critique littéraire qui ne se base que sur les propriétés formelles des œuvres dans leur évaluation. Contrairement au formalisme qui, s'il put servir d'inspiration à plusieurs autres mouvements, demeura quelque peu isolé, le *New Criticism* fut et demeure largement dominant, aux États-Unis surtout. Cette approche du texte littéraire qui se fonde elle aussi, comme le formalisme, sur l'affirmation catégorique de la spécificité irréductible du texte littéraire, tend à dériver de celui-ci un autre discours, parallèle et tout aussi spécifique, de par sa provenance littéraire. Autrement dit, la tâche du critique devient en quelque sorte celle du devin qui, par sa connaissance du langage spécifique, pour ne pas dire « secret » ou « onirique » de la littérature et de ses mécanismes syntaxiques, sémantiques, phonétiques, etc., parviendrait à soutirer à l'œuvre ce message plus grand qu'elle et dont elle est porteuse. C'est la tâche du devin qui parviendrait en quelque sorte à se mettre à l'écoute de la transcendance dont la littérature serait le catalyseur et le « messenger ». En procédant de la sorte, le *New Criticism* élève pratiquement la littérature elle-même au rang de « perception religieuse », au sens où pouvait l'entendre Tolstoï :

Le *New Criticism* visait à décrire une nouvelle forme de connaissance qui remettait en cause la tendance dominante à l'objectivité, à la raison toute-puissante et à la scientificité qui se faisait sentir à l'époque dans toutes les sphères de la société. La poésie représentait donc le lieu privilégié d'une contemplation esthétique [...] où chacun des éléments contribuait à la beauté et au sens du tout.<sup>49</sup>

Cette conception quasi-ésotérique de la littérature, dans laquelle les « *New Critics* élèvent presque la poésie au rang d'icône religieuse offrant une manière d'unité spirituelle<sup>50</sup> » et son hégémonie presque complète dans les milieux universitaires américains à l'époque de son développement et encore aujourd'hui témoignent de

\* Robert E. Barsky, dans son ouvrage *Introduction aux théories littéraires* (Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997), qui est ici notre ouvrage de référence, préfère ne pas traduire l'expression, la « Nouvelle Critique » désignant dans le monde francophone un mouvement entièrement distinct, et l'expression, quelquefois employée, « Nouvelle Théorie » ne rendant pas justice au concept de *criticism*. Nous nous rangerons ici derrière cette évaluation.

<sup>49</sup> Robert Barsky, *idem.*, p. 97.

<sup>50</sup> *Idem.*

l'étendue de la domination du mouvement autonomiste au cours du siècle. Comment en effet accorder un statut plus « saint » à la littérature en tant que littérature, c'est-à-dire en tant que discours autonome que d'en faire le lieu où, en vertu des spécificités formelles propres au langage littéraire, s'incarne une vérité plus pure, plus belle, plus transcendante? Dans cette perspective, il devient non seulement inapproprié mais aussi sacrilège de tenter d'évaluer la littérature selon des critères qui lui sont étrangers plutôt que de tenter d'en extraire la subtile quintessence à la manière de l'alchimiste.

Évidemment, l'omniprésence et l'énorme influence du *New Criticism* dans le milieu critique nous imposent une certaine distanciation par rapport au jugement que semble porter sur celui-ci Barsky. Certainement, si le *New Criticism* n'était que péroraison spécieuse, depuis longtemps serait-il tombé dans le discrédit, voire la disgrâce. Ce qui nous intéresse toutefois ici concerne la méthode en elle-même, indépendamment de la valeur que l'on pourra lui attribuer. Peu importe le type de discours que peut produire le *New Criticism*, ce qui nous importe ici, c'est la façon dont il l'élabore, c'est la source de ce discours. Or, et c'est là ce qu'il faut retenir, le *New Criticism* tire sa source des propriétés formelles du texte littéraire, auxquelles il identifie l'essence de sa littérarité, c'est-à-dire sa spécificité artistique par rapport aux autres objets textuels.

Ces deux approches théoriques de la critique littéraire que sont le formalisme et le *New Criticism* se posent donc contre la critique éthique, mais implicitement toutefois. En effet, ceux-ci ne se prononcent pas explicitement contre celle-ci qui, à l'époque de leur développement respectif, n'est pas encore élaborée et explicitée sous sa forme actuelle, celle utilisée par Nussbaum. Cependant, on peut constater que cette dernière forme de critique éthique est incompatible avec les présupposés autonomistes de ces théories. Le recours du formalisme aux outils de la linguistique, son attention exclusive aux mécanismes propres au langage littéraire écartent la possibilité d'une évaluation de la littérature selon des critères éthiques, c'est-à-dire externes. Il en va de même dans le cas du *New Criticism*. Son approche « divinatoire », la recherche à l'intérieur d'une vérité supérieure et l'attitude quasiment religieuse adoptée face à la littérature excluent

que l'on puisse venir souiller cette « icône » qu'est la littérature avec des considérations d'un autre ordre, nécessairement plus vil.

Toutefois, si c'est implicitement et par un autonomisme pratique appliqué à la méthode que la théorie littéraire du vingtième siècle a pu rejeter la critique éthique, il s'est aussi trouvé, à la même époque et à l'intérieur même de la philosophie, à un niveau « méta-théorique », c'est-à-dire au niveau d'un examen philosophique de la légitimité de la pratique de la critique éthique, des penseurs qui ont aussi pu participer à ce vaste mouvement autonomiste. En fait foi la récente « querelle » entre Richard Posner et Martha Nussbaum. Celle-ci, on l'a déjà vu, défend ardemment la critique éthique dans le cadre d'une conception aristotélicienne de la morale et de l'éducation morale. Peut-être est-il opportun de rappeler que c'est d'ailleurs la légitimité de cette conception que nous examinons nous-mêmes par les considérations sur les différentes positions par rapport à la critique éthique. Or, Posner s'attaque précisément à Nussbaum sur la pertinence de la critique éthique.

Celui-ci, dans un long plaidoyer\* se fondant par moment davantage sur la rhétorique formelle que sur un argumentaire fin et sensible aux subtilités de la question en jeu, tente de réfuter les prétentions de la critique éthique et ses avantages, tels que présentés par Nussbaum. En ceci, il se réclame explicitement de la tradition esthétique, à laquelle il rattache trois thèses principales. Premièrement (et principalement), de façon générale, une immersion dans la littérature ne fait pas des lecteurs de meilleurs citoyens ou de meilleures personnes. Il peut se trouver des contre-exemples, concède Posner, mais il ne s'agirait pas dès lors d'exemples représentatifs de l'effet de la littérature, considéré de façon générale. Deuxièmement, on ne devrait pas être rebuté par les conceptions morales offensantes rencontrées dans un contexte littéraire. C'est donc simplement à dire que Posner, à travers la tradition esthétique, adhère, tautologiquement et par une pétition de principe, à la conclusion selon laquelle les critères d'ordre moral n'ont pas leur place dans l'évaluation de l'œuvre, ce qui est aussi la prémisse autonomiste fondamentale. Et troisièmement, selon la position esthétique dont se

\* Posner est avocat, et son argumentation contre Nussbaum s'inscrit dans le mouvement — plus large et duquel nous n'aurons pas le loisir de traiter ici, bien qu'il soit similaire à celui qui nous occupe dans le domaine de la philosophie — de la *Law & Literature*, selon lequel la littérature aurait un rôle important à jouer dans la formation des magistrats. Un retour à *La République* et aux origines du débat?

réclame toujours Posner, il ne faut pas que le jugement moral porté sur une œuvre soit affecté par un jugement parallèle sur la moralité de l'auteur. Ce que personne dans les domaines de la philosophie de la littérature ou de la critique littéraire, pas même Nussbaum, ne lui contestera.

Les deux dernières thèses que défend Posner semblent ainsi ne pas mériter que l'on s'y arrête, sauf peut-être pour mentionner que Posner lui-même n'en fait pas beaucoup de cas, s'efforçant plutôt de démontrer la première des trois thèses de l'esthétisme. À cette fin, il cite plusieurs exemples. Dans un premier temps, afin d'apporter un exemple frappant de l'incapacité effective de la littérature à causer l'édification morale, il rapporte en ces termes le cas de l'Allemagne du vingtième siècle :

One reason is the twentieth-century behaviour of Germany, often described as the world's most cultured nation, and certainly a nation in contrast to which the United States is, or at least was at the relevant times, philistine. Germany's vaunted culture did not inoculate it against Kaiser or Fürher.[...] Culture was actually a tool of these regimes.<sup>51</sup>

Dans le même ordre d'idée, Posner cite les cas de Wagner, Céline, Heidegger et de Man comme des exemples de personnes très cultivées et lettrées mais dont le jugement moral personnel demeure louche. D'ailleurs, peu semble lui importer que, ce faisant, il aille grossièrement à l'encontre de ce que laisserait admettre comme argumentation éligible la troisième des thèses de l'esthétisme. L'effet est toutefois indéniable, et introduit bien au cas plus général des professeurs de littérature et autres érudits qui ne se posent pas non plus comme une classe à la stature morale d'une droiture archétypique. Posner ne s'attarde toutefois pas dans cette ligne d'argumentation, bon exemple toutefois de la qualification de rhétorique que l'on a pu employer plus tôt à son sujet, pour plutôt poursuivre avec un survol du corpus littéraire canonique, au sujet duquel il arrive à cette conclusion radicale : « The world of literature is a moral anarchy.<sup>52</sup> » Du meurtre au

<sup>51</sup> Richard Posner, « Against Ethical Criticism », in *Philosophy and Literature*, 21:1, 1997, p. 4.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 5.



sacrifice humain; de l'antisémitisme à la misogynie et à l'homophobie; du monarchisme au système de castes; de l'obscurantisme religieux à la pornographie machiste, tout semble à Posner cautionné dans un passage ou un autre de l'héritage littéraire occidental. D'où son rejet de la thèse « moraliste » de Nussbaum, tel qu'il la qualifie, selon laquelle la littérature aurait un rôle à jouer dans l'édification morale du lecteur.

C'est donc selon deux angles différents que Posner attaque la position de Nussbaum. Dans un premier temps, par une analyse historique de l'Allemagne et de différentes figures individuelles et génériques, il affirme que les faits prouvent que la fréquentation de la littérature ne contribue absolument pas à l'édification morale. Ensuite, par son survol partial du corpus canonique occidental, il en fait le pandémonium par excellence, invalidant par enthymème la prétention d'aller y chercher une source d'exemples moraux édifiants. Évidemment, cela ne rend pas justice aux assertions de Nussbaum, et celle-ci aura d'ailleurs bien soin de donner suite<sup>53</sup> à l'article de Posner, ce qui donnera lieu à une belle « querelle » à trois, puisque dans son article, Posner écorche aussi au passage Wayne Booth, un autre défenseur de la critique éthique, qui ne manquera pas non plus de riposter<sup>54</sup> à l'occasion d'un symposium tenu dans *Philosophy and Literature*.

L'intérêt ici de cette querelle ne repose toutefois pas dans l'analyse approfondie des argumentaires et dans l'évaluation de leurs mérites respectifs. C'est plutôt l'*existence* même de cette querelle qui nous la rend particulièrement pertinente et intéressante; plus encore, le fait qu'elle ait eu lieu récemment et qu'elle ne se soit pas résolue, au contraire, mais que les différentes parties se soient plutôt confortées dans leurs positions respectives. Ce qu'il nous faut retirer de ce constat, c'est que les deux positions se maintiennent, avec un regain de vie de la position « moralisante » à laquelle appartient la pratique de la critique éthique. Platon et Baumgarten, Tosloï et Wilde ont chacun leurs héritiers, qui poussent plus loin l'argumentaire de leurs positions traditionnelles et se

<sup>53</sup> Martha Nussbaum, « Exactly and Responsibly : A Defence of Ethical Criticism. », in *Philosophy and Literature*, 22:2, 1998, pp. 343-365.

<sup>54</sup> Wayne Booth, « Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake. », in *Philosophy and Literature*, 22:2, pp. 366-393.

confortent dans leurs pratiques respectives. Ainsi, le débat pourrait facilement s'éteindre; la multiplication des tribunes dans tous les domaines, autant philosophique que littéraire, pourrait leur permettre de coexister sans conflit. Attention toutefois, car avec le débat s'éteindrait en même temps le sain dialogue et la possibilité d'avenues nouvelles et plus fécondes; ce serait tomber dans un solipsisme stérile.

Il semble d'ailleurs que cette stérilité soit la seule issue possible des positions radicales en regard de ce que l'on a pu nommer ici une « critique transcendantale » de la critique éthique. Les positions radicales apportent en effet toutes deux une réponse radicalement négative à la question qui nous occupe ici, à savoir : la pratique de la critique éthique peut-elle faire de la littérature un instrument pédagogique au plan moral, sans pour autant lui faire perdre sa spécificité artistique? À l'évidence, le moralisme radical, tel qu'exprimé dans les positions de Platon et Tolstoï, ne permet pas de préserver cette spécificité artistique. Platon et Tolstoï *soumettent entièrement* la littérature à la morale, celle-ci étant simplement un mode particulier de celle-là. L'unique critère pour juger de la qualité d'une œuvre sera sa moralité, c'est-à-dire la qualité des conceptions morales qu'elle exprimera. Peut-on dès lors parler encore de critique éthique qui, elle, suppose que l'on fasse le choix de *privilegier* les critères éthiques sur d'autres, esthétiques, historiques ou idéologiques, par exemple? Cela est douteux. Peut-on encore alors parler d'une expérience *artistique* propre à la littérature, ou n'est-ce alors qu'une forme particulière de l'expérience du caractère fondamentalement moral de la vie? À la lumière des thèses du moralisme radical, il semble que ne soit possible que la deuxième de ces avenues. La possibilité de la critique éthique est donc réfutée par le moralisme radical.

