

L'expérience ordinaire du cinéma selon Cavell : une éducation philosophique

- Sandra LAUGIER, *Recommencer la philosophie. Stanley Cavell et la philosophie en Amérique*, chapitre « Esthétique de l'ordinaire », Paris, Vrin, « Philosophie du présent », 2014 — ISBN 978-2-7116-2570-3
- Élise DOMENACH, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Puf, 2011 — ISBN 978-2-1305-6973-2

Les philosophes Élise Domenach et Sandra Laugier reviennent chacune sur la pensée philosophique du cinéma élaborée par Stanley Cavell. Pour le philosophe américain, spécialiste entre autres du transcendentalisme et du perfectionnisme émersoniens, une pensée « ordinaire » du cinéma se doit de dépasser toute théorisation absconse au profit du seul questionnement de l'expérience spectatorielle. C'est pourquoi les cinq ouvrages qu'il consacre au septième art¹ ne développent pas tant, comme le fait par exemple Gilles Deleuze dans son diptyque *Cinéma*², une série de concepts philosophiques spécifiques à l'art cinématographique que l'idée selon laquelle le cinéma, expérience artistique ordinaire et partagée, nous permet d'échapper à la tentation sceptique et participe, au même titre que la philosophie, d'une forme d'éducation, autrement dit de transformation et de perfectionnement (éthique), des adultes.

I. Penser l'ordinaire

La philosophie de Stanley Cavell se présente comme une tentative de penser l'ordinaire (du langage, de l'expérience, du cinéma, etc.). Démarche ô combien intrigante puisque l'ordinaire, notion ancestrale qui s'origine dans l'Antiquité, se définit, nous dit la philosophe Sandra Laugier, comme « l'autre de la philosophie, ce qu'elle veut, dans

1. Les cinq ouvrages en question de Stanley CAVELL sont *La Projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, trad. C. Fournier, Paris, Belin, 1999 ; *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, trad. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile/Les Cahiers du cinéma, 1993 ; *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, trad. P. Soulat, Paris Capricci, 2012 ; *Philosophie des salles obscures. Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, trad. É. Domenach, N. Ferron et M. Girel, Paris, Flammarion, 2011 ; *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* trad. É. Domenach et C. Fournier, Paris, Bayard, 2010. À noter que cet ouvrage se compose d'un ensemble de sept textes réunis par Élise Domenach.

2. Gilles DELEUZE, *Cinéma. 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 ; *Cinéma. 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

son arrogance, dépasser³ ». Philosopher ou penser l'ordinaire ne serait donc ni plus ni moins qu'un oxymore, une *contradictio in terminis*. Conséquemment, dire que la philosophie est dépassement de l'ordinaire, c'est faire de la plupart des philosophies des pensées de l'« extra-ordinaire », ce que l'histoire de la philosophie ne semble pas démentir puisqu'elle déborde de nombreuses tentatives de dire, sous des formes multiples et variées, « disciplinaires » ou notionnelles, ce dehors de l'ordinaire : c'est le cas notamment de la « métaphysique », cette branche de la philosophie dont l'étymologie désigne l'au-delà (du grec μετα, *mēta*-) de la nature (φυσικά, *-phusikē*) et qui doit être comprise dans son acceptation platonicienne comme la science qui se propose de questionner les réalités dépassant le réel ; c'est également le cas de la notion de « transcendence » (du latin *transcendens*, *transcendere*) dont l'étymologie renvoie aux idées de dépassement, de surpassement ou de franchissement et qui est définie par le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) comme le « caractère [...] de ce qui se situe au-delà d'un domaine pris comme référence, de ce qui est au-dessus et d'une autre nature⁴ ». Tout un pan de l'histoire de la philosophie s'est donc efforcé de forger des idées et des concepts « sur-naturels », « suprasensibles » et « métémpriques », et donc de fuir l'ordinaire.

Or ce désamour millénaire de la philosophie pour l'ordinaire s'est récemment tari jusqu'à transmuter en fascination et devenir la spécificité de la philosophie éta-sunienne : « le propre de la pensée américaine, le recommencement qu'elle propose, se trouve dans son invention de l'ordinaire⁵ ». Mais qu'on ne s'y trompe pas, faire de l'ordinaire la quête la plus haute de la philosophie, ce n'est pas la désessentialiser et attenter à ce qu'elle est, à ce qu'elle fait, à ce qu'elle peut. Comme le dit Sandra Laugier :

Il ne s'agit pas là, est-il besoin de le préciser, de faire de l'antiphilosophie ou de l'anti-théoricisme [...] ; encore moins de rabaisser, comme on le fait trop souvent, dans une espèce de poujadisme philosophique qui a toujours ses séductions, et qu'on attribue parfois à Austin, les prétentions de la philosophie. Il s'agit plutôt de réinventer la philosophie en d'autres termes⁶.

