



## Y a-t-il une différence américaine en philosophie ?

Cavell Stanley

### Pour citer cet article

Cavell Stanley, « Y a-t-il une différence américaine en philosophie ? », *Cycnos*, vol. 15.1 (Aspects de la philosophie américaine aujourd'hui), 2000, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/341>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/341>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/341.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118      ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Y a-t-il une différence américaine en philosophie ?

Stanley Cavell

Université de Harvard.  
Stanley Cavell est professeur émérite à l'université de Harvard. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont plusieurs ont été traduits en Français : *Une nouvelle Amérique encore inapprochable* (L'Éclat, 1991), *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage* (Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1993), *Conditions nobles et ignobles* (L'Éclat, 1993), *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare* (Seuil, 1993), *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* (Seuil, 1996).

The author choses to approach the American musical in so far as it invites an extension of Austin's speech act theory: what is at stake is then speech – not as *action* but – as *passion*. Such a hypothesis leads to a systematic analysis of the effects of the human voice. The author further emphasizes the need for philosophers to concentrate on specific works of art and to let them speak with their own voices within philosophical discourse. Art, beginning with tragedy, can be understood as part of the history of philosophy and possibly as part of today's philosophy. This idea is here applied to a work of art that differs entirely from tragedy: a Hollywood musical.

Il se trouve que les sept premières années de ma vie se sont déroulées dans une maison située à quelques kilomètres d'ici<sup>1</sup>, dans un quartier que je reconnais encore par intermittences d'après les souvenirs de mon enfance à Atlanta. Et quand il s'est agi pour moi de choisir les matériaux que j'allais présenter pour répondre à l'honneur que vous m'avez fait en m'invitant à prononcer cette année l'allocution présidentielle devant notre division de l'A.P.A., (Association Philosophique Américaine) je me suis rendu compte que je les fantasmiais comme des fragments d'une carte qui permettrait de voir comment il a été possible de parcourir cette distance, le chemin qui conduit à travers la ville jusqu'à la salle où nous nous trouvons. Et il me faut cette carte, puisque je découvre constamment que j'ai à revenir sur mes pas pour ramasser des biens qui n'ont peut-être pas pour d'autres le prix qu'ils ont pour moi. Peut-être un ensemble de citations, tirées de textes qui sont, je crois, au nombre de ceux que j'ai reconnus le plus tôt comme appartenant à un corpus d'œuvres appelé philosophie, donnera-t-elle une idée de ce dont je veux parler aujourd'hui, ou, pour une bonne part, rappeler le souvenir. La première vient de *Construction and Criticism* (1929) de John Dewey :

Comme le dit Emerson dans son essai sur la "Confiance en soi" : "Un homme devrait apprendre à repérer et à surveiller en lui-même ce rayon de lumière qui, venu de l'intérieur, illumine par éclairs son esprit [...]. Sinon demain un étranger dira, avec un bon sens doctoral, exactement ce que nous n'avions cessé de penser et de sentir, et nous serons réduits à recevoir honteusement d'autrui notre propre opinion" [...]. À cet endroit, le langage ne nous est d'aucun secours ; bien plutôt, les habitudes de notre vocabulaire nous trahissent [...]. Pour savoir ce que les mots veulent dire, il nous faut oublier les mots et prendre conscience des occasions où une idée qui nous appartient vraiment s'éveille en nous et lutte pour voir le jour.

Rien d'étonnant — si l'on me permet d'entrer un mot de polémique — que, dans les récents et excellents travaux de redécouverte, ou de reconstruction, de l'œuvre de Dewey, on conçoive communément le pragmatisme comme un prolongement intime de l'émersonisme. Et rien d'étonnant non plus que ce qu'on appelle pragmatisme me donne souvent l'impression

