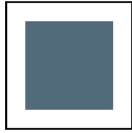


**Implications éthiques du récit.
Pour une relecture casuistique des romans
des XIX^e et XX^e siècles et pour une
reformulation de la justice poétique¹**

Jean Bessière

Il peut être dit de la littérature en général qu'il n'y a pas lieu de considérer qu'elle présente des implications morales spécifiques : elle présente les implications morales qui sont liées aux questions morales qui prévalent à telles époques, en tels lieux. Supposer une spécificité de la littérature dans le domaine moral commande de considérer en quoi les formes, les genres et les pratiques littéraires induisent des perspectives morales qui leur sont propres, et dont ils sont des déterminations. Hors de l'hypothèse de ces perspectives propres, les orientations morales des romans ont été usuellement caractérisées en attribuant à la littérature une propriété transgressive ou en prêtant à l'écrivain un statut éthique singulier — il serait celui qui dirait la possibilité de la vie bonne et, par là, dénoncerait tout ce qui contredirait une telle possibilité. C'est là, de fait, accorder à la littérature une situation spécifique qui lui permet de reprendre les questions morales qui prévalent à telles époques, en tels lieux : il y aurait un point de vue qu'offre la littérature sur ces questions ; il n'y a pas, cependant, faut-il ajouter, de traitement spécifique de ces questions, qui puisse être rapporté à la littérature *per se*. Cela explique que la

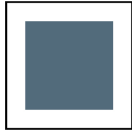


littérature puisse être dite aussi aisément « morale » qu'« immorale ». Cette impossibilité de reconnaître un statut spécifique à la littérature au regard des questions morale traduit un fait simple : la littérature est considérée suivant un contexte moral global ; elle est rapportée à ce contexte. Cela peut se justifier : la visée morale est une visée selon le bien de chacun et le bien de tous ; il n'y a donc pas lieu de dissocier la littérature du contexte des questions morales, si l'on considère la littérature selon ces questions.

Cette hypothèse et cette reconnaissance du contexte sont, en elles-mêmes, contestables, en ce qu'elles assimilent la littérature à un inévitable jeu argumentatif. Or la littérature n'est pas, en elle-même, un tel jeu argumentatif : elle est une présentation actuelle à une conscience², qui porte éventuellement des données relatives à la morale, mais qui n'implique pas de contextualisation — il faut dire que cette contextualisation est le fait du lecteur ou de l'auteur — au regard de l'œuvre, et qu'il est ainsi attribué une finalité argumentative à l'œuvre, sans que celle-ci expose cette finalité. Tous les débats sur la moralité ou l'immoralité de telle œuvre supposent l'ajout, comme du dehors, d'une telle finalité argumentative. L'œuvre offrirait-elle, en elle-même, une manière de finalité argumentative — ainsi des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, ainsi des romans de Henry James, qui entendent offrir une vision morale, cette vision morale qui manque, selon Henry James, aux réalistes et aux naturalistes français — que cet ajout est encore possible, manière de réponse à la finalité argumentative que le roman entend exposer. Il conviendrait cependant de dire que cette finalité argumentative reste prise dans la présentation actuelle que constitue l'œuvre et que celle-ci est, par là, plus une question qu'un jeu de démonstration : la présentation fait cette question.

Dans l'opposition de ces deux façons de caractériser la question morale en littérature et particulièrement dans le roman, il est une récusation d'une certaine manière de définir la « justice poétique³ ». Par justice poétique, il est usuellement supposé que celui qui s'adonne à une imagination littéraire — l'auteur ou le lecteur — est un spectateur judicieux, qui pratique une évaluation détachée, et que celle-ci ne commande pas que cet auteur ou ce lecteur ignorent ou refusent de reconnaître les souffrances, les iniquités, les actions morales et les actions immorales. Ce n'est là que lire le dispositif moral du roman selon les débats usuels, suivant le détachement de celui qui imagine, et qui, parce qu'il est ainsi détaché, évalue équitablement sans rien récuser. Cela fait de l'écrivain et du lecteur des juges, qui se figurent ou ne se figurent pas sous le signe de l'impersonnalité. Cette idée d'une justice poétique se confond, de fait, avec celle de l'écrivain juste, qui incarne entièrement la pragmatique de l'altérité — on va revenir sur ce point — et qui en défait, en conséquence, la spécificité — précisément, être une pragmatique liée à l'autre, à l'autre que soi-même. À l'opposé, il convient de s'interroger sur une « justice poétique », qui ne serait pas une telle captation par l'auteur, par le lecteur, de la pragmatique de l'altérité. Ce qui se dit encore : quelle que soit l'exactitude de la « justice poétique » dans tel roman, ce roman n'est pas identifiable à cette justice, qui n'est que selon la question qu'elle fait. Le paradoxe de la question morale est qu'elle devient alors sans paradigmes, qu'elle est selon la seule pragmatique de l'altérité.