Penser l'ordinaire revient, en conséquence, à recommencer la philosophie, autrement dit à la réinventer en la faisant descendre de son ciel des idées et en la résituant sur le terrain du réel, de l'expérience, de l'ordinaire. En matière de philosophie du langage par exemple, des auteurs comme Cavell, à la suite de Ludwig Wittgenstein, se sont efforcés, pour reprendre une idée défendue par l'auteur des *Recherches philosophiques* lui-même, de « ramener les mots de leur usage métaphysique à leur usage ordinaire, et en quelque sorte chez eux⁷ ». Mais ce qui vaut en particulier pour la philosophie du langage vaut plus généralement pour l'ensemble de la philosophie : « [...] la tâche de la philosophie est de nous ramener à nous-mêmes [...] ce qui n'a rien 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 la portée de n'importe qui⁸ ». La difficulté de cette quête réside dans l'essence même de l'ordinaire, son « inquiétante étrangeté », car il est tout à la fois ce qui nous est le plus proche et ce qui apparaît, quand on essaie de le saisir, le plus distinct.

3. S. LAUGIER, *Recommencer la philosophie*, op. cit., p. 11.

4. Cf. entrée « transcendence » du Trésor de la langue française informatisé.

5. S. LAUGIER, op. cit., p. 11-12.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. *Ibid.*, p. 10-11. Voir également Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, § 116, Paris, Gallimard, « NRF », 2004, p. 85.

8. S. LAUGIER, op. cit., p. 12.

II. Cinéma et scepticisme

- Le scepticisme comme perte de l'expérience et de l'expression

Pour bien comprendre la portée de la thèse cavellienne selon laquelle l'ordinaire est tout à la fois proche et lointain, il est nécessaire de repartir de l'une de ses thèses sceptiques héritées de Wittgenstein : l'expérience, tout comme la parole qui seule permet d'en rendre compte, est inexorablement manquée, ratée, perdue : « [Avant d'être doute sur la connaissance], le scepticisme, qui exprime et dissimule la perte d'une proximité naturelle avec le 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 le dire⁹ ». Ce que rappelle également Élise Domenach : « Le scepticisme pénètre au cœur du donné expérientiel. En menaçant notre capacité à exprimer ce qui compte pour nous, il nous prive de toute expérience¹⁰. » Pour le sceptique, on l'aura compris, l'expérience et l'expression ordinaires m'échappent : elles sont à l'image de ce sable que je saisis mais qui, en dépit de tous mes efforts, glisse inéluctablement entre mes doigts. Comme le dit magnifiquement le chef de file du mouvement philosophique transcendentaliste Ralph Waldo Emerson dans un bref essai intitulé *Expérience* : « Eh bien, les âmes non plus ne touchent jamais leurs objets. Une mer infranchissable déroule ses vagues muettes, entre nous et les choses que nous visons, et avec lesquelles nous nous entretenons¹¹. » Échafauder une philosophie sceptique de l'ordinaire, c'est tenter de retrouver, donc d'exprimer, cette expérience qui ne cesse de se dérober à moi, autrement dit de réduire le hiatus, la béance qui s'est creusée entre les mots (*words*) et le monde (*world*). Or une telle tâche ne saurait aller de soi et prend la forme d'une gageure philosophique dont le cinéma semble constituer l'une des issues possibles.

- L'ordinaire de l'expérience cinématographique

Dans cette singulière quête philosophique de l'ordinaire, le cinéma occupe une place privilégiée puisque, là où la philosophie échoue à le saisir, il semble, lui, constituer un détournement opportun permettant d'appréhender, non pas cet ordinaire du langage ou de l'expérience à jamais insaisissable, mais un ordinaire d'un autre ordre, proprement original, l'ordinaire de l'expérience spectatorielle cinématographique :

Alors que le scepticisme philosophique nous exile de notre langage et demande que nous dépassions notre expérience, le cinéma est l'art ordinaire capable de raviver notre intérêt pour notre expérience. Par le cinéma, la philosophie retrouve le sens de sa tâche, redéfinie par Cavell (après Austin et Wittgenstein) comme étant de nous ramener à l'ordinaire¹².

