

Thierry DRUMM

William James et la fabulation philosophique

Notice biographique

Thierry Drumm enseigne la philosophie en France et poursuit actuellement une thèse de doctorat sous la direction d'Isabelle Stengers. Il est rattaché au PHI - Centre de recherche en philosophie et membre du GECO (Groupe d'Etudes Constructivistes) à l'Université Libre de Bruxelles. Il s'intéresse à l'image de la pensée chez William James et à la façon dont il est possible d'hériter de la philosophie pragmatiste dans une perspective constructiviste.

Résumé

Si beaucoup de philosophes ont pensé que « les choses racontent une histoire », d'autres non moins nombreux se sont efforcés d'écarter de la philosophie toute narration, reléguée à l'irrationalité supposée du mythe. William James, mais aussi Joseph L. Mankiewicz dans *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*, 1954), se distinguent par l'expérimentation d'une autre voie : l'univers raconte une histoire, mais il s'agit d'une « histoire embrouillée ». Le philosophe Alexander Bain ayant précédemment défini la « croyance » comme la disposition à agir sur la foi d'une idée, il n'y a pas d'idée (ou de concept) qui ne se présente comme un scénario nous appelant puissamment à en être les acteurs. Le conteur n'est alors rien moins que le praticien d'un art dont il se pourrait que notre avenir dépende.

Abstract

If many philosophers have thought that "things tell a story", others by no means less numerous have endeavored to remove from philosophy any narrative, relegated to the so-called irrationality of myth. William James, but also Joseph L. Mankiewicz with *The Barefoot Contessa* (1954), distinguish themselves by experimenting another way: the universe tells a tale, but it is a "tangled tale". The philosopher Alexander Bain having first defined "belief" as the inclination to act on the strength of an idea, there is no idea (or concept) which does not present itself as a scenario powerfully calling us to be its actors. The storyteller is then nothing less than the practitioner whose art could be one upon which our future depends.

Mots-clés : William James – Joseph L. Mankiewicz – pragmatisme – cinéma – fabulation – narration.

Keywords: William James – Joseph L. Mankiewicz – pragmatism – cinema – storytelling – narration.

1. Générique

Dans le film de Joseph L. Mankiewicz *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*, 1954), Maria Vargas (Ava Gardner) est une danseuse espagnole se produisant dans un petit cabaret, et à laquelle le richissime producteur hollywoodien Kirk Edwards (Warren Stevens) vient proposer un contrat. Edwards, accompagné de son réalisateur et scénariste Harry Dawes (Humphrey Bogart) et de son chargé de relations publiques Oscar Muldoon (Edmond O'Brien), cherche en effet un « nouveau visage ». Un « bout d'essai » satisfaisant ouvrirait à la chanteuse la carrière d'une star. De fait, Maria connaîtra vite un si grand succès qu'elle pourra rompre avec un producteur peu estimable pour poursuivre son travail, tout en conservant son amitié à Harry Dawes. Mais surtout, elle se voit elle-même désormais comme une nouvelle Cendrillon, qui a toujours préféré fouler le sol de ses pieds nus, en attendant de trouver chaussure à son pied, c'est-à-dire un prince charmant. Quand le rêve semblera se réaliser, sous les traits du comte Torlato-Favrini, ce ne sera pas sans révéler, mais bien tard, qu'elle a été choisie seulement pour jouer le rôle de la dernière comtesse, dans un scénario bien réel conçu pour elle par son mari. La fin tragique et lamentable de ce film, qui débute par l'enterrement de la Comtesse, ne devrait pas nous faire oublier la question qu'il pose, sans nulle métaphore : Quelles conséquences, si « le monde entier est une scène de théâtre » ? Et d'abord, en quel sens faut-il l'entendre ?

2. Ne nous racontez pas d'histoires !

Les philosophes semblent s'être assez constamment méfiés des récits, toujours suspects d'appartenir à un ordre étranger aux voies de la raison. C'est notoirement le cas, exemplaire mais ambigu, de Platon, qui occupe précisément ce moment où la bipartition est opérée. En partie certainement sous l'influence de la généralisation de la pratique de l'écriture, le souci principal n'est plus de conserver la mémoire de savoirs multiples, mais plutôt de comprendre un monde que nos traces