---

<sup>1</sup> Stanley Cavell a développé, à la suite de son exposé de Cerisy en 1995, ses réflexions sur la philosophie américaine, qui ont trouvé leur achèvement provisoire dans la conférence qu'il a prononcée en tant que président de l'American Philosophical Association en 1996, texte que nous présentons ici. [Note de l'éditeur]

d'être une négation intime de l'émersonisme. Car même si Dewey reprend le thème émersonien de notre étouffement par le conformisme, par l'accumulation des habitudes acceptées sans examen, il abandonne en route le pouvoir qu'Emerson dirige précisément contre cette rigidité, le pouvoir de retourner nos mots contre nos propres mots pour les faire nôtres (à nouveau, pourrions-nous dire, comme s'il en avait jamais été autrement). Deux questions : 1) comment cette manière d'écrire d'Emerson, dans ce qu'il appelle ses essais, réalise cette tâche ? 2) pourquoi, en dépit de ce que je connais du degré d'irritation que cette manière d'Emerson peut susciter chez les sensibilités philosophiques contemporaines, je la tiens pour un mode de pensée perdu s'il n'est repris en philosophie ? Ces deux interrogations en sont venues à m'obséder depuis une quinzaine d'années.

La citation que je veux joindre à celle de Dewey est tirée de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, publié une soixantaine d'années plus tôt, Dewey ayant alors treize ans et Nietzsche en gros le double. Nietzsche écrivait alors :

On [les critiques, les journalistes, dans les écoles, dans la société] n'a jamais tant parlé de l'art pour en faire moins de cas [...]. D'un autre côté, maint être plus noblement et délicatement doté par la nature, quoiqu'il ait pu progressivement se changer en barbare de la critique de la manière que j'ai décrite, pourrait avoir quelque chose à dire sur l'effet inattendu aussi bien que totalement inintelligible qu'a sur lui une représentation réussie, par exemple, de *Lohengrin* — sauf que peut-être il n'y avait pas de main secourable pour le guider dans l'interprétation ; si bien que cette sensation incompréhensiblement différente et parfaitement incomparable qui l'a fait vibrer est restée isolée et s'est éteinte comme une étoile mystérieuse, après une brève période d'éclat. Mais c'est alors qu'il a eu une notion fugitive de ce qu'est un auditeur esthétique. (chapitre 22, *in fine*)

Le portrait que fait Nietzsche de l'existence inattendue et éphémère de l'auditeur esthétique me renvoie à un de mes premiers articles, repris dans le recueil qui constitue mon premier livre, *Must We Mean What We Say ?* — consacré, dans une si large part, à mon besoin de justifier mon intérêt pour ce que J. L. Austin et le second Wittgenstein appellent l'ordinaire — l'article qui s'intitule "Aesthetic Problems of Modern Philosophy [Problèmes esthétiques de la philosophie moderne]", dans lequel j'avance que c'est la caractérisation kantienne du jugement esthétique qui modèle la prétention philosophique pertinente à donner voix à ce que nous devrions dire d'ordinaire et quand, et ce que nous devrions vouloir dire quand nous le disons. La morale étant que, si les philosophes peuvent "attribuer" ou "exiger" un assentiment universel sur ces revendications, ils ne sauraient le "postuler", comme dans le cas de jugements empiriques plus simples et directs (les termes entre guillemets sont ceux de Kant).

À l'époque, je n'ai pu pousser bien loin cette liaison intuitive, pour suggérer par exemple pourquoi il devrait exister une telle liaison entre ce droit que l'on s'arroge de parler pour les autres du langage que nous avons en commun et puis des œuvres d'art que nous ne saurions supporter de ne pas partager. J'ai esquissé une comparaison du risque de l'isolement esthétique avec celui de l'isolement moral ou politique, mais ce à quoi je n'ai pu arriver alors, je le pense à présent, c'est à cette composante de la revendication esthétique, selon la suggestion de la description kantienne, comme une sorte de compulsion à partager un plaisir, teintée donc de l'angoisse de voir la revendication en puissance d'être rejetée. C'est là une condition, ou un risque, de ce rapport aux choses appelé esthétique, que quelque chose que je connais et que je ne puis rendre intelligible soit en puissance perdu pour moi.

