

Vertus ordinaires des cultures populaires

Y a-t-il encore un sens à parler de « culture populaire » ? Ou ce sens s'est-il récemment transformé au point que nous faisons usage de cette expression sans vraiment savoir ce que nous disons ? Dans *Les Voix de la raison*, Stanley Cavell définit la philosophie comme « éducation des adultes » en parallèle à son ambition de donner à la culture populaire – le cinéma hollywoodien, qui l'intéresse prioritairement – la fonction de nous changer et même de nous métamorphoser¹. Quelle est cette éducation ? Comment envisager de continuer à grandir après la fin de l'enfance ? Cavell définit la croissance, une fois passés l'enfance et le temps du développement physique, comme capacité à changer. C'est celle qui est par exemple à l'œuvre dans les comédies du remariage qu'il a étudiées et qui mettent en scène l'éducation mutuelle des héros et leur transformation par la voie d'une séparation et de retrouvailles². La philosophie consiste alors à replacer la culture populaire dans son imagination, son langage et sa vie³. À cette entreprise philosophique, Cavell donne aussi le nom suranné d'éducation morale, voire de pédagogie dans le sous-titre de son dernier ouvrage traduit en français, *Philosophie des salles obscures*. Selon lui, la valeur de la culture n'est pas logée dans le grand art mais dans sa capacité transformatrice, qui est aussi celle du « perfectionnisme moral⁴ ».

1. S. Cavell, *La Projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma* [1971], trad. C. Fournier, Paris, Belin, 1999 ; *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [1981], trad. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Éd. de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1993 ; *Philosophie des salles obscures* [2004], trad. N. Ferron, M. Girel et É. Domenach, Paris, Flammarion, 2011.

2. S. Cavell, *À la recherche du bonheur*, op. cit.

3. S. Cavell, *Les Voix de la raison* [1979], trad. S. Laugier et N. Balso, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 199.

4. Le perfectionnisme moral est une éthique hétérodoxe qui oppose la transformation de soi à l'éthique classique du devoir ou du

Or, pour Cavell, dont l'enfance et la jeunesse furent hantées de cinéma hollywoodien, cette culture qui permet de changer et de se perfectionner, c'est le cinéma populaire dont les productions étaient partagées par le plus grand nombre à l'époque.

La valeur d'éducation de la culture populaire n'est pas anecdotique. Elle nous paraît même définir aujourd'hui ce qu'il faut entendre par « populaire » aussi bien que par le mot « culture » (au sens de la *Bildung*) dans l'expression « culture populaire ». Dans cette perspective, cette dernière a pour vocation l'éducation philosophique d'un *public* plutôt que l'institution et la valorisation d'un corpus socialement ciblé. La façon dont Cavell revendique la valeur philosophique du cinéma hollywoodien, le plaçant à hauteur des plus grandes œuvres de pensée sans pour autant méditer sur le cinéma comme grand art, a pu sembler trop facile, démagogique, ou populiste : comme si une telle revendication ne pouvait être réelle. D'autant plus que ce que Cavell attribuait au cinéma hollywoodien s'est aujourd'hui transféré à d'autres pratiques comme les séries télévisées, qui l'ont remplacé dans la tâche d'éducation des adolescents et des adultes. Ce que l'on entend aujourd'hui par culture populaire n'est plus exactement populaire au sens social ou politique où l'étaient certains arts populaires – par exemple la chanson ou le folklore –, même si elle puise dans leurs ressources. Lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est notre patrimoine commun et accessible, il faut plutôt penser au matériau des conversations ordinaires. À une époque et encore dans certains milieux, cela pouvait concerner le dernier film vu ou bien un livre controversé. Désormais, ce sera aussi souvent une série télévisée chez les jeunes comme chez bon nombre d'adultes. La série télévisée devient le lieu de l'éducation d'individus qui reviennent ainsi à une forme de perfectionnement subjectif par le partage et le commentaire d'un matériau public et ordinaire, intégré dans leurs vies.

