

POLITIQUES DE LA CONVERSATION ORDINAIRE

PAR

Sandra LAUGIER

Savons-nous vraiment ce qu'est l'ordinaire, ce qui nous est ordinaire ? N'y a-t-il pas là quelque chose d'à la fois évident et mystérieux ? D'où l'expression proposée par Stanley Cavell : l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire. L'ordinaire n'est pas le sens commun, car nous ne savons pas ce que c'est. Mais il y a un rapport entre l'ordinaire et le commun. Ce rapport est construit chez Cavell par l'idée, centrale, que le langage ordinaire définit l'ordinaire et pas l'inverse. « Dire ce que nous disons », reconnaître le caractère ordinaire du langage, c'est découvrir l'ordinaire dans ses deux dimensions : le rapport au « nous », le commun, et le quotidien (*everyday*) de la répétition, telle que Cavell la voit dans le cinéma, non seulement dans ses œuvres mais dans ses usages, dans la place du cinéma dans la vie ordinaire.

L'idée d'ordinaire est doublement mythologique : à la fois objet de rejet et de fascination, l'ordinaire est comme l'autre de la philosophie, ce qu'elle veut, dans son arrogance, dépasser, mais aussi ce vers quoi elle aspire, nostalgiquement, à retourner. Penser l'ordinaire veut dire éviter ces deux tendances, qui sont si lourdes en philosophie qu'elles semblent en déterminer tous les enjeux, particulièrement aujourd'hui. Pour cela, il faut poser la question : savons-nous vraiment ce qu'est l'ordinaire, ce qui nous est ordinaire ? Ce sont là de vieilles questions, qui nous viennent au moins de l'Antiquité : il faut pourtant les poser de nouveau. Ce qui veut dire : recommencer la philosophie, non pas à zéro, mais avec ce qu'on a sous la main, ou sous les yeux, et qu'il reste à découvrir.

L'ORDINAIRE ET LE LANGAGE

C'est bien un nouveau départ dans le langage ordinaire que recherche ce que Cavell définit comme la philosophie *américaine*. Cette philosophie américaine existe-t-elle ? N'est-elle, comme l'Amérique, que le résultat d'immigrations et d'importations successives, ou constitue-t-elle vraiment quelque chose de nouveau ? L'idée de Cavell est que le propre de la pensée américaine, donc sa capacité à re-commencer la philosophie en Amérique, se trouve dans son invention de l'ordinaire. Ce nouveau départ de la philosophie – qui n'a rien d'une table rase, mais a plutôt à voir, comme ces comédies américaines du remariage dont Cavell a fait un de ses objets privilégiés, avec une seconde chance – est aussi un renversement ou un retournement de deux tendances invétérées de la philosophie classique: la (dé)négarion de notre langage ordinaire et de notre caractère ordinaire (de notre *ordinariness*) dans la prétention philosophique à les dépasser, les corriger ou les reform(ul)er, et la prétention symétrique de la philosophie à savoir « ce que nous voulons dire », dans la fausse évidence de nos croyances ordinaires ou de nos formes de vie. Une des premières affirmations de Cavell – dans *Must We Mean What We Say ?* (MWM, 1969) titre qui résume toute la difficulté – est que nous ne savons pas ce que nous pensons ni ce que nous voulons dire (*mean*) et que la tâche de la philosophie est de nous ramener à nous-mêmes – ramener nos mots de leur usage métaphysique à leur usage quotidien, ou ramener la connaissance du monde à la connaissance ou à la proximité de soi – ce qui n'a rien d'aisé ni d'obvie, et fait de la recherche de l'ordinaire la quête la plus difficile qui soit, même si (précisément parce que) elle est là, à portée de n'importe qui. C'était déjà, en un sens, selon Cavell, la découverte de Socrate :

Aucun homme n'est dans une meilleure position pour savoir qu'aucun autre – à moins que vouloir savoir ne soit une position particulière. Et cette découverte sur lui-même est la même que la découverte de la philosophie, quand elle est l'effort pour trouver des réponses, et permettre des questions, auxquelles personne ne connaît mieux le chemin, ni la réponse, que vous-mêmes.

Dans ces lignes écrites par Cavell en 1969, il y a plus de trente ans, au moment où il commençait à faire entendre, en pleine domination de la philosophie analytique, une voix nouvelle – celle du langage ordinaire – aux états-Unis, il y a tout un programme, qui est précisément de repenser l'ordinaire, à partir de l'idée même de langage ordinaire telle qu'elle se présente chez Austin et Wittgenstein. Au départ de ce programme, une question : comment, *moi*, puis-je dire (savoir) ce que *nous* disons ? Cette question, obsessionnelle, dirige tout le renouvellement de la philosophie auquel aspire aujourd'hui la philosophie américaine. La voix de l'ordinaire, telle que Cavell nous a réappris à l'entendre, ne prend tout son sens qu'en réponse au risque du scepticisme – à cette perte ou à cet éloignement du monde, ce défaut de la parole qui nous guettent toujours dans le monde contemporain. L'appel à l'ordinaire et à « nos » usages n'est pas une évidence ni une solution, il est traversé par ce scepticisme, par l'« inquiétante étrangeté de l'ordinaire ».

C'est dans ce contexte qu'il faut inscrire le retour de Cavell à des auteurs comme Emerson et Thoreau. Par leur attention à l'ordinaire, au commun, au familier, ils annoncent, selon Cavell, la philosophie du langage ordinaire de Wittgenstein et d'Austin.

Le lien signifie que je vois ces deux courants – la philosophie du langage ordinaire et le transcendantalisme américain – comme des réponses au scepticisme, à cette anxiété qui porte sur nos capacités humaines de connaissance. J'ai pu découvrir ce lien en ramenant à la fois les philosophes du langage ordinaire et les transcendentalistes à l'idée kantienne que la raison dicte ce que nous voulons dire par un monde (*what we mean by a world*) (Cavell, 1988 : 4).

Le transcendantalisme, comme la philosophie du langage ordinaire, répond au scepticisme non par une nouvelle connaissance ou croyance, mais par la reconnaissance de notre condition – qui est aussi, pour citer un des nombreux jeux de mots de Cavell, notre parler (*diction*) ensemble. C'est dans cette communauté de langage que la question sceptique, loin de se dissoudre, prend son sens le plus radical : qu'est-ce qui me permet de parler au nom des autres ? Comment sais-je ce que nous voulons dire, pour reprendre un autre de ses jeux de mots centraux, par un mot ou par un monde (*mean by a word/world*) ? Cette question – celle de ma voix dans la communauté, et dans la société – le perfectionnisme d'Emerson la pose de la manière la plus claire, et y répond par le concept de *Self-Reliance*. « La confiance en soi est l'aversion de la conformité ».

Il ne s'agit pas tant pour Cavell de réinventer le langage quotidien que de le recouvrer/ récupérer : ce qu'il appelle *recover* (pas seulement retrouver mais guérir, pour reprendre le thème thérapeutique de Wittgenstein), et qui n'est pas la même chose que *discover*, car une caractéristique du langage ordinaire, c'est bien qu'il est déjà là, qu'il n'y a là en un sens rien pour nous à découvrir. « Les mots nous viennent de loin ; ils étaient là avant nous ; nous sommes nés en eux. Les (vouloir) dire sérieusement, c'est accepter cela de leur condition » Cavell, 1972 : 64). A quoi fait écho, dans *Une nouvelle Amérique* (Cavell, 1989a : 77) : « Tous mes mots sont ceux d'un autre. Qui, à part la philosophie d'un certain genre, en supporterait l'idée ? » Quel genre de philosophie ? C'est celle que Cavell cherche à définir depuis son premier livre, *Must We Mean What We Say ?* et *Les Voix de la raison* (1979) sont jusqu'à présent – dans l'ampleur même du champ ouvert, qui couvre tous les domaines propres à Cavell, dont Shakespeare, le romantisme, Freud, Emerson, Thoreau, la politique, le cinéma – l'expression la plus achevée de ce questionnement sur notre *forme de vie* dans le langage, sur l'énigme du fait que « le langage est partout où nous nous trouvons (*find ourselves*), ce qui veut dire partout dans la philosophie (au sens où la sexualité est partout dans la psychanalyse) » (Cavell, *ibid.* : 117). Le contenu de ce questionnement est, au départ de la philosophie de Cavell, entièrement déterminé par la rencontre avec Austin ; il fait allusion, dans sa préface aux *Voix*, au choc que constitua pour lui en 1955 l'enseignement d'Austin à Harvard, et au retournement philosophique complet qu'il suscita – il fut, dit-il, au sens strict « mis par terre » (*grounded*) par les procédures de la philosophie du langage ordinaire. Le premier résultat fut la rédaction d'un essai, « *Must We Mean What We Say ?* »

(pas encore paru en français), où Cavell expose, pour la première fois, et dans un contexte hostile, du moins incapable d'entendre sa voix (la philosophie analytique professionnelle, dominante dans l'institution philosophique américaine des années 1950-60) ce qu'il a trouvé chez Austin. Commence alors ce que Cavell appelle sa « querelle de toute sa vie » avec la philosophie analytique (*lifelong quarrel*) (Cavell, 1984 : 31), aujourd'hui apaisée aux États-Unis. Cette querelle, Cavell l'a déjà vidée : elle est en effet sous-jacente aux *Voix de la raison*, particulièrement dans les premières pages. Elle débute avec l'interprétation à donner d'Austin, et continue avec celle de Wittgenstein : c'est que ces questions d'interprétation sont alors aussi bien questions politiques, comme Cavell le rappelait récemment dans son texte « The politics of interpretation » (1984). Si nous insistons ici – comme Cavell le fait dans tous ses textes, et encore plus dans son ouvrage autobiographique *Un ton pour la philosophie* (1994) – sur le départ austinien de son œuvre, c'est qu'on y trouve déjà la démarche (politique) d'interprétation des *Voix* : retrouver (recouvrer) les voix des auteurs phares de la tradition analytique professionnelle, perdus ensuite dans une scolastique (pragmatique pour Austin, analytique pour Wittgenstein) qui nous a fait perdre le contact avec eux, fait de leurs écrits ou de leur enseignement des paroles vides – des signes morts, auxquels il faut donner vie, comme il le dit dans les *Voix de la raison*. Pour Cavell, on n'a pas encore compris, ou alors on a vite oublié, le point de départ de la philosophie analytique, le tournant linguistique, et ce que *veut dire* s'intéresser au langage. De ce point de vue, nous ne sommes pas après, « post », mais peut-être encore avant l'enseignement d'Austin, de Wittgenstein (et sans doute même de Frege) (Diamond, 1991). En tout cas, nous sommes devenus incapables de les entendre, et d'entendre leurs voix. Et cette incapacité est le symptôme d'une impossibilité plus générale, l'incapacité d'entendre le langage ordinaire, et donc de le parler, de *vouloir dire ce que nous disons*. Cette incapacité à être sujet de sa parole, qui est celle de parler le langage commun, Cavell lui donne aussi le nom de scepticisme. C'est tout le sujet des *Voix de la raison*.

Ce qui est dès le départ en cause chez Cavell, ce sont nos *critères*, c'est-à-dire notre accord commun sur ou plutôt *dans* le langage, et plus précisément le *nous* qui est en jeu dans « ce que nous disons quand ». Qu'est-ce qui fonde le recours au langage ordinaire ? Tout ce que nous avons, c'est ce que nous disons. C'est le seul « donné », et telle est la leçon de la philosophie du langage ordinaire.