C'est ce dont parlent les citations conjointes qui ouvrent mon exposé, l'expérience perdue ou manquée (dans le cas de Dewey, il s'agit de manquer une idée originale qui lutte pour se former ; dans celui de Nietzsche, de perdre le monde qui s'ouvre dans l'art, tel que l'opéra en donne un exemple), et elles font partie de ce qui constitue, pour chacun d'eux, une critique fondamentale de sa culture présente. Cette réalité ou ce fantasme d'une expérience que je sens m'échapper est aussi explicitement une des manières dont j'ai voulu formuler mon intérêt pour Austin et le second Wittgenstein, en particulier quand leurs procédures se présentent

comme nous faisant *retourner* à l'ordinaire, ce lieu où nous ne sommes jamais allés. Plus leurs exemples pouvaient m'apparaître triviaux, plus, semble-t-il, je pouvais me sentir perplexe de ne pas avoir pris conscience de leurs découvertes, ou de n'avoir pu en garder conscience — par exemple, chez Wittgenstein, sur ce qui nous fait appeler quelque chose une chaise, ou dire que quelqu'un attend quelqu'un, ou qu'il marche, ou ce pourquoi cela fait parfois problème de montrer du doigt la couleur d'un objet (en différence avec montrer l'objet). Savoir dire ces choses, c'est simplement, semble-t-il, savoir parler. J'en suis venu, par intermittences, à être frappé de l'oubli où je les avais reléguées, et qui révélait non pas exactement le manque d'examen de ma vie, mais le fait que je la *manquais*, qu'elle était perdue pour moi.

Cette condition de manque, de ratage de l'expérience, et les formes sous lesquelles la philosophie s'en est préoccupée, constituent un thème que j'ai développé à travers certains tournants intellectuels pris récemment, des tournants que je serais navré d'exclure de l'occasion présente, et qui ont certes coûté leur prix en justifications et en revendications d'un héritage philosophique ; des tournants qui m'ont offert un plaisir, un enseignement et un compagnonnage exceptionnels — je veux parler par exemple de mes intérêts pour Shakespeare, pour Emerson et Thoreau, pour le cinéma et, le plus récemment, pour l'opéra.

Pour résumer les développements inattendus qu'a connus ce dernier thème, et en guise d'expérimentation qui me permettrait de souligner les difficultés qui surgissent quand il s'agit de montrer et de partager les plaisirs de ses découvertes, je vais projeter, vers la fin de mon propos, une brève séquence tirée d'un film, que j'ai choisie aussi afin de montrer, ne serait-ce que de façon minime, une différence entre mon approche des questions esthétiques et celle adoptée par la plupart des travaux esthétiques (pas tous bien sûr) dans le champ philosophique anglo-américain, ou d'ailleurs dans le champ kantien (différence qui ne concerne pas toutefois des passages que l'on trouvera chez Hegel, chez Nietzsche et, pour le meilleur ou pour le pire, chez Heidegger) ; je veux parler de l'attention apportée à la critique ou la lecture d'œuvres d'art spécifiques. Pour moi, cette attention consiste à laisser une œuvre d'art *avoir sa propre voix* dans ce que la philosophie dira d'elle ; et je considère que c'est là une façon de voir si vraiment le temps n'est plus où prendre au sérieux la portée philosophique d'une œuvre d'art donnée pouvait être la mesure du sérieux d'une philosophie.

Le fragment cinématographique que j'ai choisi peut se voir aisément comme étant peu de chose ; mais dans mon esprit, il s'avère une mise en œuvre mémorable de l'ordinaire comme ce qui peut se manquer. C'est un numéro extrait d'une comédie musicale hollywoodienne du début des années 50, dans lequel il s'agit essentiellement d'un homme qui marche sur le quai d'une gare, et qui se chante à lui-même une chanson qui n'est vraiment pas d'une difficulté d'exécution très évidente. Il se trouve que l'homme en question est Fred Astaire, aujourd'hui reconnu sans conteste dans le monde entier comme l'un des plus grands danseurs américains du siècle. Sans conteste aussi, il n'est pas, ou pas précisément, un grand chanteur, de sorte que ce bout de film contient ouvertement une invite à ne trouver dans ce numéro, et dans sa mise en œuvre cinématographique apparemment sans histoire, rien que de trivial. C'est toute une tâche — que je suis heureux d'entreprendre — d'essayer de faire de cette conclusion une affaire de jugement plutôt que simplement de goût ; de défier, pour ainsi dire, le goût.