Démocratie du cinéma

Il faut bien comprendre que l'enjeu du rapport à la culture populaire, pour Cavell, est bien politique, et bien en un sens,

choix rationnel. Voir S. Laugier (éd.) *La Voix et la Vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, PUF, 2010.

populiste. Comme l'avait déjà noté Panofsky, le cinéma est important pour nous parce qu'il n'a pas perdu le contact avec un large public, contrairement à ce qui est parfois arrivé aux grands arts traditionnels. Cavell prenait en effet son point de départ dans le caractère populaire du cinéma qui véhiculait selon lui un réalisme de l'ordinaire. Ce caractère réaliste vient avant tout de son intrication dans notre vie quotidienne et de son intégration à notre expérience ordinaire⁵. C'est ce qui distingue le cinéma des (autres) arts : tout le monde s'en préoccupe et s'en soucie.

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'autres⁶.

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 y est par définition éclectique, ce que n'est pas toujours l'amateur d'art ou de littérature.

Le film semble naturellement exister dans un état où ses exemples les plus hauts et ses exemples les plus ordinaires attirent le même public (en tout cas, jusqu'à une date récente). [...] Bien sûr, il y a quelques exemples en littérature de très grands artistes qui sont en même temps populaires. Mais dans le cas du cinéma, 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 typiques⁷.

L'esthétique ordinaire de Cavell va donc à l'encontre d'une approche critique, que l'on aurait envie d'appeler française si elle ne représentait pour lui aussi dans *La Projection*

5. E. Bourdieu, « Stanley Cavell ou l'esthétique d'un art impur », dans M. Cerisuelo et S. Laugier (éd.), *Stanley Cavell, Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 57.

6. S. Cavell, *La Projection du monde*, op. cit., p. 28-29. Nous renvoyons à l'ouvrage essentiel d'É. Domenach, *Stanley Cavell : Scepticisme et cinéma*, Paris, PUF, 2011.

7. S. Cavell, *La Projection du monde*, op. cit., p. 19.

du monde « le cauchemar de la critique américaine » : l'obsession du grand art et la mystique de l'auteur mais aussi de la « représentation » et de l'image, au détriment de l'expérience de la vision du film, de l'expérience subjective – mais toujours partagée et commune – d'un matériau public. Le cinéma n'est pas, ou pas prioritairement pour Cavell, une affaire d'art. Il relève plutôt des formes élémentaires de l'expérience partagée. « 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 cinéma⁸. » 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 dépendantes du contexte, de la présence de l'autre et du compagnon. À l'exploration de l'expérience s'ajoute ainsi une nouvelle définition du privé. « On apportait avec soi à l'intérieur de la salle ses fantasmes, ses camarades et son anonymat, et on reparlait avec sans qu'il leur soit rien arrivé⁹. » C'est cette *compagnie* intime qui détermine notre vision et notre mémoire du film : on y va avec les siens, ses amis, son espace privé au sens de l'entourage. Cavell ne parle d'ailleurs pas de voir un film, mais d'« aller au cinéma » (*moviegoing*) : il s'agit moins ici d'esthétique que de *pratique*, une pratique qui articule et réconcilie le privé et le public, l'attente subjective et le partage du commun.

La cinéphilie comme éducation de soi

La relation du cinéma à la culture populaire en est largement déplacée. Cavell évacue d'emblée une réponse qui consisterait à dire que tout art passe, dans sa jeunesse, par une étape « populaire ». Il y voit un double préjugé : le premier sur la possibilité de mesurer la durée de vie d'un art et de le voir comme un être vivant avec sa jeunesse et sa maturation ; le second sur une hiérarchie ou une évolution naturalisée qui irait du populaire au grand art. Panofsky proposait, quant à lui, une réponse qui consiste à montrer que le cinéma a repris les genres populaires de la tragédie, de la romance,

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

du crime, de l'aventure, de la comédie lorsque l'on a compris « qu'ils pouvaient être transfigurés [...] par l'exploitation des possibilités uniques et spécifiques du nouveau *medium*¹⁰ ». L'expression « transfigurés » peut s'entendre ici comme le fait de donner une autre figure, une autre représentation ou une autre expression (« dynamisation de l'espace » ou « spatialisation du temps », pouvoir de montrer plusieurs événements qui se déroulent en même temps, « possibilités du *medium* cinématographique »). Le cinéma comme exploration de nouvelles possibilités est ainsi un thème assez central de la philosophie du cinéma. Mais il n'intéresse pas Cavell. Le cinéma importe pour lui par la place qu'il a dans nos vies, non comme *medium*. Le rapport du cinéma au grand art se révèle parallèle au rapport de la philosophie du langage ordinaire à la grande philosophie.