Le cinéma nous ramène à l'ordinaire pour la raison simple que le visionnage de films, pour ne pas dire la pratique des salles obscures, constitue pour tout un chacun une expérience ordinaire, banale et régulière. L'ordinaire du cinéma, c'est donc celui de l'expérience cinématographique. L'argument, certes rudimentaire, apparaît difficilement réfutable car quoi de plus commun et partagé que l'aventure collective

9. *Ibid.*, p. 239.

10. Élise DOMENACH, *Stanley Cavell, op. cit.*, p. 43-44.

11. Ralph Waldo EMERSON, *Expérience*, 1844, cité, dans une traduction différente, par S. LAUGIER, *op. cit.*, p. 114.

12. É. DOMENACH, *op. cit.*, p. 44.

cinématographique? Qui, en effet, peut affirmer n'avoir jamais vu de films? Notre mémoire, disons plus largement notre vécu expérientiel, regorge – déborde pour la plupart –, de mille et une images de films, de bribes de dialogues, devenues quelquefois cultissimes, de discussions ou de disputes passionnées sur la qualité et la pertinence d'un film, de lectures de critiques ou d'ouvrages consacrés au septième art, etc. Bref, le cinéma, art ordinaire, est ancré dans nos vies ordinaires, vouloir l'en déloger relève, au mieux d'une gageure extrême, au pire de la pure et simple déraison.

- Le cinéma comme « culture populaire »

Cet ordinaire des pratiques cinématographiques fait du cinéma un moment de ce que d'aucuns nomment « culture populaire ». Mais ce terme, tout autant galvaudé que dénigré, fait chez Cavell l'objet d'une importante refonte conceptuelle et désigne « le patrimoine commun et ordinaire », l'ensemble de ce à quoi nous aimons consacrer du temps. La « culture populaire » cavellienne, certes culture de masse, ne s'oppose donc plus à une autre dominante jugée plus noble, élitiste et seulement accessible à de rares individus véritablement cultivés. Elle n'est pas non plus une culture au rabais fabriquée pour des idiots culturels et qui supplanterait une vraie et authentique culture. Elle est ce qu'il y a de plus haut puisque commune à tous, ordinaire, donc grandement partagée :

L'idée que la culture la plus haute est la culture la plus partagée est une des valeurs fondamentales que défend Cavell dans « Le cinéma à l'Université », postface d'*'A la recherche du bonheur'*. Cavell nous apprend que ce qu'une esthétique ordinaire du cinéma doit défendre, ce n'est pas la spécificité des individualités créatrices de l'œuvre, ni les œuvres dans leur singularité, mais l'expérience esthétique commune¹³.

Pour l'auteur de *La Projection du monde*, un art n'est donc grand que parce qu'il est présent dans la vie d'un grand nombre d'individus pouvant appartenir à des classes sociales différentes¹⁴. Conséquemment, trop souvent dénigrée, la « culture populaire » fait l'objet chez Cavell d'une réévaluation positive.

- Nature de l'expérience cinématographique

Le propre de l'expérience cinématographique, c'est, nous venons de le dire, d'être inextricablement mêlée à nos vies ordinaires. Et c'est précisément en cela que le cinéma permet d'échapper au scepticisme. Pour autant, pourquoi Cavell lui accorde-t-il un privilège? N'est-ce pas le propre de l'expérience artistique, voire littéraire, d'être en général entrelacé à nos vies? Si, pour Cavell, le cinéma est un art ordinaire capable de nous ramener à l'ordinaire, c'est avant tout pour des raisons expérientielles propres : le cinéma, et plus précisément les films dits de l'âge d'or du cinéma hollywoodien¹⁵,

13. *Ibid.*, p. 240.

14. « 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 du cinéma, attendent la sortie des films, y réagissent, se souviennent de ces films, en parlent, en détestent certains et sont reconnaissants pour d'autres » (S. CAVELL, *La Projection du monde*, op. cit., p. 28-29).

