Conférence du Cercle Condorcet des Alpes-Maritimes, le mardi 22 mars 2016, donnée par madame **Carole Talon-Hugon**, professeur de philosophie à l’Université de Nice-Sophia-Antipolis, membre de l’Institut Universitaire de France, présidente de la Société Française d’Esthétique.

**Art et éthique**

La question des relations de l’art et de l’éthique a longtemps disparu des radars de l’esthétique. La *koïnè* de la modernité (dont les prémisses se sont fait sentir dès le 18ème siècle), exige que l’attention esthétique ne se laisse pas distraire par l’extra artistique, celui-ci pouvant se nommer religion, politique ou morale, et veut qu’elle se focalise sur l’œuvre seule. Elle affirme d’une part que l’artiste ne doit pas poursuivre de buts hétéronomes, et soutient d’autre part que faire intervenir des catégories éthiques dans le jugement porté sur les œuvres constitue non seulement un manque de goût, mais aussi une erreur catégorielle. Bref, les sphères de l’art et celles de l’éthique sont, affirme-t-elle, radicalement distinctes.

Depuis une trentaine d’années cependant, cet interdit théorique de la modernité a été dépassé et il n’apparaît plus illégitime de demander si l’art peut nous rendre meilleurs[[1]](#footnote-1). A cette question, mille réponses peuvent être apportées et ont été apportées ; elles vont de l’affirmation sans réserve (Schiller) à la méfiance la plus grande (Rousseau), en passant par toutes les nuances et formulations de conditions. Ce qui m’intéressera ici n’est pas la variété de ces réponses et leurs arguments respectifs, mais *la manière dont ceux qui ont répondu positivement ont pensé cette efficacité éthique[[2]](#footnote-2)*. Aristote, Adorno et Martha Nussbaum ont bien soutenu qu’il existe un bénéfice éthique de l’art, mais derrière cette convergence de positions, se cache une divergence importante de postures sur la question de savoir *comment* l’art peut nous rendre moral. Par quel biais peut-il y parvenir ? Cette question est solidaire d’une autre, qui concerne la signification à donner à l’expression « être, ou devenir moral ». La réflexion sur les pouvoirs de l’art exige ce détour par les terres de l’éthique.

Je soutiendrai ici qu’il existe trois grands paradigmes pour penser l’efficacité éthique de l’art et que chacun d’eux est solidaire d’une certaine manière de penser l’art et d’une certaine manière de penser la morale. Je nommerai le premier le paradigme de *l’édification*, le second, le paradigme de *l’émancipation*, le troisième le paradigme de *l’expérience de pensée*. Chacun de ces paradigmes a été dominant au cours d’une époque historique donnée. La première d’entre elles couvre une période extrêmement longue, qui débute avec les textes des premiers théoriciens grecs de l’art et s’achève au cours du XVIIIème siècle. La seconde apparaît à la fin du XVIIIème siècle et domine le XIXème et une partie du XXème siècles. La troisième, qui se développe avec le renouveau récent du questionnement éthique appliqué à l’art, a une trentaine d’années et caractérise notre contemporanéité. Comme dans toute périodisation, il est difficile de marquer clairement les limites temporelles des dominations respectives de ces paradigmes : les choses évoluent de manière souvent insensible, et dans les périodes de transition, des positions concurrentes coexistent de manière plus ou moins polémique. Plus même : chacune de ces périodes, même ailleurs que dans ses franges, n’est pas pleinement uniforme ; ainsi, si le premier paradigme n’a pas de concurrence avant le XVIIIème siècle, le second coexiste avec des subsistances du premier au cours de la modernité, et tous les deux ne sont pas totalement absents dans le débat le plus actuel. Il n’en reste pas moins que ces trois paradigmes constituent des figures *dominantes* dans leur période de référence. Il y a bien là trois idéal-types de rapports que disent les mots d’édification, d’émancipation et d’expérience de pensée.

**Le paradigme de l’édification**

 A la question de savoir *comment* l’art peut être moralement profitable, les penseurs de l’Antiquité, du moyen-âge, de la Renaissance et des débuts de l’âge classique répondent d’une seule voix. Pour eux, l’oeuvre ne tient évidemment pas ses pouvoirs de son artisticité – notion moderne et inconnue alors -, mais de ce qu’elle représente. Le moyen de l’efficacité morale tient en un mot : celui de *référence.* Il réside dans ce à quoi renvoient les mots et les images : agissements d’êtres vertueux ou vicieux, formes singulières du crime, de l’injustice, de la bonté ou du courage, désordres des passions et conséquences funestes qui s’ensuivent, etc[[3]](#footnote-3).

N’oublions pas que pour Aristote et ceux qui, pendant vingt siècles se recommandèrent de lui, la poétique se définit par la *mimesis*, c’est-à-dire par la représentation d’actions et d’événements et non par une forme verbale spécifique. N’écrit-il pas dans *La Poétique* que « le poète doit plutôt être artisan d’histoire que de vers puisque c’est par la fiction qu’il est poète »[[4]](#footnote-4) ? Et en effet, au-delà de leurs spécificités médiumniques, littérature et peinture se rejoignent dans la commune intention de représenter les agissements des hommes, des saints et des dieux. La référentialité est donc capitale : contes, hagiographies, fables, légendes, historiettes, représentations théâtrales (pensons à ces formes que sont les mystères ou les jeux médiévaux), statuaire des porches de cathédrales, retables, vitraux, etc., toutes ces formes de littérature et de d’arts plastiques ont en commun de *raconter une histoire*, réelle ou fictive (récits bibliques, légendes, ou pages d’histoire,  peu importe ici).