Pour comprendre en quoi une entreprise comme les *Voix de la raison* relève de ce qu'on appelle, depuis Austin, philosophie du langage ordinaire, il faut voir ce qu'a voulu faire Cavell dans les *Voix* : achever un projet, commencé avec son premier livre *Must We Mean What We Say?*, de réappropriation de la parole ordinaire humaine ; et ce qu'il a fait aussi, et qui n'apparaît qu'aujourd'hui : ouvrir un nouveau territoire pour la philosophie, qu'il a appelé dans un livre récent : *Une nouvelle Amérique encore inapprochable* (1989a), le premier livre, rappelons-le, de S. Cavell traduit en français dont le sous-titre, « de Wittgenstein à Emerson », indiquait l'enjeu, l'*invention* de la philosophie américaine, qui passe par Austin, Wittgenstein, et leur réinvention du langage ordinaire.

SCEPTICISME ET CRITÈRES ORDINAIRES

Pourquoi la rencontre d'Austin est-elle alors essentielle pour Cavell ? Parce que, comme Cavell le dit en ouverture de *MWM*, en s'attachant à « ce que nous disons et voulons dire (*say and mean*) d'ordinaire », procédé propre à la philosophie d'Austin, on demande, non seulement ce qu'est *dire* (et Austin, comme on sait, a ses idées là-dessus, sur ce qu'on fait avec les mots), mais ce qu'est ce *nous*. Comment, moi, sais-je ce que nous disons dans telle ou telle circonstance ? En quoi le langage, hérité des autres, que moi je parle est-il le mien ? C'est l'écho de ces questions qu'entend Cavell dans l'ouverture des *Recherches* (qui commencent avec la citation d'Augustin : parce que « tous mes mots sont ceux d'un autre », 1989a : 76). Mais c'est aussi Thoreau (et Emerson, qui prendra une importance plus considérable dans l'œuvre de Cavell après les *Voix*) dans son attention à l'ordinaire, qui, écrit Cavell « sous-tend (*underwrites*) la pratique de Wittgenstein et d'Austin ». Sans Thoreau, il n'y aurait pas chez Cavell ce passage de l'ordinaire austinien à la question du scepticisme et du critère, cette nécessité d'un changement de régime d'écoute du langage, de ses voix. Nos mots, comme nos vies, ont perdu leur(s) sens, et il nous faut apprendre à les retrouver. C'est la tâche que se donnait *Walden* (D.H. Thoreau) : « Notre lecture, notre conversation et notre pensée sont tous d'un très bas niveau ». C'est ce que dit Emerson dans une apostrophe célèbre : « Leur vérité jamais n'est tout à fait vraie. Leur deux n'est pas le véritable deux, leur quatre pas le véritable quatre ; de sorte que chacun des mots qu'ils disent nous chagrine ». Cette perte du langage ne peut être compensée par un simple examen de notre langage. Comme Cavell le dit à la fin de sa première partie, il s'agirait, pour réapprendre à parler, de changer, ce qui veut dire renaître (Thoreau, 1854).

Là aussi, il faut quelques précisions pour éviter les malentendus dus à l'accumulation des strates de la doxa wittgensteinienne (du moins dans le monde anglo-saxon) : on ne trouvera pas dans le langage ordinaire une réfutation du scepticisme, même et surtout pas une « réfutation sceptique ». Pour Cavell de toute façon, toute réfutation du scepticisme est sceptique. S'il suffisait, pour répondre au scepticisme, d'en appeler à l'usage ordinaire, au fait que d'ordinaire nous ne mettons pas en doute l'existence des choses ou d'autrui il n'y aurait pas besoin des centaines de pages de *Voix de la raison*. Une découverte de ce livre, et qui est développée dans toute la suite de l'œuvre de Cavell, est que le langage ordinaire, loin d'être une échappatoire au scepticisme, est en quelque sorte traversé tout entier par le scepticisme, qui est, dit-il, « vécu », inhérent à notre usage du langage. On ne trouvera donc pas dans le langage ordinaire un havre ou une échappatoire. Dans *The politics of interpretation*, Cavell résume ainsi cette idée en parlant d'une :

intuition que le reniement du monde était tout aussi interne à la nature du langage ordinaire que l'est sa révélation du monde ; autrement dit, que le scepticisme ne serait pas possible si le langage ordinaire n'était tel qu'il puisse, et parfois doive, se renier lui-même, mettre en question sa propre naturalité (Cavell, 1984 : 34).

Une telle lecture du scepticisme n'a été possible pour Cavell que par la découverte d'Austin. Austin a été le premier à mettre en cause l'idée que le langage

était « descriptif », ou à réfuter la division, dans le langage, d'une capacité cognitive et non cognitive (émotive, comme on l'a appelée parfois à la suite d'Ogden et Richards) d'une part qui aurait à « répondre » de la réalité et d'une autre qui en serait dispensée (Cavell, 1984 : 36). On croit souvent (c'est le cas des déconstructionnistes américains et de Derrida) que le résultat du travail d'Austin sur les performatifs est d'éliminer le critère de vérité pour les performatifs, donc, via la généralisation de sa théorie, pour tous les énoncés. En réalité, comme Cavell l'a rappelé dans *Apîch* (1994), c'est exactement le contraire : Austin veut détruire ce qu'il appelle « 1) le fétiche vérité-fausseté et 2) le fétiche valeur-fait », mais les détruire veut dire, non l'abandon du concept de vérité, mais son élargissement. « 'Faux' » n'est pas un terme nécessairement réservé aux seules affirmations », disait Austin dans *How to do* (1965), dévoilant son projet, inverse celui qu'on lui attribue souvent (Derrida, dans « Signature événement contexte », (1990) dit qu'Austin renonce à la vérité en faveur de la « force »). Si, comme Austin l'a montré dans ses conférences : « par le fait de dire, ou en disant quelque chose [*by saying, in saying*], nous faisons quelque chose », alors la vérité (qui s'applique aussi à ces énoncés) n'est plus adéquation d'une description. C'est ce qu'entend Austin lorsqu'il remplace la vérité par la « satisfaction », et « vrai » par « heureux » (*felicious*). Mais elle est toujours vérité, relation aux faits. Comme le dit lumineusement Cavell :

Les assertions, si elles sont adéquates à la réalité, sont vraies, sinon, fausses. Les performatifs, s'ils sont adéquats à la réalité, sont heureux, sinon, alors, de manières spécifiques, malheureux. (Cavell, 1994 : 81).

Un des buts de la philosophie du langage ordinaire sera de déterminer les manières pour un énoncé d'être malheureux, inadéquats au réel. La fin du « fétiche V/F » n'est donc pas une thèse relativiste. De même chez Wittgenstein, et contrairement à bien des interprétations courantes (analytiques ou autres) la notion de règle ou de critère n'est pas un substitut de la vérité, mais une extension de (quelque chose comme) la vérité aux énoncés où elle n'a pas habituellement cours. Ni Austin, ni Wittgenstein ne récuse la notion de vérité : au contraire ils étendent le critère d'adéquation à la réalité à tous les énoncés ordinaires. Que cette extension soit problématique, et nécessite la transformation de notre idée de la naturalité et de la communauté du langage, c'est inévitable.

Cela nous amène à la notion de critère, le point de départ des *Voix*. Nos mots, nos concepts sont morts sans leurs critères d'usage, sans la voix qui les dit (les concepts sans voix sont morts, la voix sans concept est muette). Ce que Wittgenstein et Austin cherchent, c'est nos critères, qui gouvernent ce que nous disons et quand. Mais qui sont-ils pour prétendre savoir des choses comme cela ? C'est justement cette question – de l'absence essentielle de fondement de cette prétention – qui définit le sens de critère et de *claim*. D'où l'importance du titre *Claim*, certes intraduisible (prétention, revendication, affirmation). « Quelle est en effet cette présomption qui nous incite à regarder en nous-mêmes, pour découvrir si nous portageons la conscience secrète d'un autre ? ».

En faisant remarquer que la recherche philosophique de nos critères est une recherche de communauté, je répondais, en réalité, à la question soulevée par la

prétention [*claim*] à parler au nom du « groupe » : comment ai-je pu participer à l'établissement des critères, alors que je ne reconnais pas l'avoir fait, et que *je ne sais pas* quels ils sont ?

S'interroger sur ce qu'il est convenu d'appeler les conventions linguistiques, comme l'a fait toute la tradition analytique qui aboutit à Kripke, cela revient à poser une double question, philosophique et politique : celle du fondement de nos accords – le fondement naturel de nos conventions – et celle de ma voix, au sens propre, dans la communauté. Autrement dit, qui parle ?

C'est là le sens de l'interrogation sceptique, sur les critères, et « la vérité du scepticisme » : qui suis-je pour parler avec (ou au nom) d'autres ? C'est aussi l'énigme du « nous », qui dans les *Voix* devient celle de l'intimité perdue de mon (notre) langage au monde. *Claim* signifie alors quelque chose qui est propre à la naturalité du langage, et représenté dans les aspirations de la raison : le désir d'exprimer ou d'expliquer sa propre adéquation au monde. C'est aussi tout le sujet de la philosophie analytique depuis le *Tractatus*, et il est clair que les *Voix* par leur démarche même attaquent cette tradition : tout leur propos – notamment la quatrième partie – revient à dire que cette adéquation n'est pas un problème de connaissance, que la voir comme telle revient à une autre forme de scepticisme, de méconnaissance de la naturalité du langage, de ce que nous faisons avec les mots. Wittgenstein écrit :

C'est ce que les êtres humains disent qui est vrai et faux ; et ils s'accordent (*übereinstimmen*) dans le langage qu'ils utilisent. Ce n'est pas un accord dans les opinions mais dans la forme de vie (Wittgenstein, 1964 : § 241).

Que nous nous accordions *dans* le langage n'est certes pas la fin du problème du scepticisme. En effet, et c'est une des thèses les plus remarquables des *Voix*, il est important pour Cavell que Wittgenstein dise que nous nous accordons *dans* et pas *sur* le langage. Cela signifie que nous ne sommes pas acteurs de l'accord, que le langage précède autant cet accord qu'il est produit par eux, et que cette circularité constitue là encore un élément de scepticisme.

S'accorder *dans* le langage veut dire que le langage – notre forme de vie – produit notre entente autant qu'il est le produit d'un accord, qu'il nous est naturel en ce sens, et que l'idée de convention est là pour à la fois singer et masquer cette nécessité : comme le dit Cavell, « Sous la tyrannie de la convention, il y a la tyrannie de la nature ». Rien dans notre forme de vie ne peut être conçu comme le résultat de simples conventions. C'est d'ailleurs ce que Wittgenstein entend par le mot *selbstverständlich* : on croit qu'une convention nous permet de faire comme si les choses allaient de soi, mais ce n'est jamais le cas : ou plutôt, comme dit Cavell, « ce qui va de soi ne va jamais de soi ». C'est aussi le sens de la conception wittgensteinienne de la règle. Ce qui caractérise la convention, la règle, c'est la possibilité permanente de sa répudiation. Car rien en un sens ne me contraint moins que le langage. C'est une chose que Cavell a réaffirmée à propos d'Austin : le langage ne m'engage pas – c'est même la source de la tragédie.