Pour donner à cette entreprise chance valable de succès, il me faut faire un peu plus de déblayage philosophique, pour ensuite donner quelques détails de mon intérêt pour la voix dans l'opéra, intérêt qui s'ensuit de mon intérêt pour l'entente austinienne des pouvoirs de la parole.

Depuis l'article déjà ancien que j'ai mentionné plus haut, j'ai plutôt présumé, plus ou moins sans débat, que la localisation du jugement esthétique chez Kant, en tant qu'elle prétend marquer la présence du plaisir sans concept, laisse la place à une forme particulière de critique, critique qui fournit les concepts qui, après le fait du plaisir, formulent les fondements

de cette expérience dans des objets bien précis. Ce qu'implique cette critique, c'est que son objet attend encore d'avoir tout son effet, qu'il y a là quelque chose d'entièrement accessible aux sens qui a malgré cela été raté. Ce que je veux affirmer, c'est que s'il n'est pas avéré que le numéro de Fred Astaire est trivial, on peut toutefois percevoir que cette séquence a pour *sujet* la trivialité ; et pour montrer cela, il me faudra montrer comment le plaisir qu'elle procure provient de la localisation qu'elle donne des conditions formelles de son art.

J'ai entrepris une autre élaboration du rapport de l'ordinaire à ce que l'on peut définir comme l'esthétique, dans un essai plus tardif de *Must We Mean What We Say ?*, qui revient sur le fait que j'aie réagi aux *Recherches philosophiques* de Wittgenstein comme à un livre écrit, entre autres motifs possibles, en réponse récurrente au scepticisme, mais pas comme une réfutation du scepticisme ; plutôt, au contraire, comme une entreprise de découverte des causes de la dépréciation, par la philosophie, de l'ordinaire, ou de la déception qu'il lui cause, quelque chose que j'ai appelé la vérité du scepticisme. Dans cet essai, "Knowing and Acknowledging [Connaître et reconnaître]", je découvrais l'ordinaire non comme ce qui peut être perceptuellement manqué (*missable*) mais comme ce qui peut être intellectuellement éconduit (*dismissable*), non pas comme ce qui peut mais ce qui doit être écarté si l'on veut satisfaire les aspirations à la connaissance de la philosophie. Dans cet article, je formulais mon idée de ce qui arrive aux aspirations de la philosophie en disant que le scepticisme n'est pas la découverte d'une incapacité de la connaissance humaine, mais d'une insuffisance dans la reconnaissance de ce que je pense comme étant, dans mon monde, hors de ma portée ou de la portée de mes sens ; si bien que, lorsque je me suis aperçu, dans un essai ultérieur consacré au *Roi Lear*, que la tragédie shakespearienne mettait en scène la non-reconnaissance d'autrui, et formait donc une mortelle série de tentatives pour nier que l'existence d'autrui est essentielle à la nôtre, j'en suis venu à me demander si l'on pouvait comprendre les tragédies de Shakespeare comme constituant des incursions dans (ce que la philosophie identifie comme) le scepticisme.

Si, quand il est entraîné vers l'hypothèse sceptique, Descartes atteint un degré d'étonnement qui le rend vulnérable à la terreur d'être fou, un degré qui prend pour le jeune Hume la forme d'une affection incurable, au point qu'il cherche à en protéger ses relations (non-philosophiques), un degré qui pour Kant représente un scandale par rapport à la quête philosophique de la raison, alors est-il possible que la grande littérature de l'Occident n'ait pas réagi à cette chose, quelle qu'elle soit, qui a provoqué une telle convulsion dans les conditions de l'existence humaine ? Ou bien valait-il mieux ne pas trop prendre au sérieux les philosophes avec leur numéro de crise mélodramatique ? Pourtant, en tant que philosophes, ne pourrions-nous fort bien être hantés par le fait que, dans *Le Roi Lear*, le doute sur les expressions d'amour d'une fille, dans *Othello* le doute jeté comme jalousie et terreur de la satisfaction de l'épouse, ou dans *Macbeth* le doute manifesté comme question de l'humanité de l'épouse (liée à celle de la sorcellerie), que ce doute donc mène un homme à une répudiation ou à une annihilation du monde, liée à une perte de la faculté ou de la conviction de la parole ?