C’est précisément dans ces contenus que les anciens font résider les pouvoirs de l’art en matière de moralisation[[5]](#footnote-5) ; c’est à « la naïve peinture des vices et des vertus »[[6]](#footnote-6), que Racine confie le soin de rendre vertueux le spectateur de ses pièces. C’est, selon Coypel, la représentation des faits glorieux des grands hommes du passé, qui « anime la vertu et lui donne de nouvelles forces, [et qui] porte dans le cœur de ceux qui en sont dignes une vive émulation, non seulement pour les imiter, mais encore pour les égaler, peut-être pour les surpasser »[[7]](#footnote-7). C’est à propos de tous les arts de la représentation  que Du Bos affirme que « la peinture des actions vertueuses échauffe notre âme ; [qu’] elle l’élève en quelque façon au-dessus d’elle-même et [qu’] elle excite en nous des passions louables »[[8]](#footnote-8).

 Mais en quoi consiste précisément l’efficace de la référence ? Pour le comprendre, il faut recourir à trois notions clés qui se dégagent de la lecture des penseurs de la période considérée : celles d’incarnation, de schématisme et d’exemplarité.

 L’incarnation

Une règle morale est une proposition abstraite : elle dit « Tu ne tueras point », « Il ne faut pas mentir » ou « Sois juste ». Or, ainsi que l’a bien vu Diderot, une règle « n’imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit »[[9]](#footnote-9). Les arts de la référence, eux, permettent de *donner corps* à ces entités abstraites que sont les concepts et les propositions de ce genre.

Cette connaissance du *comment* est particulièrement importante dans le raisonnement moral. C’est elle qui, selon Diderot, fait la supériorité du roman par rapport à la maxime : « elle n’imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui ; on s’unit à son rôle s’il est vertueux ; on s’en écarte avec indignation s’il est injuste et vicieux »[[10]](#footnote-10). Le roman sollicite, au-delà de la faculté des principes, l’imagination, sensation à peine dégradée (« on le voit »). La représentation de cas particuliers, qu’elle soit picturale ou littéraire, donne chair aux principes. La distinction effectuée par Ryle entre *savoir que* et *savoir comment* revêt iciune très grande pertinence[[11]](#footnote-11). On sait que l’esclavage est un mal, mais la *Case de l’oncle Tom* montre, *comment* c’est un mal.

Ainsi, dans la littérature médiévale, des notions abstraites comme celles de vices et de vertus sont très fréquemment personnifiées. Dans *La Voix du Paradis* de Raoul de Houdenc (XIIIème siècle), le narrateur fait le récit de sa rencontre, sur les routes de l’Enfer et du Paradis, avec des vices et des vertus personnifiés, qui s’expriment et se comportent ainsi que leur caractère le veut. On trouve encore ce type d’allégorie au XVIème siècle, par exemple dans *La Comédie du Mont de Marsan* de Marguerite de Navarre, où les personnages se nomment La Superstitieuse, la Mondaine, la Sage, etc.. La *Psychomachie* de Prudence est un récit de combats épiques dans lesquels vertus et vices s’affrontent. Ces allégories littéraires ont leurs équivalents picturaux : la peinture médiévale et renaissante abonde en représentations des vertus et des vices sous les traits d’hommes ou de femmes, entourés d’animaux ou d’objets représentant leurs propriétés. Les formes de l’allégorie que sont la fable, la parabole ou l’apologue, permettent de donner une épaisseur sensible non seulement aux concepts mais encore aux propositions. La concrétisation est beaucoup plus aboutie dans d’autres formes littéraires telles que l’hagiographie, ou les « Miracles », et bien sûr, plus encore dans le roman. Marie l’Egyptienne dans la *Vie de sainte Marie l’Egyptienne* de Rutebeuf, les personnages de *l’Heptaméron*  de Marguerite de Navarre, la Pamela ou la Clarisse Harlowe dans les romans éponymes de Richardson, ne sont pas ces personnages de l’allégorie médiévale qui ne consistent qu’en un ensemble fini de qualités ; ce sont des personnages individualisés par des traits physiques et psychiques plus ou moins nombreux et par une histoire singulière. Il s’agit d’hommes et de femmes, non d’essences. Concepts et propositions de la morale y sont donc tout autrement et bien plus richement incarnés, puisque c’est dans les actes et les comportements d’individus singuliers.

 Ainsi, les arts de la représentation permettent une forme de « présence à la conscience »[[12]](#footnote-12) que ne possède pas la maxime. Ils font tomber sous l’intuition ce que la loi morale exprime de manière abstraite et générale.