La présentation, que constitue le roman,⁴ peut être caractérisée de bien des manières. Qu'il suffise de dire que, dans la perspective du rapport entre morale et littérature, morale et récit, cette présentation joue doublement : selon l'autonomie de l'œuvre à l'égard de tout contexte — ce qui ne veut pas dire que l'œuvre ne soit pas rapportable à un contexte, qu'elle ne reprenne



pas un contexte — ; selon la recevabilité (de principe) constante de l'œuvre — celle-ci est, par définition, présentation actuelle. Hors contexte, l'œuvre n'est donc pas dissociable d'une pragmatique de l'altérité — elle est sa reconnaissance possible par tout autre, et, en conséquence, la reconnaissance de tout autre. Il y a là la propriété proprement morale de l'œuvre littéraire, si l'on tient que la morale a affaire essentiellement avec la pragmatique de l'altérité⁵ et que la question du bien est indissociable de cette pragmatique. Il y a là le moyen de préciser le jeu de la présentation actuelle et de corriger la tentation d'approcher l'œuvre suivant les seuls morale ou défaut de morale. *Jeu de la présentation actuelle* : l'œuvre est, par cette présentation, hors de toute finalité argumentative ; elle est, par là, selon le souci de l'autre, sans qu'elle présente nécessairement, en elle-même, un argument ou une question de morale. *Approches de l'œuvre suivant les seuls morale ou défaut de morale* : l'inévitable hypothèse d'une contextualisation entraîne que ne soit pas considérée cette pragmatique de l'altérité qu'implique et porte l'œuvre en elle-même, par le fait qu'elle soit *présentation*.

Dans cette perspective, poser la question du rapport entre morale et récit revient à s'interroger sur la manière dont le récit, qui est présentation actuelle de faits, d'actes passés, qu'il ne donne pas cependant pour passés⁶, présente et représente spécifiquement la pragmatique de l'altérité, qu'implique toute œuvre littéraire. Cette interrogation suppose de préciser ce qu'est la pragmatique de l'altérité et en quoi le récit est, par ses traits propres, la présentation et la représentation d'une telle pragmatique.

Par pragmatique de l'altérité, il faut comprendre que l'autre est une question constante, qui commande certains actes, hors de toute reconnaissance de la seule utilité — l'autre est une limite à l'utilité. C'est là réécrire le principe moral kantien et rappeler les thèses de Jean-Paul

Sartre dans *Cahiers pour une morale*⁷: c'est parce que l'autre ne peut être, en aucune manière ma possession — c'est-à-dire une utilité —, qu'il commande mon souci moral. En d'autres termes, quelle que soit la situation dans laquelle je me trouve et quelle que soit alors ma pratique morale, cette situation et cette pratique font toujours cas au regard de l'autre, de tout autre. La pragmatique de l'altérité est la source de tout débat moral — par quoi ce débat est toujours à reprendre —, et fait de toute pratique morale (ou immorale) un cas, qui n'est que la poursuite d'une question : la réponse au débat, la décision morale de faire ceci ou cela n'effacent pas la pragmatique de l'altérité, le souci de l'autre, de poursuivre avec la question de l'autre. Jean-Paul Sartre distingue ainsi implicitement deux interrogations morales : celle qui se place dans un contexte et qui a une réponse suivant le souci de l'autre et suivant ce contexte ; celle qui subsiste et qui est le rappel constant de la pragmatique de l'altérité. En termes sartriens, l'engagement est la réponse à la première question ; le rappel constant qu'il y a toujours un danger de posséder autrui justifie de poursuivre avec l'interrogation que suscite la pragmatique de l'altérité. Remarquablement, Jean-Paul Sartre implique, par la seule indication de la pragmatique de l'altérité, le partage entre un contexte de la décision morale et un défaut de contexte — ou, ce qui revient au même, la possibilité de tout contexte. Ce partage est analogue à celui qu'instaure la présentation que constitue l'œuvre littéraire.