Ou devrions-nous plutôt considérer que la philosophie a tiré correctement la morale de la tragédie, à savoir que, puisque nous savons tous déjà que le scepticisme est une espèce de tragédie ou de folie intellectuelle, on nous dit avec raison que la réaction rationnelle, ce n'est pas de nous y ébattre ou d'en cultiver les séductions, mais de chercher à l'éviter. Pour prendre un exemple fameux, quand Quine exclut implicitement le scepticisme du tribunal de l'épistémologie, c'est-à-dire de l'épistémologie naturalisée, en "répudiant le rêve cartésien" (par exemple dans *La Poursuite de la vérité*) et en enrôlant la philosophie "comme l'un des chapitres de la science d'un monde précédemment reconnu", il cite comme élément normatif de l'auto-inclusion de la philosophie dans la science le fait qu'elle "nous met en garde contre les télépathes et autres devins" (pp. 43-44). Je m'aperçois que, l'année où paraissait ce livre

de Quine, je faisais une conférence sur *Macbeth* où je définissais la terreur contre laquelle *Macbeth* cherche refuge comme une interaction de la télépathie et de la divination. J'employais des mots différents, c'est-à-dire que j'évoquais la voyance et la prophétie. Prenons-les comme termes critiques désignant les ennemis de la raison, et mettons-les en liaison avec l'énumération des concurrents irrationnels de la philosophie que Kant identifie dans *La Religion dans les limites de la simple raison*, le fanatisme, la superstition, l'hallucination et la sorcellerie. Cette charrette des ennemis favoris des Lumières constitue aussi un beau rassemblement des dimensions de ce qui se passe dans *Macbeth*, et de fait, avec des économies différentes, dans les autres grandes tragédies de Shakespeare. J'ai donc moi aussi suggéré que les tragédies de Shakespeare étaient elles-mêmes comme des mises en garde contre le désir de télépathie et d'oracles, et je ne suis pas sûr que ces textes et leurs semblables aient eu moins d'efficacité, dans leurs mises en garde, que n'en a eu la philosophie scientifique, ni qu'il y ait intérêt à choisir l'une contre l'autre.

Dans la conception quinienne des ambitions de la philosophie de devenir connaissance empirique — ce qu'il appelle la construction d'"un système unifié du monde" — l'expérience a pour rôle unique mais indispensable de fournir à ce système ses "pierres de touche pour la prédiction sensorielle" (p. 45). Je suppose que c'est par réaction à une idée de ce genre que William James et John Dewey, par exemple, déploraient la présence, dans d'autres empirismes, d'une conception trop pauvre de l'expérience. Dewey prône une expérience plus riche, qu'il est tenté d'appeler esthétique ; et l'on sait que James apporte des éléments sur les variétés de l'expérience religieuse. Même si vous ne partagez pas la conception quinienne de l'épistémologie, vous pouvez apprécier la démonstration qu'il fait du pouvoir, voire de la beauté, de la science — jusqu'où l'on peut arriver avec juste un petit peu d'expérience. Alors qu'il vous faut être plus entièrement d'accord avec James et Dewey que je ne le suis — et j'entends ici rendre tout l'honneur qui est dû à leurs efforts pour sauver l'expérience de son étouffement par des institutions rigides — pour ne pas avoir l'impression qu'ils font involontairement la démonstration qu'une énorme masse d'expérience peut ne mener presque nulle part philosophiquement (Dewey tombant dans cent négations abstraites d'une thèse clairement inintelligente, et de son antithèse évidemment indésirable, et James se rabattant sur la transcendance).