Le schématisme

Les œuvres réprésentatives offrent aussi des *schèmes*, c’est-à-dire des canevas, des schémas de comportements susceptibles d’être appliqués à des situations analogues. Elles proposent des esquisses d’actions généralisables et applicables à des situations similaires ou voisines. Les maximes et les lois morales sont en effet générales ; or, le réel lui, est toujours particulier, complexe, infiniment circonstancié. Entre les deux, il y a l’écart de la règle au cas particulier, de la forme normative de l’idéal au circonstanciel. Les entités littéraires ou picturales, elles, n’ont ni l’absolue généralité de la loi, ni l’absolue complexité de la vie des hommes. Le personnage de Liu dans *Turandot* n’a ni la la complétude ni la consistance d’une personne réellement existante ; on sait qu’elle est une servante, qu’elle est amoureuse de Calaf, qu’elle a des sentiments nobles et qu’elle est vertueuse. Mais elle n’a ni âge précis, ni généalogie, ni biographie. Le personnage est constitué d’un faisceaux de quelques propriétés seulement. Cela suffit pour qu’elle n’ait pas l’évanescence d’une rêverie changeante et fugitive ; cela permet surtout que, dans les blancs de ses déterminations, puissent se nicher toutes sortes de particularisations. Liu propose un schème de l’amour altruiste dans lequel l’abnégation se traduit par le sacrifice de soi. Les fictions peuvent donc constituer des schèmes. Ainsi que l’écrit Ricœur : « entre ce qui pourrait être une logique des possibles narratifs et le divers empirique de l’action, la fiction narrative intercale son schématisme de l’agir humain »[[13]](#footnote-13).

L’exemplarité

Les arts de la représentation fournissent des exemples au double sens du mot : des *exemplifications* et des *cas exemplaires*. L’exemplification permet l’incarnation dont nous avons déjà parlé. Dans ce cas, les exemples sont des cas particuliers, choisis pour leur caractère typique (par exemple les animaux des *Fables* de la Fontaine ou les aveugles de *La Parabole des aveugles* de Bruegel). Mais le cas particulier représenté peut être au contraire choisi pour son *exceptionnalité.* L’exemple devient alors modèle, principe d’imitation. Car l’imitation réclame des modèles tangibles. « Soyez mes imitateurs comme je suis celui de Jésus-Christ » dit Saint Paul à ses disciples. D’où le rôle accordé aux *modèles* dans l’éducation morale[[14]](#footnote-14). On retrouve ici la grande tradition de l’*exemplum* dont l’usage dépasse évidemment de beaucoup le champ de l’art. Hommes d’Eglise et éducateurs utilisent des recueils d’*exempla* ; les prêcheurs recourent dans leurs sermons à ce type d’anecdotes moralisatrices.

Les artistes qui poursuivent des fins morales recourent largement à ce moyen : « notre flamme devrait être rallumée par l’*exemple* de ce saint homme » affirme l’auteur de *La Vie de saint Alexis[[15]](#footnote-15)*, et, dans un tout autre contexte, en peignant dans *La Mort de Joseph Bara* le cadavre de ce jeune révolutionnaire de quinze ans mort sur les barricades, David, exorte ses contemporains à suivre cette figure exemplaire du courage et de la ferveur révolutionnaires.

La force de l’exemplaritée repose sur le ressort psychologique de l’imitation, mis en évidence dès l’Antiquité par Aristote. Par un effet-miroir, nous apprenons à réagir comme le personnage modèle réagit ; nous aimons ce qu’il aime, haïssons ce qu’il hait, désirons ce qu’il désire ; nous éprouvons les sentiments qu’il éprouve comme il les éprouve, c’est-à-dire avec violence ou au contraire en les contôlant (pensons seulement aux différents modèles littéraires de l’amour : l’amour courtois des romans de chevalerie, la passion amoureuse dans *Tristan et Iseult*, le marivaudage, le libertinage…). La prégnance de l’amour passion en occident[[16]](#footnote-16), la vague de suicides qui a suivi la publication du *Werther* de Goethe, les ravages du bovarysme, sont autant de témoignages des effets mimétiques de la littérature.

L’incarnation, le schématisme et l’exemplarité concourent ainsi à produire cette forme spécifique d’apprentissage moral qu’est l’édification.

**Le paradigme de l’émancipation**

La deuxième manière de comprendre l’efficacité éthique de l’art n’a rien à voir avec l’édification. En totale rupture avec celle-ci, elle la condamne sans appel. Un des meilleurs représentants de ce deuxième paradigme que nous allons à présent considérer est Schiller. C’est donc d’abord lui qu’il faut suivre.

Lorsqu’il écrit : « tout aussi contradictoire est le concept d’un bel art (…) édifiant (moral) ; rien n’est en effet plus contraire au concept de beauté que la prétention de communiquer à l’âme une tendance précise »[[17]](#footnote-17), Schiller semble condamner toute prétention morale de l’art. Pourtant, si on regarde de plus près, c’est seulement la prétention à « communiquer à l’âme une tendance précise » qui est blâmée. Autrement dit, c’est l’*édification* par l’art que Schiller conteste. Ce qui ne signifie pas qu’il ne prescrit pas à l’art un programme moral. Certes, la lecture de la *Critique de la faculté de juger* l’a conduit à distinguer nettement le domaine de la beauté de celui de la moralité. Mais tout en soutenant que le beau est indépendant de toute fin morale et que, conséquemment, les beaux-arts ne doivent pas poursuivre de buts hétéronomes, il affirme que le beau n’est pas sans effet sur la moralité, et que l’art, bien qu’il n’ait pas de fin morale a bien des effets moraux. Le beau devient chez lui non pas, comme c’était le cas chez Kant, *symbole* de la moralité, mais *condition* de la moralité. Qu’est-ce à dire ? Qu’est-ce que la morale pour Schiller et en quoi la beauté la prépare-t-elle ?