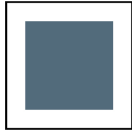
Dans la mesure où il est une présentation actuelle de faits et d'actions passées, tout récit dispose, par la présentation actuelle, le souci de l'autre, et, par ces faits et ces actions passées, il donne cette représentation comme un cas au regard de la pragmatique de l'altérité. Cela se dit trivialement à propos de *Madame Bovary* de Flaubert. *Madame Bovary* peut être lu, suivant le jeu d'une finalité argumentative ajoutée, comme le roman de l'adultère — immoralité — ou comme le roman du malheur d'une

femme, qui n'engage pas une évaluation morale. Le roman peut encore être lu suivant le jeu du cas au regard de la pragmatique de l'altérité : cette histoire singulière de Madame Bovary est à la fois une histoire immorale et une histoire qui n'expose pas le choix volontaire de l'immoralité, et qui, en conséquence, fait cas au regard des paradigmes de la morale. Le roman peut être enfin lu suivant la question que fait la pragmatique de l'altérité — Madame Bovary est sans doute possédée de ses propres rêves, elle est aussi possédée de tous ceux qui l'approchent, ce qui se comprend des personnages du roman même et éventuellement des lecteurs⁸ —, qui est une question constante : quiconque lit, lira le roman, notera inévitablement la possibilité de lectures selon une finalité argumentative ajoutée, selon le cas, selon la pragmatique de l'altérité. Il faut donc dire ces trois lectures inévitables : elles sont dépendantes du jeu de la présentation actuelle et excluent le renvoi explicite à une norme ou à une contre-norme morale.

En ce sens, le roman à thèse —il s'agit d'une thèse de morale — ne fait pas exception. Certes, on doit alors lire un argument moral. On peut même supposer que l'auteur adhère pleinement à cette argumentation. Il n'en reste pas moins deux faits notables.

D'une part, l'argument même, parce qu'il porte sur des représentations d'action, ne peut être totalement univoque. Agent et action, caractérisation et évolution du personnage vont suivant les liaisons de succession, de coexistence, suivant les liaisons qui fondent la structure du réel et qui sont lisibles dans l'organisation du roman. Le jeu argumentatif n'est pas dissociable d'un jeu d'inférences suivant ces liaisons ; il ne peut, en conséquence, saturer le roman. Paradoxalement, la thèse ne se développe qu'au prix de la mise à jour de ces liaisons, qui, dans un jeu argumentatif en situation concrète, doivent être entièrement au service de l'argumentation. Parce que le roman, le récit littéraires

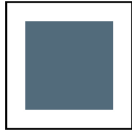
sont une présentation actuelle, dans l'hypothèse même de l'œuvre à thèse morale, ils ne peuvent exclure que ces liaisons soient aussi présentées pour elles-mêmes et qu'elles appellent des inférences qui ne concordent pas nécessairement avec l'argument. C'est pourquoi un roman à thèse morale peut être doublement discuté : suivant sa thèse, suivant ces jeux de liaisons et d'inférences. Cela confirme que, présentation actuelle du passé, le récit ne peut être, faute de contexte déterminant, sa propre loi argumentative. D'autre part, quelle que soit la visée argumentative que reconnaisse l'auteur, celui-ci la présente doublement : suivant l'*ethos* qu'il se reconnaît, suivant l'*ethos* qu'il projette à travers ses personnages, et les faits les événements qui sont rapportés. Il peut être attesté, constaté, supposé une concordance entre ces deux *ethos*. Il n'en reste pas moins qu'ils ne peuvent être confondus, pour la simple raison que cette confusion reviendrait à placer l'œuvre dans un contexte argumentatif concret, réalisé ; autrement dit, cela reviendrait à contredire la présentation actuelle que constitue l'œuvre et la pragmatique spécifique de l'altérité qu'elle induit. La visée morale explicite est, par définition, une visée irréalisée, et la thèse morale, que propose l'œuvre, indissociable d'un questionnement. Ces deux points s'illustrent aisément par *Crime et châtiment* de Dostoïevski. S'agissant du premier point, la démarche du personnage de Raskolonikov et l'intrigue, indissociable d'une enquête, disposent la possibilité de multiplier les jeux d'inférence. S'agissant du second point, la finalité argumentative du roman peut être dite correspondant à l'*ethos* de Dostoïevski ; à l'inverse, rien de tel ne peut être dit de l'*ethos* du personnage de Raskolnikov. Relativement à ces deux points, le personnage de Sonia joue comme une figure de la pragmatique de l'altérité. Il s'agit seulement d'une figure, ainsi que la conclusion du roman n'est que l'indication de la possibilité morale. En d'autres termes, *Crime et châtiment*, malgré sa finalité