15. Le cinéma auquel s'intéresse Cavell est principalement celui, populaire, que produit Hollywood et non pas un cinéma qui se voudrait intellectuel ou « auteuriste ». C'est la raison pour laquelle ces textes regorgent de films appartenant à l'âge d'or du cinéma hollywoodien : *It Happened One Night* (New York-Miami, 1934) de Franck Capra, *Bringing up baby* (*L'impossible Monsieur Bébé*, 1938) de Howard Hawks, *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*, 1940) de George Cukor ou encore *The Awful Truth* (*Cette sacrée vérité*, 1937) de Léo McCarey, pour n'en citer que quelques-uns.

a accompagné son enfance, la pratique artistique a grandi avec lui plus qu'aucune autre, notamment la musique que Cavell a pourtant étudié à Berkeley, et donc fait partie de son vécu expérientiel. Mais il existe aussi une raison objective à cette préférence, à savoir la singularité de l'expérience filmique, dont Élise Domenach nous dit qu'« [elle] est éphémère et non réitérable. Elle est tissée aux événements associés à leur visionnement d'une manière qui la distingue de l'expérience musicale ou littéraire¹⁶ ». Et la philosophie de rajouter : « [Cavell] fait du cinéma un art ordinaire, dont la continuité avec l'expérience du reste de nos vies n'a pas d'équivalent dans les autres arts – le temps de la représentation théâtrale rompt avec le temps ordinaire, la lecture nous retire, etc.¹⁷ » Dire que l'expérience filmique est parfaitement originale, qu'elle s'amalgame à nos vies ordinaires et qu'elle « ravive notre intérêt pour notre expérience », ce n'est pas pour autant la confondre avec elle. Le cinéma nous invite à prendre conscience de notre expérience de spectateur, à l'examiner, à la contrôler, mais laisse l'expérience ordinaire du monde dans son irrémédiable perte : « Le cinéma [...] n'est pas un moyen de récupérer une expérience inaccessible, de récupérer le monde dans la projection du monde¹⁸. » En effet, l'expérience que je fais du monde diffère profondément de celle que je fais du cinéma pour la simple raison qu'une œuvre filmique n'est pas insignifiante ni a-signifiante : prendre conscience de mon expérience de spectateur, c'est nécessairement prendre conscience de la façon dont un film produit du sens¹⁹.

III. Cinéma et perfectionnisme

- Le refus de l'interprétation

La possibilité, pour un spectateur, d'accéder à sa propre expérience, de l'examiner voire de la contrôler conduit Cavell à formuler un premier corollaire surprenant : le refus de l'interprétation. Pour l'auteur de *Philosophie des salles obscures*, si le film produit du sens, il n'a donc pas à être interprété et tout spectateur (critique, théoricien, etc.), dans son expérience de spectateur, doit laisser le film imposer ses modes de signification singuliers, ce dernier disant, montrant et faisant entendre dans ses propres termes la façon dont il doit être appréhendé : « [...] un film sérieux, comme n'importe quelle œuvre d'art, résiste à l'interprétation, insiste pour ainsi dire pour être considéré dans ses propres termes²⁰ ». Comme le dit Sandra Laugier, « [I]l a 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 [américaine selon les mots de Cavell mais tout aussi française selon ceux de Laugier]", c'est de ne pas voir "l'intelligence déjà appliquée par un film à sa réalisation"²¹ ». En se soumettant aux modes de signification d'un film ou, pour reprendre les mots de Sandra Laugier, à sa « voix », le spectateur est amené à prendre conscience de la nature de cette expérience passive qu'est l'expérience cinématographique. En conséquence, il peut se laisser, et c'est là un second corollaire, éduquer.

16. É. DOMENACH, *op. cit.*, p. 39.

17. *Ibid.*, p. 123.

18. S. LAUGIER, *op. cit.*, p. 238.

19. É. DOMENACH, *op. cit.*, p. 44 : « Notre expérience des œuvres d'art se distinguent de l'expérience des choses non significantes du monde par le fait qu'en elles l'attention à notre expérience rencontre l'attention aux modes de signification de l'œuvre. »

20. S. CAVELL, *Philosophie. Le jour d'après demain*, Paris, Fayard, 2011, p. 179.

21. S. LAUGIER, *op. cit.*, p. 243.

- Le cinéma comme « éducation des adultes »