Il faut comprendre ce que Schiller nomme « état éthique » : celui de l’individu qui a réussi à réconcilier en lui les deux natures de l’homme : sa nature sensible, qui l’incline vers le monde et fait de lui un être de désir, et, d’autre part, sa nature raisonnable qui s’affirme dans sa liberté suprasensible. L’ « état éthique », connu des Grecs et perdu par les Modernes, est celui dans lequel ces deux natures sont harmonieusement réunies. La liberté, maître mot de la moralité, doit se délpoyer sur fond d’harmonie et de réconciliation de la nature humaine. L’état raisonnable sera celui où les hommes seront libres de choisir entre l’inclination sensible et le devoir et opteront librement pour ce dernier.

 La moralité étant ainsi définie, comment la beauté peut-elle la servir ? Comment Schiller peut-il affirmer que « c’est par la beauté que l’on s’achemine à la liberté »[[18]](#footnote-18) ? C’est parce que la beauté est, dit-il, mélange de sensible et de supra sensible. Les beautés artistiques nous plaisent « lorsqu’elles ont l’apparence de la nature »[[19]](#footnote-19), autrement dit, lorsque leur origine dans une liberté créatrice se fait presque oublier. La beauté artistique procède de ce mélange de sensible et de supra sensible, de cette présence de l’infini dans le fini. La contemplation de cette beauté nous donne ainsi l’intuition de notre humanité totale. Les objets de l’art exercent une séduction sensible et, ce faisant, développent la force de notre moi phénoménal, en même temps que la spiritualisation des choses matérielles par leur représentation développe la force de notre moi raisonnable. Nous sommes donc plus vivement sensibles et plus vivement spirituels. La contemplation réalise en nous cet accord au sommet entre deux natures, et leur déploiement simultané empêche que l’une ne prenne le pas sur l’autre.

 La beauté n’a donc pas sur la moralité d’influence *directe.* Elle n’engendre directement aucune pensée précise moralement bonne, aucun acte louable déterminé. La contemplation d’un tableau ne peut pas nous rendre charitables ; la lecture ne peut pas nous rendre tempérants. En un mot, l’art ne nous rend pas *vertueux* : il travaille à nous rendre moraux parce que la beauté travaille à l’avènement en l’homme de la volonté libre. Il agit non sur les actions morales mais sur la *condition* de toute action morale. L’action de l’art sur la pratique morale est indirecte : elle se fait seulement via l’autonomie spirituelle qu’elle favorise.

Il y a là quelque chose de radicalement nouveau par rapport à tout ce que nous avons vu précédemment. Il ne s’agit pas de développer en nous des qualités morales ou de nous mettre dans des dispositions vertueuses, mais de préparer le terrain du devoir, c’est-à-dire de favoriser l’état d’autonomie. On a bien affaire ici à un fonctionnalisme *indirect.* Schiller refuse l’édification et les moyens de l’édification, c’est-à-dire un art qui agirait par le biais des *contenus* des œuvres. Ce serait un art didactique. C’est seulement par sa forme que la beauté exerce cette action. cette forme est vecteur de moralisation : « Dans une oeuvre d’art vraiment belle, le contenu ne doit compter pour rien, tandis que la forme y fera tout ; car la forme seule agit sur la totalité de l’homme, le contenu au contraire sur des forces isolées seulement. Le contenu, aussi sublime et vaste qu’il soit, exerce donc toujours une action limitative sur l’esprit et c’est de la forme seulement que l’on peut attendre une liberté esthétique véritable»[[20]](#footnote-20).

Le paradigme de l’émancipation reçoit chez Schiller sa première formulation et sa forme la plus achevée. Mais dans la voie ouverte par lui, naissent d’autres pensées qui peuvent être très différentes à beaucoup d’égards, mais qui conservent le schéma de ce paradigme. C’est par exemple le cas d’Adorno qui a réinvesti et actualisé dans le contexte du marxisme le schéma que l’on vient de voir à l’oeuvre chez Schiller. Comme lui, il récuse toute espèce de fonctionnalisme direct au profit d’un fonctionnalisme indirect. Mais alors que le terme clé de ce fonctionnalisme était pour Schiller celui de beauté, c’est pour Adorno celui de *fonction critique*. L’art, soutient-il, justement parce qu’il est une forme de culture autonome, a un impact critique sur le monde. C’est par l’indépendance de ses valeurs qu’il agit. L’art est un royaume à part mais exemplaire ; exemplaire parce qu’à part. La fonction critique de l’art provient du fait que, dans une société où tout n’a de valeur que par rapport à autre chose, les oeuvres d’art font exception. C’est l’autonomie de l’art qui lui confère sa plus haute pertinence morale. Dans une société où tout existe en vue d’autre chose, l’art qui n’existe que pour lui-même est du seul fait de son existence, une critique silencieuse : « Pour autant qu’il est possible d’assigner une fonction sociale aux œuvres d’art, celle-ci réside dans l’absence de toute fonction »[[21]](#footnote-21). Ce qui revient à dire qu’il n’a pas de fonction directe, mais une fonction indirecte.

 Beaucoup de choses diffèrent entre les positions de Schiller et celles d’Adorno. La fonction critique a pris la place de la beauté, la réflexion celle de la liberté, et les produits de l’industrie culturelle celle des œuvres esthétiquement faibles. Mais demeure l’idée que l’art peut avoir des effets rédempteurs et que ceux-ci sont à chercher du côté de la forme : « [l’art consiste] à résister, par la forme et rien d’autre, contre le cours du monde qui continue à menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine »[[22]](#footnote-22). Il y a donc bien là une version contemporaine, modifiée dans une perspective marxiste et actualisée, d’un schéma ancien[[23]](#footnote-23).