argumentative, confirme qu'il ne construit pas sa propre démonstration. Certes, il y a une évolution du personnage de Raskolnikov ; certes, la conclusion du roman est « moralement » positive. Cependant, le jeu des inférences, celui des *ethos*, la figure du personnage de Sonia, contribuent au jeu de la présentation actuelle — il faut dire que le roman n'est que la présentation d'un argument, qui, par le fait de cette présentation, reste en question.

Par ce jeu de la présentation actuelle et de la pragmatique de l'altérité, par ce jeu de la contre-finalité argumentative et du double *ethos*, le roman construit la perspective morale de manière contradictoire et préserve l'indication de la pragmatique de l'altérité. Cela commande trois types de mise en perspective de la question morale dans le jeu même de la présentation, auxquelles correspondent les trois ordres inévitables de lecture, qui ont été indiqués à propos de *Madame Bovary*. Le roman met en évidence le cas, la question morale, et, par l'implication d'universalité que porte la présentation actuelle, que constituent le récit, la pragmatique même de l'altérité. Ces trois types de mise en évidence ne sont pas exclusifs les uns des autres ; ils sont plus ou moins accentués. Il est cependant manifeste que l'évolution du roman depuis le XIX^e siècle et l'apparition, au XIX^e siècle, du roman judiciaire et du roman policier permettent de dessiner une histoire et une logique de cette accentuation.

Le roman judiciaire et le roman policiers sont à la fois le roman de l'immoralité et de la moralité — il y a faute, le coupable est identifié, éventuellement condamné, en tout cas, toujours soumis, *in fine*, à la norme morale. Remarquablement, il n'est ainsi identifié, condamné, qu'à partir et après des débats — l'enquête du roman policier est l'équivalent des débats du roman judiciaire. C'est là retrouver explicitement les éléments de la représentation du jeu argumentatif, qui, faut-il rappeler,



est pris dans la présentation actuelle, et faire plus. Le roman judiciaire et le roman policier ne disent pas seulement les faits, les actions, les évaluations des actions et des agents. Ils exposent aussi explicitement une interrogation suivant les liaisons de succession, de coexistence, suivant les liaisons qui fondent la structure du réel. Ils disposent et mettent à jour un jeu d'inférences. Ce jeu ne se réduit pas à la construction de l'intrigue. Il est le moyen, au regard du coupable, de la recherche des motivations. Cette recherche est paradoxale. Elle est un des moyens d'identifier le coupable et d'établir la culpabilité — c'est pourquoi le commissaire Maigret de Simenon ne cesse d'observer plus largement que les indices mêmes du meurtre. Elle est aussi le moyen de voir le possible coupable sous le signe d'une pragmatique de l'altérité. Observer plus largement que les indices mêmes du meurtre revient à faire du meurtre un point de vue sur l'autre, qui ne s'attache pas seulement à la faute ou au meurtre, mais les replace dans un contexte plus vaste, en grande partie indéterminé — celui de l'autre en tant qu'il échappe à sa seule définition selon la faute ou le meurtre. Faute et meurtre ne doivent pas conduire à la seule identification utilitaire du coupable. Il faut donc dire paradoxe parce celui qui a accompli la négation de l'autre est lui-même traité suivant un jeu d'inférences ouvert, qui porte sur tous les possibles humains de l'autre. En ce sens, le roman judiciaire et le roman policier sont d'une double perspective morale : celle de l'application de la loi et de l'établissement de l'autorité de la morale ; et, à partir de l'examen de la faute, celle d'une pragmatique de l'altérité, qui prend d'abord pour occasion le coupable. Ces romans font donc de leur présentation actuelle une présentation ambivalente et la figuration de ce que fait tout récit en tant qu'il est présentation actuelle de faits et d'actions passés qu'il ne donne pas pour passés : disposer la pragmatique de l'altérité à partir de la représentation d'actions. Le roman judiciaire et le roman policier font de