Il s'agit alors de savoir pourquoi l'on s'intéresse au cinéma et pourquoi il compte. Cavell dit sa perplexité face à la question qui lui est souvent posée : « Comment se fait-il qu'un professeur de philosophie en vienne à réfléchir sur le cinéma hollywoodien ? » C'est vraiment prendre les choses à l'envers : « Il aurait été plus naturel pendant la plus grande partie de ma vie de poser la question dans l'autre sens. Comment se fait-il qu'une personne dont l'éducation a été autant façonnée par la fréquentation des cinémas que par la lecture de livres en arrive à exercer le métier de la philosophie¹¹ ? » Cette question revient d'ailleurs dans sa récente autobiographie : comment pouvons-nous parvenir à trouver dans la philosophie une satisfaction de la forme de sensibilité qui a été formée, souvent depuis l'enfance, par le fait d'aller au cinéma ? Autrement dit, comment peut-il se faire qu'on ait trouvé en philosophie une forme de satisfaction, d'excitation et d'éducation qui rejoint cet intérêt ? C'est une question plus importante que celle de l'intérêt philosophique du cinéma.

Cela permet aussi de comprendre qu'il faut transformer la philosophie afin de trouver et faire la philosophie qui soit de l'ordre de la cinéphilie. Il faut en faire quelque chose de

10. *Ibid.*, p. 60.

11. S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. C. Fournier et É. Domenach, Paris, Bayard, 2003.

singulier – au sens strict : la philosophie se révèle effectivement en relation avec l'éducation de soi qu'apporte le cinéma et avec ce que l'on pourrait définir comme l'*autobiographie cinématographique* de chacun : la façon dont notre vie est également constituée de fragments de cinéma et dont nous l'orientons aussi par rapport à ces moments favoris qui font partie de notre expérience de la même façon que des rêves ou des moments réels nous hantent. Le cinéma nous présente des moments importants de la vie, où elle change – moments qui dans notre vie réelle sont fugaces et indéterminés, ou bien qu'il faut toute une vie ou des années pour comprendre.

Le cinéma peut donc transformer nos existences en éduquant notre expérience ordinaire, pas seulement au sens classique d'une formation du goût esthétique mais d'une formation morale constitutive de sa propre singularité. En effet, celle-ci n'est peut-être jamais autant à l'œuvre que dans le choix des films à certains moments de sa vie. Le caractère *ordinaire* de la culture *populaire* émerge dans cette capacité que nous avons à définir nos singularités par nos fidélités en la matière : je pense ici à la liste des « Top 5 » dans le roman et le film *High Fidelity* (Nick Hornby, 1995 ; Stephen Frears, 2000) à travers lesquelles les héros du films *sont* littéralement leurs goûts, listés par des choix. Cavell insiste sur le fait qu'il est important de savoir éduquer ainsi son expérience, par l'exploration des genres favoris, de façon à avoir confiance en elle. La cinéphilie est éducation de soi : non par la sélection d'un certain nombre de chefs-d'œuvre universels mais par la constitution de sa liste de films préférés, de scènes, appropriés pour chaque circonstance, de moments remobilisés pour chaque occasion de la vie. Le réalisme ordinaire du cinéma ne vient donc pas d'abord de son rapport au réel, que nous ne discuterons pas ici¹², mais de son inclusion dans la vie ordinaire et du rôle qu'il occupe dans la définition de soi. Art démocratique donc et démocratie du singulier créée par la façon donc chacun fait du cinéma sa propre expérience.

12. S. Laugier, « Qu'est-ce que le réalisme ? Cavell, la philosophie, le cinéma ? », *Critique*, « Cinéphilosophie », n° 692-693, janv. 2005, p. 86-101.