écrites semblent à même de fixer (DÉTIENNE, 1990 ; ABRAM, 1996)¹. Comme Platon le fait dire à Protagoras, il semble nécessaire de choisir : « veux-tu que, comme un vieillard qui parle à des jeunes gens, je te fasse cette démonstration par le moyen d'une fable, ou bien que j'emploie le détail d'un discours raisonné ? » (PLATON, 2006 : 30 ; 320c). Et pour James lui-même, « Dire que toute pensée humaine est essentiellement de deux genres – raisonnante d'un côté, et narrative, descriptive, contemplative de l'autre – c'est dire seulement ce que l'expérience de tout lecteur corroborera. » (JAMES, 1983 : 2, ma traduction.) L'opération platonicienne est particulièrement saisissante qui, en conservant le récit mythique au sein du discours rationnel, en modifie complètement le sens : le premier n'est plus là pour rendre compte des particularités de l'expérience (afin de savoir par exemple si la vertu peut être enseignée – PLATON, 2006 : 30-34 ; 320c-322d) mais pour fournir l'expression imagée d'une vérité générale. Les récits mythiques finiront souvent par apparaître, sous la lumière crue de la « raison », comme l'enfance d'une intelligence enfin déployée.

Il semble ainsi qu'il faille dire qu'il y a main gauche et main droite, histoires et vérités objectives, associations par contiguïté tissant les fils de récits subjectifs mais aussi associations par ressemblance plongeant plus profond et découpant dans le tissu de la réalité les formes stables d'essences qui se répètent. Et quelle pitié de penser que pour un chien, éternel résident prosaïque des séquences successives, le soleil couchant n'évoquera jamais la mort des héros mais seulement l'heure du souper (JAMES, 1983 : 25 ; JAMES, 1981 : 977 ; JAMES, 1984 : 320 ; JAMES, 2003 : 333). Il peut être agréable de réciter nos vies sur un mode séquentiel mais plus sérieux de comprendre le monde en en extrayant les essences muettes. Ne devons-nous pas reconnaître aux histoires qui nous concernent le simple statut d'anecdotes facultatives agrémentant le cours

¹ Elizabeth L. Eisenstein (2010) a montré combien le passage du manuscrit à l'imprimé aura contribué bien plus tard à une transition comparable au sein même de l'écrit, faisant partiellement disparaître les « arts de la mémoire » (YATES, 1987), qui ne survivront que sous une forme altérée.

silencieux d'une réalité qui, sauf par anthropomorphisme, ne veut rien dire ? Mais peut-être faut-il au contraire ici hésiter et nous demander si le récit auquel nous sommes sur le point d'adhérer ne constitue pas lui-même la plus particulière des histoires – étrange histoire alors, qui voudrait mettre fin à toute histoire. Ce serait le lieu de dire, mais en un nouveau sens : « Ne nous racontez pas d'histoires ! » Les conséquences semblent en effet d'une ampleur inédite, si nous acceptons le verdict reléguant les histoires au statut d'anecdotes.

Si nous souhaitons à ce titre mener une contre-enquête, il peut sembler assez indiqué de nous adresser aux arts ayant préservé l'héritage des récits. *La Comtesse aux pieds nus* présente à cet égard un intérêt particulier, puisque le film non seulement nous raconte une histoire mais en démultiplie le récit, confié successivement à une variété de témoins qui se remémorent les épisodes de l'affaire². L'histoire qu'il nous raconte peut aisément être ramenée à une généralité creuse : celle de la pauvre jeune fille dont les rêves sont brisés par l'implacable cynisme de la machine hollywoodienne. Mais cela n'est possible qu'à condition de négliger les particularités d'une histoire qui résonne étrangement avec le propos jamesien, bien plus qu'elle ne l'illustre, comme si l'exercice de fabulation et l'exercice de spéculation entraient dans un rapport d'exaltation mutuelle. Cet article voudrait alors seulement communiquer le désir de voir ou revoir un film dont la capacité à nous faire penser invite à des reprises plus approfondies que ce à quoi je serai parvenu ici.

3. Scénologies conceptuelles

Qui voudrait, devant un film, faire taire les personnages, accusés de se complaire dans des récits, au lieu de s'affairer à l'étude de causes générales, supprimerait du même coup bien sûr tout l'intérêt romanesque d'une telle expérience. Autoriserait-on alors cette manière de faire à ne se déployer que dans le

² Gilles Deleuze (1985 : 68-75) a montré le rôle très bergsonien que Mankiewicz fait jouer au flash-back dont l'insertion virtuelle vient enrichir le sens du présent.