cette présentation leur propre objet explicite : ils donnent le personnage du coupable et ses actes à la fois pour le lieu de la négation de la pragmatique de l'altérité et pour celui de la figuration de cette pragmatique, sans qu'il soit nécessaire d'exposer un jeu de régénération morale. Il faut répéter ici, pour préciser les notations antérieures, que *Crime et Châtiment* est bien une manière de roman à thèse parce qu'il ne se tient pas au seul jeu du roman policier et du roman judiciaire, et qu'il ajoute un argument moral — celui de la régénération. Il convient de noter encore que le roman judiciaire et le roman policier font du cas cela qui est identifiable à une action spécifique — telle faute, tel meurtre —, cela qui est rapportable à une loi morale, qui prend éventuellement la forme d'une loi juridique, et cela qui est ambivalent au regard de la pragmatique de l'altérité. Par là, le roman judiciaire et le roman policier disposent leur propre universalité, non pas seulement selon la règle morale — il est interdit de tuer son prochain, dans le cas du roman policier —, mais aussi selon la pragmatique de l'altérité, qui inclut le coupable même.

Cette caractérisation « morale » du roman judiciaire et du roman policier fait de ces romans des manières de réponse proprement littéraires à la question de la morale de la littérature. Il faut ainsi répéter qu'il n'y a pas de raisons pour que la littérature présente des implications morales spécifiques, qui seraient, par exemple, justifiées par le fait même de l'écriture, de l'entreprise littéraire esthétique. Il faut ainsi ajouter que le roman, parce qu'il est présentation actuelle du passé — il est inévitablement cela puisqu'il est récit — et destiné, par là-même, à quiconque, en n'importe quel lieu et en n'importe quel temps, est la présentation même de la pragmatique de l'altérité. Le lien de ce qu'implique le roman comme genre et comme forme et des usuels débats moraux est dessiné, thématiqué, suivant une manière de nécessité dans le roman judiciaire et dans le

roman policier : la pragmatique de l'altérité, qui est donc une détermination du roman, est ici soumise à une sorte de jeu réflexif — l'examen de la figure du coupable dispose la pragmatique de l'altérité non pas seulement sous l'espèce de la négation de cette pragmatique, mais aussi sous l'espèce de son affirmation à partir de cette figure. Ce jeu réflexif explique l'importance culturelle du roman policier qui peut être ainsi dit le roman de l'exposition exemplaire de la question morale. Ce jeu permet de marquer que le roman policier est le genre de roman qui totalise les divers types d'implications morales du genre romanesque depuis le XIX^e siècle.

Par ce jeu réflexif et par celui de la question que fait la pragmatique de l'altérité, le roman judiciaire et le roman policier présentent explicitement le jeu du cas et celui de l'universalité qu'implique le cas. Le jeu du cas se dit aisément : la faute fait cas dans la mesure où elle doit être identifiée et évaluée. Le jeu de l'universalité se dit tout aussi aisément : la faute n'est telle qu'au regard d'une loi qui a une portée universelle — il en résulte l'importance du meurtre —, et l'examen de la faute ne se fait qu'au regard de l'identification du coupable, que selon la reconnaissance du tout autre, que le coupable figure. Par ce double jeu qu'ils supposent, le roman judiciaire et le roman policier, outre qu'ils soient récits et présentations actuelles du passé, disposent le lien explicite de l'agent et de l'acte — autrement dit la question de la responsabilité. L'imitation de l'action, propre au récit, est ici le moyen de faire du récit le lieu de l'ascription d'une action, d'un acte, qui ouvre donc au double jeu de la pragmatique de l'altérité et de l'universalité. Assigner un acte correspond à une réduction des inférences, en même temps que cela suppose le contexte le plus large de cette assignation — par quoi, il faut répéter la pragmatique de l'altérité et l'universalité.