Le scepticisme est inséparable de cette limite de toute prétention à parler. L'accord de langage peut toujours être rompu. Là où l'accord est perdu, où mes paroles ne sont pas acceptées (par ex. de mes aînés, de qui j'apprends la langue), je perds plus que le langage : *ma voix*, c'est-à-dire, comme la chose sera précisée et radicalisée par Cavell dans *Un ton* (1994), ce qui m'est le plus propre – mon corps. Être sans voix, dit Cavell, ce n'est même pas être muet. Ne pas être public (ne pas être dans l'accord, l'*übereinstimmen*), ce n'est pas être privé ou rentrer dans son privé : c'est être dépourvu de voix à soi, *inexpressif*.

Il n'est pas dans l'intention de Cavell de réfuter le scepticisme, encore moins de le réfuter par un recours à l'ordinaire. Le scepticisme traverse notre usage ordinaire. La découverte de ma voix étant aussi bien la découverte de ma communauté que celle de mes limites, limites du langage qui ne sont donc pas seulement celles des conventions ou du social, mais celles de notre nature. Ce qui est donné, comme dit Wittgenstein dans une formule célèbre, ce n'est pas seulement le monde, des choses, mais des formes de vie. Or, que les formes de vie me soient « données », cela ne veut pas dire seulement, comme dans la vulgate interprétative sociologisante de Wittgenstein, que notre donné, ce sont toujours des *formes* (diverses) de vie, donc qu'en un sens, rien n'est donné. Cela veut même dire tout le contraire. Wittgenstein dit que « Ce qui doit être accepté, le donné », ce sont les formes de vie, c'est-à-dire que notre forme de vie même est un donné. Cavell relève ce point, dans *Une nouvelle Amérique (NA)*, par la simple formule : formes de *vie* (et non pas *formes* de vie). Cet aspect biologique de la forme de vie, c'est aussi « la force et la dimension spécifique du corps, des sens, de la voix humains (1989a : 47) », et qui renvoie aux derniers mots célèbres de la 1^{ère} partie des *Voix*.

Et, à cette lumière, la philosophie devient l'*éducation des adultes*. C'est comme si elle devait rechercher une perspective sur un *fait de nature* qui est inévitablement mal interprété : le fait qu'à un stade précoce de la vie un corps normalement constitué atteint sa force et sa hauteur définitives.

On voit pourquoi il est naïf de considérer le recours (le retour) à l'ordinaire comme une solution : il est plutôt reconnaissance de la vérité du scepticisme, qui est que je ne possède pas mon langage. L'ordinaire est une illusion, comme le dit une page frappante de *NA* :

L'appel de Wittgenstein au quotidien trouve dans le quotidien (actuel) une scène d'illusion, de transe, d'artifice (des besoins) aussi constamment qu'avant lui Platon, Rousseau, Marx ou Thoreau. Sa philosophie du quotidien (à venir) propose une pratique qui prend en compte, prend en charge sur elle-même cette scène d'illusion et de perte (1989a : 51).

Il en va de même des procédures du langage ordinaire, qui, loin de nous libérer, se revendiquent comme produit même de notre vie dans le langage, de notre soumission à ses conditions. Contrairement sans doute aux espoirs de la philosophie (du langage), l'examen de nos énoncés ne nous rend ainsi pas plus maîtres de nos vies ou de nos mots. Là est le dernier passage, radical, opéré par Cavell : croire que je possède mes mots, c'est croire aussi que je suis maître de (ou dans) mon corps. C'est pour lui l'illusion majeure – mais là encore, c'est une illusion

dont on ne peut se guérir et qui fait partie de notre nature, et de la naturalité du langage. Cavell affirme que le scepticisme est un refus, non pas du langage commun, ou des objets de ce langage, mais en quelque sorte du sujet du langage, de moi qui parle. Mais ce faisant il y redéfinit ce sujet de la parole, par sa conception même de la voix. C'est ma voix (du premier cri, auquel il est fait allusion au tout début des *Voix*) jusqu'au dernier souffle (*breath*, cf. Cavell, 1994 : 125-6) qui est la première manifestation de moi, mais à coup sûr pas d'un moi « métaphysique ». Cavell récuse ainsi l'idée d'une métaphysique de la présence dans le concept de voix, ou de parole (1984 : 49). Je ne suis pas plus *présent* dans ma voix ou ma parole que dans mes autres œuvres ou possessions, et la voix, tout comme le langage ordinaire, est traversée par le scepticisme.

VOIX ORDINAIRE ET DÉMOCRATIE

Pour comprendre les ramifications de cette thèse de la dépossession de la voix chez Cavell, il faut revenir à Austin et à *MWM*, à la quatrième partie des *Voix*, et à leur écho dans le travail récent de Cavell, *A Pûch of philosophy*.

– *Aesthetic problems of modern philosophy*, posait la question de la voix universelle (comment dire ce que nous disons), et, dans l'essai-titre *Must we mean what we say ?*, une autre question, dont toute l'œuvre alors à venir de Cavell a montré que c'était la même : comment vouloir dire (*mean*, signifier) ce que je dis ? Cavell renverse radicalement, là encore, le questionnement devenu classique sur le « langage privé ». Le problème n'est pas de ne pas pouvoir exprimer ce que j'ai « dans moi », de penser ou sentir quelque chose sans pouvoir le dire (problème définitivement traité par Wittgenstein dans le *Tractatus* : il y a de l'inexprimable, mais il ne se peut assurément pas penser ni ressentir) ; le problème est inverse, de ne pas pouvoir « être dans ce que je dis », vouloir dire ce que je dis. Ce n'est pas la pensée qui est au-delà, ou en deçà suivant les interprétations, de ma parole, c'est le langage qui me dépasse.

Ce dont ils ne s'étaient pas rendu compte, c'est de ce qu'ils étaient en train de dire, ou de ce qu'ils étaient *vraiment* en train de dire, et ainsi ils ne savaient pas *ce qu'ils voulaient dire*. En ce sens, ils ne s'étaient pas connus eux-mêmes, et n'avaient pas connu le monde. (*MWM* : 40)

Se rendre compte de ce qu'on veut dire, ce serait parvenir à replacer la phrase, pour reprendre une expression de Wittgenstein, dans son pays d'origine, son « milieu naturel ». C'est la tâche de la philosophie du langage ordinaire : « ramener les mots de leur usage métaphysique à leur usage quotidien » (Wittgenstein, 1953 : § 116 ; Cavell, 1989a : 40). Mais Cavell désormais (selon moi) dépasse cette imagerie du retour au bercail (*Heimat*), contourne Wittgenstein par Austin et Thoreau. Il n'y a rien à retrouver. « Walden n'a jamais été là, depuis les premiers mots de *Walden* (Notre nostalgie est aussi assommante que notre confiance et nos anticipations) » (Cavell, 1972 : 119). La seule assurance, inscrite dans l'usage même de ma parole, est celle de l'abandon (*Ibid.* : 138 : « le désaccord essentiel et commun [de Thoreau et Emerson] avec Heidegger est que l'accomplissement de l'humain exige non pas l'habitation et l'installation mais l'abandon, le départ. »).

C'est pour cela que, selon Cavell, seule une conception simplifiée ou mythologique de la parole, ou de la voix, peut conduire à y découvrir l'idée de présence. Ce qui pose un problème pour Cavell, c'est la mécompréhension, absolument similaire dans des styles philosophiques différents, qu'on trouve chez les acteurs de la polémique Derrida/Searle, de ce qu'est réellement la philosophie d'Austin et sa position sur les actes de langage ; comme si ni Derrida ni Searle ne prenaient Austin au sérieux en tant que philosophe, ce que prouve leur ignorance des œuvres d'Austin autres que *How to do things with words*, et des aspects de son travail autres que la théorie des performatifs. Cavell montre dans *A Pitch of philosophy* que c'est précisément dans son examen des excuses qu'Austin dévoile le rapport entre action et langage qui demeure implicite dans *How to do*. Il ne faut pas oublier qu'à l'arrière-plan de la théorie des performatifs, il y a une perplexité sur ce que c'est que *faire quelque chose (how to do things)*. Or ce sont les excuses qui peuvent nous apprendre ce qu'est une action. Comme le dit Cavell dans *A Pitch of philosophy* :

Cela révèle, la vulnérabilité sans fin de l'action humaine, son ouverture à l'indépendance du monde et à la préoccupation de l'esprit. J'aimerais dire que le thème des excuses attire l'attention de la philosophie, patiemment, entièrement, vers quelque chose qu'elle préfère ignorer – le fait que la vie humaine soit restreinte à la vie du corps humain, à ce qu'Emerson appelle le géant que j'emmène partout avec moi. La loi du corps est la loi même. (*Pitch* : 87).

La question dépasse ici le rapport austinien de l'acte à la parole. Le propos d'Austin, dans son essai sur les *Excuses* (1956), consiste à dire, non seulement (chose connue depuis Freud) que je ne suis pas maître de mes actions, mais même que je n'en suis pas l'auteur ou le sujet, pas plus que de mon langage – je ne suis pas maître de mes mots, pas même assez pour les abandonner.

Etre ainsi livré au langage, c'est bien le contraire de ce que semble en apparence impliquer le concept de parole (active, vivante). C'est pourtant ce qui est entendu, pour Cavell, dans le concept de voix. Je suis aussi actif (aussi passif) dans ma voix que, disons, dans ma respiration ou mon souffle, et la question désormais n'est plus celle de pouvoir accéder au langage, à la communauté des locuteurs, de trouver sa voix : c'est celle de supporter précisément l'« inévitable extension de ma voix, qui toujours m'échappera et pour toujours retrouvera son chemin vers moi ». Comme je le disais plus haut, la tragédie, ce n'est pas trop en faire, ou ne pas arriver à parler, c'est : trop parler, être aux prises avec le langage. Nous sommes, a dit Emerson, des victimes de l'expression. Ce qui est insupportable, ce n'est pas l'inexprimable, l'impossibilité d'être expressif (le mythe de l'intériorité), c'est l'expression même. D'où naît le fantasme du privé, qui transforme ou déguise en peur de l'inexpressivité (l'idée du langage privé) notre peur symétrique d'être publics, la « terreur d'être expressif au-delà de nos moyens » (Cavell, 1994 : 127). Trouver sa voix, la reconnaître, c'est reconnaître la fatalité inhérente à son usage (en définitive, ce serait cela la fameuse naturalité du langage, la nécessité d'avoir à le transmettre, le transporter, le porter : cf. l'opéra).

C'est en reconnaissant cet abandon à mes mots, comme à autant d'épithètes, présages du départ de la mort, que je connais ma voix, et reconnais mes mots (les mêmes que les vôtres) comme miens (*Ibid.* : 126).

Or le problème du scepticisme est bien celui-là : le masque que prend notre refus de connaître, notre manque de reconnaissance de l'autre, pour devenir un doute sur la possibilité même de le connaître, ou de lui parler. C'est exactement l'objet de la quatrième partie des *Voix de la Raison* : la chimère du privé, de l'inexpressivité, comme refus d'accepter l'autre, c'est-à-dire mon humanité.

La question n'est pas l'absence de signification, le non-sens ou le non-dit : c'est plutôt celle de ma « condamnation » à la signification, au vouloir dire. Comprendre, comme a dit Wittgenstein, que le langage est notre forme de vie, cela veut dire accepter la naturalité du langage, c'est-à-dire une nouvelle entente *ordinaire* du rapport (*mon* rapport ? c'est la question) à mon corps – dont je ne suis pas plus maître que de mon langage ou de mes actions, car c'est lui le porteur (*bearer* : disons plutôt « porteur » étant trop actif, le « supporteur ») de ma voix. Cette question est envisagée dans la quatrième partie des *Voix de la raison*, au moment intitulé « Suis-je, ou suis-je dans, mon corps » ?