Pouvons-nous penser comme suit ? S'il est possible de concevoir la philosophie comme étant la philosophie de la science, c'est précisément parce que la philosophie est, et se satisfait d'être, reconnaissable, ou praticable, en tant que (un chapitre de la) science ; alors que si la philosophie de l'art devait se changer en un chapitre d'un (ou plus) des arts, elle ne serait plus reconnaissable comme philosophie. Sans pour le moment discuter cette idée, je proposerai ici une hypothèse un peu différente, en suivant le fil de mon interprétation des exemples kantien des transgressions de la raison (et peut-être une suggestion de Hegel), dans leur terrain commun avec le théâtre de Shakespeare : que les arts, en commençant avec la tragédie (ou, dans l'esthétique de Hegel, en finissant par elle), peuvent se concevoir ou se revendiquer comme des chapitres de l'histoire de la philosophie, et donc peut-être de certaines de ses manifestations actuelles. Je vais par la suite élargir cette idée à un parent antithétique de la tragédie, à une comédie musicale hollywoodienne. Ma suggestion se fonde sur deux thèses que j'ai soutenues depuis des années dans différents contextes. La première est que, dans la période moderne des arts — définie, de diverses façons, par des ruptures entre l'académique et l'avant-garde, dans le public (et la conception) de l'art — les "grands" arts ainsi que leur critique assument de manière grandissante la tâche de réflexion sur soi de la philosophie (nous apprenant, disons, à voir que *Le Roi Lear* parle du théâtre comme catharsis, que *Macbeth* parle du théâtre comme apparition, *Othello* du théâtre trompeur des preuves oculaires, *Hamlet* de ce qui surpasse le spectacle théâtral). La seconde thèse est que le moyen d'expression cinématographique — à dater de l'époque de ses premiers chefs-d'œuvre, dans la deuxième

décennie de son avènement technologique — a été capable d’assumer le sérieux du moderne, sans pour autant diviser son public entre intellectuel et populaire, ou entre avant-garde et philistins.

Pour ouvrir plus spécifiquement la voie à cette proposition d’un numéro de Fred Astaire comme point de vérification, ou pierre de touche, de l’expérience, je voudrais dire rapidement quel rôle il jouait dans l’introduction d’un cours sur l’esthétique du cinéma et de l’opéra que j’ai donné pour la première fois il y a deux ans. L’idée de ce cours était que les mots et les actions subissent une transfiguration dans l’opéra (l’art qui substitue le chant à la parole) qui peut être comparée à leur transformation au cinéma (l’art qui substitue aux êtres humains vivants leurs ombres photographiques). De sorte qu’il me faut commencer par préciser dans quelle formation philosophique le cinéma et l’opéra peuvent constituer des chapitres qui mesurent des conditions particulières de ces arts, ou si vous voulez, de ces medias.

Je dois simplement avouer ici que mon intérêt pour l’opéra est indissoluble d’une conviction parallèle à une autre formulation de mon intérêt pour l’œuvre d’Austin et du second Wittgenstein. Leur sentiment de ramener les mots de leur usage métaphysique à leur usage quotidien se fonde sur un sentiment de l’insatisfaction humaine à l’égard des mots (et pas seulement sur une insatisfaction philosophique), qui conduit, dans l’effort pour transcender ou purifier la parole, à priver le locuteur humain de voix dans ce qui devient (pour lui ou, de manière différente, pour elle) son fantasme de connaissance — ce qui a été pour moi une manière de définir le scepticisme. Dans le cas, chez Wittgenstein, d’un homme qui se frappe la poitrine et répète : “*Moi seul puis avoir CETTE sensation !*”, nous devons nous trouver en présence d’un locuteur que ses mots ont abandonné ou qui est abandonné à de simples mots. Or l’opéra est l’institution occidentale — commencée dans la décennie qui est celle des grandes tragédies de Shakespeare — où la voix humaine reçoit sa plus complète reconnaissance, par la démonstration que ses plus hautes formes d’expression risquent constamment de ne pas être assez expressives pour éviter la catastrophe, notamment pour les femmes.

Si de manière provisionnelle nous caractérisons le media qu’est l’opéra comme l’exploration par la musique de sa proximité à l’énoncé (*utterance*) expressif ou passionné, alors une réponse spécifique que pourrait lui offrir le présent récent de la philosophie, et plus particulièrement l’œuvre d’Austin, serait de déterminer comment élargir, de re-commencer en un sens, sa théorie de la *parole comme action*, de façon à articuler une théorie de la *parole comme passion* qui ouvre à une étude systématique des effets de la voix telle qu’elle s’élève dans l’opéra ; mais en retour, l’examen de l’opéra pourrait ainsi inspirer l’intérêt philosophique pour la parole passionnée. En schématisant les réflexions que j’ai menées en vue d’un tel projet, je ne vous préparerai pas encore exactement à mon usage escompté de la séquence de Fred Astaire, mais je pourrai ainsi répartir le poids de signification que je lui fais porter, et mieux préciser la raison pour laquelle je l’enrôle ainsi.