registre sans conséquences de psychologies seulement humaines ? Le pragmatisme, chez William James en particulier, compte parmi les efforts pour explorer d'autres manières de penser. Il apparaît en effet pour une bonne part comme une tentative de prendre au sérieux l'introduction du mouvement dans la pensée et le rôle nouveau reconnu à l'action des idées. C'est l'ensemble des spéculations neurophysiologiques relatives à l'action réflexe qui entraîne, au XIX^e siècle, une toute nouvelle manière d'expérimenter ce que penser veut dire. La pensée n'est plus conçue comme la copie mentale et passive d'une réalité matérielle « extérieure », mais au contraire comme un flux dans lequel une sensation se traduit en une conception qui se traduit à son tour en action. En ce sens, pas de pensée sans action, pas d'idée qui ne produise des conséquences même imperceptibles. Mieux : nous pensons pour agir, pour répondre à des expériences qui nous sollicitent. Ainsi une idée n'est-elle pas un être purement mental et inactif, mais constitue tout au contraire un véritable scénario qu'il ne nous appartient pas de discuter à moins d'être transformés par une autre idée plus belle, plus fraîche, plus importante, plus lourde ou légère quant à ses conséquences. Croire en une idée ne se comprend pas comme une simple adhésion fortuite, mais comme une véritable alliance entre nous et cette idée qui nous rend capable de faire, qui nous conduit à faire, ce que sans elle nous ne saurions imaginer ; croire en une idée, comme le dit le philosophe Alexander Bain, c'est être prêt à agir sur la base de cette idée (BAIN, 2006 : 488-489). Les idées sont en ce sens de véritables scénarios nous appelant puissamment à en être les héros et les acteurs. Une idée n'existera pas « en soi » sans que nous agissions *pour elle*, mais où trouverions-nous, *sans elle*, la force d'agir ?

Ce sont toutes ces spéculations qui conduiront James à concevoir une nouvelle image de la pensée, où celle-ci s'infuse d'une dimension proprement romanesque. La connaissance n'est plus conçue comme « saltatoire », à la façon d'une réalité purement mentale se rapportant mystérieusement à une réalité « objective », elle est désormais conçue comme « ambulatoire » (JAMES, 1998 : 100-103), nous conduisant d'expérience en expérience au travers d'histoires emmêlées. Connaître, c'est se

déplacer au sein d'expériences qui ne sont plus étrangères à l'expérience humaine, puisqu'elles constituent elles-mêmes un fouillis d'histoires associant les choses les unes aux autres. Le pragmatisme invente donc en ce sens une nouvelle sensibilité philosophique, un romanesque des idées, où celles-ci se caractérisent en fonction des actions qu'elles exigent ou des conséquences qu'elles entraînent. Le penseur n'obéit plus alors à la figure du juge mais répond bien mieux à celle du scénariste.

On pourrait dire en ce sens que les idées et les concepts constituent en quelque sorte le décor de l'action, plutôt qu'une vérité générale sur le monde. S'ils forment comme le décor de notre action, c'est à condition de comprendre qu'aucun décor n'a jamais été indifférent aux actions qui s'y inscrivent et qu'il permet. « Comme dans ces panoramas circulaires où un premier plan réel de boue, de gazon, de buissons, de rochers, avec un canon démolé, se prolonge par une toile représentant le ciel, la terre et un combat tumultueux, si habilement jointe au premier plan que le spectateur ne peut savoir où commence l'un et où finit l'autre ; de même ces objets conceptuels, ajoutés à la perception réelle présente, se fondent avec elle dans l'univers de notre croyance. » (JAMES, 1998 : 73.) S'il y a un relativisme et un fonctionnalisme des concepts, mais aucun utilitarisme, c'est parce que les relations qu'ils trament avec leurs propres conséquences n'ont jamais dépendu d'une volonté extérieure et au fond indifférente mais nous font agir avec une force dont il serait bien imprudent de ne pas prendre la mesure.

4. Des histoires vagues et emmêlées

Parfois la vie ressemble à de mauvais films. Parfois seulement. Pour le scénariste Harry Dawes, elle ressemble à de mauvais films seulement quand elle présente un début, un milieu et une fin, le tout bien ordonné, personne ne sortant de son rôle, comme si tout s'assemblait trop bien, exactement comme ce fut le cas pour Maria Vargas, dont la mort tragique semble sceller le sens d'une existence que l'on découvre à rebours, quand tout possible semble éteint. Mais n'est-ce pas ce que donne effectivement à expérimenter la vie sociale la plus

familière et la plus banale ? Ne sommes-nous pas tous pris dans un rôle bien défini ? N’y a-t-il pas un récit véritable patiemment déchiffré, pour nous, par des penseurs penchés sur le grand livre de la Nature, humaine ou non ? Les témoins présents à l’enterrement de Maria ne sont-ils pas là pour raconter ce qu’ils ont vu ?