On exprimerait mieux ma relation avec le corps en disant que je suis, moi, la possession de mon corps : je suis à lui, il a des prétentions (*claims*) sur moi. Que je puisse maltraiter mon corps n'indique pas que je sois, envers lui, en position de maître. Car je puis maltraiter mon maître, par exemple en le trahissant. (...) Si je suis en harmonie avec mon corps, au cours, par exemple, de l'exécution d'une interprétation virtuose ou dans les gestes de l'amour, cela signifie-t-il que je contrôle parfaitement mon corps, ou que je suis au contraire sous son total contrôle ?

Le sens de la redécouverte du langage ordinaire, donc ce que Cavell définit comme l'éducation des adultes, ce n'est pas en définitive la récupération du langage par le moi. Au contraire, pour Cavell je suis possédé par le langage au même *titre* que par mon corps, lequel – et c'est le sens final de *claim* – a des prétentions sur moi, me réclame. Le reconnaître,

C'est également reconnaître que vos expressions vous expriment bel et bien, qu'elles sont à vous, et que vous êtes en elles. Cela signifie que vous vous autorisez à être compris, chose que vous pouvez toujours refuser. J'aimerais souligner que ne pas vous y refuser, c'est reconnaître que votre corps, le corps de vos expressions, est à vous ; qu'il est vous sur la terre, qu'il est tout ce que de vous il y aura jamais.

Comme le demande Cavell dans *Une nouvelle Amérique* (1989a : 76-77) :

Qui, à part la philosophie d'un certain genre, en supporterait l'idée ?

La pensée de l'ordinaire consiste à trouver des moyens de supporter cela, à travers l'élaboration des voies et voix de l'expression : trouver sa voix, l'accord dans le langage, la justesse d'expression – mais aussi trouver les moyens de dire l'inadéquation, le malaise, le désaccord (Laugier, 2004a).

LE CINÉMA COMME EXPRESSION DE L'ORDINAIRE

C'est bien une réflexion sur le langage, ses heurs et malheurs – sur les échecs et réussites de la conversation – qui est la base de toute réflexion sur l'ordinaire et le politique. Mais cette réflexion sur la conversation est inséparable d'un examen empirique de la mise en œuvre de cette conversation, non dans la science sociale (domaine que Cavell n'a pas couvert) mais dans celui du cinéma parlant. Le cinéma ne joue pas chez Cavell de rôle purement illustratif ou « culturel ». Un des buts de Cavell, et l'une de ses plus grandes réussites, est de mettre en évidence l'intelligence (*understanding*) apportée déjà par le film à sa réalisation, ce qui revient aussi à :

laisser une œuvre d'art avoir sa propre voix dans ce que la philosophie dira d'elle.

C'est un point qui n'est pas seulement méthodologique : il signifie aussi que le cinéma peut être à égalité avec la philosophie comme mode d'*approche* du monde. En conséquence, c'est comme *expérience* et pas comme *objet* que le cinéma nous intéresse. La plupart des approches critiques du cinéma tiennent pour acquis que nous savons ce qu'est l'expérience d'un film ; mais nous ne savons pas plus (pas moins) ce qu'est notre expérience du film que nous ne savons ce qu'est notre expérience ordinaire. Comprendre la relation du cinéma à la philosophie implique alors deux tâches :

– Savoir en quoi consiste, pour reprendre l'expression de *A la recherche du bonheur* (Cavell, 1981 : 18-19 ; 36), « contrôler son expérience », c'est-à-dire, à la fois examiner sa propre expérience, et « laisser à l'objet qui vous intéresse le soin de vous apprendre à le considérer ». Cela signifie qu'il faut éduquer son expérience de façon à se rendre éduicable par elle. Il y a là une circularité inévitable : *avoir* une expérience nécessite de faire confiance à son expérience.

– Trouver les mots pour dire son expérience ordinaire : c'est là une thématique centrale de Cavell – la volonté de trouver sa voix dans son histoire, opposée à la tentation de l'inexpressivité. La possibilité d'avoir une expérience est inséparable de la question de l'expression, et de l'expressivité naturelle de l'être humain. Cette découverte, enracinée dans une lecture de Wittgenstein, est aussi celle d'un mode d'approche du cinéma. La conversation qui a lieu au cinéma, et par exemple dans les comédies explorées dans *A la recherche du bonheur*, n'est pas la duplication d'une conversation ordinaire, mais exprime son rapport (mimétique) à la conversation ordinaire, aux mots ordinaires. « Pour être maître dans l'art d'écrire et de réaliser un film, il faut être maître dans l'imitation des mots de la conversation quotidienne » (Cavell, 1981 : 19).

L'*ordinaire du cinéma* se définit dans ce rapport entre expérience et langage ordinaire. Retrouver (recouvrer) l'ordinaire, c'est retrouver une adéquation de nos mots au monde (*words/world*), et de notre expérience aux choses : le cinéma nous donne à voir, par les conversations et les personnages qu'il met à l'écran, la possibilité de telles réconciliations.

Je ne demande pas le grand, le lointain, le romantique ; ce qu'on fait en Italie et en Arabie ; ce qu'est l'art Grec, ou la poésie de ménestrels provençaux : j'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas, et suis assis à leurs pieds (Emerson, *The American Scholar*).

L'originalité de Cavell est de définir l'ordinaire à partir du langage ordinaire, et donc la pensée de l'ordinaire à partir de la philosophie du langage ordinaire – laquelle ne s'occupe pas seulement du langage, mais du voir et de l'expérience. Parler du langage, rappelait Austin, c'est parler de ce dont il parle :

Quand nous examinons ce que nous dirions quand, quels mots employer dans quelles situations, nous ne regardons pas seulement les mots, mais également les réalités dont nous parlons avec les mots.

L'examen du langage ordinaire, de nos usages, nous offre une vision du monde (*view*), une « perception affinée des phénomènes » ; ce qui ne revient pas à dire qu'il n'y a que du langage et que lui seul nous donne accès au monde (ce serait cela le scepticisme), mais tout simplement que « ce que nous disons », c'est bien le monde. Alors se profile une idée semblable pour le cinéma. Le film ne constitue ni ne duplique un monde, il le projette – et c'est l'examen de ces modes de projection qui peut nous donner l'ordinaire.

Pour cela, il ne s'agit pas d'interpréter, mais de laisser simplement le film montrer ce qu'il a à montrer, d'entendre ce qu'il dit : sa *voix*, concept certes paradoxal pour penser le cinéma, mais qui permet d'en penser la dimension d'expérience, occultée sous notre obsession philosophique et cinéphilique de l'activité du voir. Cela signifie se laisser éduquer par l'expérience du film, et retrouver là aussi une passivité de l'expérience et de sa répétition, qui est (comme le montrent *Les Voix de la raison*) ce que la philosophie veut constamment dépasser ou prolonger.

L'ordinaire n'est pas tant un mode de réappropriation du monde que la reconnaissance de notre condition, la perte radicale où nous sommes de notre monde. Le cinéma de même n'est pas non plus un moyen de récupérer une expérience évanouie, de récupérer le monde par la projection du monde : il est bien plutôt un mode de reconnaissance de la perte, comme le remarquait à sa façon Godard (1998) en disant que « le cinéma a commencé en noir et blanc pour porter le deuil de la vie ». L'expérience du cinéma a fait son deuil, non de l'expérience, mais de l'illusion de posséder, de saisir le monde à travers elle.

Recouvrer l'ordinaire, surmonter le scepticisme, veut dire la reconnaissance (*acknowledgement*) de notre condition. Une telle acceptation est au centre des comédies du remariage – acceptation de la répétition, celle du re-mariage, et celle du retour permanent des jours et des nuits. Accepter l'ordinaire n'est possible, dans ces comédies, qu'à travers une mort (la perte de l'autre et du monde) et une renaissance. Le paradoxe de l'idée, permanente chez Cavell comme chez Wittgenstein, d'un retour à l'ordinaire, est qu'on y retourne vers quelque chose qu'on n'a jamais eu :

Cette réalité ou ce fantasme d'une expérience que je sens m'échapper est aussi explicitement une des manières dont j'ai voulu formuler mon intérêt pour Austin et le second Wittgenstein, en particulier quand leurs procédures se présentent comme nous faisant retourner à l'ordinaire, ce lieu où nous ne sommes jamais allés.

Le rapport à l'ordinaire qu'entretient le cinéma est donc plus complexe que le suggère le simple côté prosaïque de nombreuses scènes du cinéma américain. Je pense bien sûr aux quelques scènes fameuses des comédies du remariage où les couples partagent des moments très quotidiens, par exemple la scène où Clark Gable et Colette Colbert miment une scène de ménage dans *It Happened One Night*, ou ce moment où Katherine Hepburn, à la fin de *Woman of the Year*, se met en tête de préparer un petit déjeuner à son mari, créant l'apocalypse dans la cuisine, ou, pour prendre des exemples plus récents, la scène de *Moonstruck* où l'héroïne (Cher) prépare des spaghetti et un bon steak saignant à Nicolas Cage, ou la scène finale de *Something to talk about* où l'héroïne (Julia Roberts), après s'être réconciliée avec son mari, goûte un plat de sa préparation (non sans hésitation, car elle-même, excédée par ses infidélités, a tenté de l'empoisonner à un certain moment du film). Dans cette mise en scène de l'ordinaire, qu'on ne trouve finalement qu'au cinéma, s'accomplit ce que Cavell appelle *diurnalisation*, et qu'on pourrait nommer, à tous les sens du terme, *domestication* du scepticisme par le quotidien. Mais cet ordinaire du cinéma, comme l'ordinaire du langage, est aussi *unheimlich* que rassurant, et tous ces éléments de quotidienneté pourraient aussi bien être menaçants. Beaucoup de films récents (particulièrement certains films fantastiques, où les objets quotidiens peuvent devenir des armes redoutables : par exemple, sous le mode comique, la mère de famille qui opère un massacre à coup de mixer et de micro-ondes dans *Gremlins*) sont fondés sur une horreur spécifique aux objets quotidiens, notamment, dans les exemples évoqués ici, les ustensiles et appareils culinaires, paradigmes d'objets ordinaires ; d'autres aussi seront fondés sur une terreur spécifiquement domestique (avec les figures maintenant classiques de la maîtresse fatale, du beau-père, de la belle-mère tyrannique ou de la baby-sitter tueuse, sans parler des scénarios de terreur conjugale héritiers de *Gaslight*). Cette ambiguïté caractérise en quelque sorte le statut de l'ordinaire au cinéma, constamment retournable en « inquiétante étrangeté ». C'est elle aussi qui rend l'ordinaire constitutif non seulement, comme l'a montré Cavell, des comédies de remariage, mais aussi du cinéma américain dans ses dimensions les plus remarquables. Le monde de l'homme heureux n'est pas le même que celui du malheureux, mais c'est le même monde, le monde ordinaire. La réussite des comédies du remariage n'est pas dans quelque transfiguration de l'ordinaire, mais dans l'acceptation de son caractère pathogène.

