

À la recherche de l'ordinaire, à la poursuite du bonheur

Savons-nous vraiment ce qu'est l'ordinaire, ce qui nous est ordinaire ? Une originalité de la pensée de Stanley Cavell est d'articuler de façon intime la question de l'ordinaire et celle du bonheur, et par là même de lier bonheur public (politique) et bonheur privé. Seule une élucidation de l'idée d'ordinaire, et une acceptation de la vie ordinaire, nous permet de comprendre et d'exprimer, dans la conversation quotidienne et nos usages, réussis ou non, du langage, le désir (la nostalgie) du bonheur.

L'ordinaire et le langage

Une des premières affirmations de Cavell – dans *Must We Mean What We Say ?*¹ 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. »

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.

1. *Must We Mean What We Say*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.

« 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 transcendantalistes à l’idée kantienne que la raison dicte ce que nous voulons dire par un monde (*what we mean by a world*)². »

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 des ses jeux de mots centraux, par un mot ou par un monde (*mean by a word/world*) ?

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 condition³. » À quoi fait écho, dans *Une nouvelle Amérique* : « Tous mes mots sont ceux d’un autre. Qui, à part la philosophie d’un certain genre, en supporterait l’idée ?⁴ » 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*⁵ 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) ».

Comme Cavell le dit en ouverture de *Must We Mean What We Say ?*, « l’idée que ce que nous disons et voulons dire d’ordinaire puisse avoir un contrôle direct et profond sur ce que nous pouvons dire et vouloir dire en philosophie », propre à la philosophie d’Austin, a un enjeu qui dépasse le cadre fixé de la philosophie du langage ; et si elle est souvent rejetée par les philosophes (traditionnels comme

2. *In Quest of the ordinary*, University of Chicago Press, Chicago, 1988, p. 4.

3. *The Senses of Walden*, North Point Press, San Francisco, 1981, p. 64.

4. *Une nouvelle Amérique encore inapprochable, De Wittgenstein à Emerson*, texte français Sandra Laugier, Éditions de l’Éclat, Paris, 1991, p. 77.

5. *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, texte français Nicole Balso et Sandra Laugier, Éditions du Seuil, Paris, 1996 (*The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Clarendon Press/Oxford University Press, New York/Oxford, 1979).

analytiques) et conçue comme simpliste ou aveugle à la nature profonde du questionnement philosophique, c'est que cette impression « peut provenir d'une vérité sur nous-mêmes que nous tenons à distance ». L'intérêt philosophique du recours à « ce que nous disons » apparaît lorsque nous nous demandons, non seulement ce qu'est *dire*, 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 Philosophiques* (qui commencent avec la citation d'Augustin : parce que « tous mes mots sont ceux d'un autre »). Mais c'est aussi Thoreau (et Emerson, qui prendra une importance encore plus considérable dans l'œuvre de Cavell après les *Voix*) dans son attention à l'ordinaire, au commun, qui « 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 wittgensteinienne du scepticisme et du critère, cette nécessité d'un changement dans l'écoute du langage, dans la sensibilité à 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* : « Notre lecture, notre conversation et notre pensée sont tous d'un très bas niveau, seulement dignes de pygmées et de nabots. » C'est ce que dit Emerson dans une apostrophe célèbre, souvent citée par Cavell : « 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 chagrinent. »

Scepticisme et critères ordinaires

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 des *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.

Cela nous amène à la notion de critère, le point de départ des *Voix de la raison*. 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 partageons 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.

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 *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 de la voix, du corps, des sens humains (*Une nouvelle Amérique*, p. 47) », et qui renvoie aux derniers mots célèbres de la 1^e partie des *Voix de la raison* :

« 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. »

Se rendre compte de ce qu'on veut dire, ce serait parvenir à replacer la phrase, pour reprendre encore 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 » (*Recherches* §116 ; *NA*, 40). Mais Cavell 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) » (*SW*, 119). Il n'y a rien à retrouver, et c'est cela la découverte de l'ordinaire. Notre nostalgie est toujours celle d'un lieu qui n'a

jamais été : on voit ici toute la proximité de l'œuvre de Cavell et de son ancien étudiant Terrence Malick.

Cinéma, expression et démocratie

La pensée de l'ordinaire consiste à trouver des moyens de reconnaître, 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 désaccord⁶.

C'est bien une réflexion sur le langage, ses bonheurs et malheurs – sur les échecs et réussites de la conversation – qui est la base de toute réflexion sur l'ordinaire et le politique. Cette réflexion sur la conversation implique alors deux tâches :

1. Savoir en quoi consiste, pour reprendre l'expression de *À la recherche du bonheur*⁷, « contrôler son expérience » (RB p. 18-19), 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.