Hors du roman judiciaire et du roman policier, hors, donc, de ce jeu de présentation totale des

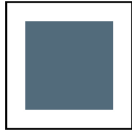
implications morales selon la pragmatique de l'altérité et selon l'universalité, le roman, aux XIX^e et XX^e siècles, joue de manière spécifique du cas et de l'indication de l'universalité de la morale.

Dire le cas, c'est alors dire deux choses : l'interrogation que font tels action et tel acte au regard des paradigmes moraux ; les incompatibilités que présente le récit au regard de la caractérisation de cette action, de cet acte. Cela est confirmé par *Madame Bovary* : bien que l'adultère de Madame Bovary soit explicite, caractériser sa faute et décider du fait même qu'il y ait faute sont entièrement dépendants du contexte que présente et constitue le roman — autrement dit, d'un jeu d'incompatibilités. Cela est encore confirmé par *Underworld* de Don DeLillo⁹ : l'identification de l'assassin de John Fitzgerald Kennedy n'est pas dissociable des contradictions de sa biographie, particulièrement illustrée, dans la fiction de ce roman, par le lien établi entre la thématique de la conspiration et les séjours du personnage en U.R.S.S. C'est encore dire une autre chose : l'agent est ici identifié — il n'est pas à découvrir, comme il est, dans le roman policier, à découvrir — ; il est cependant — cela que confirme le plus souvent le roman réaliste durant ces deux siècles — une manière d'anonyme bien qu'il soit identifié. Bien que Madame Bovary, dans *Madame Bovary*, soit identifiée, n'importe quelle autre femme peut lui être substituée. Bien que, dans *Underworld*, le personnage historique de l'assassin de John Fitzgerald Kennedy soit identifié, ainsi qu'il a été identifié par la police, ce roman le présente comme un homme quelconque, comme l'équivalent de bien d'autres hommes. Par cette possibilité de substitution, par cette égalité de l'individu identifié et du n'importe quel autre, c'est l'autre, qui peut donc être le tout autre, qui est présenté comme ce qui fait cas. Par ces jeux, il n'y a pas de solution, dans le roman même, à l'appréciation morale des personnages. Cette appréciation tombe comme hors du

récit : elle est la question de ce récit. Il y a là une disposition rhétorique de l'exposition de la question morale, qui est ancienne : c'est celle même de la tragédie grecque qui invente le cas, éventuellement en introduisant, dans la tradition mythique, un élément à portée juridique et morale, qui lui est étranger¹⁰. Il peut être dit que l'exposition du paradigme moral est alors, dans le roman, indifférente, et qu'elle ne permet pas de résoudre le cas moral. Cela n'entraîne pas que le paradigme soit radicalement indifférent : il est une partie du cas. Que le personnage identifié soit, particulièrement dans le cadre de la littérature réaliste, l'équivalent d'un anonyme, ou celui auquel peut être substitué un anonyme, confirme la pertinence de cette casuistique morale au regard de la pragmatique de l'altérité. L'hypothèse de la finalité argumentative ajoutée par le lecteur (ou par l'auteur) dans un certain contexte¹¹ se justifie par ce dispositif rhétorique de l'œuvre, par cette pragmatique de l'altérité, ainsi que tous les développements sur les évaluations morales, qui ont déjà été notés.

En s'attachant ici précisément au roman réaliste, on indique qu'une des caractéristiques ou un des paradoxes de l'esthétique réaliste — la présentation qu'offre le roman réaliste se donne pour explicitement singulière, elle est liée, comme l'a fortement souligné naguère Ian Watt, à un lieu et à un moment, mais elle est aussi reportable sur n'importe quel contexte, autrement dit, cette présentation singulière fonctionne comme un paradigme, applicable en d'autres lieux, d'autres temps, comme un paradigme universel.