On touche ici peut-être au cœur de l'ordinaire du cinéma : dans la finitude même de cette expérience, toujours répétable mais toujours limitée, *ordinaire*, qu'est l'expérience du film. La temporalité du film, malgré les nouvelles conditions de vision des films qui se mettent en place depuis quelques années (vidéos, DVD), est toujours celle de la limitation temporelle). Il y a toujours un moment où ça s'arrête ; et ce sentiment fait partie de manière profonde de l'expérience d'un film, ce qui en fait un prototype de l'expérience ordinaire de la vie.

Il y a ici une sorte de proximité unique entre l'expérience du cinéma et ce qui constitue, en quelque sorte, l'*ordinaire* de notre expérience. C'est cette adéquation curieuse entre le film et notre expérience, entre les mots du cinéma et ceux de notre vie, qui définit l'ordinaire du cinéma. Elle permet de comprendre comment on peut apprendre de l'expérience du cinéma, se laisser éduquer par elle, et, pour reprendre une expression cavellienne, parvenir, par l'expérience du film, de ses objets et de ses personnages, à « s'intéresser à sa propre expérience ». Comme l'affirme l'introduction à *A la recherche du bonheur* :

Ces films figurent dans leur expérience comme des événements publics mémorables, des fragments constitutifs des expériences, des souvenirs d'une vie ordinaire. Si bien que la difficulté que nous avons à les juger est la même que celle que nous avons à juger notre expérience de tous les jours, à nous exprimer de manière satisfaisante, à trouver des mots pour ce que nous voulons dire. (Cavell, 1981 : 46).

S'intéresser à son expérience est aussi affaire de langage : l'ordinaire du cinéma est enraciné dans le langage ordinaire. Le scepticisme, qui exprime et dissimule la perte d'une proximité naturelle au monde, est perte de l'expression naturelle, de la *conversation* – ce moment où nous avons perdu l'*usage* de la parole ; à la fois perdu le contact avec l'expérience, et les mots pour la dire. Vouloir dire ce qu'on dit, surmonter le scepticisme, serait alors reconnaître la nature de notre langage, notre nature de sujet parlant, et accepter l'expression. Tout le cinéma (parlant et, d'une certaine façon, musical) est mise en scène de l'expression ordinaire, comme s'il s'agissait d'y représenter et d'y surmonter à l'écran la tentation de l'inexpressivité.

Telle était en effet la thèse centrale des *Voix de la raison* : ce qui est insupportable, source du scepticisme, ce n'est pas l'inexprimable, c'est l'expression même. Le fantasme du langage privé, selon Cavell, transforme ou déguise en peur de l'inexpressivité notre peur symétrique d'être publics, de s'abandonner au langage.

Ainsi la chimère d'un langage privé, sous-jacente au désir de dénier le caractère public du langage, s'avère jusqu'ici chimère ou crainte de l'inexpressivité ; une inexpressivité qui affecte ce que j'exprime et le met hors de mon contrôle. (Cavell, 1979 : 507).

La conversation du cinéma, telle qu'elle est emblématisée dans les comédies du remariage, nous donne à entendre et à voir une telle acceptation de l'expression. Accepter l'expression veut dire accepter d'être public : accepter notre condition, langagière et finie, celle, pour reprendre la belle expression d'Emerson, de « victimes de l'expression ».

L'acteur de cinéma est précisément celui qui accepte d'être le porteur ou le supporteur (*bear*) de cette signification ou de cette expression, de nous les rendre sensibles : c'est par exemple une capacité spécifique de ce genre chez James Stewart, expérimentée précédemment chez Capra et Ford, qu'Hitchcock utilise dans *Vertigo* – quelque chose qu'on pourrait définir, suggère Cavell, comme projection de sa capacité à la souffrance alliée à sa capacité de désirer, capacités qui, chez Stewart, se projettent comme caractérisations de l'humain

(Cavell, 1993 : 180, tr. fr. : 36). Cette capacité spécifique de l'acteur, qui lui permet de projeter, dans sa photogénèse (dans ce qu'il advient de lui à l'écran) quelque chose de la nature même de l'humain, est, précisément, la capacité d'expression. C'est ainsi que le cinéma (et ses plus grands acteurs) nous donne l'*expérience* de la signification, nous la rend sensible. Accepter l'expression, c'est accepter d'en être porteur – « reconnaître que vos expressions vous expriment bel et bien, qu'elles sont à vous, et que vous êtes en elles. » (Cavell, 1979 : 551). Cela veut dire accepter sa condition, qui est d'être expressif – donc mortel. Ainsi se définit la conversation, ordinaire comme cinématographique : comme acceptation de la condition langagière – notre forme de vie dans le langage – et exposition à autrui. Le cinéma est le lieu privilégié d'une telle *exposition*, et l'acteur de cinéma a (parfois) cette mystérieuse capacité, en supportant l'expression, de constituer l'expérience du spectateur. L'expérience du cinéma devient ainsi l'expérience ordinaire même (il n'y a qu'*une* expérience). L'acteur qui est à l'écran projette notre forme de vie dans le langage, et cette projection ne s'accomplit pas forcément sous la forme d'un discours : l'expression est expression du corps (« le corps des expressions »), et tout le cinéma contribue à faire voir cette vérité ordinaire, découverte aussi par Wittgenstein : que seule la créature douée de langage peut aussi s'exprimer par son corps.

CINÉMA ET CONVERSATION

Qu'advient-il alors de la conversation ? La thèse de Cavell, dans *A la recherche du bonheur*, est que les comédies de remariage représentent sur un mode comique le trait essentiel du scepticisme – le fait que la condition humaine est la séparation, que je suis irrémédiablement éloigné d'autrui et du monde – et mettent en scène la capacité, chez les héros et héroïnes de ces films, de surmonter cet état de doute et de séparation, de se re-trouver. Or l'instrument de ces retrouvailles est précisément ce qui est menacé dans le scepticisme, à savoir d'abord la reconnaissance, et la conversation, dont les comédies de remariage offrent des exemples inégaux.

Au cœur de chaque moment de la comédie du remariage, il y a le mode de conversation qui unit le couple central. Il y a une belle théorie de la conversation dans le texte révolutionnaire de Milton qui justifie le divorce, et fait de la volonté de conversation (d'une *meet and happy conversation*) le fondement du mariage, et même le fait du mariage (Cavell, 1997 : 5)

La conversation ordinaire est alors l'instrument de la reconnaissance et du pardon, mais aussi le lieu où s'invente une relation d'égalité, où se constituent l'éducation et la reconnaissance de l'autre. C'est dans la conversation que s'élabore à l'écran la réconciliation du couple.

Que cette conversation ne soit pas « seulement » du discours, qu'elle implique la photogénèse, la projection de personnages vivants à l'écran pour dire ces mots, montre qu'elle n'est possible et n'existe qu'au cinéma, qu'elle constitue même l'expérience du cinéma, et inscrit dans le cinéma le caractère ordinaire du langage, le fait que le cinéma (parlant) nous met en présence d'un corps et d'une voix, du langage ordinaire.

Un des intérêts qu'un philosophe de l'ordinaire comme Cavell trouve à l'étude du cinéma, c'est que (contrairement à ce qui se passe dans d'autres arts, peut-être) notre expérience de spectateur de cinéma relève d'une culture ordinaire et partagée, où émergent « la physionomie de l'ordinaire » ou encore, pour reprendre encore Emerson, « la littérature du pauvre, les sentiments de l'enfant, la philosophie de la rue, le sens de la vie domestique ». L'idée que la culture la plus *haute* est la culture partagée, commune, est une des valeurs fondamentales que défend Cavell dans *A la recherche du bonheur*. Cavell nous apprend que ce qu'une esthétique du cinéma doit défendre, ce n'est pas la spécificité des individualités créatrices/réceptrices de l'œuvre, ni les œuvres dans leur singularité, mais, au contraire, l'expérience esthétique commune et ordinaire, partagée, impliquée, intriquée dans la vie quotidienne (comme le note Emmanuel Bourdieu : « le cinéma après ou avant le dîner et avant le retour à la maison, la nuit passée éventuellement à en rêver, le petit-déjeuner, etc. »). De ce fait, le type de l'acteur de cinéma est la star, constituée par une série d'incarnations successives dans des films différents. Dans l'esprit, toujours, de la philosophie du langage ordinaire, Cavell rend ainsi justice au point de vue du spectateur de cinéma le plus ordinaire, qui va voir un film moins pour son réalisateur que pour les acteurs qui y jouent et qu'il a aimés dans des films antérieurs, et veut revoir dans un nouveau travail d'incarnation (« la même chose, mais différemment », comme dit Cary Grant dans *The Awful Truth*). Tout le rapport au cinéma que définit Cavell est une approche de l'ordinaire, et de l'ordinaire comme démocratie.

Car le point essentiel de la réflexion de Cavell sur le cinéma et l'ordinaire, c'est que tout en ayant une culture et une sensibilité en matière de cinéma à peu près irréprochables (notamment sur l'histoire du cinéma de Hollywood, comme en atteste *A la recherche du bonheur* mais aussi, comme en atteste *The World Viewed*, sur le cinéma européen ou, comme en atteste *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* sur la production américaine récente : Cavell, 2003) il ne se préoccupe pas de se demander si le cinéma est un art, et il se fiche (en un sens) de ce que nous apporte la critique d'art appliquée au cinéma. Ce qui l'intéresse, c'est l'œuvre cinématographique en tant que constitutive de notre expérience, et en tant qu'elle nous apprend quelque chose, par son propre travail – pas par ce que nous, critiques et interprètes, y découvrons. Le cinéma est alors, répondant à la demande émersonnienne, un art démocratique et ordinaire, apte à décrire la réalité quotidienne.

Ce qui intéresse Cavell, c'est alors le cinéma comme dépeinture de l'ordinaire : des moments de la vie quotidienne, de la conversation de tous les jours.

C'est le caractère démocratique de l'expérience cinématographique qui sert de point de départ à Cavell. Il ne s'agit pas seulement d'une approche sociologisante de la pratique du cinéma, quoique Cavell ait produit une réflexion authentique sur la culture populaire¹. C'est un caractère qui le distingue aussi des (autres) arts : tout le monde s'en préoccupe, s'en soucie (au sens du mot anglais : *care*) :

1. Voir les textes cruciaux de Robert Warshaw sur la culture populaire et notamment la présentation qu'en donne Cavell (2004).

les riches et les pauvres, ceux qui ne se soucient d'aucun (autre) art et ceux qui vivent de la promesse de l'art, ceux qui s'enorgueillissent de leur éducation et ceux qui s'enorgueillissent de leur pouvoir ou de leur esprit pratique – tous se soucient de cinéma, attendent la sortie des films, y réagissent, se souviennent de ces films, en parlent, en détestent certains et sont reconnaissants pour d'autres. (Cavell, 1971 : 28-29).