2. Trouver les mots pour dire son expérience : 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 la lecture de Wittgenstein, est aussi celle d'un mode d'approche du cinéma.

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'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

6. Voir S. Laugier, « Dissentiment, désaccord, désobéissance, démocratie », in *Cités*, n° 17, « Résistance de la société civile », PUF, Paris, 2004.

7. *À la recherche du bonheur*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1993 (*Pursuits of Happiness*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981).

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 (dans ses *Histoires du cinéma*) 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 :

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 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 ». Relisons l'introduction à *À 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 (*Recherche du bonheur*, p. 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.

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 le mot 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'humain⁸. 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 (*VR* p. 551). » Cela veut dire accepter sa condition, qui est d'être expressif – donc mortel. Ainsi se définit la

8. *Ibid.*, p. 180 ; tr. fr., p. 36.

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. La projection cinématographique s'avère ainsi, par sa *mimésis* de la conversation ordinaire et de ses moments de réussite, une réponse à l'interrogation sceptique, et à la recherche philosophique d'une adéquation au monde. Ces moments d'adéquation que nous offre le cinéma entre une expression et un monde n'existent que par l'expressivité naturelle du corps humain *ordinaire*. L'ordinaire de notre existence humaine est alors défini par l'allure du corps et par son expressivité. Ici on peut encore évoquer Wittgenstein, dont l'insistance sur la nature langagière de l'homme est indissociable de son affirmation d'une expressivité naturelle et ordinaire du corps. C'est ce que dit une expression célèbre des *Recherches philosophiques* : « Le corps humain est la meilleure image de l'âme humaine. »

Cette expressivité « conversationnelle » du corps humain est particulièrement mise en évidence au cinéma dans des scènes où, il ne s'agit pas de parler, mais de marcher et de danser, par exemple, comme dans la scène de *The Bandwagon* où Fred Astaire chante « By Myself », et où l'ordinaire est représenté, non par la parole, mais par la marche. Ce rapport entre l'humain, l'ordinaire et la marche est constitutif de la démarche philosophique ; notamment chez Wittgenstein, qui oppose la glace glissante, où nous croirions mieux avancer, au sol ordinaire : « Nous voulons marcher ; alors nous avons besoin de *friction*. Retournons au sol raboteux ! » (*Recherches*, §107). Pour danser aussi, nous avons besoin de la friction (et encore plus que dans la marche, de la pesanteur). Cet usage et cette nécessité du frottement, et plus généralement des possibilités et limites (physiques) du corps humain, de la forme de vie humaine, sont mis en évidence dans certaines scènes de cinéma où l'on nous montre des gens ordinaires en train de danser. Sans doute parce que, comme dans la scène d'Astaire, elles instituent un rapport de continuité entre danse et marche, la marche étant ce qui peut à tout moment se transformer en danse – un peu comme la voix ordinaire peut à tout moment se transformer en chant, ou en chanson. Dans ce genre de scène, il est important que toute l'expression soit dans la danse et que la danse soit ordinaire, qu'elle soit le fait de non-professionnels, de personnages qui dansent pour s'amuser. Un exemple culte en est la scène, dans *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995), où John Travolta et Uma Thurman dansent dans le cadre d'un concours dans une boîte rétro années 60. Il y a évidemment là un clin d'œil à la filmographie de Travolta – à notre connaissance du fait qu'il peut, qu'il sait très bien danser ; mais la subtilité de la scène réside dans le réglage du degré de

professionnalisme de la danse. Travolta y danse de façon assez peu professionnelle, Thurman encore moins ; le couple danse bien (la preuve, ils remportent le concours), mais surtout s’amuse, et on sent croître cet amusement au cours de leur numéro. La jouissance et la vérité de la scène sont précisément dans la conjugaison nécessaire de cet amusement (*fun*) distancié, et du caractère ordinaire de la danse des deux personnages ; ce moment donne aux deux personnages (pourtant caricaturaux) leur singularité – par leur *ordinarité*.

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 s’expriment « 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 « Le cinéma à l’Université⁹ ». 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. Tout le rapport au cinéma que définit Cavell est une approche de l’ordinaire, et de l’ordinaire comme démocratie. 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. C’est ce 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 cinéma¹⁰. 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*) :

« 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 (*La projection du monde*, p. 28-29¹¹). »

L’approche de Cavell est aussi orientée par le scepticisme et l’articulation du scepticisme et de l’ordinaire.

9. « Le Cinéma à l’Université », in *À la Recherche du bonheur*, Appendice, pp. 255-264.