**Le paradigme de l’expérience de pensée**

La troisième manière d’envisager le bénéfice éthique de l’art domine notre contemporanéité. Comme la seconde coexistait avec la première au cours de la modernité, la troisième coexiste avec la seconde aujourd’hui et on y trouve même mêlés des éléments qui renvoient à la première. Elle possède néanmoins un visage singulier et des traits qui la spécifient. Elle se distingue de la seconde en ce qu’elle ne fait pas reposer l’efficacité éthique de l’art sur les vertus de la forme ; elle considère au contraire – et ce trait la rapproche de la première – que l’art agit par ses contenus. Elle ne renoue pas cependant avec la première car elle ne pense pas le moyen en terme de modèle exemplaire, et le bénéfice moral en termes d’édification. Elle pense ce moyen en terme d’expériences de pensée, et plus précisément, en termes de révision de valeurs, d’entraînement au discernement moral et de développement de l’empathie.

Faire reconsidérer ses croyances et ses valeurs

Le paradigme de l’édification n’excluait pas que l’expérience des œuvres soit l’occasion pour le spectateur ou le lecteur de reconsidérer ses croyances et ses valeurs. Mais sur fond de valeurs communes partagées, il pensait le bénéfice cognitif en termes d’activation et de renforcement de ces valeurs plutôt qu’en termes de révision.

 Et en effet, les œuvres narratives peuvent aussi permettre de fortifier l’adhésion à certaines valeurs. Telle était en rhétorique la finalité des discours épidictiques. Ceux-ci ne disent rien que les auditeurs ne sachent déjà ; l’*Eloge de Jean Moulin* par Malraux fait référence à des faits héroïques que son auditoire connaît déjà. Pourtant, le discours épidictique n’est pas sans efficacité rhétorique : il renforce la cohésion du groupe, son accord sur un certain nombre de valeurs. Il peut d’ailleurs y avoir une dimension épidictique dans des œuvres ne relèvent pas du genre de l’éloge : le *Bélisaire* de Marmontel, comme celui de David sont, l’un dans le domaine littéraire, l’autre dans le domaine pictural, des icônes autour desquelles communièrent les Révolutionnaires. En ce sens, ces oeuvres produisent bien un renforcement des croyances morales, ce renforcement pouvant prendre la forme d’une clarification ou d’un approfondissement, ainsi que le montre Noel Carroll[[24]](#footnote-24).

 Notre temps insiste davantage sur l’idée que l’art peut être (et doit être) l’occasion d’une *révision* de nos valeurs. Le discours critique contemporain abonde en injonctions de remaniements de ce type : l’art doit « interroger » nos croyances, « questionner » nos convictions, « remettre en cause » nos valeurs, « inviter à réfléchir » à nos principes, etc … Si la lecture est un devenir sujet des idées de l’auteur, un livre peut changer notre regard sur le monde[[25]](#footnote-25). Le lecteur ou le spectateur peut relativiser ses croyances morales par d’autres, face à d’autres, radicalement différentes, voire opposées, que soutient l’œuvre[[26]](#footnote-26).

 Entraîner au discernement moral

Le paradigme contemporain de l’expérience de pensée inclut aussi l’idée d’exercice de la sagacité. Il considère que l’éducation n’est pas l’apprentissage de propositions concernant la vie morale, mais la culture d’un certain nombre de capacités[[27]](#footnote-27) : capacité de juger et pour cela de réfléchir, de distinguer, de peser les raisons. Car disposer de principes moraux ne suffit pas : il faut encore savoir les mettre en pratique. Il faut des règles, mais aussi du jugement pour les appliquer[[28]](#footnote-28). La maxime est, ainsi que le dit Diderot, « une règle de conduite abstraite et générale dont on nous laisse l’application à faire »[[29]](#footnote-29). Et en effet, étant donnée la singularité des situations, il est parfois difficile de déduire ce qu’il convient de faire. Quel choix moral dois-je faire, demande à Sartre son élève qui hésite à s’engager dans la Résistance et servir sa patrie ou rester auprès de sa mère dont il est devenu, après la mort de son frère au front, la seule raison de vivre ?[[30]](#footnote-30). La morale chrétienne veut que l’on aime son prochain ; mais quel est le prochain qu’il faut aimer d’abord ici ? Sa mère ou ses concitoyens ? L’impératif catégorique kantien demande qu’on agisse de telle façon qu’on traite autrui comme une fin et non comme un moyen ; mais les deux branches de l’alternative face à laquelle se trouve l’étudiant de Sartre ne visent pas autre chose. Les conflits de devoir illustrent de façon particulièrement manifeste *l’inventivité* requise par la morale. En admettant que nous ayons des prénotions morales (penchant pour le bien, aversion pour le mal), que celles-ci soient innées ou acquises, comment appliquer ces formes générales de la moralité aux cas particuliers ? Comment ramener le circonstanciel à la forme normative de l’idéal ? L’éducation morale est donc aussi affaire de développement de talents et de pouvoirs.

 Or, la littérature (dans une bien plus grande mesure que la peinture), peut amplifier nos pouvoirs de discrimination perceptuelle, développer l’habileté à réfléchir sur des situations morales[[31]](#footnote-31). Parce qu’elle met à l’épreuve du réel les concepts, elle élargit notre capacité de compréhension. Elle offre un entraînement mental à la casuistique, du moins à la casuistique entendue comme art d’interpréter les normes en fonction de circonstances. C’est là, selon Martha Nussbaum, que réside la supériorité de la littérature sur d’autres formes d’ouvrages discursifs.