On indique donc que ce paradoxe, dont n'est pas séparable le jeu de la casuistique qui vient d'être défini, est aussi composable, dans la perspective des questions morales, selon le jeu explicite de l'universalité. Il faut alors dire que la pragmatique de l'altérité n'est présentée et validée que sous le signe de l'universalité. Cela peut



concrètement se formuler de la manière suivante : tel personnage, dans un roman, est institué comme la figure de l'autre et institue, par là-même, la question morale. Il n'y a plus alors un jeu de casuistique au regard des paradigmes moraux, mais l'exposition de conduites, d'actions, morales ou immorales, sous le regard de, face à ce personnage, qui figure l'institution de l'autre. Cela se dit aisément à propos de Henry James, et tout autant à propos de *What Maisie knew* que de *The Wings of the Dove*. Dans *What Maisie knew*, l'institution de l'autre est par la figure de l'enfant qui n'appartient pas au monde des adultes, perçoit ce monde, et en sait, en conséquence, l'immoralité, malgré son innocence; dans *The Wings of the Dove*, cette institution est par le personnage de la jeune femme, malade et millionnaire, qui vient au contact du mal et de l'amour, et qui lègue sa fortune à celui dont elle sait qu'il l'a trompée. Le point remarquable, quelles que soient les thèses sur l'alliance du bien et du mal, sur la connaissance du mal par le bien, qui ont été développées par la critique à propos de Henry James, est ici que cet autre n'est ni la mesure, ni la condamnation du mal : il est le moyen de son exposition, en même temps qu'il est le moyen de l'exposition de la pragmatique de l'altérité. Les deux personnages féminins ne sont pas identifiables à un cas moral. Ils sont la transparence du paradigme moral. Ils sont ceux qui suscitent le cas, ou, plutôt, ceux qui rendent perceptible le cas. Ils figurent le point de vue de la pragmatique de l'altérité. C'est pourquoi ces personnages sont hors des caractérisations de l'immoralité, exceptionnels — une enfant au milieu d'adultes, une riche américaine au milieu d'un groupe de personnages avides d'argent. C'est pourquoi ils sont singuliers — ils ne peuvent être, même partiellement, confondus avec aucun autre personnage. C'est pourquoi ils peuvent être identifiés à des manières d'allégorie — l'innocence de l'enfance, l'innocence de la jeune femme riche qui, à cause de sa richesse, n'a pas à connaître les compromissions du

monde. C'est pourquoi ces personnages peuvent aussi être dits des personnages quelconques : d'une part, ils sont témoins d'immoralités quelconques ; d'autre part, ils valent pour n'importe qui présente quelque moralité — les personnages fautifs ne sont pas étrangers à quelque moralité. La pragmatique de l'altérité est donnée sous le signe de la singularité, de l'universel et du quelconque, bien qu'elle ne soit pas littéralement définissable — comment définir l'innocence de personnages qui sont au contact du mal ? Comment définir une morale dès lors que le personnage est, de lui-même, innocence ? Autrement dit, l'autre, bien qu'il soit explicitement présenté, reste radicalement un autre ; il est, par là-même, l'institution de la question morale, et non pas l'occasion de la notation du paradigme moral. Il faut dire institution de la question morale parce que le personnage ne se confond précisément avec aucun paradigme — il est leur transparence. Dans le cadre de ces hypothèses, la pragmatique de l'altérité, qu'implique la présentation actuelle, que constitue le récit, est figurée dans le récit même, par le personnage qui n'est actualisable selon aucune réalisation, autrement dit, selon aucune action rapportable à une question morale. C'est pourquoi l'institution de l'altérité est soit selon la perception des autres — *What Maisie knew* —, soit selon le spectacle qu'elle constitue — *The Wings of the Dove*.