Ce que l'ordinaire fait à la philosophie : déterminer ce qui compte

Le cinéma est donc un art populaire parce que son expérience sous-tend l'expérience ordinaire, plus encore que par son accessibilité. L'expérience cinématographique est en effet, pour Cavell, à la fois mystérieuse et ordinaire. Ordinaire, parce que rien n'est plus partageable et évident que le fait d'aller voir des films, mais aussi parce que le cinéma offre des moments d'empathie où nous rejouons avec d'autres ce que Wittgenstein appelle notre accord *dans* le langage. Mystérieux, parce que les films ne ressemblent à rien de ce que nous connaissons et que même à notre époque de multivisions et de supports vidéo, ils restent évanescents et n'existent qu'en souvenir.

Il nous faut toujours revenir à la réalité du mystère que constituent ces objets qu'on appelle des films, qui ne ressemblent à rien sur la terre. Ils ont l'évanescence des exécutions musicales, et la permanence des enregistrements, mais ils ne sont pas des enregistrements (parce qu'il n'existe rien indépendamment d'eux à quoi ils doivent être fidèles) ; et ils ne sont pas non plus des exécutions ou des représentations théâtrales (parce qu'on peut les réitérer parfaitement¹³).

Cavell dit de « l'évanescence naturelle du cinéma » que, contrairement à son évanescence historique ou technique, elle ne pourra être surmontée par les nouvelles technologies et les pratiques audiovisuelles. Cette évanescence mais aussi la rémanence de l'expérience cinématographique la rapproche de l'expérience vécue ordinaire. Ces caractéristiques font comprendre comment on peut apprendre de l'expérience du cinéma et se laisser éduquer par elle¹⁴.

Car s'intéresser à son expérience et savoir *ce qui compte pour soi* n'a en l'occurrence rien d'aisé. La description de l'expérience de spectateur n'a cependant rien de privé ou de personnel. Elle est partageable. Mais la seule source de vérification de la description, c'est soi-même : d'où le rôle de la confiance, de la fidélité en sa propre expérience. « Sans cette confiance dans notre expérience, qui s'exprime par la volonté

13. S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, op. cit., p. 30-31.

14. S. Cavell, *À la recherche du bonheur*, op. cit., p. 46.

de trouver des mots pour la dire, nous sommes dépourvus d'autorité¹⁵ [...]. » Ce n'est qu'ainsi que peut se définir une démocratie du cinéma, conception américaine (et perfectionniste) de la démocratie : par la confiance en soi, qui justifie par exemple la désobéissance civile pour Emerson et Thoreau.

Alors émerge l'enjeu ultime de la pensée cavellienne du cinéma (« *the thought of movies* ») : savoir ce qui est important, ce qui *compte* (*matter*) pour nous. Cavell dans *À la recherche du bonheur* évoque « l'importance de l'importance » (ou la redéfinition de la vérité par l'importance). Cette priorité de l'important, du *mattering*, sur le beau et le vrai, comme concepts gouvernant l'expérience ordinaire, est le cœur de la définition par Cavell du cinéma comme culture de l'ordinaire. Les raisons en sont, dirait Wittgenstein, « grammaticales » : maîtriser un concept suppose de savoir quel rôle le terme joue dans nos usages, ce qui revient à connaître sa place, son importance dans nos vies, notre forme de vie. Nos critères d'usage énoncent ce qui compte pour nous.

La technique de Cavell qui consiste à partir des souvenirs de films, et non de leur analyse esthétique ou idéologique, a quelque chose de paradoxal et radical. Pourquoi ne pas procéder plutôt à une analyse du film plan par plan ? Pour répondre à cette objection et justifier sa méthode, Cavell explique que ce qui l'intéresse ce sont « les causes de sa conscience effective des films¹⁶ ». En matière d'expérience du cinéma, comme d'usage du langage, le jugement et les souvenirs de chacun ont une prétention à l'universalité (le *claim* du langage ordinaire qui se rapproche, dit Cavell, de celui du jugement esthétique¹⁷).

Pourquoi en effet se souvient-on de tel ou tel moment de cinéma ? Pour son importance pour nous qui contraste avec l'absence de perception de l'importance dans la vie ordinaire.

S'il est de l'essence du cinéma de magnifier la sensation et la signification d'un moment, il lui appartient aussi d'aller contre cette tendance et, au lieu de cela, de reconnaître cette réalité tragique

15. *Ibid.*, p. 19.