Un autre caractère démocratique de l'expérience du cinéma est que l'on aime aussi bien, en cinéma, l'exceptionnel que le commun : l'amateur de cinéma est par définition éclectique (comme ne l'est pas toujours l'amateur d'art ou de littérature). Comme l'a rappelé Marc Cerisuelo (2001), c'est aussi un élément qui avait été déjà vu par Panofsky : si le cinéma est important pour nous, c'est parce qu'il n'a pas perdu le contact avec un large public – contrairement à ce qui est parfois arrivé aux grands arts traditionnels. Panofsky, le premier, a insisté « sur le fait que le film a été créé d'abord et avant tout, comme un divertissement populaire sans prétention esthétique qui a redynamisé les liens entre production et consommation artistiques [lesquels] sont plus que ténus, pour ne pas dire rompus, dans de nombreuses disciplines artistiques ». On pourrait produire des analyses similaires à propos des séries TV, et de tout ce qui concerne l'exploration d'un « genre ». « Dans le cas du cinéma, dit Cavell dans *La projection*, il est généralement vrai que l'on n'aime pas réellement les exemples les plus hauts à moins d'aimer aussi les exemples typiques. On ne sait même pas à quoi correspondent ces exemples les plus hauts à moins de connaître aussi les exemples typiques. »

On voit que la technique de Cavell va à l'encontre d'une certaine approche critique, qu'on aurait envie d'appeler française si elle ne représentait pour lui aussi « le cauchemar de la critique américaine » : l'obsession de l'esthétique et de l'auteur de cinéma, au détriment de la reconnaissance des genres (E. Bourdieu, 2001), l'obsession de la représentation et de l'image, au détriment de l'expérience de la vision du film, de son contexte. Le caractère de compagnonnage (cf. le premier chapitre de *La projection du monde*) que revêt l'expérience du cinéma est au centre de l'analyse de Cavell. « Il est dans la nature de ces expériences de films d'être tapissées de lambeaux de conversations, de réactions d'amis avec lesquels je suis allé au cinéma ». On n'a pas le même souvenir, la même expérience d'un film selon la personne avec qui on y a été. C'est dire si l'importance et la signification (*significance*) du film sont, dans les termes d'une certaine philosophie du langage, « sensibles au contexte ».

A l'exploration de l'expérience s'ajoute une nouvelle définition du privé. « On apportait avec soi à l'intérieur de la salle ses fantasmes, ses camarades et son anonymat, et on repartait avec sans qu'il leur soit rien arrivé ». C'est cette *compagnie* intime qui détermine notre vision et notre mémoire du film : on y va avec les siens, ses amis, son privé (car c'est cela qui peut définir proprement le privé, pas le langage privé, mythologique, que critique Wittgenstein, ou quelque misérable petit secret de la subjectivité). Cavell ne parle pas de *voir* un film, mais d'« aller au cinéma » (*moviegoing*). Il ne s'agit pas ici d'esthétique, mais de *pratique*, une pratique qui articule et réconcilie le privé et le public.

Le but de Cavell est de proposer un changement de perspective – qu'il appelle parfois *révolution* – sur le cinéma, et la culture populaire en général (ou la culture américaine, constamment surévaluée et sous-évaluée d'un même mouvement). Pour y arriver, il faut réellement prendre au sérieux le cinéma, voir son importance – accepter par exemple, comme Cavell l'indique dans le chapitre intitulé « La pensée du cinéma » que le cinéma hollywoodien a autant à nous dire sur certaines questions (comme celle de la possibilité d'établir un contact avec le monde) que la philosophie telle que nous la connaissons, qu'il y a chez Capra une réflexion sur le scepticisme aussi radicale que celle de Hume ou Kant. Ce n'est pas évident, et pas seulement à cause du manque de reconnaissance de la culture américaine, y compris et d'abord par elle-même. Trop souvent l'intérêt (réel) pour la culture populaire est mêlé d'ironie et de prétention, notamment dans la culture critique française. On va s'intéresser au cinéma, aux séries TV, ou aux *blockbusters*, avec un faux air de sérieux, la conviction d'être capable de s'intéresser à tout et de trouver le génie caché dans n'importe quelle matière ; la condescendance suprême étant souvent, il faut le reconnaître, le fait de philosophes, renforcée par la tendance symétrique de certains films à vouloir faire de la théorie philosophique.

Il faut prendre le cinéma au sérieux, et prendre Cavell au sérieux lorsqu'il veut associer, dans *A la recherche du bonheur*, le propos de *It Happened One Night* (*New York Miami*, F. Capra, 1934) avec celui de la *Critique de la raison pure*. Évidemment il y a là quelque chose de choquant, et c'est cela même qui intéresse Cavell. Ce qui est scandaleux, ce n'est pas d'associer cinéma et philosophie (c'est devenu presque trop commun) mais de les mettre à égalité dans leur projection du monde, dans leur compétence et dans leur capacité d'éducation. La pertinence philosophique d'un film est dans ce qu'il dit et montre lui-même, pas dans ce que la critique va y découvrir, ou élaborer à son propos. Le cauchemar de la critique, c'est de percevoir comme seule intelligence dans le film celle du critique, sans voir « l'intelligence déjà appliquée par un film à sa réalisation », ou par exemple, celle du travail des acteurs. Le public d'aujourd'hui, qui va au cinéma d'abord pour les acteurs, *a raison* : en tout cas la lecture que fait Cavell des films, centrée sur l'incarnation des personnages (la photogénèse décrite dans *Le cinéma...*, *op. cit.* : 74-75, à propos de James Stewart) par les acteurs et les types qu'ils peuvent ainsi créer et nous faire reconnaître, rend justice à cette tendance ordinaire, qui est aussi un tribut au réalisme (c'est bien l'acteur qu'on voit, et nomme).

L'acteur de cinéma a cette mystérieuse capacité, résumée par Cavell sous le nom de photogénèse, à se rendre *sensible* au spectateur, et à constituer ainsi son expérience. De même que les films s'inscrivent dans des genres, et que la reconnaissance des genres crée une compétence, les rôles qu'incarnent les acteurs de cinéma se rangent sous des types non pas préexistants, mais constitués par « ressemblance familiale » par l'interprétation que donne l'acteur. Le type cinématographique ne repose pas sur l'existence d'un « personnage » distinct de l'acteur et transcendant à lui (comme au théâtre), mais sur la récurrence de ce dernier dans ses films différents : « Au cinéma, le type n'est pas avant tout le personnage, mais l'acteur » (Cavell, 1971 : 228). Dans le cinéma classique mais aussi récent, au même titre que tel ou tel film ou que telle œuvre d'un auteur, on

peut voir émerger un objet spécifique, à savoir le type *moral* (rassemblé par un air de famille) constituée par les différents rôles, disons, d'un John Cusack. Ce serait là une nouvelle définition de l'œuvre (qui n'a rien à voir avec la personnalité ni même l'intelligence de l'acteur) ou de l'objet cinématographique, mieux connectée au genre d'intérêt qu'on peut avoir pour le cinéma.

L'approche de Cavell est ici orientée par le scepticisme et l'articulation du scepticisme et de l'ordinaire. Le cinéma ne nous donne pas un (autre) monde, ou une certaine vision de notre monde : il nous retire de ce monde. L'expérience que nous procure le cinéma a pour particularité de nous confronter à des projections successives du monde, plus précisément d'un monde dont nous sommes nécessairement absents. Emmanuel Bourdieu prend à ce propos l'exemple de *La Vie est belle* (F. Capra, 1946), où le héros est confronté à un monde identique en tout point au monde réel, à ceci près qu'il en est radicalement absent. La signification morale du film est tout entière dans ce moment sceptique ; le héros voit un monde de cauchemar d'où son action (positive) a été retirée. Il réintègre et accepte le monde et l'ordinaire à partir de cette expérience. On a pu remarquer que cette structure sceptique (de plongée dans le doute puis de résurrection) était au centre de la comédie hollywoodienne dite « du remariage » (Cavell, 1993 ; *Esprit*, 1999) auquel est consacré *A la recherche du bonheur* : un couple se sépare, puis se retrouve, cette réconciliation étant une figure de l'acceptation de la finitude ordinaire et de la différence des êtres, une forme de pardon et d'oubli.

Notre expérience du cinéma nous met en présence d'une réalité dont nous ne sommes pas et qui, par définition, n'est plus ; mais par cette expérience même, par le caractère mécanique de la projection du monde, elle permet de surmonter le scepticisme en le vivant. Les êtres et objets qui sont projetés sur l'écran sont là, « *trouvés* », « c'est-à-dire que nous, en tant que spectateurs, sommes toujours déjà déplacés devant eux » (Cavell, 2003 : 81).

Ce qui crée le scepticisme est précisément ce qui nous en fait sortir, et qui nous mène à une autre forme de réalisme, cette fois radicalement non métaphysique. La seule donnée pour le cinéma (cf. ce qu'en dit Panofsky) c'est le réel, en tant que des fragments en comptent (*matter*) pour nous, et font partie de nous (sont des fragments de notre expérience). C'est de ce point de vue qu'un film comme *Eternal Sunshine of the spotless mind* (M. Gondry, 2003) constitue, non seulement à l'évidence une reprise des comédies du remariage, mais aussi – par la figure de son héros s'accrochant à des bouts de son existence au moment où ils disparaissent, effacés de sa mémoire – une sorte de reprise de *It's a Wonderful Life* : l'horreur résidant cette fois non pas à première vue dans un monde où je ne suis pas, mais dans un monde où l'autre n'est pas, mais d'où par là je disparaiss aussi. Le film est, tout comme le film de Capra, une réflexion sur le (du) cinéma en tant qu'il projette l'expérience de la perte (Cerisuelo, 2003), du monde et de notre propre expérience en tant que constituée de fragments et de souvenirs, d'images qui comptent pour nous.

Pour répondre à la question « qu'advient-il des objets quand ils sont filmés et projetés ? » – et à la question : « qu'advient-il à des personnes données, à des lieux précis, à des sujets et à des motifs » – il n'existe qu'une seule source de données,

c'est-à-dire l'apparition (*appearance*) et la signification (*significance*) des objets et des personnes qui se trouvent précisément dans la série des films ou passages de films qui comptent (*matter*) pour nous. (Cavell, 2003 : 78-79)

Pour explorer ces données, comme en philosophie du langage ordinaire, il faut « déterminer la nature de ces apparitions, de ces significations, de cette importance » (*mattering*). Cela signifie se laisser éduquer par l'expérience du film, et retrouver là aussi une passivité de l'expérience, et aimerait-on dire de l'impressivité, qui est (comme le montre Cavell d'une autre façon : 1979) ce que la philosophie veut constamment dépasser pour atteindre le réel, et le perd ainsi le plus sûrement. Pour Cavell, qui reprend Emerson, le problème du réalisme – notre problème – n'est pas d'interpréter ou de dépasser l'expérience, mais de l'avoir *tout court*. S'il y a une réalité que le cinéma représente (projette) c'est celle-là – et du coup le cinéma permet de surmonter le scepticisme, non par une nouvelle certitude, mais par la reconnaissance de notre condition. C'est tout le sens de l'insistance de Cavell sur le genre des comédies du remariage, où les retrouvailles du couple ne signifient pas la solution ou la disparition du problème, mais l'acceptation de la finitude et de la répétition du re-mariage, du retour circulaire des jours et des nuits : la reconnaissance (*acknowledgement*) de la condition ordinaire, représentée dans la conversation.