L’histoire du livre de la Nature est elle-même une bien longue histoire (EISENSTEIN, 2010), rendue fameuse par Galilée (1979 : 141), reprise aujourd’hui par exemple dans une certaine génétique³, et bien des philosophes, Hegel (MARTIN, 2009) ou Comte (MACHEREY, 1989), ont conçu l’histoire du monde comme pouvant être déchiffrée sur la base d’un scénario précis. Seulement, ni William James ni Harry Dawes ne sont d’accord. Bien sûr les choses racontent une histoire, et nos idées, nos concepts eux-mêmes en sont parties prenantes, comme on l’a vu. Si pour James il y a de nombreuses manières d’associer les expériences, l’association narrative constitue pour sa part une pratique dont la richesse, explorée depuis des millénaires, semble difficile à exagérer.

« Les choses racontent une histoire. Leurs diverses parties s’organisent afin d’atteindre un apogée. Manifestement, les unes font le jeu des autres. *A posteriori*, on peut constater que bien qu’une série d’événements n’ait été soumise à aucune finalité précise, ceux-ci s’ordonnent pourtant comme dans une pièce de théâtre, avec un début, un milieu et une fin. En réalité, toutes les histoires ont une fin, et là encore, il est plus naturel d’adopter le point de vue de la multiplicité. Le monde est plein d’histoires singulières qui se déroulent parallèlement, commencent et finissent à divers instants. » (JAMES, 2007b : 183-184)

Seulement, ce qui caractérise la spéculation pragmatiste, c’est non seulement son intérêt pour la multiplicité des histoires, mais également la proposition consistant à nous faire expérimenter un rapport à ces histoires refusant que soit exigée

³ Pour une critique de la génétique en tant qu’elle pose l’existence d’un texte essentiel définissant sans reste le sens de l’organisme, voir KUPIEC et SONIGO, 2000, et déjà RUYER, 1952 : 198 : « Les gènes ne sont pas [...] des microstructures correspondant à la structure de l’organisme. Ils ne sont pas du tout, comme le dit E. Schrödinger, un *code script*. ».

d'elles une *précision* qui les prive de leur propre efficace et les rend vulnérables (et c'est bien ce qui est en jeu dans un telle opération) à la réduction à un discours « rationnel » propre à ne laisser subsister ces histoires que comme les coquilles vides de métaphores ou d'images. Oui, les choses racontent des histoires, mais il est essentiel que ces histoires soient vagues, bavardes, emmêlées. Exiger des histoires une précision ou une clarté qu'elles ne manifestent pas, c'est courir le risque de se tromper grandement sur leur efficace propre, qui réside bien plutôt dans l'ouverture de possibles indéterminés que dans la clôture de discussions « objectives ». On peut même dire à cet égard que les scénarios que nous élaborons, les conceptions qui nous font agir et dont nous sommes saisis sont toujours trop « propres », trop « nets », comme Harry Dawes et William James ne cessent de l'affirmer : « *Life writes lousy scripts!* » dit le premier, « *Ever not quite!* » (JAMES, 1977 : 145 ; JAMES, 2007a : 212) dit le second. La vie écrit des scénarios peu précis, les choses ne se passent jamais tout à fait comme on aime à les raconter, non pas parce que ce que nous disons est trop simple, mais d'abord parce que les choses *elles-mêmes* suivent des histoires embrouillées. C'est de la situation *elle-même* dont il faut dire que le sens n'est pas déterminé indépendamment de la façon dont nous pourrions agir, c'est-à-dire indépendamment de la façon dont nous inventerons ce qui aura alors été la suite de l'histoire. Ce qui, selon James non moins que selon Harry Dawes, caractérise en ce sens tout scénario ou tout roman, c'est pour partie leur caractère absolument *invraisemblable* : jamais la vie ne se déroule de cette façon, car jamais, dans un roman ou dans un film, les événements pour nous insignifiants ou inintéressants qui se produisent le long du déroulement de notre vie organisée, *ne se produisent*. Il y a un début, un milieu, une fin, et aucun événement perturbateur par rapport à l'intrigue⁴. On peut à cet égard reconnaître le même rapport entre le film et le monde dans lequel vit le spectateur d'une part, et entre les rêves de Maria Vargas et le monde dans lequel elle vit d'autre part. Dans

⁴ Il va de soi que nombre d'artistes ont diversement tenté, au théâtre aussi bien qu'au cinéma ou ailleurs encore, d'inventer une fabulation autre.

un film, j'aurais bu le verre restant, dit Harry Dawes. Et dans une autre scène Myrna (Mari Aldon), à qui Kirk Edwards, humilié mais toujours puissant, s'adresse pour lui demander de le suivre, affirme : dans un film, je ne serais pas partie avec lui...