 Cet entraînement à la casuistique est particulièrement net dans des œuvres littéraires qui impliquent explicitement le lecteur dans des processus de jugement éthique de personnages ou de situations. L’*Heptameron* de Marguerite de Navarre, constitue de ce point de vue un exemple topique. Inspiré du *Décaméron* de Boccace, l’ouvrage met en scène une société de personnes, retenues dans un château des Pyrénées par la crue d’un fleuve, et qui, pour distraire leur ennui, racontent chacune à son tour une brève histoire (fabliau, épisode historique, thème romanesque…). Mais l’*Heptameron* ne se borne pas à rassembler ces récits : chacun d’eux est l’occasion pour l’assemblée, de discussions et de commentaires moraux. Le lecteur est semblable à ces auditeurs captifs : il s’interroge sur la gravité de la faute commise par l’épouse du gentilhomme chez lequel séjourne le seigneur Bernage, sur le bien fondé du châtiment qui lui est infligé, sur les moyens de conserver l’honneur d’un lignage, etc.[[32]](#footnote-32). La même structure se retrouve *mutatis mutandis* dans l’*Entretien d’un père avec ses enfants* de Diderot. Le père du narrateur raconte à ses enfants un cas de grand embarras moral : sa réputation d’homme de bien fit que lui fut confié le soin de répartir l’héritage d’un vieux prêtre à la mort de celui-ci. Ce dernier laissait des biens substantiels qui devaient heureusement améliorer la condition de ses nombreux parents jusque-là misérables. Mais en rangeant les biens du défunt, il trouva un testament ancien, par lequel le prêtre laissait toute sa fortune à un éditeur déjà fort riche. Fallait-il révéler l’existence de ce document ou le faire disparaître ? De l’*Antigone* de Sophocle à l’*Horace* de Corneille, la mise en scène de conflits de devoir est toujours une invitation à la réflexion.

Développer la sympathie et l’empathie

Par l’acte de lecture nous faisons nôtres pour un temps les croyances, les désirs et les affects des personnages. L’imagination en tant qu’elle permet la simulation de conceptions et en tant qu’elle est déconnectée de l’action, nous aide à comprendre les processus mentaux de celui qui est véritablement dans cette situation[[33]](#footnote-33). Or imaginer c’est simuler. Ainsi, lire un roman, c’est simuler la manière dont une personne va se comporter. Quand le lecteur simule, il déconnecte son système de pensées (croyances, désirs) de sa situation personnelle et utilise son répertoire de réponses cognitives et émotionnelles pour entrer dans l’histoire[[34]](#footnote-34). C’est aussi ce que nous faisons quand il s’agit de comprendre autrui (nous nous « mettons à sa place »).

Ce point est capital pour l’idée d’une éducation morale par la littérature et, plus largement, par les arts de la narration. Parce qu’elle nous fait recréer par empathie ou sympathie l’état d’esprit d’un personnage, l’imagination joue un rôle important dans cette éducation. Par le biais de l’identification imaginative, nous comprenons ce que c’est que d’être telle ou telle personne et de sentir comme elle sent[[35]](#footnote-35). Se projeter dans un personnage fait prendre en compte les intérêts d’autrui et mieux saisir ce qu’ils sont[[36]](#footnote-36). Ainsi, par exemple, la lecture du *David Copperfield* de Dickens fait appréhender le monde du point de vue d’un enfant et, par ce biais, stimule l’imagination et la sensibilité morales[[37]](#footnote-37). Ce type d’oeuvres apprend donc se décentrer et à se mettre à la place de l’autre.

Selon le paradigme de l’expérience de pensée, l’art ou plus précisément certains types d’art et certains types d’œuvres, développent la sympathie et l’empathie, apprennent le discernement, font sonder les cœurs et peser les mobiles, et, ce faisant, rend plus riches, plus différenciées et plus discriminées les facultés requises par le jugement moral. Ils exercent en ce sens notre *capacité* éthique.

**Trois manières de penser l’éthique**

Ces trois manières très différentes de penser la forme de l’action de l’art (édification, émancipation, expérience de pensée), sont respectivement solidaires de trois manières de penser l’éthique.

 Au paradigme de l’édification convient une éthique de type arétique qui met au premier plan ces formes du bien inscrites dans le sujet lui-même que sont les vertus : courage, justice, sagesse, tempérance, etc. Selon les éthiques arétiques, l’action à faire est celle qu’accomplirait l’être vertueux. Il s’agit donc moins de bien agir, que d’être - et de devenir – vertueux. Soyez courageux, juste, tempérant et vos actes seront tels. Les fonctionnalismes directs qui considèrent que l’art agit directement par ses contenus, se développèrent pendant une très longue période où l’on parla en effet des vertus au pluriel. On sait à quel point comptent, dans le cadre d’une morale de ce type, les notions de *modèle* et d’*imitation*. La référentialité de la littérature et de la peinture permet la monstration de ces modèles ; les pouvoirs respectifs de l’image et des mots leur confèrent l’efficace particulière d’une présence à la conscience. Le maître mot est bien ici celui d’édification. Il s’agit de développer en nous des qualités morales, ou de nous mettre dans des dispositions vertueuses. Et on devient vertueux en considérant des êtres qui le sont. Le ressort psychologique c’est ici l’imitation.

Un lien étroit unit les notions de vertus, d’exemples et d’intériorisations modélisantes.