Les exemples qu’une théorie de la parole passionnée devrait éclairer, selon mon cahier des charges initial, viennent en partie des opéras qui constituaient le programme de mon cours. Il est important pour mon propos qu’il s’agisse sans exception de “tartes à la crème” de ce media, qui inspirent constamment encore de nouvelles mises en scène : *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Carmen*, *Tannhäuser*, *Otello*, *La Bohème*, et des scènes d’*Idoménée* de Mozart, de *La Flûte enchantée* et de *Lucia di Lammermoor*. Je veux aussi me laisser guider par les exemples tout aussi “tartes à la crème” d’énoncés émotifs ou expressifs qui faisaient fureur en philosophie morale et plus généralement dans la soi-disant théorie des valeurs, à l’époque où je faisais ma thèse. Je me rappelle la liste produite dans le livre d’A. J. Ayer, *Langage, vérité et logique* : “Tu as mal agi en volant cet argent”, “La tolérance est une vertu”, “Tu devrais dire la vérité”, et le plus charmant : “Je m’ennuie”. Dans une formule célèbre, Ayer caractérise l’expression des jugements moraux en niant qu’ils disent quoi que ce soit,

mais que ce “sont plutôt de pures expressions de sentiment, calculées pour provoquer des réactions différentes, et qu’à ce titre elles ne tombent pas sous la catégorie de la vérité et de la fausseté” (p. 108), “elles ne sont pas, au sens littéral, douées de sens” (p. 103). Or, cette thèse selon laquelle certains énoncés familiers de l’homme risqueraient d’être dépourvus de signification au motif qu’ils “ne tombent pas sous la catégorie de la vérité et de la fausseté”, c’est précisément la thèse contre laquelle Austin, dans sa théorie des actes de discours, donne des catégories massives de contre-exemples. Austin commence par les exemples : “Oui [*I do*]” (sous-entendu, je prends cette femme, etc.), “Je vous parie...”, “Je te baptise...” (pour un bateau), “Je donne et lègue...”, et il en dit : “Il semble clair qu’énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, naturellement), ce n’est [pas] *décrire* le fait que je suis en train de faire ce que l’on dirait que je suis en train de faire en énonçant cette phrase [...] : c’est *le faire*. Aucune des énonciations citées n’est vraie ou fausse : j’affirme la chose comme obvie et ne la discuterai pas” (p. 39–40). Mais la portée philosophique de ces exemples repose sur deux remarques d’introduction qu’Austin a faites plus haut, remarques dont il est prêt à dire qu’il les affirme comme évidentes : que “le type d’énoncé à considérer ici n’est, bien sûr, pas un type général de non-sens”, et qu’“ils ne rentrent dans aucune catégorie *grammaticale* reconnue jusqu’ici, sauf celle des affirmations [*statements*]” (p. 39–40). Il s’avère ensuite que les exemples favorisés d’Ayer, ou leurs descendants, sont notablement absents des types de formulations qu’Austin explore, alors que sa théorie visait au départ à les contester. Peut-être s’est-il agi de sa part d’une décision tactique, de déplacer un débat nouveau vers un terrain philosophiquement neuf (Austin parlait ainsi de “site nouveau pour des recherches de terrain”). Mais on a des raisons de penser que cette expérience d’Austin a été cadrée par la manière dont il reprend ensuite sa théorie en y incluant le perlocutoire, en différence avec la force illocutoire des actes de discours. Quand il est amené à dire : “Il est clair que *tout* ou presque tout acte perlocutoire est susceptible d’être accompli, dans des circonstances suffisamment particulières, par la production, avec ou sans calcul, de tout énoncé que ce soit [...]” (p. 120), il se trouve, c’est évident, dans le territoire d’Ayer, qui rattachait les mots éthiques à la fois aux “différents sentiments qu’ils sont censés ordinairement exprimer, *et* [aux] différentes réactions qu’ils sont calculés pour provoquer”. Austin fait en effet une distinction entre donner à quelqu’un l’ordre de s’arrêter (illocutoire) et le faire s’arrêter en disant ou en faisant quelque chose d’inquiétant ou d’intimidant (perlocutoire), mais il n’arrive quasiment à rien, dans ce champ du perlocutoire, qui soit comparable à sa cartographie de l’illocutoire. C’est à partir de là que je suggère que la théorie d’Austin doit reprendre à nouveau — revenir, à nouveau, au fait de la parole même, ou pourrais-je dire, au fait de l’expressivité et de la capacité de réponse de la parole en tant que telle. Mais comment ?