Retrouver la passivité de l'expérience cinématographique, laisser le film dire ce qu'il a à dire, c'est donc se rendre éducable par lui et mieux éduquer son expérience. Or l'idée d'une éducation par le cinéma est originale à plus d'un titre : pourquoi un spectateur adulte dont on présuppose l'éducation achevée – c'est la définition même du mot « adulte » – ressentirait-il le besoin d'être à nouveau éduqué? Et pourquoi, selon Cavell, le cinéma en tant que forme de pratique artistique constitue-t-il un moyen privilégié d'éducation? La réponse à ces deux questions ne peut se faire que si l'on transforme en profondeur l'idée d'éducation : « En reconnaissant que l'éducation ne cesse pas au sortir de l'enfance, et que nous requérons une fois adultes une éducation propre, on reconnaît que l'éducation n'est pas affaire de connaissance, mais concerne la construction d'un être humain²². » Éduquer, ce n'est donc pas initier un enfant ou un adolescent à un domaine d'activité ou à une discipline particulière, mais, pour un adulte, c'est reconnaître l'incomplétude de son être tout autant que l'incapacité à savoir ce qu'il sait. Éduquer, ou plus exactement s'éduquer, c'est donc pour lui (vouloir) se transformer, se métamorphoser, se changer, se convertir, bref renaître. Tout ce qu'un adulte sait, tout ce qu'il est, lui ayant été transmis pendant l'enfance et l'adolescence par autrui sous forme de connaissances ou de mots d'ordre²³, s'éduquer revient à reconnaître et à saper les fondements illégitimes de son moi et à ne plus vouloir faire sien que ce qui aura été voulu et choisi par lui. L'éducation de l'adulte, c'est-à-dire l'éducation de soi, ne se fonde donc sur rien d'autre que sur soi²⁴, sur cette confiance en soi (*Self-Reliance*) qui, pour reprendre une formule célèbre d'Emerson, est « aversion de la conformité²⁵ » : « La confiance en soi n'est pas une énième fondation subjective : elle est confiance en notre expérience, contre ce qui est appris à l'extérieur²⁶. »

Affirmer que le cinéma participe d'une forme d'éducation, c'est laisser non résolu le problème de la nature de cette éducation. Car que peut bien signifier que le cinéma éduque le spectateur? Pour Cavell, se rendre éducable par l'expérience du film et éduquer sa propre expérience ne signifie rien d'autre que sculpter sa subjectivité et rechercher un meilleur état du moi. Autrement dit, s'éduquer, c'est se perfectionner moralement. Il ne s'agit pas pour autant de postuler naïvement que le spectateur, face à tout film qui entremèle alternativement situations et actions – ce qui est l'apanage d'un très grand nombre de courts et longs métrages narratifs –, fait siens les règles et préceptes moraux tacites ou explicites qui y sont présents et qui renvoient, pour la plupart, à des éthiques normatives (déontologisme, conséquentialisme, etc.). L'éthique perfectionniste convoquée ici, le souci éducatif de soi, c'est avant tout, pour le spectateur insatisfait de son moi actuel, la possibilité d'une réévaluation puis d'une revendication de ce qu'il est, c'est-à-dire de ses orientations morales, par l'attention portée à son expérience ordinaire du cinéma et aux films qui comptent pour lui.

22. S. LAUGIER, « L'éducation des adultes comme philosophie morale », *Éducation et didactique*, 5.3 | 2011, mis en ligne le 30 décembre 2013.

23. Cf. Ralph W. EMERSON, *La Confiance en soi et autres essais*, trad. M. Bégot, Paris, « Rivages Poche Petite Bibliothèque » : « La petite enfance ne se conforme à personne, tous s'y conforment : c'est ainsi qu'un seul nourrisson sera sur le même pied que les adultes qui bavardent et jouent avec lui » (p. 88).

24. *Ibid.* : « Aucune loi ne peut être sacrée à mes yeux, si ce n'est celle de ma nature. [...] seul est bon ce qui est conforme à ma nature, seul est mal ce qui va à son encontre » (p. 91).