 Au paradigme de l’émancipation, défendu de manière emblématique par Schiller, correspond bien davantage une éthique de type déontologique dont la morale kantienne est le type le plus achevé. *La* vertu y remplace *les* vertus et le maître mot devient celui de *devoir* dans lequel se conjuguent la raison et la liberté. Être libre, c’est se donner à soi-même la loi à laquelle on se soumet. L’autonomie requise s’oppose à l’hétéronomie d’une morale impure qui mêlerait des mobiles à la loi. Dans un tel contexte, il n’y a pas à attendre de progrès dans la moralité de la fréquentation de bons exemples littéraires ou picturaux. La seule manière pour l’art de servir la cause de la morale est indirecte : elle consiste à fortifier cette liberté sans laquelle la moralité ne serait pas. C’est, ainsi qu’on l’a vu, ce que Schiller attend de la beauté dans les beaux-arts : une réconciliation de notre nature sensible et de notre nature intelligible sous l’autorité de la seconde. C’est encore ce lien de l’expérience de l’art et de la liberté qu’exploitent, d’une autre façon, Adorno, Marcuse et Sartre.

Dans un tel cadre éthique, le gain moral résultant de la fréquentation des œuvres ne peut être pensé en termes d’acquisition de tendances morales précises. On en revient toujours au même point : le seul lien que l’art entretient avec la morale est indirect ; l’art cultive la liberté, qui est elle-même condition de la moralité.

Le paradigme de l’expérience de pensée convient à un temps où le terme de morale est considéré avec défiance et où on lui préfère celui d’éthique. Etymologiquement, les deux mots sont synonymes puisqu’ils renvoient tous deux aux mœurs, l’un dans la langue grecque, l’autre dans la langue latine, mais ils en sont venus à renvoyer à des sens particuliers. Je m’intéresserai moins ici aux tentatives des théoriciens pour s’accorder sur leurs significations respectives - tentatives non abouties encore - qu’à la manière dont chacun de ces mots est perçu par les non spécialistes. Le mot de morale a mauvaise presse ; celui d’éthique est paré de toutes les vertus. C’est que le mot de morale désigne la région des normes, des principes, des obligations. Ainsi entendue, la morale entre en contradiction avec le grand mouvement de subjectivisation qui débute en Occident aux débuts de l’époque moderne. Le subjectivisme moral que résume très bien la formule de Hobbes : « l’objet, quel qu’il soit, de l’appétit ou du désir d’un homme, est ce que pour sa part celui-ci appelle *bon* »[[38]](#footnote-38), combiné au refus d’un fondement transcendant des valeurs a fait douter de l’existence de normes objectives. Le multiculturalisme de la société contemporaine ajoute à cela le fait que les repères éthiques ne sont plus toujours partagés. D’où un scepticisme certain à l’égard de la morale entendue comme ensemble de normes objectives et impératives. Dans un tel contexte, le mot d’éthique devient axiologiquement plus neutre. En tant que réflexion théorique sur les valeurs (méta éthique) elle adopte une position surplombante et non impliquée ; en tant qu’éthique appliquée, elle ne se pense pas comme application à des champs particuliers (éthique environementale, éthique juridique, éthique médicale…) d’un ensemble de normes préalablement inscrites dans un plan de référence immuable, mais comme un lieu de réflexion partagé. Ainsi entendue, l’éthique convient à un monde fluide et instable.

La manière de penser l’efficacité éthique de l’art que j’ai nommé le paradigme de l’expérience de pensée convient à une époque qui ne croit plus dans les grands récits, qui leur a substitué des micro récits dont aucun ne peut prétendre à l’universel. La morale renvoie à un monde de valeurs stables et signifie contrainte et obligation alors que l’éthique se déploie dans une non imposition de normes transcendantes et se pense comme une capacité individuelle de juger. Dans le monde des valeurs, l’ontogénèse l’emporte sur la phylogénèse. L’éthique survient en lieu et place de la morale quand l’absoluité des valeurs vacille et qu’elles connaissent la pluralisation et la fragmentation.

Conclusion

Ainsi donc, la réactualisation de la question de savoir si l’art peut nous rendre meilleurs ne signifie pas le retour au *docere* d’Horace. La paradigme de l’édification valait pour une époque qui n’avait pas été touchée par le relativisme et le scepticisme et où les hommes vivaient sous un régime de communauté à l’intérieur duquel l’artiste exprimait les valeurs du groupe.

L’affirmation de l’efficacité morale de l’art reçoit des formulations différentes selon l’*épistémé* dans laquelle elle se déploie. Ces formulations sont fonction de la manière dont les époques ont conçu l’art et l’expérience des oeuvres d’une part, et dont elles ont pensé le rapport aux valeurs du bien et du mal d’autre part. Le paradigme de l’édification suppose à la fois une morale de type arétique et une conception de l’art dominé par la *mimesis.* Le paradigme de l’émancipation se constitue dans une époque où, dans le champ de l’art, le souci de la forme supplante celui des contenus et où le formalisme kantien qui domine le champ de l’éthique remplace la liste des obligations morales par l’impératif catégorique disant « agis uniquement d’après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu’elle devienne une loi universelle ». Le paradigme de l’expérience de pensée quant à lui convient à notre temps qui, préfèrant l’éthique à la morale, la conçoit avant tout comme une capacité de réflexion et qui, après l’effondrement des formalismes modernistes, pense que l’art propose des contenus susceptibles d’être des supports d’entraînement à la casuistique morale.