10. Voir les textes cruciaux de Robert Warshaw sur la culture populaire et notamment la présentation qu’en donne Cavell, dans *Trafic*, n° 50.

11. *La Projection du monde : réflexions sur l’ontologie du cinéma (The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film)*, texte français Christian Fournier, Éditions Belin, Paris, 1999.

« 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 eux¹². »

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 non métaphysique.

« 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 nous¹³. »

Pour explorer ces données, comme en philosophie du langage ordinaire, il faut « déterminer la nature de ces apparitions, de ces significations, de cette importance » (*matting*). 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 dans *Les Voix de la raison*) ce que la philosophie veut constamment dépasser pour atteindre le réel, qu'elle 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.

12. *Le cinéma nous rend-il meilleur ?*, Élise Domenach éd., texte français E. Domenach et Christian Fournier, Éditions Bayard, Paris, 2003, p. 81.

13. *Ibid.*, p. 78-79

La comédie du remariage

Si l'on reprend la description des catégories du commun et de l'ordinaire, énumérées dans *The American Scholar* d'Emerson,

« De la farine dans le quartant ; du lait dans la casserole ; de la balade dans la rue ; des nouvelles du bateau ; de la forme et de l'allure du corps. »

on pourra remarquer que c'est curieusement dans le cinéma parlant américain que s'est réalisée la vision émersonnienne d'un art qui ne décrirait pas « le grand, le lointain », mais « le proche », reviendrait aux existences et conversations ordinaires. C'est dans *À 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. On retrouve cette structure du remariage dans un nombre considérable de films hollywoodiens des débuts du parlant (dont les films évoqués dans *À la recherche du bonheur*, comme *It Happened One Night – New York – Miami* de Capra ; *Bringing up Baby – L'impossible Monsieur Bébé* de Hawks ; *The Philadelphia Story – Indiscrétions* – et *Adam's Rib – Madame porte la culotte* – de Cukor ; *The Awful Truth – Cette sacrée vérité* – de McCarey).

La thèse de Cavell 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 inégalés. La conversation ordinaire est 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.

« 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 mariage¹⁴. »

Cavell renvoie ici à Milton et à sa *Doctrine et discipline du divorce*. Cette référence à Milton passe aussi par Emerson. C'est dans son essai sur l'amour (*Love*, Essai V, Première Série, 1841), qu'Emerson se révèle clairement miltonien, la référence explicite à Milton renvoyant au caractère fondateur de la société qu'on y découvre

14. *Contesting Tears*, Chicago University Press, Chicago, 1997, p. 5.

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. »

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, la recherche du bonheur.

Cavell définit explicitement la *Doctrine et discipline du divorce* 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. »

Cavell a bien vu 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. »

Conversation conjugale et conversation politique

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*)". »

On peut donc se demander si c'est *par accident* (pour reprendre l'expression de Thoreau au début de *Walden*) 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*.

Ces questions nous ramènent au pamphlet de Milton sur le divorce, pour son passage crucial.

« Celui qui se marie a aussi peu l'intention de conspirer à sa propre perte que celui qui prête allégeance. Tout un peuple est en rapport à un mauvais gouvernement comme un seul homme en rapport à un mauvais mariage. Si les hommes peuvent, contre toute autorité, toute alliance ou toute loi – s'ils peuvent, en vertu de l'édit souverain de charité, sauver non seulement leur vie, mais aussi arracher d'honnêtes libertés à un esclavage indigne, alors l'homme qui a passé un contrat privé, qu'il n'aura jamais contracté pour son malheur, peut tout aussi bien se libérer des troubles insupportables à sa paix honnête et à son juste contentement. Et cela d'autant plus que Dieu ne nous a jamais expressément autorisé à résister au plus haut magistrat, quand bien même il serait tyrannique, et qu'il nous a seulement donné la raison, la charité, la nature et le bon exemple pour nous soutenir ; mais quant à cette infortune domestique, s'avilir ainsi nonobstant l'autorisation de ces quatre grands guides, qui ont aussi bien leur place ici, nous avons une loi expresse de *Dieu*, et une loi dont notre Sauveur, dans une sérieuse mise en demeure, interdit l'abrogation. Car aucune influence tyrannique ne peut peser davantage sur l'État que ce malheur domestique dans la famille. Et c'en est fini de tout espoir de véritable réforme de l'État tant que l'on n'aura pas envisagé ou que l'on aura négligé ce mal dans les foyers. »

On retrouve ici le thème propre à Thoreau, du droit de rupture, de se séparer d'un État qu'on ne reconnaît plus comme le sien, mais le thème se double ici d'un autre rapport, entre le couple et la nation. Le pire malheur dans le mariage, dit Milton, c'est être asservi à une compagne muette et sans âme, mais de plus, faute de corriger ce malheur, c'est la vie dans la république qui est sans âme. Puisque rien ne peut avoir plus de prix pour l'État que de combattre l'effet de la tyrannie, ou que la réforme en général, rien ne peut avoir plus de prix pour lui que de retrouver la liberté après un mariage malheureux.