En va-t-il de même dans le cas de l'autonomisme radical? La question semble étrange. Un socialiste sera-t-il en faveur de la libre circulation du capital? Un écologiste militera-t-il contre le protocole de Kyoto? C'est ici une simple question de définition : l'autonomisme ne peut admettre parmi les critères d'appréciation d'une œuvre que ceux relevant d'un esthétisme pur, que des critères purement formels liés au plaisir esthétique propre à la contemplation des œuvres d'art. Cependant, la question à poser porte moins sur la position de l'autonomisme que sur le maintien d'une inflexibilité absolue de cette même position. Comme le fait remarquer Noël Carroll en guise de présentation à sa

propre position sur la question, le mouvement autonomiste radical, par l'influence frôlant l'hégémonie de ses différentes expressions au vingtième siècle, est peut-être lui-même à la source de la « révolution moraliste » :

The changes in criticism [...] are, in part, explicit departures from and rebellions against the belief in the autonomy of art. [...] these developments, I feel, provide a healthy corrective to formalism and its corresponding doctrine of artistic autonomy.<sup>55</sup>

Ainsi l'évitement du solipsisme passera-t-il par l'assouplissement des positions radicales réactionnaires l'une à l'autre, dans un mouvement dialectique. Il faudra trouver une autre voie qui viendra synthétiser et subsumer les positions radicales stériles.

Il semble que cette troisième voie, la voie d'un dialogue sain et constructif, ne soit pas morte dans l'œuf, morte assoiffée dans le désert potentiel du pluralisme des soliloques universitaires, mais soit bel et bien vivante, quoique plutôt en défrichage. Aux positions radicales en regard de la pratique de la critique éthique, dont nous venons d'examiner les principales articulations, s'opposent aujourd'hui les tenants de positions plus modérées, plus conciliantes. Ces modérés sont davantage prêts à faire une place, restreinte, aux principales composantes des deux positions opposées. C'est sur ces positions modérées que nous allons maintenant nous pencher.

## 2.2. *La voie des modérés*

Toujours dans l'optique d'une « critique transcendantale » de la pratique de la critique éthique, les positions de cette troisième voie nous permettront de mieux voir comment on peut justifier cette pratique d'un point de vue théorique et comment, d'un point de vue plus pratique, elle pourra jouer un rôle accru dans l'éducation morale au sens large, telle que définie par Nussbaum et telle qu'explicitée au premier chapitre. Ainsi, entre une adhésion complète, inconditionnelle et exclusive à la critique éthique et

<sup>55</sup> Noël Carroll, « Moderate Moralism. », in *British Journal of Aesthetics*, 36:3, 1996, p. 223.

un rejet pur, simple et systématique de celle-ci, la position modérée permettra de véritablement déterminer le champ d'action et les conditions de légitimité de la critique éthique. On verra ensuite de quelle façon il est possible pour la critique éthique de la littérature de contribuer à l'édification morale tout en demeurant à l'intérieur de ce cadre de légitimité. À l'autonomisme, on concèdera que tout dans l'art n'est pas éthique, mais on affirmera, modérément, avec le moralisme, que l'aspect éthique des œuvres d'art est irréductible et pertinent, dans une certaine mesure.

Toutefois, il s'agit d'abord de mieux voir en quoi consistent ces avenues alternatives dans le débat entre moralisme et autonomisme. Comment entendent-elles faire une place à des critères éthiques dans un jugement portant sur la valeur esthétique d'une œuvre, c'est-à-dire sur sa valeur en tant qu'œuvre d'art\*? Quelles seront les implications, aux niveaux définitionnel et extensionnel, de ces inflexions quant au rôle et à la place de chaque type de critères et à leur interaction? À la suite de ces altérations médiatrices, quel impact sur la possibilité d'une intégration non-assimilatrice de la littérature à la philosophie morale et, corollairement, à l'éducation morale au sens large? C'est à ces questions qu'il s'agira de répondre.

La position modérée que nous allons d'abord aborder sera celle de Berys Gaut, soit l'éthicisme. Elle est représentative de la ligne argumentaire dominante parmi les positions modérées proposées comme une alternative aux positions radicales presque obsolètes et de plus en plus difficile à tenir.

### 2.2.1. *L'éthicisme de Berys Gaut*

C'est dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection*<sup>56</sup>, soit le chapitre 7, intitulé « The ethical criticism of art. », que Gaut expose le plus clairement sa position, qu'il nomme *ethicism*, terme que nous traduirons de façon littérale par celui d'« éthicisme. » Dans ce texte, Gaut entend définir sa position et la défendre contre les principales objections qui lui sont adressées. Plus encore, il

\* Les deux concepts sont équivalents chez Gaut; première nuance majeure dans l'approche modérée et sa propension caractéristique à être plus souple au niveau de la signification des termes.

<sup>56</sup> *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection.*, Jerrold Levinson, éd. Cambridge, Cambridge University Press, 1998

tentera d'apporter plusieurs arguments en sa faveur afin d'en venir à la conclusion que l'éthicisme est la seule position défendable sur cette question, c'est-à-dire celle de la légitimité de la critique éthique.

Le point à propos duquel divergent fondamentalement le moralisme et l'autonomisme est, rappelons-le, la place à accorder aux critères de nature éthique dans l'évaluation des œuvres d'art en général. Cette question en sous-tend cependant une autre, qui est mieux mise en lumière par les positions modérées en général et celle de Gaut en particulier : sur quoi, exactement, porte le jugement esthétique d'une œuvre? Sur sa seule forme, comme le prétendent les formalistes? Sur son seul contenu, que les moralistes évalueront seulement selon des critères moraux? Gaut refuse de trancher et refuse même qu'il faille le faire en maintenant que le jugement esthétique doit être un jugement global, qui prend en compte toutes les facettes pertinentes. C'est sur l'œuvre entière qu'il faut faire porter le jugement et non sur une seule de ses composantes, soit le fond, soit la forme. D'autre part, il faut concevoir ce jugement global comme la résultante des diverses appréciations des diverses composantes de l'œuvre. Ainsi, se basant sur cette conception plus complexe du jugement esthétique, Gaut est en mesure de considérer l'aspect moral de certains arts en général et certaines œuvres en particulier comme constitutif et inaliénable. Autrement dit, lorsque l'on parle de certains arts ou de certaines œuvres, il est insensé d'en négliger la composante morale, qui est essentielle. Cependant, cette composante, quoique essentielle, n'en est qu'une parmi d'autres, qu'il faut tout autant considérer. Gaut donne l'exemple de *Guernica*, de Picasso. Dans ce cas précis, qui est représentatif de plusieurs autres, il est inapproprié de ne considérer la fresque que d'un point de vue purement formel, même si celui-ci demeure primordial. Il faut aussi considérer les côtés historique, politique et moral de l'œuvre afin de porter un jugement esthétique global qui considère toutes les facettes pertinentes selon leur juste importance dans la constitution de l'œuvre. Ce jugement global sur l'œuvre en sera ainsi d'autant plus fin et pertinent.

Afin de déterminer la possibilité d'une contribution de la littérature à la philosophie morale, nous avons jusqu'ici examiné les théories moraliste et autonomiste en regard du cas particulier de la littérature, art narratif par excellence qui se prête particulièrement bien à la pratique de la critique éthique, objet du contentieux. Gaut

adopte implicitement une posture similaire en faisant porter son jugement de la composante morale des œuvres sur les *attitudes* que celles-ci manifestent. Autrement dit, il fait porter son jugement sur une composante de l'œuvre qui est d'abord véhiculée par ce que Tolstoï appelait le *subject-matter* de l'œuvre, son contenu, plutôt que par les caractéristiques formelles de l'œuvre. Cela semble aller de soi. La forme peut certes avoir quelque chose à dire quant au contenu, l'*informer*, à proprement parler, et ainsi le modifier d'autant, quitte même à le nier, dans le cas de l'ironie. Toutefois, le style, l'art comme technique ne peuvent jamais informer que de la matière, de la même façon que l'adverbe dépend du verbe. Comme nous le verrons bientôt, il en va de même à propos de l'attitude dont parle Gaut : elle constitue un tout fond-forme, elle est le message mis en forme, la prose artistique. Ainsi, la critique éthique présuppose une espèce de contenu propositionnel artistiquement articulé\*, sur lequel se portera le jugement. De plus, sans qu'il ne le mentionne explicitement, Gaut attribue à la littérature le rôle de vecteur par excellence d'un tel contenu.

Cette brève caractérisation de sa position ayant été exposée, il s'agit maintenant de constater comment Gaut l'argumente et la défend. Dans son texte, Gaut, d'entrée de jeu, énonce très clairement sa position :

Ethicism is the thesis that the ethical assessment of attitudes manifested by works of art is a legitimate aspect of the aesthetic evaluation of those works, such that, if a work manifests ethically reprehensible attitudes, it is to that extent aesthetically defective, and if a work manifests ethically commendable attitudes, it is to that extent aesthetically meritorious.<sup>57</sup>

Deux éléments retiennent l'attention dans cette définition qui insistent sur les caractéristiques déjà présentées de l'approche modérée, soit l'objet de la critique éthique, puis l'idée qu'il faille introduire ce jugement à l'intérieur d'un jugement plus global, c'est-à-dire que la composante éthique soit irréductible et nécessaire, mais également insuffisante. L'approche modérée, en effet, prône une approche pluraliste de

\* Gaut se rapproche d'ailleurs beaucoup en ceci de Nussbaum et de sa conception du langage littéraire comme d'une *expressive plant*.

<sup>57</sup> Berys Gaut, « The ethical criticism of art. », in *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection.*, Jerrold Levinson, éd. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 182.

la valeur esthétique et artistique. Dans sa définition, donc, Gaut précise premièrement l'objet de l'évaluation, soit ce sur quoi portera le jugement de la critique éthique : l'attitude de l'œuvre (*the ethical assessment of attitudes manifested by works of art*). Le jugement doit porter sur l'« attitude » manifestée par l'œuvre abordée. Cette attitude, que l'on a déjà décrite comme un contenu propositionnel artistiquement articulé, a un caractère éminemment éthique et *appelle* d'une certaine manière un jugement de nature éthique. L'attitude de l'œuvre est en quelque sorte la position éthique soutenue par une œuvre: « The notion of manifesting an attitude should be construed in terms of a work's displaying pro or con attitudes toward some state of affairs or things<sup>58</sup> ». L'œuvre, en manifestant ainsi une attitude, dicte en quelque sorte une disposition éthique au lecteur. C'est cette disposition qu'il s'agit d'évaluer lorsque l'on pratique la critique éthique. Deuxièmement, cette évaluation (*assessment*) n'est qu'un aspect, légitime et irréductible toutefois, du jugement esthétique global (*a legitimate aspect of the aesthetic evaluation*). L'évaluation que l'on fait de l'attitude de l'œuvre influera sur le jugement global que l'on portera sur l'œuvre, ce que Gaut appelle le jugement esthétique et qui est, lui, un jugement prenant en compte tous les aspects de l'œuvre (*an all-things-considered judgment*). La spécificité de l'éthicisme de Gaut porte justement sur ce point. Selon l'éthicisme, le fait pour une œuvre de manifester une attitude éthiquement louable contribue toujours d'autant et sans exception à ce que l'on porte à son sujet un jugement globalement favorable. L'inverse est aussi vrai : une œuvre qui présente une attitude moralement répréhensible s'en verra d'autant « pénalisée », au niveau du jugement global que l'on portera sur elle.

Cette conception pluraliste et relativement ouverte prête évidemment flanc à de nombreuses critiques, que Gaut anticipe ou relate avant d'y répondre. Parmi les plus sérieuses, mentionnons celle qui attaque la distinction entre l'évaluation *éthique* et l'évaluation *esthétique* d'une œuvre, distinction qui semble trop floue. Cette objection, d'origine autonomiste, se base sur l'adoption d'une autre attitude que celle décrite par Gaut, et qui est l'« attitude esthétique ». Cette attitude, dont nous n'avons pas parlé lors de l'exposé de la position autonomiste et de ses diverses variantes, consiste, *grosso modo*, à se placer dans un état de contemplation libre et détachée face à une œuvre d'art,

<sup>58</sup> *Ibid.*

de façon à la laisser nous pénétrer, plutôt que d'investir l'œuvre à l'aide de catégories ou de critères prédéfinis, éthiques ou autres. Or, cette attitude esthétique passive est distincte de l'attitude éthique adoptée par l'éthicisme et, de plus, une évaluation sur la base de critères éthiques est incompatible avec une telle attitude esthétique. Donc, l'évaluation éthique ne peut faire partie de l'évaluation esthétique d'une œuvre d'art, et l'éthicisme, par son flou définitionnel à propos de ces évaluations différentes, échoue à le reconnaître.

La réponse de Gaut se déploie en deux temps, qui correspondent chacun à une façon de concevoir ladite « attitude esthétique », dont l'existence même a d'ailleurs été très souvent remise en question. Premièrement, on peut identifier l'attitude par les objets qui la suscitent ou l'appellent. Gaut cite l'exemple des critères d'unité, de complexité et d'intensité énoncés par Monroe Beardsley.<sup>59</sup> Selon Beardsley, donc, la présence de ces éléments dans un objet susciterait, provoquerait ou à tout le moins créerait un climat favorable à l'adoption de l'attitude esthétique. Or, la présence de ces caractéristiques dans une œuvre n'a rien à voir avec la présence dans cette même œuvre de propriétés éthiques, qui n'ont par conséquent rien à voir avec l'évaluation esthétique de l'œuvre. Gaut considère que cette énumération formaliste des éléments pertinents à l'évaluation esthétique est manifestement incomplète. D'autres éléments doivent se joindre à ceux-là, et le font effectivement, quoi qu'en puisse affirmer la conception réductrice des formalistes. Gaut mentionne la puissance expressive et la profondeur de pénétration cognitive dont font souvent preuve les œuvres d'art et qui sont tout aussi pertinentes quant à l'évaluation esthétique à porter à leur sujet.