16. S. Cavell, *La Projection du monde*, *op. cit.*, p. 12.

17. S. Cavell, *Dire et vouloir dire* [1969], trad. S. Laugier et C. Fournier, Paris, Éd. du Cerf, 2009, chap. III.

de la vie humaine : l'importance de ses moments ne nous est pas d'ordinaire donnée avec les moments pendant que nous les vivons, si bien que cela peut demander le travail de toute une vie de déterminer les carrefours importants d'une vie.

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 et la signification (*significance*) des objets et des personnes qui se trouvent précisément dans la série des films ou passages de films qui comptent pour nous¹⁸.

Ce qui est « important » n'a donc rien à voir avec les valeurs établies de la critique. Rosalind Krauss avait traité le premier livre de Cavell sur le cinéma de « curiosité excentrique¹⁹ ». Pour les théoriciens du cinéma lecteurs et admirateurs d'Eisenstein, Vertov, Brakhage, à l'ignorance historique de Cavell s'ajouterait son incapacité de distinguer le cinéma réellement important – c'est-à-dire le cinéma expérimental – d'une forme de divertissement qui mériterait à peine la qualification de « cinématographique ». Dans le « Supplément à la *Projection du monde* », Cavell conteste la possibilité de déterminer l'importance d'un film d'un point de vue seulement théorique, ou historique. Je suis seul, comme en politique, à pouvoir déterminer l'importance et le sens – des choses, des films que je vois. C'est la démocratie (du cinéma) qui s'oppose à la condescendance, ou à la critique, vis-à-vis des cultures populaires. Dans mon expérience, *Titanic* et *Knocked Up* peuvent avoir compté autant que des classiques « d'auteur » comme *Le Cuirassé Potemkine* et *Lettre d'une inconnue*.

Morale et politique des séries télévisées populaires

Aucune réflexion sur la culture populaire ne peut faire l'impasse sur cette question qu'affronte Cavell, refusant à la fois le mépris du critique pour des formes vues comme dégradées et la condescendance des intellectuels

18. S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, op. cit., p. 78-79.

19. R. Krauss, « Dark Glasses and Bifocals : A Book Review », *Artforum*, vol. 12, n° 9, mai 1974, p. 59-62.

qui revendiquent un intérêt pour les séries télévisées ou les séries B en restant gouvernés par la certitude d'une position de supériorité par rapport au matériau. Cavell fonde, quant à lui, son travail herméneutique sur « l'intelligence apportée par le film à sa propre réalisation²⁰ ». Il y a une sorte d'affinité, dit-il, entre le cinéma, les *bons* films et une conception particulière du bien, étrangère ou transversale aux « théories morales dominantes²¹ ». Le bon film est celui qui nous permet de nous connaître, de comprendre à quoi nous nous intéressons. Il s'agit d'une conception du bien plus proche des éthiques perfectionnistes²² de l'éducation et de l'élucidation de soi que des éthiques normatives. Dans une telle éthique, le bien est identique à la confiance en soi – cette confiance qu'il nous faut éduquer, spectateurs, pour nous-mêmes apprendre quelque chose du film. « Cette conception aura quelque chose à voir avec le fait d'être fidèle à soi-même ou avec le souci de soi, donc avec une insatisfaction, parfois un désespoir envers le moi tel qu'il est²³. » Les mélodrames ou comédies auxquels Cavell a consacré ses livres en sont des exemples. Ces films constituent un « laboratoire » de la conversation morale qui entend déboucher sur « la démocratisation du perfectionnisme²⁴ ». Dans cette perspective, la morale doit être redéfinie. Elle se constitue par la revendication (*claim*) individuelle et par la reconnaissance de celle d'autrui, c'est-à-dire d'une pluralité de positions et de voix morales dans un même petit monde.