« La réalité, telle que James la voit, est redondante et surabondante. Entre cette réalité et celle que les philosophes reconstruisent, je crois qu'il eût établi le même rapport qu'entre la vie que nous vivons tous les jours et celle que les acteurs nous représentent le soir, sur la scène. Au théâtre, chacun ne dit que ce qu'il faut dire et ne fait que ce qu'il faut faire ; il y a des scènes bien découpées ; la pièce a un commencement, un milieu, une fin ; et tout est disposé le plus parcimonieusement du monde en vue d'un dénouement qui sera heureux ou tragique. Mais, dans la vie, il se dit une foule de choses inutiles, il se fait une foule de gestes superflus, il n'y a guère de situations nettes ; rien ne se passe aussi simplement, ni aussi complètement, ni aussi joliment que nous le voudrions ; les scènes empiètent les unes sur les autres ; les choses ne commencent ni ne finissent ; il n'y a pas de dénouement entièrement satisfaisant, ni de geste absolument décisif, ni de ces mots qui portent et sur lesquels on reste : tous les effets sont gâtés. Telle est la vie humaine. Et telle est sans doute aussi, aux yeux de James, la réalité en général. » (BERGSON, 1993 : 240-241 ; BERGSON, 2011 : 2)

En ce sens, les récits ne sont ni des fantaisies libres, sans exigences et « purement humaines » ni les transcriptions mécaniques, plus ou moins réussies, d'un registre essentiel correspondant à une réalité objective, invalidant toute version alternative, toute fabulation de possibles. Le monde raconte une histoire, mais c'est une histoire dont le sens n'est pas tout à fait clair, et à la composition de laquelle nous participons quoi qu'il arrive. Non pas une éditions de luxe déjà complète, mais un roman en cours de rédaction.

« Du côté du pragmatisme, on a une édition unique de l'univers, inachevée, qui croît de toutes parts, et surtout là où des êtres pensants sont à l'œuvre. Du côté du rationalisme, on a un univers tiré à de nombreux exemplaires dont un seul – l'in-folio infini, *l'édition de luxe*, complète de toute éternité – est réellement authentique ; les autres n'étant que des éditions diverses et abrégées, remplies de leçons erronées, déformées et mutilées chacune à leur manière. » (JAMES, 2007b : 271)

Si le monde raconte des histoires, mais des histoires toujours vagues et emmêlées, alors il se pourrait que l'art du scénariste ou du conteur requière une attention nouvelle. On sent bien dans le film de Mankiewicz que c'est Harry Dawes qui constamment s'efforce, avec humour, de convoquer les choses qui pourraient suffisamment compliquer la situation pour permettre de raconter autrement ce qui semblait tour à tour indifférent ou fatal. Ainsi le « bout d'essai » organisé dans un studio de Rome et qui révélera le talent de Maria réunit, à l'initiative du scénariste, d'autres producteurs européens, opération par laquelle le sens de la situation, qui pouvait sembler joué d'avance, est transformé grâce à l'ajout de dimensions supplémentaires.

Si toute conception est une narration, une autre caractéristique se dégage ainsi de la version qu'en propose le pragmatisme : la difficulté formidable que représente la constitution d'une bonne narration. Il ne s'agit plus de partir d'un principe dont on suppose la capacité à produire par lui-même ses propres conséquences qu'il faudrait vérifier dans l'« expérience ». Mais c'est cette expérience elle-même qui se donne au contraire comme une variété de choses dont rien ne permet à l'avance de parier sur le sens, indépendamment des manières, habiles ou maladroites, dont nous lierons leurs rapports au sein de narrations. Il s'agit, autrement dit, d'un effort de composition⁵ dont la réussite n'est garantie à l'avance par aucun message à déchiffrer. Bref, ce qui caractérise la version qu'en propose James, c'est la difficulté à articuler ce sens, les efforts qu'une telle entreprise suppose, et bien souvent le caractère pitoyable du résultat, tant faire parler les choses demande un art subtil :

« Tandis que vous lisez et que les mouches bourdonnent, une mouette attrape un poisson à l'embouchure de l'Amazone, un arbre tombe dans les solitudes de l'Adirondack, un homme éternue en Allemagne, un cheval meurt en Tartarie, des jumeaux naissent en France. Que signifie tout cela ? » (JAMES, 2005 : 136)

⁵ LATOUR, 2004 : 61 : « [...] en abandonnant la notion de nature, nous laissons intacts les deux éléments qui nous importent le plus : la multiplicité des non-humains et l'énigme de leur association. » Voir aussi LATOUR, 2011.