La deuxième façon de concevoir l'attitude esthétique est de la définir par ses caractéristiques intrinsèques, c'est-à-dire indépendamment des objets sur lesquels elle doit se porter. Parmi celles-ci, la plus prometteuse pour les opposants à l'éthicisme et à la critique éthique en général est le détachement et le désintéressement dont on fait preuve par rapport aux œuvres d'art. Cette attitude détachée est la simple conséquence logique de la fracture ontologique impliquée par la fictionnalité des œuvres d'art. Puisque l'on ne peut rien changer à une fiction, et que de toute façon celle-ci n'a aucune influence sur le monde réel, il est impossible et donc futile de tenter d'investir l'œuvre avec une attitude

<sup>59</sup> Monroe Beardsley, *op. cit.*



éthique, par définition pratique et concrète. Gaut s'objecte à la nécessité du lien entre la passivité et l'impossibilité d'une action effective. On évalue éthiquement les événements historiques du passé, malgré le fait qu'on n'y puisse rien changer. Toutes les exactions génocidaires du passé sont moralement condamnables, et on se doit de les condamner moralement, même si rien ne peut plus être fait. Cependant, si à cela on objecte que le cas de l'histoire est différent car on peut tenter d'y puiser des leçons pour le futur, l'argument peut très bien se renverser et être tout aussi applicable au cas de la littérature. À preuve, mentionne Gaut, les travaux de Freud concernant la littérature comme source de données psychologiques. Une attitude de détachement due à l'impuissance n'entraîne donc pas nécessairement un désengagement moral, le contraire étant même plus probable.

Cette dernière objection peut toutefois se radicaliser en délaissant la question de l'attitude esthétique pour ne retenir les implications de la fracture ontologique mentionnée entre la fiction et la réalité. Sur cette base, on reproche à l'éthicisme de confondre la fiction et la réalité. L'éthicisme, en maintenant que l'attitude manifestée par les œuvres présente en quelque sorte un contenu absolu, valable autant dans l'univers fictionnel que dans le monde réel, commettrait une erreur d'ordre ontologique. Les attitudes manifestées par les œuvres ne seraient en aucun cas absolues, et ne sont en fait que manifestées vis-à-vis d'objets imaginaires, fictifs, qui ne peuvent du fait même être blessés, auxquels on ne peut porter préjudice. Dès lors, l'évaluation éthique devient impertinente, parce qu'aucune conséquence, même seulement possible, ne peut venir la motiver.

À cet argument Gaut riposte d'entrée de jeu que l'objection est « hyperbolique », puisque toutes les œuvres d'art ne sont pas purement fictives : le film de Leni Riefenstahl sur le rassemblement nazi de Nuremberg, en 1934, est un documentaire tout ce qu'il y a de plus historique, et Hitler n'est pas un personnage fictif. Pourtant, le film fait incontestablement montre d'une grande puissance artistique. Nonobstant cette remise en perspective de la portée de l'objection, Gaut prend acte de la confusion ontologique que pourrait causer l'éthicisme et s'applique à la dissiper. Sa position sur la question consiste à accepter la fracture ontologique entre la fiction et la réalité, mais à refuser la conclusion selon laquelle l'univers imaginaire est amoral du fait de la nature

fictive des conséquences<sup>60</sup>. Dans un premier temps, afin de défendre la valeur absolue des attitudes manifestées par les œuvres, il s'appuie sur l'argument selon lequel ce sur quoi porte lesdites attitudes est davantage un type qu'un particulier. Par exemple, les personnages fictifs sont le plus souvent paradigmatiques : le bon père de famille, le simple d'esprit, etc. Dans ce cas, donc, l'attitude manifestée directement envers les objets l'est aussi, de manière indirecte, envers leur contrepartie réelle, puisque le type englobe à la fois les individus fictifs et réels. Gaut donne l'exemple du pervers sexuel qui s'imagine violant des femmes *abstraites*, purs produits de son imagination. Ces femmes, aussi désincarnées soit-elles, demeurent des *femmes*, qui appartiennent au type femme au même titre que celles qui marchent dans la rue. Ainsi, si la fracture ontologique demeure, au niveau de l'existence physique des objets et donc au niveau de la possibilité physique des conséquences des attitudes sur ces objets, des liens existent au niveau conceptuel qui prohibent l'amoralité de l'univers imaginaire.

Après avoir défendu sa position contre les principales critiques que l'on pourrait lui adresser, Gaut entreprend la démarche inverse en faisant l'examen des arguments que l'on a pu ou que l'on pourrait amener pour le défendre. Seulement, cette démarche ne vise qu'à démontrer l'insuffisance de ces arguments afin d'introduire son propre argument, central et définitif. Ainsi, Gaut présente, entre autres, les arguments de George Dickie et de David Pole. L'argument de Dickie est relativement simple et se formule sous la forme syllogistique. La vision morale qu'offre une œuvre d'art (ce que Gaut nomme son attitude) est une partie *essentielle* de celle-ci; tout énoncé ou jugement concernant une partie essentielle d'une œuvre d'art est un énoncé ou un jugement de nature esthétique; donc, un énoncé ou un jugement portant sur la vision morale d'une œuvre d'art est un énoncé ou un jugement esthétique. Le raisonnement est simple et percutant, mais malheureusement, il est aussi faux, puisqu'une des deux prémisses l'est. En effet, il est faux d'affirmer que tout énoncé ou jugement concernant une partie essentielle d'une œuvre d'art est un énoncé ou un jugement de nature esthétique. Gaut donne l'exemple d'une statue de pierre. Les caractéristiques géologiques de cette pierre constituent une partie essentielle de l'objet, mais le fait de provenir de telle ou telle strate ou de l'agglomération de résidus organiques n'a aucune pertinence du point de vue

<sup>60</sup> À ce sujet, voir Kendall Walton et Michael Tanner, *op. cit.*

de l'appréciation esthétique de la statue en tant qu'œuvre d'art. Ainsi, l'argument de Dickie ne tient pas.

David Pole, quant à lui, tente de défendre l'éthicisme contre son pire ennemi, c'est-à-dire le formalisme, en tentant de montrer comment, en fait, le premier *dérive* du second. Il soutient en effet que l'immoralité d'une œuvre constitue un défaut au niveau formel, puisqu'elle est un type d'incohérence interne. Une attitude immorale se présentant comme une distorsion de l'ordre « normal » de la représentation, celle-ci s'en trouve d'autant cacophonique, pour ainsi dire. Les éléments constituant cette attitude immorale viendront jurer avec les autres éléments de l'œuvre, créant ainsi une incohérence interne, une imperfection au niveau formel. Gaut rejette cette notion d'« incohérence formelle ». Selon lui, Pole confond, à son tour, ce qui est interne et ce qui est externe à une œuvre. Ainsi, l'ordre « normal » de la représentation, tel que le conçoit Pole, serait celui de la réalité. Or, rien ne l'y oblige, une œuvre et l'ordre de sa représentation pouvant être systématiquement immoraux. Ainsi, la cohérence interne est préservée, malgré l'immoralité des idées ou des objets représentés, et Pole est lui aussi réfuté.

Cependant, si Gaut ne trouve pas chez ses collègues d'argument suffisamment solide pour conforter l'éthicisme, c'est peut-être qu'il prétend en fournir un lui-même. Ce sera l'argument de la réaction méritée (*the merited-response argument*). Pour le présenter rapidement, disons que selon cet argument, une œuvre manifestant une attitude moralement inacceptable sera de ce fait incapable de susciter chez le récepteur la réaction qu'elle est destinée à susciter, celui-ci ne pouvant se résoudre à adopter et à sanctionner une attitude immorale. Or, cette incapacité pour une œuvre à susciter l'effet voulu est un défaut d'ordre éminemment esthétique. Donc, une attitude immorale devient un défaut esthétique, et inversement, une attitude moralement approuvable contribue à l'apparition de la réaction visée, d'où le nom de l'argument. De l'attitude manifestée dépend en partie si la réaction est méritée ou non, si l'œuvre accomplit son effet ou non, sur le plan esthétique. L'éthicisme est ainsi validé. CQFD, mais examinons tout de même de quelle façon Gaut articule son argument.

Gaut commence par revenir sur la définition qu'il a déjà pu donner de la notion d'attitude manifestée, et précise qu'il ne faut pas confondre l'attitude et le message. Le

message est ce que le texte donne à imaginer : *Germinal* décrit la vie dans les mines, et nous donne à imaginer cette vie. *Germinal* décrit la vie dans les mines d'une telle manière que cette description appelle l'indignation et la révolte. Un texte peut délivrer un message tout en le désapprouvant implicitement; le message et l'attitude divergent alors. Gaut utilise l'exemple du marquis de Sade. Ses œuvres manifestent une attitude approbatrice vis-à-vis des sévices sexuels décrits en ceci qu'ils incitent le lecteur à avoir une réaction positive, à juger qu'il est juste et bon d'être excité sexuellement par la souffrance d'autrui. Ainsi, nous dit Gaut : « The attitudes of works are manifested in the responses they prescribe to their audiences.<sup>61</sup> » Attention toutefois de ne pas tout confondre; il faut apporter une nuance. Il faut savoir interpréter correctement l'attitude manifestée par les réactions prescrites par le texte. Un texte peut nous prescrire une réaction d'amusement face à la description d'un innocent souffrant d'une énorme injustice dans le seul but de faire constater au même lecteur à quel point il peut être facile d'être moralement séduit et d'approuver des idées ou des comportements immoraux. Il faut alors être conscient de la hiérarchie qui s'installe dans les différentes attitudes et prescriptions de réaction de l'œuvre. Une attitude globale peut utiliser d'autres sous-attitudes afin de produire son effet global. Les films de Chaplin en sont autant d'exemples, où un traitement comique, qui prescrit d'abord aux spectateurs une réaction d'amusement, les laisse malgré cela songeurs à la fin du film. Ils auront d'abord ri de bon cœur, puis jaune et finalement, et y repensant bien, ils ne rient plus du tout. Ainsi en va-t-il aujourd'hui de la série télévisée *Les Bougons*, et de toute satire sociale en général. Dans tous les cas, il s'agit pour le tenant de l'éthicisme de faire preuve de discernement et de subtilité dans son appréciation globale afin de d'abord déterminer cette hiérarchie avant de porter son jugement.

Si les œuvres d'art prescrivent des réactions, il ne va pas nécessairement de soi que ces réactions surviennent toujours chez le lecteur. Une comédie peut être ennuyeuse, un film d'horreur ridicule, un roman historique inapte à représenter l'époque à laquelle l'histoire se déroule. La question est alors de savoir pour quelle raison la réaction prescrite survient ou ne survient pas. Il s'agit de déterminer si la réponse prescrite est appropriée ou pas, si le message envoyé et l'attitude manifestée sont garants de la

<sup>61</sup> Berys Gaut, *op. cit.*, p. 192.

réaction prescrite. En d'autres termes, il s'agit de déterminer si la réaction est méritée ou pas. Cette étape de l'approche de l'œuvre est cruciale aux yeux de l'éthicisme, puisque le fait pour une œuvre de réussir à mériter effectivement les réactions que prescrit l'attitude qu'elle manifeste est *une de ses caractéristiques fondamentales* en tant qu'œuvre d'art, et est donc pertinent lors d'un jugement esthétique global, c'est-à-dire un jugement portant sur sa valeur en tant qu'œuvre d'art. Or, afin de déterminer si la réaction est méritée, il faut disposer de critères, dont certains sont éthiques. Si je juge l'attitude manifestée moralement répréhensible, je ne pourrai fournir la réaction prescrite, car je ne pourrai fournir l'adhésion nécessaire à cela. Autrement dit, je jugerai que la réaction n'est pas méritée. Ainsi, c'est d'après un critère moral que je jugerai inapproprié de réagir de la façon prescrite par l'œuvre, ce qui constituera un défaut qui pèsera comme tel dans le jugement esthétique global que je porterai sur elle. Donc, l'éthicisme est valide. Gaut résume lui-même son argument de la façon suivante :

A work's manifestation of an attitude is a matter of the work's prescribing certain responses toward the events described. If these responses are unmerited, because unethical, we have reason not to respond in the way prescribed. Our having reason not to respond in the way prescribed is a failure of the work. What responses the work prescribes is of aesthetic relevance. So the fact we have reason not to respond in the way prescribed is an *aesthetic* failure of the work, that is to say, is an aesthetic defect. So a work's manifestation of ethically bad attitudes is an aesthetic defect in it. Mutatis mutandis [...] a parallel argument shows that a work's manifestation of ethically commendable attitudes is an aesthetic merit in it [...]. So ethicism is true.<sup>62</sup>

La démonstration semble convaincante. Un excellent exemple de ce phénomène semble d'ailleurs s'offrir au Québec au moment d'écrire ces lignes. Le film *Horloge biologique*, du réalisateur Ricardo Trogi, suscite chez certains spectateurs la réaction théoriquement décrite par Gaut. Le film, qui porte sur la paternité, tient à ce sujet un propos archétypiquement « homme québécois d'aujourd'hui, la jeune trentaine. » Or, ce propos cru, voire grossier, aux deux sens du terme, semble avoir, d'une façon assez généralisée, l'effet décrit par Gaut : éthiquement incapables d'adhérer aux propos, incapables donc

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 195-196.

d'adopter l'attitude prescrite par le film, les spectateurs ou spectatrices sont incapables d'en apprécier la qualité artistique, et juge le film mauvais, parce qu'immoral.

Toutefois, est-il possible de maintenir que la position modérée qu'est l'éthicisme de Gaut représente la critique transcendantale positive de la pratique de la critique éthique que nous recherchons? Cette conception de la place des critères éthiques dans l'appréciation esthétique des œuvres d'art et de la littérature permet-elle de dégager définitivement pour cette dernière une place dans la philosophie et l'éducation morales tout en préservant son identité artistique?

L'affirmer sans détour serait trahir la pensée et la position de Gaut sur le sujet. En effet, dans le même texte, malgré l'appui que semblerait en mesure d'apporter au projet de Nussbaum l'éthicisme et ses arguments, Gaut rejette clairement tout lien avec celle-ci. Dans un premier temps, Gaut rejette ce qu'il appelle la « thèse causale » (*the causal thesis*) : « Ethicism does not entail the causal thesis that good art ethically improves people.<sup>63</sup> » L'éthicisme n'est qu'une théorie permettant une approche plus globale et plus juste des œuvres d'art, et ne répond pas à la question de savoir si l'art peut avoir un effet direct sur les agents moraux. Plus encore, selon Gaut, cette question ne relève pas à proprement parler de la philosophie, comme il l'affirme dans un texte plus récent encore : « This is essentially a causal, empirical question : we need to find the answer from psychological and sociological experiments.<sup>64</sup> » Cette conception radicale de la causalité éthique, à l'évidence, ne cadre pas avec celle exposée par Nussbaum. C'est probablement aussi pour cette raison que Gaut prend explicitement ses distances avec Nussbaum elle-même. Dans une démarche inverse à celle entreprise ici, c'est-à-dire en mentionnant quant à lui la conception élargie de Nussbaum de l'éducation comme pouvant venir appuyer l'éthicisme, il réfute cette possibilité sur la base d'un rejet de la conception aristotélicienne de la moralité adoptée par Nussbaum : « Yet the argument rests on a radically particularist account of morality, which denies the existence of any general and informative moral principle.<sup>65</sup> » En qualifiant la conception de Nussbaum de « radicalement particulariste », il semble que Gaut la conçoive bien mal

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>64</sup> Berys Gaut, « Art and Ethics. », in *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, Routledge, 2001, p. 341.