Cette perspective introduite par Cavell sur le film populaire vaut désormais, selon nous, pour les séries télévisées et tout ce qui relève de l'exploration et du mélange des « genres » de la culture. Le succès de ces séries télévisées vient du fait qu'elles ont un caractère polyphonique. Elles portent une pluralité d'expressions singulières, mettent en scène des disputes et débats et sont imprégnées d'une atmosphère morale. Sabine Chalvon-Demersay a analysé le type de formation

20. S. Cavell, *À la recherche du bonheur*, op. cit., p. 18.

21. Sur ces éthiques hétérodoxes, voir S. Laugier, *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

22. S. Laugier (éd.), *La Voix et la Vertu*, op. cit.

23. S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, op. cit., p. 87.

24. *Ibid.*, p. 98.

qu'apporte la forme même de présentation de la série et le tournant radical accompli avec celles qui ont été produites à partir des années 1990 (*Urgences*, *The West Wing*) : intégration des personnages à la vie ordinaire et familiale des spectateurs ; initiation à des formes de vie non explicitées et à des vocabulaires nouveaux et initialement opaques sans que le spectateur soit lourdement guidé et éclairé comme il l'était dans des productions antérieures²⁵. Cette méthodologie, la nouvelle narrativité de la série, font sa pertinence morale. Mais cela conduit à réviser le statut de la morale, à la voir non dans des règles et principes de décision mais dans l'attention aux conduites ordinaires, aux microchoix quotidiens, aux styles d'expression et de revendication des individus. Plusieurs philosophes lassés d'une métaéthique trop abstraite ont déjà appelé à de telles transformations. Ils l'ont parfois, comme Nussbaum, testée sur l'œuvre littéraire²⁶. Mais le matériau des séries télévisées permet peut-être une contextualisation, une historicité (régularité, durée) ainsi qu'une familiarisation et une éducation de la perception (attention aux expressions et gestes de personnages que l'on apprend à connaître, attachement) plus grandes.

En outre, la série télévisée réarticule le privé et le public d'une autre manière que ne le faisait la salle obscure²⁷. Elle se glisse dans la vie privée et constitue de cette manière son public. Comprendre cela nécessite de prendre au sérieux, dans la lignée de la philosophie de Cavell, les intentions morales des producteurs et scénaristes des séries et téléfilms et les contraintes ainsi imposées aux fictions. En rupture avec une tradition critique qui faisait de l'intelligence et de la signification du film un sous-produit de la lecture critique, le philosophe américain affirmait l'importance de l'écriture collective du film, de la fonction du scénariste

25. S. Chalvon-Demersay « La confusion des conditions : une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, vol. 17, n° 95, 1999, p. 235-283.

26. M. Nussbaum *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Éd. du Cerf, 2010 ; M. Nussbaum, *Les Émotions démocratiques. Comment former le citoyen du xx^e siècle ?*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2011.

27. Voir S. Laugier, « Les séries télévisées : éthique du *care* et adresse au public », *Raison publique*, n° 11, 2009, p. xx-xx.

et du réalisateur. Dans l'expression morale constituée par les séries, il faut aussi souligner les choix collectifs et individuels, les négociations, conflits et accords qui sont à la base de la morale : décisions et itinéraires des personnages, tournants de la narration, réconciliations, lapsus et refoulements. On pense par exemple ici à la série *Buffy* que son créateur Joss Whedon avait conçue comme une œuvre féministe destinée à transformer moralement un public adolescent mixte, en montrant une jeune fille apparemment ordinaire, pourtant capable de se battre. Ainsi la thématique du vampire, centrale dans cette série, est devenue une figure centrale de la culture populaire. Elle permet, plus efficacement que toute autre, la figuration, la démocratisation et l'appropriation de questionnements moraux essentiels pour les adolescents et les adultes, en matière d'éducation sexuelle notamment. L'acteur / ice de cinéma ou de télévision a par exemple cette mystérieuse capacité, résumée par Cavell sous le nom de « photogénèse », de se rendre sensible au spectateur et de constituer ainsi son expérience. Dans le cinéma comme dans les séries, on peut voir émerger, contre la mystique de l'auteur et de l'œuvre, une entité spécifique : le type *moral* (rassemblé par un air de famille) constitué par les différents rôles ou phases d'un acteur, l'auteur comme collectif (constitué par les acteurs, les scénaristes, etc.) Il en résulte une nouvelle définition de l'œuvre ou de l'objet cinématographique, mieux connectée au type de passion que l'on peut avoir aujourd'hui pour la *vie* de la culture. Cavell note à propos de Robert Warshow, auteur d'analyses de la culture populaire publiées dans *The Immediate Experience*²⁸, que sa critique exige à la fois une attention spécifique, et une « écriture personnelle ».