C'est le scénariste qui va non pas imaginer une histoire propre à bercer des rêves purement mentaux, non pas déceler le sens secret et réel de la situation, mais fabriquer avec les choses des alliances compliquées susceptible d'inventer le sens de la situation. C'est à lui que revient le travail délicat de conférer une signification qui ne soit ni noble ni vulgaire, qui fasse que nous soyons capables de nous adresser à la situation d'une façon qui ne soit ni muette ni ventriloque, et surtout qui ne ramène pas tout au même. Comment pourrions-nous « connaître les équivalents de phénomènes hétérogènes ? Certainement pas intuitivement. Ils sont sensiblement incommensurables. [...] On ne peut pas faire la somme de grandeurs hétérogènes : la 7^{ème} symphonie de Beethoven + l'odeur de 12 livres de bœuf grillé + un arc-en-ciel, est-ce plus ou moins grand qu'une promenade vers Boston + une découverte scientifique + 3,25 \$ divisés par un feu de charbon anthracite ? » (JAMES, 1988 : 152, ma traduction.) Si l'on ne peut sans perte réduire de tels événements à un texte sous-jacent ni définitivement les extraire des particularités de leur situation, on peut néanmoins s'efforcer d'imaginer ce que pourrait être une réponse à la question de ce que leur rencontre signifie.

5. Une Cendrillon simultanée

Le souci, propre à James, de fabulation philosophique peut encore se lire dans son refus de penser son propre travail en-dehors de la situation dans laquelle il écrit. Il s'agit en effet de penser à la hauteur du « présent dilemme de la philosophie » (JAMES, 2007b : 83-110). Cette situation – qui, me semble-t-il, est encore en grande partie la nôtre, si même la tension qui la traverse ne s'est pas exacerbée – se caractérise, pour James, par l'opposition violente entre deux tempéraments philosophiques : les délicats et les endurcis. Tandis que les premiers sont comme enflammés par la clarté des lignes que présentent les architectures classiques des systèmes et théories idéalistes, les seconds réclament des faits empiriques, dans un souci des détails les prémunissant peu contre l'exaltation sombre et puissante d'un réductionnisme illimité.

Comme toujours, cet exercice de diagnostics pragmatistes ne communique avec aucune conception générale de « l'humanité », mais tout au contraire avec l'art de déceler des conséquences particulières à la façon dont nous conférons à certaines idées la capacité de nous faire agir et penser. Cette double attraction, également fatale dans chaque direction prise pour fin ultime de la pensée, peut bel et bien se décrire dans le registre des scénarios, on ne peut plus concrets, en fonction desquels se comprennent dès lors nos actions. L'opération, qu'il va s'agir pour James de mener, ne consiste en rien en une sorte de juste milieu équilibrant deux tendances qu'il s'agirait de définir comme naturelles, mais au contraire dans la tentative pour renégocier les alliances fabulatrices caractérisant nos conceptions. Il s'agirait, autrement dit, d'imaginer d'autres façons de raconter non seulement ce qui nous est arrivé mais également ce qui désormais pourra avoir été vrai de nous.

A cet égard, le scénariste Harry Dawes joue précisément vis-à-vis de Maria Vargas le rôle de celui qui s'efforce d'imaginer une autre histoire concernant ce qui a lieu⁶, non sans s'efforcer conjointement de comprendre les histoires qui trament littéralement la vie de Maria. Je répète que ces histoires ne sont en aucune manière « des idées qu'elle se fait », et dont il s'agirait de lui apprendre à se débarrasser, si toutefois elle souhaitait perdre ses illusions et voir la réalité prosaïque « telle qu'elle est ». Une telle façon de dire ce qui lui arrive ne se comprend plus en effet, d'un point de vue pragmatiste, que comme une narration elle-même particulière, nous enjoignant à comprendre l'expérience en fonction d'une idée de réalité objective et indifférente vis-à-vis de laquelle aussi bien James qu'Harry Dawes ont perdu toute confiance. A tous ces titres, le personnage de Maria est d'autant plus important qu'il incarne, non par métaphore, mais on ne peut plus concrètement, le dilemme que James met en scène dans la situation philo-