<sup>65</sup> Berys Gaut, « The ethical criticism of art. », *op.cit.*, p. 191.

et ne lui rende pas justice. Toutefois, dans ces conditions, il est hasardeux de lui attribuer un lien de sympathie avec Nussbaum, même s'il peut sembler qu'une mauvaise compréhension soit à la base de ce différend.

Peut-être toutefois n'est-il pas vain de voir comment une autre conception modérée de la pertinence de la critique éthique pourra-t-elle mieux rendre justice à Nussbaum. Le moralisme modéré de Noël Carroll pourra en effet mieux servir la cause de la littérature dans l'entreprise de Nussbaum.

### 3. Troisième chapitre : le moralisme modéré de Noël Carroll, au secours de la critique éthique et de l'éducation morale par la littérature.

En explorant les positions modérées vis-à-vis la critique éthique, on cherchait à justifier cette pratique d'un point de vue théorique et à voir comment, d'un point de vue plus pratique, elle pourra jouer un rôle accru dans l'éducation morale au sens large, telle que la conçoit Nussbaum, ce que ne permettaient pas les positions radicales. L'éthicisme de Berys Gaut nous a permis de tracer la ligne argumentaire générale commune à la plupart des positions modérées avec l'argument de la réponse méritée. Toutefois, face au constat de l'impossibilité explicitement exprimée de voir l'éthicisme venir ménager une place pour la littérature dans l'éducation morale, celui-ci refusant d'entériner toute autre implication de sa théorie que celles concernant la stricte évaluation esthétique des œuvres abordées, on passera au moralisme modéré de Noël Carroll. Ce dernier, contrairement à Gaut, développe une théorie à laquelle il attribue des implications beaucoup plus larges et aussi beaucoup plus intéressantes du point de vue qui nous intéresse ici, c'est-à-dire le rôle de la littérature dans l'éducation morale, et ce, malgré que cette théorie soit très similaire à l'éthicisme quant à son articulation. En fait, il semble que Carroll ne fasse que pousser l'analyse de l'argument de la réponse méritée plus loin, avec les implications qui s'ensuivent lors de son développement.

C'est dans un article paru en 1996, « Moderate Moralism<sup>66</sup> », que Carroll expose les grandes lignes de sa théorie. La démarche, modérée, de Carroll vise, contre l'autonomisme, à inclure des critères moraux de façon nécessaire dans l'évaluation critique d'un type particulier d'œuvres d'art, soit les œuvres narratives, dont font partie les œuvres littéraires. Toutefois, et c'est là le côté modéré de sa position, Carroll admet que ces critères ne sont pas les seuls à devoir être pris en considération et qu'il est certains types d'œuvres d'art qui ne comporte tout simplement pas de composante éthique. C'est donc ainsi que l'on peut parler de moralisme modéré. Lorsqu'ils sont présents, mais alors seulement, ces critères sont incontournables et il est absolument nécessaire de les prendre en compte, à défaut de quoi on compromettra la bonne compréhension du texte.

<sup>66</sup> Noël Carroll, « Moderate Moralism », in *British Journal of Aesthetics*, 36:3, 1996, pp. 223-238.



Carroll débute l'exposé de sa théorie en précisant contre quoi elle se positionne. Évoquant le contexte de sa propre formation philosophique, il rappelle comment l'autonomisme a exercé pendant plusieurs années, en Amérique du Nord du moins, une domination quasi-totale en faisant référence au mouvement minimaliste. Dans ce cas, en effet, il était plutôt hasardeux de se risquer en dehors de la voie autonomiste en ce qui concernait la réception et la critique des telles œuvres. L'hégémonie autonomiste était à son apogée, et parler de l'art selon d'autres paramètres que ceux privilégiés par l'autonomisme (principalement des caractéristiques formelles : construction, style, composition, etc.) équivalait à se rendre ridicule : « To talk about art from a moral point of view belied a failure of taste or intelligence, or, more likely, both.<sup>67</sup> »

C'est donc en réaction contre cette domination presque outrageuse que se sont développés au cours des années 70, 80 et 90 des mouvements qui, tant au niveau de la création que de la critique, faisaient une place de choix à la valeur éthique de l'art. Encore récemment, dans un registre contestataire, que l'on pense à des films comme *Kill Bill*, de Quentin Tarentino, ou *Baise-moi*, de Virginie Despentes et Coraline Trihn-Thi, qui mettent en scène, chacun selon une perspective et une esthétique propre, une violence extrême. À l'opposé, les exemples de film qui se confortent dans une morale bourgeoise et une rectitude politique exacerbée pullulent dans la production cinématographique hollywoodienne. Du côté de la critique, mentionnons l'évènement survenu au festival du film de Cannes où, en 2004, on attribuait la Palme d'Or, récompensant le meilleur film, au très polémique documentaire à tendance propagandiste *Fahrenheit 9/11*, de l'américain Michael Moore. À un niveau plus académique, rappelons les mouvements *queer* ou féministes déjà évoqués dans la revue des héritiers du mouvement moraliste radical au chapitre précédent. Dans le domaine des arts visuels aussi, la tendance à un art éthiquement et politiquement engagé se poursuit, et le retrait de l'exposition de la photographe canadienne Zara Kazemi de la bibliothèque municipale de Côte-Saint-Luc/Hampstead<sup>68</sup> en fournit un exemple significatif. Bref, ces dernières décennies, les arts se sont définitivement engagés, en réaction à l'autonomisme qui les confinait au mutisme aux plans éthique et politique. Selon Carroll, ces

<sup>67</sup> Noël Carroll, *idem.*, p. 223.

<sup>68</sup> Pour les détails de l'évènement, cf. <http://radio-canada.ca/radio/maisonneuve/07062005/57577.shtml>

mouvements offrent donc une contrepartie saine à l'autonomisme : « these developments, I feel, provide a healthy corrective to formalism and its corresponding doctrine of artistic autonomy.<sup>69</sup> »

Cependant, face à cette effervescence, Carroll note la lenteur de la philosophie anglo-américaine à se pencher sur les fondements philosophiques de telles pratiques :

little effort has been devoted to working out the philosophical foundations of moral criticism beyond loudly and insistently protesting that the doctrines of formalism and artistic autonomy are obviously wrongheaded, repressive and undoubtedly pernicious.<sup>70</sup>

C'est cet argumentaire pour le moins défaillant que Carroll compte pallier par les travaux qui aboutiront au moralisme modéré. En élaborant une position qui s'oppose à l'autonomisme et reconnaît l'existence et la pertinence de la composante éthique de la littérature, Carroll viendra fonder philosophiquement ce qu'il considère comme une saine mise au point.

### 3.1. *Le moralisme modéré contre le radicalisme de l'autonomisme*

Avant de lancer la riposte, Carroll identifie bien la cible. Car tous les autonomistes ne tiennent pas le même discours. Dans un premier temps, il s'agira de faire face à la position de l'autonomisme radical. Il rappelle succinctement en quoi consiste celle-ci :

Radical autonomism is the view that art is a strictly autonomous realm of practice. It is distinct from other social realms which pursue cognitive, political or moral value. On this account, [...] it is inappropriate and even incoherent to assess artworks in terms of their consequences for cognition, morality and politics.<sup>71</sup> »

<sup>69</sup> Noël Carroll, *op. cit.*, p. 223.

<sup>70</sup> *Idem.*, p. 224.

<sup>71</sup> *Ibid.*

Carroll décrit donc une version classique de l'autonomisme, soit une théorie refusant de considérer l'art en fonction de quoi que ce soit qui lui serait extrinsèque. Toutefois, il ne s'arrête pas là et insiste sur un des arguments principaux en faveur de la position autonomiste, soit l'argument du dénominateur commun. Cet argument se base sur une conception essentialiste de l'art: « the expectation that everything we call art will share a *uniquely* common characteristic which pertains distinctly to all and only art.<sup>72</sup> » L'art, puisqu'il constitue une entité autonome, devra donc posséder un dénominateur commun qui permettra justement d'en établir l'unité et selon lequel, par comparaison, on pourra juger de la valeur d'une œuvre. De plus, étant donné l'autonomie de l'art, cet élément commun, unique et déterminant présent dans tout art ne pourra être de nature éthique, puisqu'à l'évidence, tous les arts n'ont pas de dimension éthique : « Moral evaluation is never appropriate to artworks, in short, because it is not universally applicable.<sup>73</sup> » On peut donc formuler l'argument du dénominateur commun comme suit : si une œuvre d'art trouve toute sa valeur en elle-même et que, par conséquent, les critères servant à déterminer cette valeur doivent se trouver en elle-même; si, par ailleurs, on adopte une conception essentialiste de l'art, ce critère devra être commun à toute œuvre d'art; si certaines œuvres d'art n'ont aucune dimension éthique; il s'ensuit qu'il ne peut être question de considérer des critères éthiques dans l'évaluation d'une œuvre d'art.

Il est toutefois une autre prémisse fondamentale et incontournable de la position autonomiste qui doit entrer en jeu dans cet argument, note Carroll : « Autonomism rides on the unexceptionable observation that art appears to aim, first and foremost, at being absorbing. The so-called aesthetic experience is centripetal.<sup>74</sup> » Cette prémisse fondamentale, observe Carroll, rend la conclusion de l'argument du dénominateur commun invalide : « this conclusion is non sequitur. For, in ways to pursued below, some art may be absorbing exactly because of the way in which it engages, among other things, the moral life of its audiences.<sup>75</sup> » C'est précisément ici que Carroll fait pour la première fois montre de *modération*. C'est au caractère absolu et inflexible de

<sup>72</sup> *Idem.*, p. 225.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Idem.*, p. 226.

l'autonomisme qu'il s'objecte. S'il acquiesce que vis-à-vis certains arts il serait absurde de chercher une dimension éthique, comme par exemple dans un concerto pour violoncelle de Bach ou une œuvre abstraite de Marcelle Ferron, cela n'a aucune implication universelle. Autrement dit, en regard d'autres cas, en effet, cette recherche d'une dimension éthique est tout à fait fondée et peut même devenir un simple mais indéniable constat. Carroll cite à cet effet les exemples de *King Lear* et de *Potemkin*, lesquels engagent notoirement le lecteur ou le spectateur sur le plan éthique. Carroll pousse encore plus loin et généralise ses exemples en maintenant que ceux-ci ne sont pas des cas uniques mais exemplifient seulement un mode de fonctionnement quant à la manière dont ils s'acquittent de leur tâche esthétique, c'est-à-dire dont ils « absorbent » le récepteur. Carroll maintient en effet que ce mode de fonctionnement est propre aux *genres* auxquels ils appartiennent. Si l'on ne peut effectivement parler d'une dimension éthique à propos de la musique instrumentale ou de la peinture abstraite en général, on peut très bien le faire à propos du cinéma ou... de la littérature : « It is my contention that there are many kinds of artworks – genres, if you will – that naturally elicit moral responses [...] and even warrant moral evaluation.<sup>76</sup> » C'est là une possibilité que l'argument du dénominateur commun ne peut logiquement nier :

The common-denominator argument cannot preclude this possibility logically, for even if there is some global standard of artistic value (a very controversial hypothesis), there may be different local standards for different genres.<sup>77</sup>

L'argument de Carroll contre le radicalisme de l'autonomisme est donc le suivant : même s'il existait un dénominateur commun qui permettrait d'instaurer un critère universel de la valeur artistique de toute œuvre d'art, cela n'éliminerait pas la possibilité que l'on puisse aussi inclure, en regard de certains types particuliers d'œuvres d'art, d'autres critères, d'un ordre autre que ce qui est intrinsèque et exclusif à l'art. Ceci étant, Carroll pousse plus loin en affirmant que cette possibilité s'actualise effectivement dans certains types d'art : ceux qui appellent une réponse d'ordre éthique. Son argument cible

<sup>76</sup> *Idem.*, p. 227.

<sup>77</sup> *Ibid.*

donc l'intransigeance de l'autonomisme radical. Sa réponse est en quelque sorte un « Oui, mais... » qui, tout en admettant une bonne partie de la position opposée, tâche de trouver des contre-exemples qui, sans démontrer la fausseté de la thèse critiquée, mettent toutefois en évidence son incomplétude.

Carroll, conscient que, malgré la démonstration logique de son argument, le fardeau de la preuve lui incombe encore, poursuit avec un cas bien précis, et qui nous intéresse particulièrement ici, c'est-à-dire celui des arts narratifs. Au nombre de ces arts narratifs, Carroll compte le théâtre, le cinéma et même la peinture, bref, tout art qui présente une forme de narration. Évidemment, l'art narratif par excellence sera la littérature, d'où l'accroissement ici de l'intérêt pour les thèses de Carroll. C'est donc par des observations sur la littérature qu'il pourra soumettre à l'épreuve du concret ses thèses jusqu'alors encore éminemment abstraites.

L'observation fondamentale que fait Carroll à propos de la littérature concerne l'insuffisance essentielle de celle-ci en ce qui a trait à la compréhension :

It is of the nature of narrative to be incomplete. No author is absolutely explicit about the situations she depicts. Every narrative makes an indeterminate number of presuppositions and it is the task of the readers [...] to fill these in.<sup>78</sup>

Aucune œuvre n'est absolument complète. Aucun roman, même Nouveau, même naturaliste, n'est absolument exhaustif à propos de ce qu'il décrit. Jamais n'est-il précisé qu'un chat est un félin domestique dont différentes races sont présentes dans différentes parties du monde, etc. Ou, si cela l'est, c'est par style plutôt que par soucis de précision. Or, cette « imprécision » est inhérente au type de discours qu'est le discours littéraire\*. C'est au lecteur d'assurer la complétion des « trous » présents dans le texte en fournissant (*fill in*) les données ou les éléments manquants. Le lecteur est ainsi appelé à partager avec l'auteur, ou simplement avec le texte, un nombre important de présupposés implicites. Carroll donne l'exemple de Sherlock Holmes : bien qu'Arthur

<sup>78</sup> *Ibid.*

\* Pour ne pas dire de *tout discours*, mais ce sont là des considérations qui nous mèneraient trop loin de notre objet. Contentons-nous d'observer, avec Carroll, que l'incomplétude est à la fois particulièrement flagrante et significative dans le cas de la narration littéraire.