POLITIQUE DE LA CONVERSATION ORDINAIRE

C'est dans *A la recherche du bonheur* que Cavell se propose le plus explicitement de donner un contenu politique à cette pensée de l'ordinaire, avec le concept de la comédie du re-mariage, où un couple séparé au début du film se retrouve à la fin. Que ce genre soit obsessionnel dans le cinéma américain, depuis les sept films commentés par Cavell jusqu'au cinéma récent, montre bien l'importance de ce thème du remariage, où se jouent à la fois la question du scepticisme et celle de la répétition et de la seconde chance : les couples de ces films montrent la possibilité de recommencer (« la même chose, mais différemment »), et, en parvenant à se retrouver, d'accepter une perte initiale, et de la surmonter par la conversation. Cette structure du remariage, qu'on retrouve dans un nombre considérable de films hollywoodiens des débuts du parlant (dont les films évoqués dans *A la recherche du bonheur*, comme *It Happened One Night* de Capra, *Bringing up Baby* de Hawks, *The Philadelphia Story* et *Adam's Rib* de Cukor, *The Awful Truth* de McCarey), permet la mise en œuvre et à l'écran d'une réappropriation de l'autre et de la parole, de la conversation, précisément ce à quoi Emerson et Thoreau aspiraient. Revenons à ce thème de la conversation, que Cavell met au centre de sa théorie :

Au cœur de chaque moment de la texture et de l'humeur de la comédie du remariage, il y a le mode de conversation qui unit le couple central. Il y a une belle théorie de la conversation dans le texte révolutionnaire de Milton qui justifie le divorce, et fait de la volonté de conversation (*meet and happy conversation*) le fondement du mariage, et même le fait du mariage (Cavell, 1997).

Cavell renvoie ici à Milton et à sa *Doctrine et discipline du divorce* (2005). Cette référence à Milton passe par Emerson. On trouve en effet chez ce dernier de très nombreuses citations et références à Milton, et notamment son concept de conversation, parfois élargi à une conversation avec le monde (dans l'essai *Experience*). C'est dans son essai sur l'amour (1841), qu'Emerson se révèle clairement miltonien, la référence explicite à Milton renvoyant au caractère fondateur de la société qu'on y découvre dans l'amour, qui ainsi « donne une permanence à la société humaine » et crée « la conversation de la société ».

L'introduction à cette félicité se trouve dans la relation tendre et privée de deux personnes l'une avec l'autre, qui est l'enchantement de la vie humaine ; qui, comme une certaine rage, un certain enthousiasme divins, s'empare de l'homme à une période et opère une révolution dans son esprit et son corps ; qui l'unit à sa race, le voue aux relations domestiques et civiques, le transporte avec une sympathie nouvelle dans la nature, augmente le pouvoir des sens, ouvre l'imagination, ajoute à son caractère des attributs héroïques et sacrés, instaure le mariage et donne une permanence à la société humaine. (...)

La forte inclination de la nature se perçoit dans la proportion usurpée par ce thème des relations personnelles dans la conversation de la société. (...) C'est l'aurore de la civilité et de la grâce dans le grossier et le rustique. Le petit villageois mal dégrossi taquine les filles à la porte de l'école ; – mais aujourd'hui, il arrive en courant dans l'entrée, et rencontre une belle enfant qui range son cartable (...) Dans le village, ils sont sur un pied d'égalité parfaite, ce qui ravit l'amour, et sans aucune coquetterie la nature heureuse et affectueuse de la femme se déverse dans ce joli bavardage. Il se peut que les filles ne soient pas très belles, pourtant c'est très ouvertement qu'elles établissent entre elles et ce bon garçon les relations les plus agréables, les plus confiantes, et ce grâce à leurs babillages tantôt moqueurs, tantôt sérieux, sur Edgar et Jonas et Almira, et qui a été invité à la fête, et qui a dansé au cours de danse, et quand les cours de chant doivent commencer, et autres riens à propos desquels ont roucoulé les parties en présence. Bientôt ce garçon veut une femme, et c'est très véritablement et de tout cœur qu'il saura où trouver une compagne douce et sincère, sans aucun des risques dont Milton déplore qu'ils soient propres aux lettrés et aux grands hommes.

On trouve dans cette réjouissante description bucolique de « la conversation de la société » des éléments qui deviendront les thèmes favoris du cinéma américain, mais aussi les préoccupations centrales de Cavell – la conversation, l'ordinaire, l'égalité.

Le thème de la conversation est traité de la façon la plus remarquable dans le chapitre de *A la Recherche du bonheur* consacré à *New York-Miami. New York-Miami (It Happened One Night, 1934)* est précisément, dans son rapport à la nature et à l'égalité, LE film qui pour Cavell définit le genre de la comédie du remariage ; car, précise-t-il :

C'est une caractéristique essentielle de ce genre tel que je le conçois que de laisser dans l'ambiguïté la question de savoir lequel est le partenaire actif ou passif, de l'homme ou de la femme ; ou de savoir si les catégories d'actif et de passif fournissent

des caractérisations appropriées de la différence entre le masculin et le féminin ; ou même, si nous savons penser de façon satisfaisante la différence entre le masculin et le féminin. Voilà pourquoi j'ai appelé ce genre la comédie de l'égalité.

Cavell se demande alors ce qui permet que « se construise entre ces deux personnes-là ce mode-là de censure ou d'élaboration ». C'est la relation d'éducation.

Dans le genre du remariage, les leçons de l'homme indiquent qu'un des buts essentiels du récit est de faire l'éducation de la femme, et cette éducation s'avère signifier pour elle qu'elle reconnaît son propre désir, ce qui ensuite sera pensé comme sa création, en tout cas son émergence comme être humain autonome.

Cet élément d'éducation et de conversation (les deux sont intimement liés) est ce qui fait de *It Happened One Night* (en dépit de l'absence de remariage effectif) un élément fondateur du genre. Le film peut, selon les critères de Cavell, prétendre à être appelé une comédie du remariage, parce qu'il déplace l'enjeu de la comédie, de la question normale : ce jeune couple se mariera-t-il ? vers des discussions philosophiques sur la nature du mariage. Cavell commente :

A la fin, on dirait qu'ils se remarient, et pas simplement à cause du fait, patent, tout significatif qu'il soit, qu'on nous montre que leur nuit de noces se déroule sur un nouveau terrain de camping – ce qui répète deux des trois nuits qu'ils ont déjà passées ensemble – mais précisément parce que ce qu'on nous a montré sur le terrain précédent ressemblait à leur mariage.

Cette familiarité conjugale est préparée par une scène hilarante durant laquelle, sur le premier terrain de camping, le petit-déjeuner des héros est interrompu par les détectives privés dépêchés par le père de l'héroïne, et où ils font semblant d'être un couple légitime d'ouvriers et « présentent un sketch du mariage » où ils se disputent de façon ultra-vulgaire :

Tous les deux veulent que leur numéro convainque sur-le-champ des observateurs endurcis et soupçonneux qu'ils sont un couple éprouvé, et la preuve irrésistible qu'ils produisent, c'est qu'ils se chamaillent et se crient dessus. Comme s'il existait une manière de se chamailler qui soit elle-même un signe, pas exactement de félicité, mais, disons, d'affection. Comme si une disposition au mariage entraînait une certaine disposition à se chamailler. Ces disputes sont tellement essentielles au genre du remariage qu'on peut considérer qu'il pose avant tout le problème suivant : Quel bruit fait donc un mariage heureux ?

Ce concept de la dispute est donc inclus dans celui de conversation, et c'est ainsi que les comédies du remariage illustrent ou matérialisent la conception du mariage formulée dans la *Doctrine et discipline du divorce*, que Cavell définit explicitement comme « une défense du mariage qui prend la forme d'une défense du divorce ». Au chapitre 2, Milton présente son point de départ théologique. Ce point est repris dans le titre original de *Madame porte la culotte* (G. Cukor) : *Adam's Rib*.

Mais quel était son but principal lorsqu'il a créé la femme pour l'unir à l'homme ? Ses propres paroles lors de l'institution du mariage le déclarent, et elles sont infaillibles pour nous informer de ce qu'est mariage et de ce qui n'est pas mariage, à moins qu'on ne les voie exposées là inutilement : *Il n'est pas bon*, dit-il, *que l'homme fût seul* ; je vais lui faire une aide qui lui soit appropriée. On ne peut à moins conclure de ces paroles si claires (et c'est aussi ce que dit tout interprète averti) que dans l'intention de Dieu, *une conversation appropriée et heureuse est la fin principale et la fin la plus noble du mariage* : car nous ne trouvons ici aucune expression impliquant de manière aussi nécessaire la connaissance charnelle que cette protection contre la solitude de l'esprit et de l'intelligence de l'homme. (...) Afin donc qu'une créature aussi noble que l'homme ne soit pas irrémédiablement enfermée dans un mal plus grand par une faute légère dans cette ordonnance que Dieu lui a donnée pour remédier à un moindre mal, amassant pour lui-même le chagrin alors qu'il cherchait à se débarrasser de la solitude, on ne peut éviter de conclure que si la femme est naturellement disposée à ne pas l'aider à chasser, mais au contraire à accroître cette même solitude que Dieu a proscrite, solitude qui à son heure entraînera avec elle un malaise général et un abattement de l'esprit, lesquels ne conviennent pas à la profession d'un chrétien ni à l'échange moral, lesquels sont inutiles et dangereux pour l'État lorsque la condition domestique, qui produit et voit prospérer l'esprit et la vigueur de toute entreprise publique, est ainsi insatisfaite et mal assurée à la maison, et ne peut être endurée ; un tel mariage ne peut être mariage là où une fin honnête fait défaut.

Cavell a bien noté le problème que pose ici la traduction du mot de *conversation*. Un lecteur moderne de ce passage risque d'avoir l'impression que ce que veut dire Milton en parlant de conversation dans le mariage est trop éloigné de ce que nous voulons dire aujourd'hui par *conversation*. Milton entend par conversation quelque chose de plus que simplement parler, parce qu'il pense à un mode d'association, à une forme de vie, la création d'un idiolecte commun – mais aussi à la relation explicite que constitue la conversation, au sens de *commerce*.

Ce qui est plus important, c'est que les films en question retrouvent tout le poids du concept de conversation, en démontrant pourquoi *notre* mot de conversation signifie ce qu'il signifie, ce que signifie le fait de parler. Dans ces films, causer ensemble c'est être ensemble pleinement et simplement, c'est un mode d'association, une forme de vie, et j'aimerais dire que, dans ces films, le couple principal apprend à parler la même langue.

Que signifie alors la conversation ? Cela veut dire, dit Cavell dans un des plus beaux passages – où l'on retrouvera l'écho de Milton et de la problématique d'un remède à la solitude – de *Pursuits of Happiness*, le pur plaisir de *passer du temps ensemble* :

Ce que ce couple fait ensemble est moins important que le fait qu'ils fassent tout ce qu'ils font ensemble, qu'ils sachent passer du temps ensemble, que même ils préféreraient perdre du temps ensemble plutôt que faire autre chose – sauf qu'on ne saurait qualifier de perdu le temps passé ensemble. Voici une des raisons pour lesquelles ces relations nous paraissent tant avoir la qualité de l'amitié, et c'est un facteur supplémentaire dans l'euphorie qu'elles provoquent en nous.

Passer du temps ensemble n'est pas tout ce qui existe dans la vie humaine, mais ce n'est pas moins important que la question de savoir si nous devons mener cette vie tous seuls.