25. *Ibid.*

26. S. LAUGIER, art. cit.

- Aparté sur la philosophie comme éducation des adultes

Dire que le cinéma est éducation des adultes, c'est faire du septième art l'*alter ego* de la philosophie. En effet, et pour rappel, dans *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* (1996), Cavell propose, dans son cinquième chapitre intitulé « Naturel et conventionnel », une définition singulière de la philosophie comme « éducation des adultes²⁷ ». Une idée qui, par exemple, séduira le philosophe Hilary Putnam : « La philosophie ne s'occupe pas seulement de changer nos idées, elle veut aussi changer notre sensibilité. Les philosophes sont, idéalement, des éducateurs d'eux-mêmes et de leurs pairs. Stanley Cavell a proposé une fois une définition de la philosophie – l’«éducation des adultes». Je pense que c'est la définition que j'aime le mieux²⁸. » Ainsi, pour Cavell, les disciplines « philosophie » et « cinéma » participent-elles toutes deux d'une forme d'éducation des adultes et doivent être placées sur un pied d'égalité. Il ne faut donc pas, comme le syntagme « philosophie du cinéma » amène trop souvent à le penser, hiérarchiser ces deux disciplines et, dans cette distribution verticale, placer la philosophie sur une sorte de piédestal en raison de sa capacité d'abstraction ou de spéculation, faisant du cinéma un simple « objet » sur lequel la philosophie exerce-rait, pour paraphraser Deleuze – qui, rappelons-le, combat cette idée –, cette puissance qui lui appartiendrait en propre et consisterait seulement à « réfléchir sur...²⁹ ». Non, une « philosophie du cinéma » doit nécessairement impliquer, à titre de condition de possibilité, la stricte égalité disciplinaire de la philosophie et du cinéma :

[...] comme l'indique Cavell dans l'essai « La pensée du cinéma », [...] 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 sceptique aussi radicale que celle de Hume ou Kant. Il faut prendre Cavell au sérieux [...] lorsqu'il veut associer, dans *À 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 ce scandale même qui intéresse Cavell. Ce qui est scandaleux, ce n'est pas d'associer (c'est presque devenu trop commun), mais de les mettre à égalité dans leur compétence et dans leur capacité de formation³⁰.

Mettre à égalité philosophie et cinéma, c'est reconnaître que ces deux disciplines, tout en étant différentes, font œuvre commune notamment dans leur manière de poser certains problèmes et d'interroger le rapport que les hommes entretiennent avec le monde. Une idée sur laquelle insiste également Élise Domenach :

[la] révolution [philosophique cavellienne] ne consist[e] pas à prendre les films pour objets de la pensée philosophique [...], mais à partir d'une relation interne ou d'une identité de problèmes entre la philosophie et certains films. [...] Le cinéma et la philosophie sont tous deux en position de nous apprendre à percevoir la manière dont nous vivons notre

27. Pour un développement plus large de l'idée de philosophie comme éducation des adultes, on pourra se reporter à l'article de Pierre HADOT, « La philosophie comme éducation des adultes » paru dans S. Laugier (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnement moral*, Paris, Puf, « Éthique et philosophie morale », 2010.

28. Hilary PUTNAM, « An interview with Hilary Putnam », in *Cogito*, n° 3, été 1989, p. 90.

29. La critique de l'idée de philosophie comme « puissance de réfléchir sur » est notamment développée par Deleuze dans sa conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un acte de création ? » prononcée à La Fémis, dans le cadre des Mardis de la Fondation, le 17 mars 1987. La captation audiovisuelle de cette conférence est disponible dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, réalisé par Michel Pamart et produit par Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, 1996.

30. S. LAUGIER, *op. cit.*, p. 243.

condition. C'est pourquoi il n'y a pas de sens à attribuer à Cavell une philosophie *du cinéma*. Il cherche dans les films des réponses aux questions que pose une philosophie faite *avec* le cinéma et non sur lui³¹.

Cavell se distingue donc de ces autres penseurs philosophiques (Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, etc.) qui prennent le cinéma pour *objet* de réflexion. Chez lui, il est important de le répéter, le cinéma n'est pas un *objet* à penser mais une *expérience* à vivre par lequel je peux m'éduquer. Et c'est à ce titre qu'il ne diffère pas dans sa tâche de la philosophie.