Conan Doyle ne le précise nulle part, nous présupposons que le célèbre détective est un être humain et non pas un androïde extrêmement perfectionné.

En outre, poursuit Carroll, la nature de ces « remplissages » peut varier : « what must be filled in this way comes in all different shapes and sizes, including facts of physics, biology, history, religion and so on.<sup>79</sup> » Pour que la simple phrase « Morane avançait lentement dans le sable brûlant, tentant de garder ses énergies pour la nuit. » puisse prendre tout son sens, le lecteur doit savoir à l'avance que le soleil du désert est ardent, que malgré cela les nuits y sont glaciales et que Bob Morane, digne héros, prend toujours la bonne décision. Le lecteur doit aussi présupposer que Bob Morane ne veut pas mourir dans le désert, que malgré son héroïsme légendaire, il doit être un peu nerveux quand il pense à son avenir rapproché, etc. Les présupposés psychologiques prennent en effet une grande place dans le travail de remplissage. On présuppose que les personnages vivent et appréhendent la vie de la même façon qu'on le ferait dans le même cas. Pour comprendre un personnage, on doit projeter chez lui notre propre psychologie. L'auteur n'a pas besoin de préciser que la mort d'un être cher entraînera la tristesse chez celui ou celle qui subit la perte, ou que la passion amoureuse est une émotion intense qui peut faire perdre momentanément la raison. La narration joue d'ailleurs avec ces présupposés, soit en les confortant, comme c'est souvent le cas dans le roman rose, soit en les renversant, dans le cas du roman noir.

L'observation de Carroll semble juste et bien fondée, mais rien ne semble encore faire le lien avec la présence de facteurs moraux. Certes, il est des connaissances qu'il faut avoir et activer pour accomplir la nécessaire complétion des œuvres narratives, mais ce phénomène se passe à un strict niveau cognitif, indépendamment de toute morale. Il ne s'agit pour l'instant que de faire sens des énoncés contenus dans la narration sans porter de jugement de nature morale sur ces énoncés ou sur les idées exprimées par ceux-ci. Mais, poursuit Carroll, une approche proprement littéraire et adaptée à ce langage particulier qu'est la littérature ne se limite pas à faire sens de propositions sur un plan strictement cognitif : « Understanding a narrative also requires mobilizing the emotions that are appropriate to the story and its characters.<sup>80</sup> » On n'a pas véritablement

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Idem.*, p. 228.

compris *Les Misérables* tant que l'on n'a pas viscéralement abhorré Thénardier ou que l'on n'a pas ressenti un élan de tendresse pour Gavroche ou un sentiment de tragique injustice face au récit de sa mort. Or, et c'est par là que la démarche de Carroll commence à inclure la dimension morale, ces émotions que la narration fait naître chez le lecteur sont plus souvent qu'autrement de nature morale :

many of the emotions that the audience brings to bear, as a condition of narrative intelligibility, are moral both in the sense that many emotions, like anger [...] possess ineliminable moral components, and in the sense that many emotions that are pertinent to narratives are frequently moral emotions.<sup>81</sup>

Dans le premier sens de la nature morale des émotions évoqué par Carroll, l'émotion provoquée par la narration a une constituante morale inaliénable. Dans l'exemple évoqué par Carroll, celui de la colère, on peut, par analyse, trouver qu'il faille avoir été trompé ou abusé ou encore être affecté par une injustice pour la ressentir. La cause ou l'effet de ce type d'émotion est souvent d'ordre éthique ou moral. Dans le deuxième sens, et corollairement, ces émotions à caractère moral contribuent à la compréhension de la narration justement en vertu de ce caractère moral. Carroll cite l'exemple du roman *Uncle Tom's Cabin*, à la lecture duquel on ne peut que ressentir une irrépressible indignation, émotion morale qu'il est nécessaire d'éprouver pour assurer une bonne compréhension de la narration. De plus, non seulement faut-il éprouver cette indignation, mais il faut le faire de bon cœur, c'est-à-dire qu'il faut aussi, en même temps, approuver le fait d'éprouver cette émotion. Revenons à l'exemple des *Misérables*. Le succès de la narration, pour ainsi dire, c'est-à-dire l'accomplissement de la réaction recherchée chez le lecteur, dépend de la réponse émotive de celui-ci. Une autre narration de l'histoire exacte de Jean Valjean et de Cosette qui ne parviendrait pas à susciter l'admiration devant l'abnégation de Jean Valjean, alors que l'idée que l'on chercherait à exprimer serait précisément celle de la grandeur d'âme, échouerait en tant que narration. Cette autre narration ne fournirait pas les moyens de la comprendre en ne parvenant pas à susciter la réponse émotive appropriée.

<sup>81</sup> *Ibid.*

L'argument de Carroll en faveur de la reconnaissance de la place d'une composante morale inhérente à la littérature dépend donc, comme le faisait l'argument de l'éthicisme de Gaut, de la réponse du lecteur à la narration. Selon Carroll, il faut acquiescer la présence d'éléments d'ordre moral, c'est-à-dire qu'il faut *éprouver* cette émotion morale, en même temps que leur nécessité à la bonne compréhension de la narration, c'est-à-dire qu'il faut *approuver* ces mêmes émotions. Celui qui ne ressent pas d'indignation à la lecture des gestes de Thénardier et qui ne juge pas cette indignation comme la seule émotion justifiable n'a pas bien compris la narration de Victor Hugo. Par conséquent, il est légitime de baser une partie de notre jugement sur l'« efficacité » avec laquelle la narration fait naître ces émotions d'ordre moral :

if understanding a narrative artwork is, as I have argued, so inextricably bound up with moral understanding, then [...] it will be natural for moral concerns to arise in the course of our appreciation of narrative artworks and in our discussions of them.<sup>82</sup>

On se souvient que Gaut rejetait tout lien entre l'éthicisme et la position défendue par Nussbaum. Gaut rejetait cette possibilité, qui semblait pourtant naturelle, sur la base d'un refus de la thèse causale, dans un argument qui n'allait pas sans rappeler celui de l'anticonséquentialisme. On a déjà vu comment la théorie de Nussbaum pouvait passer outre à cet argument. Toutefois, il apparaissait hardi d'attribuer à l'éthicisme la volonté, sinon la capacité, d'éliciter la pratique de la critique éthique en tant que riposte à l'argument autonomiste, en tout cas pas au niveau auquel se situe Nussbaum, c'est-à-dire au niveau du débat de la place de la littérature dans la philosophie morale. Gaut limitait la portée de l'éthicisme à la stricte dimension évaluative de la valeur esthétique de l'œuvre abordée, sans plus. Son argument se limitait donc à admettre des critères éthiques dans l'évaluation esthétique des œuvres abordées, en stipulant que si, dans celles-ci, une réponse positive à une conception éthique inacceptable était « demandée » par la narration, alors l'incapacité du lecteur à aller contre ses principes et donc à accorder une telle sanction devenait une faille esthétique fondée sur une morale

<sup>82</sup> *Ibid.*



défaillante. Formulé de la sorte, l'argument n'a effectivement aucune implication autre que strictement évaluative.

Or, qu'en est-il avec l'argument de Carroll? Peut-on trouver dans le moralisme modéré les éléments qui manquaient à l'éthicisme pour venir légitimer la critique éthique d'une manière telle que l'on puisse fournir à la position de Nussbaum les arguments nécessaires pour se défendre contre les prétentions de l'autonomisme? Le moralisme modéré de Carroll sera-t-il cette critique transcendantale de la critique éthique que nous recherchions? Il semble qu'une réponse positive à ces questions puisse être espérée.

### 3.2. *Une théorie de la compréhension des œuvres littéraires*

Cet espoir se trouve dans la manière dont Carroll articule, d'une part, son argument pour la place de critères éthique dans le jugement porté sur les œuvres narratives et, d'autre part, la façon dont « fonctionne » la dimension éthique de ces mêmes œuvres. Rappelons brièvement l'argument : on doit intégrer une dimension éthique à l'évaluation des œuvres narratives puisque la compréhension même de ces œuvres dépend de la réponse, cognitive, émotive et morale, qu'elle suscite chez le récepteur; si la réponse n'inclut pas ces émotions de nature morale, l'œuvre n'est pas entièrement et correctement comprise. Chez Carroll, l'accent est mis sur la *compréhension* même de l'œuvre, alors que chez Gaut, il était simplement question de la réaction à l'œuvre. C'est là que tout se joue, en ce qui nous concerne. L'effet de la présence dans la narration de thèses éthiquement inacceptables est le même : l'échec de la narration en tant que narration, c'est-à-dire l'échec de la narration à produire son effet fondamental, soit d'absorber le récepteur en lui permettant de suivre la narration, selon Carroll, ou encore de mériter la réponse qu'elle appelle, selon Gaut. Ce qui revient pratiquement au même, puisque l'absorption dont parle Carroll consiste en un accord avec les prescriptions émotives de l'œuvre, c'est-à-dire une réponse positive à ses appels, une adhésion volontaire aux idées émises, une sorte de soumission volontaire à l'action de la narration par une réponse cognitive et émotive en concordance avec les prescriptions de l'œuvre. Autrement dit, l'absorption dans l'œuvre est la bonne

compréhension de l'œuvre, c'est-à-dire la compréhension de l'œuvre globale. De cette conclusion, on peut définitivement tirer un argument contre la position autonomiste : il faut nécessairement admettre dans un jugement portant sur une œuvre littéraire narrative une composante éthique, puisque de celle-ci dépend la compréhension même du texte. Mais ce n'est pas tout.

Carroll poursuit la description du phénomène qui se produit lors de la lecture d'une œuvre. Poursuivant l'analyse de ce qu'il observe dans la compréhension d'une œuvre, il note :

inasmuch as narrative artworks engage our powers of moral understanding, they can be assessed in terms of whether they deepen or pervert the moral understanding, That is, some artworks may be evaluated in virtue of the contribution they make to moral education.<sup>83</sup>

En effet, dans la mesure où les œuvres narratives engagent notre compréhension au niveau moral, on peut les juger selon qu'ils approfondissent ou pervertissent cette compréhension, c'est-à-dire que l'on peut les évaluer selon leur contribution à l'éducation morale. Cela viendrait corroborer les thèses de Nussbaum, c'est-à-dire que non seulement on peut ménager une place à la littérature au sein de la philosophie morale, au sens d'une contribution au savoir moral, mais qu'en plus on peut lui attribuer un rôle sur le plan pédagogique, au sens où la fréquentation d'œuvres littéraires contribuerait de façon bénéfique à l'éducation morale de l'agent-lecteur. Attention toutefois. On ne peut le faire que dans la mesure où (*inasmuch as*) il existe un lien essentiel entre compréhension et éducation. Cela reste encore à démontrer, partiellement du moins, ce lien restant à être explicité, malgré l'intuition qui les réunit.

À ce moment de son exposé, Carroll reprend l'argument qu'il lui faut affronter s'il veut démontrer le lien entre la compréhension et l'éducation morale, soit celui de la trivialité cognitive : « Artworks, [...] trade in moral commonplaces, and, therefore, do not really teach morality. They are not source of moral education, but depend upon and

<sup>83</sup> *Idem.*, p. 229.

presuppose already morally educated readers<sup>84</sup> ». La réplique qu'il apporte est sensiblement la même que celle de Nussbaum. Celle-ci, on l'a vu, prétend que la littérature a la capacité d'affiner ce qu'elle nommait, d'après Aristote et James, la « perception », cette capacité de distinguer les subtilités et les différences qualitatives entre différents objets de valeur, comme c'est le cas lors de dilemmes moraux. Carroll maintient une thèse semblable, qu'il nomme le clarificationnisme. S'il demeure assez circonspect à ce sujet dans son texte sur le moralisme modéré, là n'étant pas le principal contentieux, il s'y attarde davantage ailleurs. Avant donc de poursuivre l'exposé de l'argument devant mener à la légitimation de la position de Nussbaum, un détour s'impose afin de mieux saisir la position de Carroll ainsi que les similarités et les divergences avec la position de Nussbaum.

### 3.3. *Le clarificationnisme de Carroll*

Carroll expose sa position, qu'il nomme le clarificationnisme, dans « Art, narrative, and moral understanding<sup>85</sup> ». Il définit de la manière suivante la thèse principale :

Clarificationism does not claim that, in standard case, we acquire interesting, new propositional knowledge from artworks, but rather that the artworks in question can deepen our moral understanding by, among other things, encouraging us to apply our moral knowledge and emotions to specific cases.<sup>86</sup>

On note la similitude avec la thèse de Nussbaum, en ceci que le savoir moral acquis par l'intermédiaire de la littérature tient davantage d'un « savoir-faire » que d'un « savoir-que ». Par la fréquentation de la littérature, on est appelé à mettre en application les principes et les règles déjà acquises autrement, par la spéculation ou l'expérience.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Noël Carroll, « Art, narrative, and moral understanding », in Jerrold Levinson (éd.), *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

<sup>86</sup> Noël Carroll, « Art, narrative, and moral understanding », p. 142.

Carroll, par contre, en cohérence avec sa conception de la compréhension morale, mentionne que ce sont aussi les émotions morales que l'on « active » par la lecture. De façon similaire à Nussbaum, Carroll maintient que le savoir moral apporté par la littérature tient de l'expérience, au sens où un navigateur acquiert une expérience toujours plus grande à mesure qu'il parcourt les océans et apprend à connaître leurs caprices et à s'y adapter chaque fois un peu mieux. Carroll diverge toutefois un peu de Nussbaum en ceci qu'il maintient que l'expérience ainsi acquise, par la compréhension morale expérimentée dans la littérature, permet certes de pouvoir mieux improviser pour s'adapter à une réalité toujours changeante et fluctuante, mais constitue aussi une façon de mieux s'approprier ses propres connaissances, souvent diffuses, sinon confuses, mais néanmoins présentes et efficaces : « A person with understanding has the ability to find her way around in the mental geography of her own cognitive stock.<sup>87</sup> » Bref, la lecture, c'est-à-dire la compréhension d'un texte littéraire, compréhension impliquant la réactivation et le réinvestissement des savoirs et des émotions moraux, permet de *clarifier* ce bagage de connaissances, par l'application à un cas particulier, celui de la narration. Différence mineure, mais qui prend toute son importance dans l'interprétation qu'en fait Carroll.