1. *Cf*., le titre de l’ouvrage de S. Cavell : *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2010. [↑](#footnote-ref-1)
2. J’emploie pour l’instant les mots d’« éthique » et de « morale » comme des synonymes. Je serai amenée à faire une distinction importante entre eux à la fin de cet article. [↑](#footnote-ref-2)
3. Cela ne signifie pas que les arts non imitatifs comme l’architecture ou la musique purement instrumentale n’ont pas n’ont pas d’effets psychologiques. Pensons seulement aux textes pythagoriciens sur les effets de l’architecture ou à ceux de Platon faisant de la musique un précieux auxiliaire de l’éducation des guerriers. Mais ces arts agissent de manière infra consciente : modes musicaux et formes architecturales ont un accès direct au noyau psychique de l’individu. Il s’agit pas ici d’édifier, mais de façonner les âmes sans penser par la conscience. [↑](#footnote-ref-3)
4. Aristote, *Poétique*, 1451 b (IVème s. av. J.-C.) ; trad. franç. Paris, Les Belles Lettres, 1932. [↑](#footnote-ref-4)
5. Accorder tant de pouvoir à la référence, c’est lui reconnaître une puissance bienfaisante autant que malfaisante, selon les sujets représentés. Car, si on soutient que le spectacle de la vertu rend vertueux, il faut admettre aussi que le spectacle du vice rend vicieux. Ainsi, Platon veut à la fois exclure de la cité les mauvais poètes, c’est-à-dire ceux qui proposent en pâture aux spectateurs de mauvais modèles, c’est-à-dire des caractères bas et des actions ignobles, et s’allier les services de ceux qui en proposent de bons. On le voit, les pouvoirs moralement délétères de la poésie comme ses pouvoirs moralement favorables, reposent sur les *contenus* de la représentation. [↑](#footnote-ref-5)
6. Racine, *Préface à Phèdre.* [↑](#footnote-ref-6)
7. Coypel, *op. cit.* p. 524. [↑](#footnote-ref-7)
8. Abbé Du Bos, *op. cit.* p. 17. [↑](#footnote-ref-8)
9. Diderot, *Eloge de Richardson* (1762), *in Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 29. [↑](#footnote-ref-9)
10. Diderot, *Eloge de Richardson*, *op. cit*., p. 29. [↑](#footnote-ref-10)
11. G. Ryle, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-11)
12. C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle Rhétorique. Traité de l’argumentation*, Paris, P.U.F., 1958. [↑](#footnote-ref-12)
13. P. Ricoeur, *Du Texte à l’action*, Paris, Seuil, 1986. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Cf.* Lawrence A. Blum, « *Moral Exemplars : Reflections on Schindler, the Poems and Others* », *Midwest studies in philosophy*, XIII, 1988. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Ns.* [↑](#footnote-ref-15)
16. Cf Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [↑](#footnote-ref-16)
17. *Id.*, p. 292-3. [↑](#footnote-ref-17)
18. Schiller, *Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme* (1794) ; trad. franç., Paris, Aubier, 1992, Deuxième Lettre, p. 91. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Id*. [↑](#footnote-ref-19)
20. Schiller, *Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme*, 22ème Lettre, *op. cit.*, p. 291. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Id.*, p. 288. [↑](#footnote-ref-21)
22. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 289. [↑](#footnote-ref-22)
23. Cette forme d’*utopianisme* soutenant que l’art est, ultimement, émancipateur, est également présente chez d’autres auteurs, mais déclinée différemment. C’est notemment le cas de Marcuse dans *La Dimension esthétique* ou de Sartre dans *Qu’est-ce que la Littérature ?* [↑](#footnote-ref-23)
24. N. Carroll, « art, narrative, and moral understanding », in *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, J. Levinson ed., Cambridge University Press, 1998. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Cf.* M. Kieran, « Forbidden knowledge : the challenge of immoralism », *in Art and Morality*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-25)
26. *Cf*. K. Walton, « Moral in fiction and fictionnal morality », *Proceeding of aristotelian society,* supl. Vol. 68, 1994. [↑](#footnote-ref-26)
27. Sur cette question de l’enseignement moral par la littérature, voir Martha Nussbaum, *Poetic Justice : The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1996. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Cf.* M. Nussbaum, *Love’s Knowledge* *: Essays on Philosophy and Literature*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-28)
29. Diderot, *Eloge de Richardson*, *op. cit.,* p. 29. [↑](#footnote-ref-29)
30. Sartre, *L’Existentialisme est un humanisme* (1946), réed. Paris, Nagel, 1970*.* [↑](#footnote-ref-30)
31. Beardsmore, *Art and Morality*, *op. cit*. [↑](#footnote-ref-31)
32. Marguerite de Navarre, *Heptameron,* quatrième journée. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Cf*. les essais de Heal, R. Gordon, A. Goldman, P. Harris et G. Curry, dans *Mental simulation*, M. Davis, ed., Oxford, 1994. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Cf*., G. Currie, « the Moral Psychology of fiction », *Australian Journal of Philosophy*, n° 73, 1995. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Cf*., M. Nussbaum, *Love’s Knowledge* : *Poetic justice*, *op. cit.* et F. Palmer, *Literature and moral understanding*, Oxford, 1992. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Cf*., G. Currie, « Realism of characters », *in Aesthetics and Ethics*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-36)
37. *Cf*. C. Diamond, *The Realistic Spirit : Wittgenstein philosophy and the Mind*, chap. II « Anything but argument ? », Cambridge/London, MIT Press, 1991. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Leviathan*, I, 6. [↑](#footnote-ref-38)