⁶ DELEUZE, 1985 : 71-72 : « [...] bien que la bifurcation ne puisse en principe être découverte qu'après coup, par flash-back, il y a un personnage qui a pu la pressentir, ou la saisir sur le moment, quitte à s'en servir plus tard pour le bien ou pour le mal. »

sophique et politique qui est la sienne, celle d'une sorte de double délégation où l'expérience se voit dissociée entre deux pôles qui non seulement s'avèrent incompatibles mais qui semblent même aptes à disloquer tout être qui pénétrerait dans le champ de leurs influences antagonistes⁷. Et c'est bien la terrible expérience que Maria mène pour nous, Comtesse dont la tête se perd dans le rêve d'une réalité pacifiée tandis que ses pieds nus foulent l'âpre sol de ce qui par contraste n'apparaît que comme matière indifférente et pauvre. C'est comme si son personnage, danseuse et statue, incarnait dans sa propre expérience la tension du dilemme. Maria est comme une Cendrillon simultanée, par rapport à la Cendrillon alternante des Grimm et de Perrault. Il s'agit d'un dilemme si peu « psychologique » que James, invoquant les textes de l'écrivain anarchiste Morrison I. Swift (JAMES, 2007b : 101-105 ; SWIFT, 1905), ne cesse de rappeler comment c'est dans un ordre politique généralisé que se traduit une telle expérience dissociée, déléguée⁸. Ce ne sont pas seulement les pieds et la tête de Maria qui ne se comprennent plus, mais le casino, le salon, la villa d'une part, l'arrière-cour, le jardin, la cabane d'autre part qui ne communiquent plus qu'en fonction des trajets de Maria qui fait passer son corps et son argent par-delà l'abîme séparant ces expériences dissociées. Jeter littéralement l'argent par les fenêtres et se jeter non moins littéralement dans les bras de ses amants, ne résoudre en rien pour elle l'insupportable, paralysante et mortifère tension qui empêche toute reprise de l'expérience de fabulation sur le mode spéculatif du « et si ? ».

6. Qui voudrons-nous avoir été ?

« *Che sara sara* », la devise de la famille Torlato-Favrini, résume bien l'option fataliste de toute définition non fabulatrice de la réalité. Mais c'est, dit le Comte lui-même, une « généralisation facile », « un remède universel », « une ineptie

⁷ Pour une approche historique de ce problème, voir CARROY, 1993.

⁸ Sur l'anarchisme jamesien, voir COON, 1996.

bien sûr ». C'est à Alexander Bain, je l'ai dit, que James doit la proposition consistant à comprendre la croyance comme le fait d'être prêt à agir sur la base d'une idée, proposition ouvrant tout le champ d'une nouvelle fabulation philosophique pour laquelle les idées apparaissent comme des manières d'imaginer ce que l'expérience pourrait vouloir dire aussi bien que la façon dont nous pourrions y agir. Mais à partir de cette caractérisation de la croyance, James invente pour sa part une manière nouvelle de comprendre ce que veut dire « faire confiance ». Si croire, c'est agir sur la base d'une idée, faire confiance, c'est agir, *sans garantie*, sur la base d'une idée (JAMES, 1882 : 70 ; JAMES, 2005 : 113). Et si agir sans garantie est pour James essentiel, c'est non en fonction d'une supposée témérité de l'acteur, mais parce qu'aucune situation ne recèle, enfouie ou surplombante, une signification définie indépendamment de la manière dont nous pourrions imaginer de la reprendre dans la dimension nouvelle initiée par une fabulation. Le mot « et » prolonge toute phrase (JAMES, 2007a : 212).

Bien sûr, agir sans garantie ne s'improvise pas, et ne doit certainement pas se comprendre comme une indifférence aux conséquences, mais bien au contraire comme un souci ou un soin particulier pour les conséquences, et pour des conséquences bonnes ou satisfaisantes. Et c'est la pratique du scénariste ou du conteur aussi bien que celle de l'acteur qui semblent pouvoir porter un apprentissage de cet « art des conséquences » (PIGNARRE et STENGERS, 2005 : 30). La fabulation ouvre la perspective d'une expérience dans laquelle de petites différences se présentent comme des occasions pour éviter la responsabilité d'être soi au profit d'une responsabilité envers ce qui pourra être.

« La plupart des gens semblent tenir sur la scène du monde un certain emploi. Leur histoire a un commencement, un milieu et une fin, qui s'accordent d'une façon logique et sont en relation directe avec la nature du personnage. L'on dit de ces gens : ils sont de tel ou tel type. Selon une expression employée dans le monde du théâtre, ils ne sont ni plus ni moins que des "acteurs de caractère". Ils appartiennent à une certaine classe, à une certaine sphère ; ils ont conscience de ce qu'on attend d'eux et des égards qui leur sont dus ; lorsqu'ils meurent nous savons enfin, d'après le genre de tombe qui

recouvre leurs cendres, s'ils ont ou non su tenir leur rôle. Mais il y a un autre genre d'existence qui fait moins penser à un banquet bien ordonné qu'à une série de petites gorgées prises aux multiples sources de la vie. Vous marchez droit devant vous, et soudain un choc inattendu vient vous jeter sur le côté. Dès lors vous dites adieu à votre milieu. Votre vie n'est plus celle d'un homme, mais d'une collection d'échantillons. » (WELLS, 1929 : 9-10)