- De l'importance (de l'importance) du cinéma

Le cinéma, art ordinaire, nous ramène à l'ordinaire en ce qu'il nous fait prendre conscience de notre expérience, et en nous en faisant prendre conscience, il nous éduque et nous rend meilleurs. Or la recherche d'un meilleur état du moi, l'éducation de soi par soi, ne peut se faire que par la reconnaissance de ce qui est important pour nous : « Émerge alors l'enjeu de la pensée du cinéma (*the thought of movies*) : savoir ce qui est important, ce qui *compte* (*matter*) pour nous.³² » Cette valorisation de l'importance, et de l'importance de cette importance, dans la philosophie cavellienne est héritée des réflexions sur l'art proposées par Léon Tolstoï dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'art?*³³ ? En effet, à la question essentialiste « qu'est-ce que? », Tolstoï substitue la question « quelle est l'importance de? ». Mais « importance » ici, traduction imparfaite des termes anglais *important* et/ou *significant*, signifie tout autant « ce qui compte pour moi » et « ce qui a un sens », « ce qui fait sens ». Parler, donc, de l'importance de l'art, c'est affirmer que « le sens d'une œuvre dépend de sa portée ou de son impact dans nos vies³⁴ ». L'art, chez Cavell, ne peut donc être pensé en dehors de l'importance que nous lui accordons en général, et de l'importance qu'occupent certaines œuvres dans nos vies en particulier. « En passant dans nos vies, les films laissent l'empreinte des moments de cinéma qui ont compté pour nous. Ils nous apprennent à percevoir ce qui est sous nos yeux et que nous échouons à remarquer ordinairement³⁵. » Cette détermination de l'importance du cinéma dans nos vies, c'est donc la réponse la plus sûre au scepticisme.

Par-delà les films, l'importance des séries télévisées

Le chapitre de Sandra Laugier, dont nous ne rendons ici que partiellement compte, se termine par une sorte de dépassement, plus exactement de déplacement, du propos de Cavell sur le cinéma. Car, si les réflexions de l'auteur de *Philosophie des salles obscures* prennent appui sur sa jeune expérience de spectateur, l'ordinaire audiovisuel a aujourd'hui changé et n'est plus uniquement cinématographique, mais également sériel. Ce sont en effet les séries qui accompagnent notre quotidien et au sujet desquelles nous aimons tant bavarder. Ce sont donc avec elles que nous éduquons notre expérience, que nous nous éduquons, au premier rang desquelles des sitcoms comme « Friends » (1994-2004) ou « How I Met Your Mother » (2005-2014) qui toutes deux mettent en scène sur de longues périodes le *devenir-adulte* d'un groupe de jeunes new-

31. É. DOMENACH, *op. cit.*, p. 19.

32. *Ibid.*, p. 250.

33. Léon TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art?* (1898), trad. T. de Wyzewa, Paris, Puf, 2006.

34. É. DOMENACH, *op. cit.*, p. 28.

35. *Ibid.*, p. 39.

yorkais. Mais ce sont aussi des séries dites « feuilletonnantes³⁶ » comme « Buffy, tueuse de vampires » (1997-2003)³⁷. « La série télévisée et la place qu'ont prise les séries télévisées et leurs univers dans les existences des spectateurs n'a fait depuis que confirmer un tel rapport à l'expérience : ce qui fait la force éducative des séries est l'intégration dans la vie quotidienne, la fréquentation ordinaire et répétée des personnages qui deviennent des proches, non plus sur le mode éculé de l'identification et de la reconnaissance, mais de la fréquentation, de la familiarisation et de l'attachement [...]. La série télévisée poursuit ainsi la recherche de l'ordinaire, et la tâche pédagogique engagée par le cinéma populaire, d'une éducation inséparablement subjective et publique³⁸. » Les séries aujourd'hui, le cinéma hier, parce qu'ils comptent pour nous et nous importent, nous ramènent à l'ordinaire et participent d'une forme de transformation de soi par soi. Donc ils nous éduquent. Et c'est en cela qu'ils nous rendent meilleurs.

Yoann HERVEY-FORTUNET

36. Une série feuilletonnante est une série dans laquelle chaque épisode raconte une histoire qui constitue la partie d'une histoire se développant à une plus grande échelle, que ce soit la saison et/ou la série elle-même (cf. « The Walking Dead », 2010). Elle s'oppose à cet autre type de série dénommée « anthologie » où chaque épisode apparaît totalement indépendant des autres et raconte une histoire différente mettant en scène des personnages différents (cf. « Les Contes de la crypte », 1989-1996).

37. Sandra Laugier a d'ailleurs coécrit un livre sur la série « Buffy contre les vampires » : Sylvie ALLOUCHE et S. LAUGIER (dir.), *Philoséries. Buffy. Tueuse de vampires*, Paris, Bragelonne, « Essais », 2014.

38. S. LAUGIER, *op. cit.*, p. 257.