La conversation du mariage le constitue en affaire à la fois privée et *publique*, et ce qui est en jeu dans la comédie du remariage, c'est aussi le sort de l'Amérique. Ce qui fait du remariage une affaire politique, et là on est en plein terrain miltonien. L'un des films les plus fameux de la série étudiée par Cavell, *Indiscrétions* (*The Philadelphia Story*, G. Cukor), se passe précisément dans un des lieux fondateurs de la nation américaine, et il est répété avec insistance que le mariage annoncé (celui de l'héroïne, Tracy, interprétée par Katherine Hepburn, avec George, un homme d'affaires, qui finira en re-mariage de Tracy et Dexter, son ex-mari interprété par Cary Grant) est « une affaire d'importance nationale ». Le film suit au plus près le schème du remariage, avec l'échec de la conversation du premier mariage avec Dexter, mais aussi c'est du pur Milton, puisque Cary Grant le cite dans le texte :

Lorsque Tracy souligne que la boisson était bien son vice à lui, il réplique : « D'accord. Mais en m'épousant, tu t'étais chargée aussi de ce vice. Et là, tu n'as pas été une aide assortie, ma rousse. Tu as été une virago (*scold*). » Toutefois, il s'agit là exactement d'un argument motivant sa demande de divorce, basé sur l'interprétation par Milton de la décision de Dieu « de lui faire (à Adam) une aide qui soit assortie » comme la perception qu'« une conversation assortie et heureuse est la fin principale et la plus noble du mariage. »

The Philadelphia Story est le seul des films appartenant au genre du remariage, où le bonheur du couple est apparemment retrouvé dans la société, littéralement à l'endroit où les héros « ont grandi ensemble », et pas par une échappée dans un monde séparé du monde public, comme, dans les autres films, le Connecticut. Le sens pourrait en être, suggère Cavell,

qu'ils interprètent leur mariage comme exemplaire ou symbolique de leur société dans son ensemble, comme s'ils en étaient les souverains ; et qu'ils interprètent leur société comme étant elle-même embarquée dans quelque aventure.

D'où l'idée qu'il se passe quelque chose d'une importance « nationale », importance marquée par la présence du journaliste Sidney Kidd à l'événement.

On peut donc se demander si c'est *par accident* (comme le dit Thoreau) que le remariage de Tracy et Dexter a pour cadre Philadelphie, lieu symbolique de la Déclaration d'indépendance. *The Philadelphia Story* pose ainsi la question de l'Amérique, celle de savoir si la nation américaine, en recommençant l'histoire sur un nouveau continent, a réalisé un nouvel être humain : bref si elle a réussi à garantir, comme le demande sa constitution, la *recherche du bonheur*.

Dexter en effet réclame de pouvoir déterminer par lui-même ce qui est vraiment important et ce qui ne l'est pas. Mais faut-il comprendre que ce que Dexter affirme avoir une importance énorme, être une question de notre existence la plus personnelle, que cela a une importance nationale ? Comment l'acceptation du désir individuel, de cette forme de connaissance de soi, a-t-elle de l'importance pour la nation ?

Rappelons que le malheur dans le mariage, c'est être asservi à « une compagne muette et sans âme » ; de même à son effet sur la république est une « pesanteur », et faute de corriger ce malheur, la vie de ses membres ne peut être « animée et bien réglée », c'est-à-dire que la vie dans la république est sans âme et dérégulée. C'est cela, l'importance nationale du mariage. Comme si la république avait le droit de divorcer d'un tel membre, mais que, puisque divorcer d'une république signifierait l'exil, et puisque le simple malheur n'est guère un motif suffisant pour exiler quelqu'un, la république avait le droit d'accorder à cet individu le divorce, en espérant par là, à tout le moins, divorcer du malheur de cet individu. Il me semble par conséquent que ceux qui ont juré allégeance à la république lui doivent un certain bonheur, en tous cas une certaine participation animée et bien réglée - que si le contrat du mariage est une miniature du contrat fondateur de la république, alors nous devons à la république une participation qui prend la forme d'une « conversation assortie et joyeuse ». Cavell en conclut que les comédies du remariage poursuivent chacune à leur façon la conversation politique :

J'affirme que la conversation (dans *It Happened one night*) invoque le fantasme de la communauté humaine accomplie, propose le mariage comme le meilleur emblème dont nous disposions pour cette communauté à venir - non le mariage tel qu'il est, mais tel qu'il peut être. La conversation dans *The Philadelphia Story* recentre plus étroitement de tels problèmes sur le problème de l'Amérique, sur la question de savoir si l'Amérique a réalisé son nouvel être humain, son union plus parfaite et sa tranquillité domestique, sa nouvelle ère de liberté ; si elle a réussi à garantir la recherche du bonheur ; si elle gagne la conversation qu'elle réclame.

On accordera que le modèle du contrat miltonien n'évacue pas la question de l'accord, du moment où je donne mon consentement et de mon choix de la donner. C'est bien ce qui fait du mariage une affaire politique. Il n'en reste pas moins que ce modèle a ses limites, bien perçues par Cavell dans *Conditions nobles et ignobles* (1989b) : cet idéal de conversation est-il autre chose qu'une illusion, et ne faut-il pas introduire (ou entendre) dans la conversation ordinaire plus de violence et de revendication que n'en supporte le modèle miltonien ? Quel « son », encore une fois, doit faire un bon mariage ? C'est là tout le problème de la signification morale des comédies du remariage. Mais c'est aussi, pour Cavell, le modèle rawlsien de la « conversation de la justice », celui du contrat dans la position originelle, qui est en cause. Il y a chez Rawls l'idée d'une société-conversation, où l'on débat en bonne société des principes de la justice. Mais s'agit-il alors de la conversation des comédies du remariage ? Elles posent en effet le problème de l'injustice, et suggèrent la possibilité d'une pure revendication. Peut-on poursuivre jusqu'au bout le parallèle entre conversation ordinaire de la société, expression de ses injustices et le mariage et la conversation heureuse ? Le modèle du mariage-conversation risque peut-être d'être un modèle trop pacifique et réglé - du mariage ordinaire sans doute, de la conversation politique sûrement. C'est ce que suggère Cavell (1989b) dans sa critique de la théorie de la justice de Rawls à partir de la comédie du remariage.

Je suppose que je ne veux pas accepter ma société « une fois pour toutes », comme j'accepte les principes de la justice : jugée à l'aune de ces principes, il se pourrait que la société en arrive à ne plus mériter ma loyauté. Mais comment ces principes porteraient-ils le potentiel révolutionnaire du consentement, ou du consentement résilié, si je ne donnais pas en même temps mon consentement à la société ?

C'est toute l'idée du consentement ordinaire – à une société, à un mariage. A quoi est-ce que j'ai consenti ? Entendre une revendication absolue, qui ne serait pas inscrite dans le cadre contractuel auquel on nous dit que nous avons consenti : c'est cela aussi que nous demande le perfectionnisme moral, et toute réflexion sur l'accord dans le langage, le fonctionnement de la conversation démocratique. « Il ne s'agit pas, dit Cavell, d'une exigence morale particulière, mais de la condition de la morale démocratique ». Le consentement à la société, comme le consentement amoureux, n'est pas un(e) donné(e), il est constamment, *ordinairement* en question.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Austin, J. L. (1995) *Quand dire, c'est faire*, Paris : Points Seuil, 1995, tr. fr. de *How to do things with words*, Harvard University Press [1975].

Austin, J.-L. (1961), *A Plea for Excuses, Philosophical Papers*, New York : Oxford U.P. : 123-152.

Bourdieu, E. (2001) Stanley Cavell : pour une esthétique d'un art impur in Marc Cerisuelo & Sandra Laugier, *Stanley Cavell, cinéma et philosophie*, Paris : Pu Sorbonne Nouvelle.

Cavell, S. (1969), *Must we Mean What we say?* Cambridge University Press, rééd. 1976.

Cavell, S. (1971) *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*. Harvard UP, rééd. 1979. Trad. fr. *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma* ; tr. fr. [1999] C. Fournier, Paris : Belin.

Cavell, S. (1972) *The senses of Walden*, San Francisco, North Point Press, rééd. 1981.

Cavell, S. (1979) *The Claim of Reason*, Oxford University Press, trad. fr. [1996] *Les Voix de la raison*, Paris : Seuil.

Cavell, S. (1981) *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris : Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, tr. fr. de *Pursuits of Happiness*, Cambridge, Mass : Harvard University Press.

Cavell, S. (1984) *Themes out of School : Effects and Causes*, San Francisco, North Point Press. Notamment l'essai « Politics as opposed to what ? ».

Cavell, S. (1988) The Uncanniness of the Ordinary, dans *In Quest of the Ordinary*, University of Chicago Press : 4.

Cavell, S. (1989a) This New Yet Unapproachable America, Living Bach Press tr. fr. [1991] *Une nouvelle Amérique encore inapprochable, de Wittgenstein à Emerson*, Combas : L'Éclat.

Cavell, S. (1989b) Conditions handsome and unhandsome Chicago University Press, Chicago, tr. fr. [1993] C. Fournier, *Conditions nobles et ignobles. La constitution du perfectionnisme moral émersonien*, Combas : L'Éclat.

Cavell, S. (1994) *A Pitch of philosophy : autobiographical exercises*, Cambridge, Harvard University Press. Trad. fr. [2003] S. Laugier avec E. Domenach, *Un ton pour la philosophie*, Paris : Bayard.

Cavell, S. (1997) *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, University of Chicago Press : 5.

Cavell, S. (ed.) (2003) *Le Cinéma Nous Rend-il Meilleurs?* Paris : Bayard.

Cavell, S. (2004) Après un demi-siècle, *Trafic* 50.

Marc Cerisuelo, (2001) L'importance du cinéma in M. Cerisuelo & S. Laugier, *Stanley Cavell, cinéma et philosophie*, Paris : Pu Sorbonne Nouvelle.

Cerisuelo, M. (2003) Le cinéma changé en sa perte, *La Projection du monde de Cavell*, in J.-P. Moussaron & J.-B. Thoret *Why not, sur le cinéma américain*, Paris : Rouge Profond.

Derrida, J. (1990) Signature événement contexte, in : *Limited Inc.*, trad. E. Weber, Paris : Galilée.

Diamond, C. (1991) *The Realistic spirit. Wittgenstein, philosophy, and the mind*, Cambridge, Mass. : MIT Press.

Emerson, R.W. (1837) *The American Scholar*.

Emerson, R.W. (1841) *Love*, Essai V, Première Série.

Emerson, R.W. (1844) *Essays : Second Series*, comprenant *The Poet*, *Experience*, and « *Politics* »

Esprit (1999) dossier *Lien conjugal et recherche du bonheur*, mai 1999.

Godard J.-L. (1998) *Histoire(s) du cinéma*, 4 volumes, Gallimard, 1998.

Laugier, S. (2004a) *Dissentiment, désaccord, désobéissance, démocratie*, in *Cités*, 17.

Laugier, S. (2004b) *Une autre pensée politique américaine, la démocratie radicale d'Emerson à Cavell*, Michel Houdiard.

Revue française d'études américaines (2002) dossier *Emerson, L'autorité du scepticisme*.

Milton, J. (2005) *Doctrine et discipline du divorce*, tr. fr. C. Tournu, S. Laugier, (Préface), O. Abel (Préface), Paris : Belin.

Thoreau, D.-H. (1854) *Walden ou la vie dans les bois*.

Wittgenstein, L.-J.J. (1922) *Tractatus logico-philosophicus*, tr. anglaise de C.-K. Ogden, Londres : Routledge and Kegan Paul.

Wittgenstein, L.-J.J. (1953) *Recherches philosophiques*, tr. fr. [2005] Dastur, Elic, Gautero, Janicaud & Rigal, Paris : Gallimard.

Wittgenstein, L.-J.J. (1964) *Remarques philosophiques*, tr. fr. de l'édition posthume de R. Rhees, Ed. Blackwell.