On constate en effet qu'à peu de chose près, les deux réponses à l'argument de la trivialité cognitive sont identiques. Nussbaum maintient que la littérature, à défaut d'apporter de nouveaux savoirs moraux sous la forme de propositions originales, permet d'affiner la perception et d'ainsi améliorer le savoir-faire moral. Carroll, quant à lui, maintient que la fréquentation de la littérature et l'exercice de compréhension que cette fréquentation entraîne permet de « faire le ménage » dans le bagage cognitif moral déjà acquis et de le clarifier. Le seul point de divergence est minime et consiste en ceci que ce qui est amélioré, chez Carroll, n'est pas seulement un savoir-faire, mais aussi, par le développement de ce savoir-faire, le bagage cognitif moral en tant que tel.

Or, ce détail fait toute la différence. L'expérience de la littérature, le simple fait d'aborder un roman et de tenter de le comprendre, d'en tirer le sens incarné par le texte est déjà pour Carroll une expérience pédagogique, au sens où « Understanding the work, enlarging one's moral understanding and learning from the narrative are all part

<sup>87</sup> *Idem.*, pp. 143-144.

and parcel of the same process, which might be called comprehending or following the narrative.<sup>88</sup> » Si l'expérience de la lecture est déjà la mise en branle d'un processus de clarification du bagage cognitif moral déjà existant et présent dans l'esprit de l'agent-lecteur, alors en effet la simple lecture, c'est-à-dire la compréhension du texte, est déjà un acte au cours duquel on apprend. Cet apprentissage dont la lecture fournit l'occasion est un apprentissage qui est à la fois de l'ordre du savoir-faire, et par là même, de l'ordre aussi du bagage cognitif. En effet, la littérature, de par sa nature incomplète, est une occasion de mise en application des principes, des règles, des maximes, bref, de toutes ces connaissances morales abstraites que l'on possède avant la lecture et qui sont en effet nécessaires à la simple compréhension du texte, ainsi que le maintient l'argument de la trivialité cognitive. Simplement en « comprenant » le texte littéraire, c'est-à-dire en le remplissant, on doit activer et exercer les connaissances morales abstraites qui deviennent ainsi mieux maîtrisées, on établit entre elles des liens, des rapports; en clarifiant, en « faisant le ménage », on augmente notre bagage de connaissances *accessibles*. L'augmentation du savoir-faire résulte donc en l'augmentation du bagage cognitif. L'exercice de la compréhension du texte littéraire devient alors l'élément catalyseur qui permet à l'agent-lecteur de mieux posséder ses propres connaissances morales. Si la lecture n'augmente pas le nombre de nos connaissances morales en général, elle augmente celui des connaissances morales actives, de celles qui sont prêtes à tout moment à se traduire en acte. D'où il est possible d'affirmer que la littérature, de par sa nature même d'objet incomplet qui appelle une complétion, se mérite une place dans le domaine de la philosophie morale par la fonction clarificationniste de l'acte de compréhension qu'elle implique. Qui plus est, elle peut aussi prétendre à un rôle dans une démarche plus pédagogique. Elle doit le faire, selon Carroll, si elle veut seulement se faire adéquatement comprendre.

L'argumentaire de Carroll semble lui permettre de défendre sa position face à celle de l'autonomiste radical. Dans le cas du moins des œuvres narratives, il faut en effet faire entrer des critères qui ne tombent pas dans la stricte catégorie des

<sup>88</sup> *Idem.*, p. 145. L'argument est aussi repris textuellement dans Noël Carroll, « Moderate Moralism », p.230.

caractéristiques esthétiques si l'on veut seulement les comprendre dans leur ensemble et respecter leur intégrité artistique. Seulement, il est une autre position à laquelle elle doit faire face, soit une version édulcorée, modérée de l'autonomisme. L'autonomisme modéré, en effet, est la position qui, si elle acquiesce la présence d'éléments d'ordre éthique dans les œuvres littéraires, maintient que ces éléments demeurent strictement distincts des éléments esthétiques. L'œuvre présente donc plusieurs facettes indépendantes et:

although it is permissible to evaluate such an art work morally, the moral strengths and weaknesses of an artwork, *vis-à-vis* moral understanding, can never provide grounds for a comparable evaluation of the aesthetic worth of an artwork.<sup>89</sup>

L'autonomiste modéré, au nombre desquels on pourrait compter Monroe Beardsley, s'il admet la légitimité d'une approche de l'œuvre selon des critères éthiques, refuse toutefois que l'évaluation que l'on peut retirer de cette approche puisse avoir un quelconque lien avec celle à laquelle on pourrait parvenir par une approche esthétique à plus strictement parler. Or, sous-jacente à cette proposition est celle selon laquelle la façon « correcte » d'aborder une œuvre d'art *en tant qu'œuvre d'art* est selon ses vertus esthétiques. L'abord éthique est légitime, mais il ne rend pas pleine justice à la valeur artistique de l'œuvre. Selon cette perspective, le fait d'aborder l'œuvre sous un angle éthique et de l'évaluer selon des critères éthiques consisterait en quelque sorte en une dénaturation de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art. On ne la considérerait alors plus comme telle, mais comme un objet de cognition sans distinction propre, lui aliénant du même coup sa nature artistique propre. Or, cela irait contre ce que l'on recherchait au début du deuxième chapitre où, rappelons-le, on entreprenait une critique transcendantale de la critique éthique, où l'on posait la question du respect de la nature artistique de la littérature, à savoir si faire une lecture éthique d'une œuvre littéraire, dans un dessein d'éducation morale au sens large, revenait nécessairement à instrumentaliser cette œuvre et ainsi à l'éjecter du domaine de l'artistique pour la confiner à celui du didactique.

<sup>89</sup> *Idem*, p.147

L'autonomiste modéré prétend que oui. La facette esthétique de l'œuvre littéraire est première, essentielle et fondamentale et, de ce fait, elle est rigoureusement indépendante. Considérer une œuvre autrement équivaut à la dénaturer. La seule façon d'aborder proprement une œuvre littéraire en tant qu'œuvre d'art et en préservant intégralement son caractère artistique est selon une approche esthétique. Qui plus est, il n'existe aucun lien entre la composante esthétique de l'œuvre et ses autres facettes, éthiques ou autres.

Or, c'est sur cette dernière thèse que le moralisme modéré intervient et vient réfuter l'autonomisme modéré. Selon les éléments déjà présentés du moralisme modéré, un lien peut définitivement exister entre la valeur éthique et la valeur esthétique d'une œuvre littéraire. Selon Carroll, cela est suffisant pour démontrer que l'autonomisme modéré est faux.

L'argument que présente Carroll se déploie en deux temps. Premièrement, il s'attarde à démontrer que dans certains cas, un *défaut* éthique peut être aussi un défaut esthétique. Par défaut éthique, Carroll signifie la présence dans une œuvre d'idées ou de thèses à portée éthique et qui ne cadrent pas avec le bagage éthique du lecteur. Dans un premier temps, donc, Carroll se limite à l'influence négative que peut avoir sur la composante esthétique l'évaluation éthique d'une œuvre. L'argument qu'il déploie pour démontrer ceci ressemble à une réarticulation de l'argument de l'éthicisme dans les termes du moralisme modéré :

Narrative artworks are, as we have argued, incomplete structures. Among other things, they must be filled in by the moral responses of readers, viewers and listeners. Securing the right moral response of the audience is as much a part of the design of a narrative artwork as structural components like plot complications. Failure to elicit the right moral responses, then, is a failure in the design of the work, and, therefore, an aesthetic defect.<sup>90</sup>

L'incapacité de l'œuvre à assurer la réaction qu'elle visait à susciter, à garantir le « remplissage » adéquat, c'est-à-dire celui qui permettrait une bonne compréhension de l'œuvre, doit être considéré comme une faillite du point de vue esthétique, puisque dans

<sup>90</sup> Noël Carroll, « Moderate Moralism », pp. 232-233.

ces circonstances, l'œuvre d'art ne remplit pas sa fonction proprement artistique, celle qui lui échoit en raison du type de langage qu'elle utilise. On se souvient que Gaut parlait quant à lui de « réponse méritée » : si une œuvre ne mérite pas la réponse qu'elle appelle, parce que cette réponse semble aller contre les principes moraux du récepteur, alors l'œuvre faillit du point de vue esthétique. L'argument de Carroll semble donc très similaire, malgré une reformulation dans les termes du moralisme modéré. De plus, à la différence de Gaut, Carroll ne réclame pas pour le moralisme modéré l'universalisme : de la même façon que l'on ne peut pas toujours imputer une valeur morale à une œuvre, on ne peut pas toujours imputer à la dimension morale d'une œuvre une influence sur la valeur esthétique de l'œuvre. Nombreux sont en effet les cas où la valeur morale n'a aucune influence sur la valeur esthétique. Il suffit seulement au moralisme modéré que dans certains cas, cette influence puisse être présente pour réfuter l'autonomisme modéré. Si, dans certains cas, un défaut éthique peut devenir un défaut esthétique, cela suffit à démontrer que, contrairement à ce que soutient l'autonomisme modéré, les composantes éthique et esthétiques ne sont pas strictement indépendantes, qu'il existe un lien entre elles et que la première peut influencer la seconde.

Cet argument de Carroll se prête à quelques critiques. Carroll s'empresse d'en énoncer quelques-unes et d'y répondre. La plus évidente de ces critiques concerne évidemment la possibilité d'une relativité dans le temps des positions éthiques exprimées dans une œuvre : « what about cases where there is a defective moral perspective in the work, but the audience is not aware of it<sup>91</sup> »? Une perspective morale inacceptable à un moment, mais tout à fait normale à un autre, constitue-t-elle une faille esthétique à ces deux moments de façon égale? L'exemple donné par Carroll est le suivant : qu'en est-il d'un film de propagande guerrière qui dépeint les soldats ennemis comme des sous-hommes méritant tous les outrages et les dégradations? En temps de guerre, des scènes comme celles-là pourraient paraître naturelles, voire satisfaisantes, alors qu'une fois les hostilités terminées, en temps normal, elles sembleraient moralement indignes et carrément épouvantables. Cela revient-il à dire qu'une perspective morale donnée peut à un moment donné représenter une faille esthétique et à un autre pas, suivant les conditions dans lesquelles se retrouve le récepteur? Dans le

<sup>91</sup> *Idem.*, p. 233.



premier cas, y a-t-il encore un sens à maintenir que la perspective immorale exposée constitue une faille esthétique? Carroll fait encore une fois preuve de subtilité dans son contre-argument. Il maintient qu'il y a toujours un sens à maintenir qu'un défaut éthique puisse être en même temps une faille esthétique, même dans les cas où cette perspective éthiquement fautive est également adoptée par l'ensemble des récepteurs, dans la mesure où la perspective fautive demeure un obstacle *potentiel* à la bonne compréhension du texte. Certes, en poussant cet argument à la limite, on en viendrait à la conclusion que si la moralité d'une perspective exposée dans une œuvre est relative à l'époque et à l'auditoire, pratiquement toutes les œuvres sont donc esthétiquement défailtantes, puisque, mises à part certaines constantes quasi-universelles, les paramètres moraux peuvent être très variables. Indépendamment de la vérité de cette dernière affirmation d'ordre méta-éthique, peu importe à l'argument de Carroll, puisque c'est précisément là la thèse du moralisme modéré : une faille éthique n'est pas nécessairement toujours une faille esthétique, mais *peut parfois* l'être, et cela peut en effet dépendre des circonstances de réception.

Une possibilité semblable à cette relativité morale et ses implications sur le lien entre l'éthique et l'esthétique dans une œuvre est celle d'une « morale fictive », c'est-à-dire d'une morale pour l'univers de la fiction. Dans une telle morale fictive, le massacre systématique d'innocents pour le simple plaisir de voir jaillir le sang pourrait se justifier. Dans les strictes limites de la fiction, dès lors, et dans la mesure où, à l'intérieur de ces limites le jugement moral s'exerce selon ces normes fictives, il deviendrait difficile d'établir ne serait-ce même que quelque chose comme un défaut éthique. Toutefois, encore une fois, l'argument ne tient pas, pour deux raisons. Premièrement, même si la morale change, ce ne sont que les modalités des liens entre l'éthique et l'esthétique à l'intérieur de l'œuvre qui changent, pas l'existence de ces liens. Un défaut éthique, peu importe le système éthique impliqué, peut devenir un défaut esthétique. Deuxièmement, tel que le démontre Kendall Walton<sup>92</sup> : « audiences are particularly inflexible about the moral presuppositions they bring to artworks.<sup>93</sup> » Si nous sommes prêts à tolérer de la part de la fiction les pires atteintes aux lois de la physique, il semble en aller autrement

<sup>92</sup> cf. Kendall Walton, *op. cit.*

<sup>93</sup>Noël Carroll, « Moderate Moralism », p. 233.

pour les « lois morales ». Dans la mesure où la compréhension même d'un texte implique une réponse positive aux demandes de « remplissage » générées par la narration, l'incapacité de fournir cette réponse devient donc un échec de nature esthétique. Autrement dit, le fait pour une œuvre de fixer pour elle-même ses propres paramètres moraux, c'est-à-dire le système moral selon lequel le récepteur devra juger et « remplir » l'œuvre, est inefficace; certaines des règles du jeu de la lecture peuvent être changées unilatéralement, mais pas celles d'ordre éthique ou moral.