Pour Milton, il est clair que celui qui souffre de ses effets d'un mariage malheureux fait souffrir la république en des termes très semblables à ceux dans lesquels il souffre lui-même. Rappelons que le malheur dans le mariage, c'est être asservi à « une compagne muette et sans âme » ; de même 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. Il 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 disposons 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. »

Ainsi, Cavell poursuit le parallèle du mariage avec la politique, en associant le rêve révolutionnaire de l'égalité et la recherche démocratique, mais aussi perfectionniste, d'une aristocratie naturelle et d'une constitution de la société dans la conversation.

Il n'en reste pas moins que le modèle du contrat miltonien a ses limites, bien perçues par Cavell dans *Conditions nobles et ignobles*¹⁵ : 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 « bruit », 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 ? 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 toute l'idée du consentement ordinaire – à une société, à un mariage. À 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 comme recherche du bonheur. « 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.

La conversation qui a lieu au cinéma a donc des enjeux qui dépassent le simple badinage amoureux : elle réitère, désamorce et mime la conversation politique. Elle n'est pas l'enregistrement d'une conversation ordinaire, mais exprime son rapport (mimétique) à la conversation ordinaire, à nos mots ordinaires et partagés. C'est aussi un rapport sceptique : elle ne met pas en scène la maîtrise du langage, mais au contraire notre caractère soumis à l'expression, laissant constamment échapper ce que nous voulons ou préférons dissimuler. Le cinéma n'est pas un moyen de récupérer une expérience évanouie, de récupérer le monde par la projection (*view*) du monde : il est plutôt un outil de reconnaissance de la perte. L'expérience du cinéma fait son deuil, non de l'expérience, mais de l'illusion de posséder, de saisir le monde à travers elle.

15. *Conditions handsome and unhandsome*, Chicago University Press, Chicago, 1989, texte français C. Fournier, Éditions de L'Éclat, Paris, 1993.

Il y a souvent dans le comportement des personnages joués au cinéma par James Stewart, Cary Grant, Katharine Hepburn ou Irene Dunne, dans leur façon de continuer leur éducation et leur recherche perfectionniste du bonheur dans des expériences parfois douloureuses, quelque chose qui les rapproche de l'enfance, mais aussi et avant tout, de l'adolescence. Les philosophes de l'ordinaire (Wittgenstein, Emerson, Thoreau, Nietzsche, Cavell) « tous nous demandent de nous rappeler nos jours d'adolescence dans nos années d'adultes, quand nous devons affronter l'exigence de ce qu'Emerson appelle conformité et Nietzsche philistinisme ». Ainsi un certain nombre de films « mineurs » récents (je pense à des œuvres aussi différentes que *8 Mile* ; *Ken Park* ; *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) mettent en évidence une rupture entre le monde adolescent et le monde adulte de la conformité, rupture qui s'accomplit non comme révolte mais comme acceptation et transfiguration de l'échec, de l'inadéquation propres à cet état ordinaire de l'adolescence. Ils nous apprennent, dit Cavell dans « Des bleus à l'âme »¹⁶ « qu'il est de bonnes choses dont on ne peut s'approcher qu'à travers l'humiliation, la gaucherie et le ridicule, des choses comme l'expressivité, la capacité à dire son désir. » Au delà du modèle de l'accord conversationnel adulte, de la recherche de l'adéquation, il faut peut-être garder en soi cette maladresse expressive, ce reste d'inadéquation. Préserver quelque chose de l'inconfort et de l'inconformité adolescente serait alors une expression paradoxale de la recherche du bonheur.

Sandra Laugier

Sandra Laugier

Professeuse de philosophie à l'Université de Picardie Jules Verne, elle a traduit plusieurs ouvrages de Stanley Cavell, dont *Les Voix de la raison* (Éditions du Seuil, Paris, 1996), *À la Recherche du bonheur* (*Cahiers du Cinéma*, Paris, 1993), et *Un ton pour la philosophie* (Éditions Bayard, Paris, 2003). Elle est l'auteur de nombreux ouvrages sur la philosophie du langage et la philosophie américaine.

16. Repris dans *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Éditions Bayard, Paris, 2004.