Il faut donc lire ce dispositif comme l'inverse du dispositif de la casuistique : ici, le jeu de la pragmatique de l'altérité tombe comme hors du récit ; là, il est comme inscrit dans le récit. On sait que Henry James a lui-même commenté ce double dispositif, qu'il n'a pas défini dans ces termes qui sont les nôtres, en identifiant le roman réaliste français à une présentation de l'immoralité et ses propres romans à une présentation de la morale. Il est bien vrai que la casuistique commande une présentation de l'immoralité, qui n'a pas de mesure certaine dans le roman ; il est bien vrai que les romans de Henry James

mesurent, en eux-mêmes, cette immoralité à la pragmatique de l'altérité. Ces deux dispositifs ne disent pas deux variantes de la « justice poétique ». Ils disent deux présentations incomplètes de la pragmatique de l'altérité : dans l'hypothèse de la casuistique, cette pragmatique n'est finalement présentée que selon ce qui est supposé par le récit et exposé explicitement — ainsi de *Madame Bovary* ; dans l'hypothèse du dessin de l'universalité, cette pragmatique n'est présentée que selon son incompatibilité avec le cours commun des jours et de l'immoralité — c'est pourquoi il se conclut, chez Henry James, à la connaissance du mal, qui identifie la pragmatique de l'altérité à un pouvoir cognitif.

À l'opposé, le roman judiciaire et le roman policier disposent la pragmatique de l'altérité suivant un jeu spécifique, qui résulte de la résolution du cas et de la recherche des motivations. Le fautif, le meurtrier se définissent ici doublement : comme celui qui nie la différence de l'autre, et comme celui, pour que le cas soit résolu, dont la différence doit être reconnue sous le signe de l'altérité et de l'universalité de cette altérité — il faut répéter le contexte le plus large des motivations. Remarquablement, la morale du devoir et du droit, qui sous-tend le roman judiciaire et le roman policier, ne sont pas suffisantes pour définir le coupable, car le problème de la différence ne se résout ni dans celui du cas, ni dans celui de l'universalité de la règle. Le roman judiciaire et le roman policier font de la question de la morale, celle du devoir et du droit, la question morale de l'identité et de la différence, la question du moi et de l'autre : celle-là même qu'abolit le meurtrier et qui fait que cette abolition soit une question ; cette question que traduit la recherche des motivations. Cette question est celle de la différence que l'on est à soi-même et à l'autre — cela s'illustre dans le roman policier par les rapports équivoques de l'enquêteur et du coupable —, celle de la pragmatique de l'altérité, faut-il répéter. Quelle que soit l'identification du coupable,

cette question fait l'ultime « justice poétique » — celle qui a partie liée à l'inévitable sentiment pour l'autre. Que le roman judiciaire et le roman policier ne soient pas dissociables d'un pathémique instruit que l'altérité ne peut se définir ou se caractériser seulement selon le questionneur — celui qui ajoute une finalité argumentative au roman (Flaubert), celui qui figure, dans le roman, l'universalité (Henry James)¹².

¹ Il sera ici seulement question de récits et de romans, comme le voulait le thème du colloque, auquel appartenait cette conférence plénière. Bien évidemment, les thèses exposées ici sont applicables, *mutatis mutandis*, aux autres genres littéraires.

² Voir, sur ce point, Chaïm Perelman, *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958, t. 2, p. 550 et sq.

³ Pour ce type de définition, voir Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1999. Edit. Originale 1995.

⁴ Pour cette notion de présentation et son usage, voir Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005.

⁵ Sur ce point, voir Michel Meyer, *Questionnement et historicité*, Paris, PUF, 2000, p. 569 et sq.

⁶ Voir Jean Bessière, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique », dans John Pier, éd., *La Métalepse*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, et Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983.

⁸ Il suffit, pour confirmer ce point, de rappeler la création et la fortune du mot de « bovarysme ».

⁹ Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1998. Ed. originale, 1997.

¹⁰ Voir sur ce point, Florence Dupont, *L'insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur, 2001.

¹¹ On peut aussi dire, de la part de l'auteur, le refus d'une certaine finalité argumentative dans un certain contexte — ainsi durant le procès de Flaubert à propos de *Madame Bovary*, le refus exprimé par l'avocat de Flaubert d'une telle finalité dans le contexte du procès.

¹² En complément à cet article, nous nous permettons de renvoyer à Jean Bessière, « Critique littéraire et philosophie morale. Pragmatique de l'altérité, statut de la littérature et typologie des approches philosophiques et morales de la littérature », *Savoirs et littérature. Literature, the Humanities and the Social sciences*. Université de la Sorbonne Nouvelle, Association internationale de Littérature

comparée. Etudes réunies par Jean Bessière, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 215-238.