Carroll soupçonne l'autonomiste modéré sophistiqué (sic) de pouvoir et de vouloir lui présenter un dernier contre-argument. Ce dernier, questionnant la définition d'un « défaut moral », maintient que l'on peut les catégoriser de deux façons : ou bien il s'agit de défauts esthétiques, ou bien de véritables problèmes moraux. Dans le premier cas, le problème consisterait à avoir mal cerné, mal ciblé puis mal abordé les caractéristiques psychologiques de l'auditoire de réception. Le contenu et l'articulation de l'œuvre sont alors psychologiquement inadéquats à produire l'effet visé, ce qui constitue une faute dans le travail de l'artiste, c'est-à-dire une faute de nature artistique. Dans le deuxième cas, l'œuvre articule et expose, de façon psychologiquement idoine, une thèse purement et simplement immorale. L'argument contre le moralisme modéré voudrait que celui-ci ne traite qu'avec des cas du premier type, ce qui signifie que la source des problèmes esthétiques identifiés par le moralisme modéré n'est pas éthique, mais bien esthétique : « it has not been shown that something is an aesthetic defect because it is evil; rather it is an error concerning the audience's psychology. Call it a tactical error.<sup>94</sup> »

Carroll se montre sceptique face à cet argument et, dans un effort de simplification caractéristique, remet en doute la sophistication qui préside à la distinction : « the reason that uptake is psychologically impossible may be because what is represented is evil.<sup>95</sup> » L'erreur esthétique est peut-être précisément dans le choix de présenter une idée moralement inacceptable. Dans ce cas, l'erreur est de nature à la fois esthétique et éthique.

<sup>94</sup> *Idem.* p. 234.

<sup>95</sup> *Ibid.*

Dès lors, l'autonomisme modéré échoue à se justifier : « insofar as the moderate autonomist may not be able to separate the aesthetic and moral defects of artworks across the board, moderate autonomism again seems false.<sup>96</sup> »

D'autres critiques peuvent être adressées à cette première composante de l'argument du moralisme modéré, composante négative selon laquelle un défaut éthique peut être aussi, en même temps, un défaut esthétique. Oliver Conolly, par exemple, insiste sur la tendance fortement aristotélicienne de la définition de l'éthique sur laquelle se base toute la démarche de Carroll et concentre sa critique sur ce choix qu'il considère arbitraire. Cependant, ces autres critiques ne seront pas développées en profondeur ici. En effet, ce débat, bien qu'intéressant au plus haut point, ne semble concerner que le domaine de la *philosophie de la critique littéraire*, et semble du même coup s'éloigner de la question qui nous concerne, c'est-à-dire la place de la littérature dans la philosophie morale. La question de l'évaluation de la valeur artistique des œuvres littéraires n'a en effet qu'un rapport de second degré avec celle concernant la place de la littérature dans la philosophie morale. À la lumière de la théorie de Nussbaum et de l'appui à cette théorie qu'apporte la position de Carroll sur la légitimité de la pratique de la critique éthique, pierre angulaire de la théorie de Nussbaum, on constate qu'il est prioritaire de déterminer si la démonstration d'un lien unissant l'éthique et l'esthétique dans la littérature peut mieux permettre à cette dernière de prétendre à un rôle dans la réflexion éthique. Peu importe à ceci les modalités de ce lien sur le plan de la critique, c'est-à-dire sur le plan évaluatif.

Or, la deuxième composante du lien unissant l'éthique et l'esthétique dans la littérature nous ramène mieux à notre objectif premier. Carroll, en explicitant la façon dont la qualité éthique d'une œuvre peut en améliorer la qualité esthétique, apporte en effet un argument supplémentaire en faveur de la position de Nussbaum. Du même coup, il termine de réfuter l'autonomisme sous ses différentes formes, soit le dernier argument auquel faisait face la conception de Nussbaum de la place de la littérature dans la philosophie morale. Voyons comment.

<sup>96</sup> *Ibid.*

La thèse de l'autonomisme modéré selon laquelle la valeur éthique et la valeur esthétique se fondent sur des éléments strictement indépendants et n'ont entre elles aucun lien implique, comme on vient de le voir, qu'un défaut d'ordre éthique présent ne peut représenter en même temps un défaut d'ordre esthétique. On a aussi vu avec Carroll comment cette position pouvait être réfutée. Mais qu'en est-il de cette implication parallèle : une *qualité* morale peut-elle devenir en même temps une *qualité* esthétique, contre les prétentions de l'autonomisme modéré? Carroll, à la lumière des considérations déjà faites sur la nature de la compréhension des œuvres narratives, l'affirme :

if it is the purpose of the narrative artwork to absorb the audience, to draw us into the story, to capture our interest, to engage our emotions, and to stimulate our imagination, then it should be obvious that by engaging moral judgements and emotions, the author may acquit her primary purpose by secondarily activating and sometimes deepening the moral understanding of the audience<sup>97</sup>

Si l'on admet, comme il semble naturel de le faire, que la fonction esthétique fondamentale d'une œuvre narrative soit d'absorber le récepteur et donc que la qualité esthétique d'une œuvre soit fonction de la réussite de cette fonction d'« absorption » dans l'œuvre, il faut prendre en compte tous les éléments qui permettent ou favorisent la réussite de l'œuvre à ce niveau. Pour être absorbé par une œuvre, il faut être en mesure d'en suivre l'histoire, de la comprendre. Or, ainsi que l'a montré Carroll dans ses développements sur la compréhension d'une œuvre narrative littéraire, la composante morale y est présente et irréductible. Ainsi, il se peut que nous soyons absorbés par une œuvre précisément parce que celle-ci engage notre compréhension, c'est-à-dire qu'elle active, entre autres, nos facultés de jugements moraux : « A narrative may be more absorbing because of the way in which it engages our moral understanding and emotions.<sup>98</sup> » Mieux nous comprenons une œuvre, c'est-à-dire le plus facilement nous parvenons à la « remplir », plus elle nous absorbe, plus grande est sa qualité esthétique. De sa qualité morale, de la qualité morale des idées qui y sont exposées peut donc dépendre, entre autres, sa qualité esthétique. C'est là la position du moralisme modéré

<sup>97</sup> *Idem.*, p. 235.

<sup>98</sup> *Ibid.*

qui, à partir des mêmes arguments desquels il concluait à la possibilité d'une influence négative de l'éthique sur l'esthétique dans une œuvre narrative, conclut inversement à la possibilité qu'une qualité éthique puisse devenir une qualité esthétique. Ainsi donc est réfutée la dernière des avenues empruntées par l'autonomisme modéré pour proscrire la pratique de la critique éthique; ainsi disparaît par le fait même le dernier obstacle à la théorie de Nussbaum. Celle-ci, ayant trouvé dans la formulation de sa propre théorie les éléments pour contourner les arguments de la trivialité cognitive et de l'anti-conséquentialisme, pourra trouver dans le moralisme modéré de Noël Carroll les éléments d'une défense convaincante contre l'argument de l'autonomisme. Mais il y a plus à aller chercher dans le moralisme modéré qu'une simple défense, que de simples éléments pour une réfutation de l'autonomisme.

Si toutefois l'on désire mieux comprendre comment l'existence d'un lien entre la qualité éthique et esthétique d'une œuvre constitue un appui à la théorie de Nussbaum, il faut ici rappeler ce que disait Carroll à propos de la compréhension du texte : selon lui, le simple fait d'entamer le processus de compréhension du texte équivaut déjà à entreprendre une démarche pédagogique. Or, rappelons ce que nous cherchions : dans un premier temps, la légitimation d'une place pour la littérature dans la réflexion philosophique d'ordre éthique puis, dans un deuxième temps, l'explicitation et l'articulation d'un potentiel pédagogique inhérent à ce rôle joué par la littérature dans la réflexion. La première quête a trouvé objet dans la théorie de Nussbaum, qu'on a ensuite entrepris de défendre contre les critiques rencontrés dans le deuxième chapitre, ce que le moralisme modéré de Carroll nous a permis de faire. La deuxième quête pourrait bien trouver son aboutissement dans cette conception de la compréhension des textes littéraires comme d'un phénomène intrinsèquement pédagogique et présentant de ce fait même un intérêt esthétique. On recherchait une façon d'inclure la littérature dans la réflexion philosophique sans la dénaturer ; la littérature clarifie la compréhension morale du lecteur, contribue à son éducation morale, donc, et cela peut justement représenter son principal intérêt esthétique. Si lire, au sens d'un abord artistique d'une œuvre d'art littéraire, c'est déjà comprendre, au sens de « remplir » le texte, et que comprendre un texte, c'est déjà clarifier son bagage moral et donc apprendre moralement, alors non seulement la littérature peut-elle apporter une contribution à la réflexion éthique, mais

cette contribution est intrinsèquement d'ordre pédagogique. Par la pratique littéraire, c'est-à-dire par la lecture et la compréhension de textes littéraires, nous nous plongeons dans un exercice d'enrichissement de notre bagage moral.

Dans la poursuite de la défense de la théorie de Martha Nussbaum, on en est venu à examiner comment le moralisme modéré de Noël Carroll pouvait venir réfuter l'argument autonomiste qui tenait encore contre Nussbaum. Ainsi, le moralisme modéré, en développant une théorie de la compréhension des œuvres d'art narratives montre de quelle façon il est nécessaire d'inclure des éléments d'ordre éthique dans notre approche et notre appréhension de l'œuvre si l'on veut la saisir correctement et intégralement. Par cette démonstration, le moralisme modéré permet de réfuter l'autonomisme sous sa forme radicale.

Par contre, la possibilité de la véracité de l'autonomisme modéré, c'est-à-dire de la position qui admet la présence d'une composante éthique dans certaines œuvres, mais nie le lien entre cette composante avec la composante esthétique, exclusivement garante de la valeur artistique de l'œuvre, n'était pas encore explicitement exclue. Carroll poursuit donc en montrant comment, dans certains cas, un défaut ou une qualité éthique peut devenir un défaut ou une qualité esthétique et démontre par là qu'il faut, dans ces cas, réserver une place aux critères éthiques dans l'évaluation de la valeur artistique d'une œuvre, ce qui réfute l'autonomisme modéré.

Si ces développements du moralisme modéré ont des conséquences sur la philosophie de la critique littéraire, c'est davantage l'apport de cette théorie à la réflexion proprement poursuivie dans ce mémoire qui s'avère intéressant. En effet, la compréhension du texte, tel que la conçoit Carroll, en fait à la fois un élément d'une réflexion éthique complète, ouverte et sensible, et un « outil » pédagogique du fait même de son fonctionnement. Ainsi, la double quête amorcée par l'exposition de la théorie de Nussbaum semble se terminer de façon positive, par une réponse satisfaisante à la question : « Lire nous rend-il meilleurs moralement? »

Il faut néanmoins ici faire bien attention et préciser en quel sens on peut affirmer que la littérature nous rend meilleur moralement. Pour cela, il faut revenir au tout début

de notre enquête, c'est-à-dire à la théorie de Nussbaum. Il faut se rappeler quelle était la revendication précise de celle-ci :

My aim is to establish that certain texts [...] are indispensable to a philosophical inquiry in the ethical sphere: not by any means sufficient, but sources of insight without which the inquiry cannot be complete.<sup>99</sup>

Nussbaum cherche à démontrer que la littérature constitue un moyen essentiel d'améliorer, de compléter, voire peut-être de finaliser la réflexion dans le domaine de l'éthique. Comme on l'a déjà vu, dans un cadre aristotélicien, la réflexion éthique ne peut se réduire à la production *a priori* de règles et de principes présidant à l'action. Il importe autant, sinon davantage, d'être en mesure d'appliquer ces règles et ces principes avec discernement. Pour cela, il est nécessaire de développer une perception (au sens aristotélicien du terme) fine et subtile ainsi qu'une capacité d'improvisation morale, pour ainsi dire.

Or, c'est précisément ce que la position de Carroll nous permet de faire. Le moralisme modéré, en même temps qu'il réfute la position autonomiste, dernier argument contre la position de Nussbaum, fournit, par la théorie clarificationniste qu'il implique, l'illustration de la façon dont la littérature peut venir parfaire un bagage moral autrement acquis. La littérature peut en effet nous conduire à approfondir notre bagage moral, en le clarifiant. Ainsi, il est possible d'affirmer que la littérature nous rend meilleur moralement, de la même façon qu'un entraînement régulier rend un athlète meilleur. Selon des critères aristotéliciens, celui qui lit sera donc meilleur moralement, dans la mesure où il sera mieux apte à appliquer les préceptes moraux qu'il aura acquis par la réflexion ou la tradition.

<sup>99</sup> Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, pp. 23-24.

## Conclusion

Ce mémoire avait pour objectif de faire suivre d'une réflexion philosophique une intuition tirée de l'expérience de la littérature. Cette intuition, c'était celle de l'action de la littérature sur le lecteur au plan moral. L'intuition que de la lecture d'une œuvre d'une grande qualité littéraire, on ne pouvait ressortir moralement inchangé. Il s'agissait donc d'explorer les modalités de cette action, d'en articuler les conditions.

C'est dans la pensée de la philosophe américaine Martha Nussbaum que l'on aura trouvé la réponse la mieux élaborée et correspondant le mieux à l'intuition à l'origine de la réflexion. Dans une formulation de tradition analytique, celle-ci développe toute une théorie de la littérature, de l'action de celle-ci sur le lecteur, en vertu de ce qu'elle est, ainsi que des possibilités qu'elle a et offre à la philosophie morale.

L'entreprise de Nussbaum, on l'a vu au premier chapitre, est de défendre pour la littérature une place au sein de la philosophie éthique. Dans le cadre d'une conception aristotélicienne de l'éthique et d'une conception du langage littéraire inspirée des idées de Henry James, Nussbaum réclame pour la littérature un rôle complémentaire mais nécessaire de clarification et d'explicitation des thèses morales déjà développées par la philosophie à plus proprement parler. Parmi les arguments qui supporteraient une opposition à cette position de Nussbaum, on a d'abord et immédiatement examiné ceux de la trivialité cognitive et de l'anti-conséquentialisme. On a vu de quelle manière la position de Nussbaum, c'est-à-dire sa conception « particulariste modérée », pour ainsi dire, du langage littéraire et sa conception aristotélicienne de l'éthique lui permettent de passer outre ces deux objections. Toutefois, une troisième objection était demeurée sans riposte. Il s'agissait de l'objection de l'autonomisme, qui, en fait, était simplement la soutenance de la thèse inverse de celle de Nussbaum. L'autonomisme, en effet, maintient que seuls et exclusivement les critères esthétiques doivent entrer dans le jugement porté sur les œuvres d'art en tant qu'œuvres d'art. Ceci exclut donc la possibilité d'appréhender celles-ci en tenant compte d'éléments éthiques. Cette possibilité s'est récemment problématisée, dans le domaine de la philosophie de la littérature de tradition analytique, autour du « débat de la critique éthique ». Or, cette



possibilité est au cœur même de la démarche de Nussbaum, bien qu'elle ne semble pas aborder la question de front, c'est-à-dire sous la forme d'une « critique transcendantale » de la pratique (problématique) de la critique éthique. Dans la « querelle » avec Posner, elle défend sa conception, mais sans véritablement s'interroger sur les fondements nécessaires à son entreprise.