[...] ces derniers disent des choses qu'il [le critique] veut (aussi) entendre ; ou plutôt des choses avec lesquelles il entretient un rapport qu'il peut et doit (aussi) comprendre ; ce rapport manifeste la façon dont il vit, sa vie culturelle réelle. Pour dire ce qu'il trouve dans ces préoccupations plus quotidiennes, il lui faut écrire en termes personnels, mais l'inverse est également vrai, qu'il désire

28. R. Warshow, *The Immediate Expérience : Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, New York, Doubleday, 1962, rééd. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001.

s'en occuper parce que cette attention exige de lui une écriture qui soit personnelle et lui donne l'inspiration pour cela²⁹.

L'intérêt du public pour les séries est souvent observé et analysé de façon superficielle. On se souvient que John Dewey, dans *Le Public et ses problèmes*, définit le *public* à partir d'une confrontation à une situation problématique où des personnes éprouvent un trouble déterminé qu'ils perçoivent initialement comme relevant de la vie privée. Ce qu'est le concept de public, selon lui, c'est la réponse à ce trouble, jamais donnée d'avance, qui émerge à travers le jeu des interactions de ceux qui décident de lui donner une expression. La télévision, à l'aune de cette théorie du public, hérite de l'enjeu d'éducation morale que Cavell prêtait au cinéma populaire. Les personnages des fictions télévisées peuvent être « lâchés » et ouverts à l'imagination, livrés à l'usage de chacun, « confiés » à nous comme s'il incombait à chacun d'en prendre soin (*care*) en prenant soin de soi. Dans les séries étatsuniennes citées, voire des séries « cultes » pour adolescents comme *Buffy* et récemment *How I Met Your Mother*, il y a bien une recherche morale de type perfectionniste et à vocation démocratique. Par-delà leur diversité, ces séries misent entièrement, dans leur écriture, sur le désir d'une expression conjointe et publique du désespoir et sur l'espoir que naissent de nouvelles conversations – les *Cities of Words* qui donnent le titre original de la *Philosophie des salles obscures*. Elles décrivent, en effet, un ou plusieurs parcours d'exigence personnelle et témoignent d'un espoir d'éducabilité du spectateur, obligé de faire attention, de se familiariser, et peu à peu de se former, comme l'enfant qui s'intègre à une forme de vie que décrit Wittgenstein (citant Augustin) au début des *Recherches philosophiques*.

*

Du côté des critiques aussi, il existe, pour Warshow et Cavell, un perfectionnisme dans l'exigence esthétique et pragmatique de la recherche et de l'invention du public comme

29. S. Cavell, « Après un demi-siècle », préface à R. Warshow, *op. cit.*, trad. Ch. Fournier, Trafic, « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 302.

recherche personnelle des mots pour dire (et partager) une expérience *qui vous a dépouillé précisément du vocabulaire nécessaire pour la décrire*. Cette exigence pourrait définir selon nous la culture populaire et ses genres, qui constituent plus une famille (au sens wittgensteinien des ressemblances de famille) qu'un domaine défini, objectivable par la critique. L'injonction d'appropriation et de re-collection de son expérience, de ce qui compte en elle, définit la nouvelle exigence de la *culture de l'ordinaire*, à mille lieues des déplorations sur l'aliénation produite par les cultures populaires – ou symétriquement, des faux enthousiasmes pour ce que l'on croit pouvoir maîtriser sans réellement le (et se) prendre au sérieux³⁰. Du point de vue d'une politique de l'ordinaire³¹, où chacun doit se débrouiller pour trouver la voix de son expérience, et la faire entendre, l'accusation de populisme, exactement comme celle d'élitisme, est bienvenue : c'est bien dans ce paradoxe que se réinvente la question de la démocratie.

Sandra LAUGIER

30. Sur la nécessité de se prendre au sérieux, voir S. Cavell, *Little Did I Know*, Stanford, Stanford University Press, 2011, p. 297.

31. Cette conception ordinaire du politique est développée dans S. Laugier et A. Ogien, *Pourquoi désobéir en démocratie ?*, Paris, La Découverte, 2010, 2^e éd. 2011.