C'est à cet autre genre d'existence que *La Comtesse aux pieds nus* semble discrètement nous initier. Et si le film nous donne à suivre le fil d'une histoire et d'une transformation, c'est donc aussi l'histoire et la transformation d'Harry Dawes, pour qui désormais la vie ressemble à un mauvais film quand elle se déprend de sa propre indétermination et de sa puissance fabulatrice, au profit de la tentative, forcément pauvre et déçue, de réaliser, sans faire de drames, le scénario parfait. La question véritablement importante paraît moins en ce sens de savoir quel acte nous allons maintenant choisir de faire en fonction d'un idéal abstrait, que de savoir qui nous voudrons, dans telle situation, avoir été (JAMES, 1981 : 277 ; JAMES, 1984 : 158 ; JAMES, 2003 : 129).

Bibliographie

Les références originales à James renvoient à F. H. BURKHARDT, F. BOWERS et I. SKRUPSKELIS (ed.), *The Works of William James*, 17 vol., Cambridge, Massachusetts and London, England : Harvard University Press, 1975-1988.

- ABRAM D., 1996, *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human-World*, New York : Vintage Books.
- BAIN A., 2006, *Les émotions et la volonté*, réédition, Paris : L'Harmattan.
- BERGSON H., 1993, « Sur le pragmatisme de William James. Vérité et réalité », dans *La pensée et le mouvant*, réédition, Paris : PUF.
- BERGSON H., 2011, *Sur le pragmatisme de William James*, Paris : PUF.
- CARROY J., 1993, *Les Personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris : PUF.
- COON D. J., 1996, « "One moment in the World's Salvation": Anarchism and the Radicalization of William James », *The Journal of American History*, 83, n°1, p. 70-99.
- DELEUZE G., 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Editions de Minuit.
- DÉTIENNE M., 1990, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, réédition, Paris : La Découverte.
- EISENSTEIN E. L., 2010, *La Révolution de l'imprimé. A l'aube de l'Europe moderne*, réédition, Paris : Hachette Littératures.

- GALILEI G., 1979, *L'Essayeur*, trad. C. Chauviré, Paris : Les Belles Lettres.
- JAMES W., 1882, « Rationality, Activity and Faith », *The Princeton Review*, n° 10 (4th series), p. 58-86.
- JAMES W., 1977, *The Works of William James : A Pluralistic Universe* (1909).
- JAMES W., 1981, *The Works of William James : The Principles of Psychology* (1890).
- JAMES W., 1983, *The Works of William James : Essays in Psychology*.
- JAMES W., 1984, *The Works of William James : Psychology: Briefer Course* (1892).
- JAMES W., 1988, *The Works of William James : Manuscript Lectures*.
- JAMES W., 1998, *La Signification de la vérité*, Lausanne : Antipodes.
- JAMES W., 2003, *Précis de psychologie*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.
- JAMES W., 2005, *La Volonté de croire*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.
- JAMES W., 2007a, *Philosophie de l'expérience – Un univers pluraliste*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.
- JAMES W., 2007b, *Le Pragmatisme*, Paris : Flammarion.
- KUPIEC J.-J. et P. SONIGO, 2000, *Ni Dieu ni gène. Pour une autre théorie de l'hérédité*, Paris : Seuil.
- LATOUR B., 2004, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, réédition, Paris : La Découverte.
- LATOUR B., 2011, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », *Multitudes*, n° 45, p. 38-41.
- MACHEREY P., 1989, *Comte. La philosophie et les sciences*, Paris : PUF.
- MARTIN J.-C., 2009, *Une intrigue criminelle de la philosophie. Lire la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Paris : La Découverte.
- PLATON, 2006, *Protagoras ou les sophistes*, trad. V. COUSIN, réédition, Paris : Mille et Une Nuits.
- RUYER R., 1952, *Néo-finalisme*, Paris : PUF.
- STENGERS I. et PIGNARRE P., 2005, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris : La Découverte.
- SWIFT M. I., 1905, *Human Submission, Part Second*, Philadelphia : Liberty Press.
- WELLS H. G., 1929, *Tono Bungay*, trad. E. GUYOT, Paris : Payot.
- YATES F. A., 1987, *L'Art de la mémoire*, Paris : Gallimard.