C'est ce que l'on a tenté de faire dans le deuxième chapitre. Après un survol historique de la genèse des deux positions opposées sur la question de la place de facteurs moraux dans l'évaluation artistique, on a vu comment les positions radicales, le moralisme et l'autonomisme, étaient également insatisfaisantes, de quelle façon elles ne rendaient pas justice à la complexité de la littérature. Parmi les modérés en matière de critique éthique, on a alors vu la position de Berys Gaut, c'est-à-dire l'éthicisme. Si celle-ci permettait de définir des conditions de possibilité et des modalités de fonctionnement plus souples pour la critique éthique, indiquant par là la voie à suivre dans notre recherche d'un fondement pour celle-ci, elle ne permettait pas de consolider les bases de la théorie de Nussbaum. En effet, Gaut se détache explicitement de toute position qui revendiquerait pour la littérature un rôle pédagogique au sens d'une contribution à l'éducation morale de l'agent-lecteur, comme celle de Nussbaum. L'éthicisme, précise Gaut, est une position strictement évaluative et ses implications se limitent à ce seul domaine.

C'est vers une autre position modérée, c'est-à-dire le moralisme modéré de Noël Carroll, que l'on s'est alors tourné afin de trouver les arguments qui viendraient fonder la position de Nussbaum. De cette démarche de légitimation de la critique éthique, deux éléments principaux sont ressortis qui viennent contribuer non seulement à la réfutation du dernier argument qui tenait encore contre la position de Nussbaum, mais aussi à un renforcement de la thèse de celle-ci.

Le premier de ces éléments est la notion de « compréhension » des œuvres narratives que développe Carroll. Selon lui, en effet, le seul fait d'aborder un texte littéraire et de le comprendre implique l'activation et la sollicitation des facultés morales du lecteur. Celui-ci, en « remplissant » le texte, c'est-à-dire en fournissant les présupposés nécessaires à la reconstruction du sens complet de l'œuvre, doit forcément inclure dans cette reconstruction des éléments de nature morale, si ceux-ci sont présents,

comme c'est le cas pour la plupart des œuvres narratives. Or, le lecteur ne pourra fournir ces éléments moraux que dans la mesure où ceux-ci lui paraissent acceptables et où il lui semble raisonnable de les fournir. Par ailleurs, une œuvre qui ne peut garantir sa propre compréhension, c'est-à-dire qui ne peut s'assurer de susciter le bon « remplissage », s'en trouve d'autant défailante selon sa visée propre, c'est-à-dire esthétiquement, artistiquement défailante. Par cet argument, Carroll vient réfuter la position autonomiste. En effet, une œuvre qui ne parvient pas à avoir l'effet qui lui est propre en étant incapable d'assurer sa bonne compréhension, et ce, pour des raisons morales, est donc esthétiquement défailante. Ainsi, dans certains cas, dont celui des œuvres narratives est représentatif, il est nécessaire d'inclure des facteurs moraux dans l'évaluation de l'œuvre. Autrement dit, dans certains cas, dont certainement celui de la littérature, la critique éthique est justifiée.

Le deuxième des éléments de la théorie de Carroll qui est particulièrement pertinent ici découle du premier, c'est-à-dire de la théorie de la compréhension des œuvres narratives. C'est la théorie clarificationniste de Carroll. Selon cette théorie, en effet, on peut pratiquement affirmer que comprendre, c'est déjà apprendre. Dans la mesure en effet où la compréhension implique une activation et un réinvestissement du bagage moral du lecteur et que cette « incursion » dans le bagage moral permet de mieux l'ordonner et mieux le posséder, la lecture ne permet peut-être pas d'augmenter ce même bagage moral quant à son étendue et son contenu, mais permet d'en augmenter la disponibilité et la « possession ». En ceci, donc, la littérature présente non seulement un potentiel au niveau d'une contribution à la philosophie morale, mais aussi, en même temps, un potentiel pédagogique.

Ainsi, le moralisme modéré se présente comme une théorie qui permet de compléter la défense de la théorie de Nussbaum contre la position autonomiste. Il s'agissait en effet de défendre la théorie de Nussbaum dans le débat de la critique éthique, et le moralisme modéré défend justement une position moraliste modérée, et ses arguments sont ceux qui manquaient à Nussbaum.

On cherchait à donner un cadre conceptuel à l'intuition selon laquelle l'expérience de la littérature exerçait une influence sur le lecteur au niveau moral, à

l'intuition que l'on ne pouvait sortir inchangé de la lecture d'une œuvre littéraire. Ce cadre conceptuel, on l'a trouvé chez Martha Nussbaum. Cette dernière revendique pour la littérature une fonction de complétion et raffinement de la recherche philosophique dans le domaine de l'éthique, ainsi qu'une théorie de la littérature et de l'éthique qui lui permettait de défendre sa revendication. Cette défense demeurerait toutefois partielle et ç'aura été l'objet de ce mémoire que de la compléter en défendant sa position dans le débat de la critique éthique, avec les résultats positifs que l'on a vus. Positifs, mais pas définitifs.

Il est en effet certaines critiques que l'on pourrait encore adresser à la position de Nussbaum et auxquelles on n'aura pas fait face ici, car il aurait alors fallu s'étendre au-delà des limites propres au débat de la critique éthique. On pourrait en effet reprocher à la position de Nussbaum d'avoir arbitrairement choisi l'éthique aristotélicienne, soit une conception morale qui correspondait aux besoins de son entreprise, sans plus se soucier d'examiner la pertinence actuelle de celle-ci ou sa correspondance avec le monde moderne. L'objet de la philosophie éthique peut-il encore être aussi général et n'être qu'une recherche de « la façon dont on doit vivre sa vie? » Peut-on en cela faire abstraction des vecteurs sociologiques, économiques, politiques, techniques, etc.? Ce sont là des questions qui semblent avoir leur importance, mais sur lesquelles Nussbaum ne semble pas s'arrêter.

Le théoricien de la littérature pourrait aussi avoir quelques questions à adresser à Nussbaum (et à Carroll tout autant, d'ailleurs) quant à l'extension de ce qu'elle considère comme la littérature pertinente à la réflexion morale philosophique. En effet, celle-ci limite ses exemples aux œuvres de Henry James, Marcel Proust et quelques autres rares exceptions dans la production littéraire des siècles. Même Carroll, plus généreux, ne parle tout de même que des « œuvres narratives. » Ceci, soit dit en passant, est d'ailleurs un reproche que l'on pourrait faire à la philosophie analytique de la littérature en général, dont le corpus d'exemples se restreint à quelques cas limites classiques, sans plus de réflexion sur le reste de la littérature. Or, pourrait-on demander, qu'en est-il de la poésie? Du théâtre? De la chanson à texte? Du *spoken word*? Encore une fois, il semble que la philosophie soit lente à s'adapter à son objet.

De la même façon dont ce mémoire n'a pu être l'occasion de se pencher sur ces problèmes spécifiques que soulevait néanmoins son propos, plusieurs voies de réflexion ont été ouvertes qui demeurent inexplorées. Par exemple, le débat de la critique éthique tourne autour de la question de la place de critères éthiques dans l'évaluation esthétique d'œuvres d'art, d'œuvres littéraires dans le cas qui nous concerne. On tente de déterminer quelle influence peuvent avoir les éléments moraux présents dans les œuvres. Par symétrie, une toute autre réflexion pourrait s'enclencher : quelle place pour les éléments esthétiques (au sens autonomiste de beauté formelle) dans une réflexion d'ordre éthique? C'est un débat qui, s'il fait rage à l'extérieur de la philosophie analytique, pourrait trouver des développements intéressants dans les limites de cette dernière.

On a aussi examiné avec Nussbaum et Carroll de quelle façon la lecture pouvait s'avérer un exercice de clarification de ses principes moraux et par là, d'une meilleure prise de possession de ceux-ci. Il y aurait lieu de se demander comment, dans une démarche complètement différente de la lecture, l'activité littéraire productrice, c'est-à-dire l'écriture en tant que telle, pourrait tout autant, sinon davantage, être le lieu d'un tel exercice d'exploration et de clarification du bagage moral de l'agent impliqué.

Il y avait à l'origine de ce mémoire l'intuition que la littérature exerce au plan moral une action profonde et unique sur celui ou celle qui fait l'expérience de la lecture. De cette action, ce mémoire a exploré une explicitation, une conceptualisation, celle de Martha Nussbaum, et il a tenté de la défendre dans le domaine propre aux conceptualisations et aux explicitations analytiques, l'arène philosophique. Toutefois, au moment de conclure ce mémoire, et face aux avenues de réflexion qui demeurent ouvertes, pleines de promesses de découvertes sur la richesse de la littérature, une autre intuition naît. L'intuition — et l'espoir — que la littérature, fruit de l'esprit humain, demeurera peut-être aussi longtemps que celui-ci source de trésors inextricables et l'objet d'une réflexion philosophique féconde.

## Bibliographie

### Ouvrages et articles cités.

- Barsky, Robert E. *Introduction aux théories littéraires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997.
- Bell, Clive. *Art*, London, Chatto & Windus, 1914.
- Beardsley, Monroe. « The Aesthetic Point of View », in *The Aesthetic Point of View Selected Essays*, M. J. Wreen et D.M. Callen, éd., Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- Booth, Wayne. « Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake. », in *Philosophy and Literature*, 22, 1998.
- Carroll, Noël. « Moderate Moralism. », in *British Journal of Aesthetics*, 36, 3, 1996.
- « Art, narrative, and moral understanding », in Jerrold Levinson (éd.), *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- « Art and Ethical Criticism : An Overview of Recent Directions of Research. », in *Ethics*, 110, 2, 2000.
- Currie, Gregory. « Work and Text », in *Mind*, 100, 1991.
- « The Moral Psychology of Fictions », in *Australasian Journal of Philosophy*, 73, 1995.
- Danaway, Christopher. « Plato », in *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut & Dominic McIver Lopes, éd., London & New York, 2001.
- Dickie, George. « The Origins of Beardsley's Aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 2, Spring 2005.
- Gaut, Berys. « The ethical criticism of art. », in *Aesthetics and Ethics. Essays at the intersection.*, Jerrold Levinson, éd. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- « Art and Ethics. », in *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, Routledge, 2001.

- Lamarque, Peter et Olsen, Stein Haugom. *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Levinson, Jerrold, éd. *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- Murdoch, Iris. *La souveraineté du bien*, trad. Claude Dichevin, Cambas, Éditions de l'Éclat, 1994.
- Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge*, New York, Oxford University Press, 1990.
- « Exactly and Responsibly : A Defence of Ethical Criticism. », in *Philosophy and Literature*, 22, 2, 1998.
- Platon. *La République*. trad. Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2002.
- Posner, Richard. « Against Ethical Criticism », in *Philosophy and Literature*, 21, 1, 1997.
- « Against Ethical Criticism: Part Two. », in *Philosophy and Literature*, 22, 1998.
- Putnam, Hilary. « Taking Rules Seriously : A Response to Martha Nussbaum », in *New Literary History*, 15, 1983.
- Tolstoï, Léon. *What is Art?*, Toronto, Georges N. Morang & Company, 4th ed., 1899.
- Walton, Kendall et Tanner, Michael, « Morals in Fiction and Fictional Morality », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 68, 1994.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, London, Oxford University Press, 1974.

#### Références complémentaires.

##### *Ouvrages de référence.*

- Gaut, Berys, et McIver Lopes, Dominic, éd. *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, Routledge, 2001.
- John, Eileen, et McIver Lopes, Dominic, éd. *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology.*, Malden, Blackwell, 2004.
- Levinson, Jerrold. *The Oxford handbook of aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

- Kivy, Peter, éd. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden, Blackwell Publishing, 2004.
- Lamarque, Peter. *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition: An Anthology*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2004.
- Philosophy and Fiction : essays in literary aesthetics*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1983.

*Références complémentaires sélectionnées des auteurs cités.*

- Beardsley, Monroe. *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism*, N.Y., Harcourt, Brace and World, 1958; 2d ed., Indianapolis, Hackett, 1981.
- The possibility of criticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.
- Thinking straight; principles of reasoning for readers and writers*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975.
- Carroll, Noël. *Beyond Aesthetics. Philosophical essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- « Art and the Moral Realm », in Kivy, Peter (ed), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden, Blackwell Publishing, 2004.
- « Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation », in Krausz, Michael, éd., *Is There a Single Right Interpretation?*, University Park, Penn State University Press, 2002.
- « The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60, 1, pp. 3-26, 2002.
- Gaut, Berys. « Art and Knowledge », in Levinson, Jerrold, éd., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- « Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humor », in *Philosophy and Literature*, 22, 1, pp. 51-68, 1998.
- Lamarque, Peter. *Fictional Points of View*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- « Tragedy and Moral Value », in *Australasian Journal of Philosophy*, 73, 2, pp. 239-249, 1995.

- Nussbaum, Martha. « Philosophy and Literature », in Sedley, David, éd., *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- « Morality and Moral Perception », in Pauer-Studer, Herlinde, éd., *Constructions of Practical Reason : Interviews on Moral and Political Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- « Why Practice Needs Ethical Theory : Particularism, Principle, and Bad Behaviour », in Hooker, Brad, éd., *Moral Particularism*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- « Aristotle on Human Nature and the Foundations of Ethics », in Altham, J., éd., *World, Mind, and Ethics*, New York, Cambridge University Press, 1995.
- « Non-Relative Virtues : An Aristotelian Approach », in Nussbaum, Martha, éd., *The Quality of Life*, New York, Oxford University Press, 1993.
- Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- « Fiction, Fiction-Making, and Styles of Fictionality. », in *Philosophy and Literature*, 7, pp.78-88, 1983.