Opérons une légère reformulation et disons que dans une énonciation passionnée les sentiments et les actions que je désire “provoquer” (Ayer) ou “accomplir” (Austin), je peux les reconnaître, ou refuser (de manière spécifique) de les reconnaître, comme des réactions appropriées à mes expressions de sentiment. On peut penser que cela vaut même pour le “Je m’ennuie” que cite Ayer, expression qui, si c’est un enfant qui vous la dit, peut être un appel à ce que vous lui proposiez quelque chose d’intéressant, un jeu amusant, et qui, si c’est votre amie (de cœur, ou pas), peut là encore être un appel, et avoir pour enjeu quelque chose de notre avenir ensemble. Dans les deux cas, mieux vaut répondre, et attention, ici encore, Ayer fait remarquer que “si je dis à quelqu’un : « Vous avez mal fait de voler cet argent », je ne déclare rien de plus que si j’avais simplement dit : Vous avez volé cet argent [...] en] manifestant la désapprobation morale que m’inspire cet acte” (p. 107). Mais alors j’aurais donc pu vraisemblablement vous dire aussi : “Pourquoi as-tu pris cet argent ?”, qui de plus implique de mettre en cause ta conduite, et, je suppose, de mettre en jeu de façon plus drastique notre avenir. Ce serait plus clair, et moralement plus pertinent, si Ayer avait remarqué que dire à quelqu’un “Tu as mal fait de voler”, c’est dire (non pas : pas *plus*, mais)

pas *moins* que : “Tu l’as volé” et c’est (non pas : *simplement*, mais) *distinctement* exprimer sa désapprobation. Quand Ayer suggère que c’est là *tout* ce que je dis, il semble dire qu’il pourrait y avoir plus. Mais quand je t’ai pris face à face, quand je t’ai mis en cause, quand je t’ai mis ta conduite sous les yeux, que me reste-t-il (à part dans la même veine) — si prêt que je sois à raisonner, selon ta réaction — de plus à *dire* ?

Mon hypothèse est qu’il y a quelque chose qui correspond à l’énumération que fait Austin des six conditions nécessaires (qu’il appelle parfois des règles) à la réussite d’une énonciation performative qui vaut pour l’énonciation passionnée. Les conditions austiniennes sont : 1) il doit exister une procédure conventionnelle pour énoncer certains mots dans certains contextes, 2) les personnes et les circonstances particulières doivent être appropriées pour qu’il y ait recours à la procédure, 3) cette procédure doit être exécutée de façon correcte et 4) intégrale, 5) et dans le cas où la procédure demande certaines pensées, certains sentiments, et certaines intentions de conduite ultérieure, les parties doivent avoir ces sentiments, ces pensées, et l’intention de se conduire ainsi, et de plus 6) se conduire effectivement ainsi par la suite (voir p. 49). Or, dans le cas de la parole passionnée, quand l’interlocuteur est mis en question ou confronté à sa conduite, tout ceci est renversé, mais de façon spécifique et détaillée.

Pour reprendre les expressions d’Austin, il n’y a pas de “procédure conventionnelle pour” faire appel à toi pour que tu agisses en réponse à l’expression de ma passion (qu’elle soit indignation devant ta trahison ou ton insensibilité, jalousie pour tes attentions à d’autres, ou douleur devant l’absence de reconnaissance de ta part). Définissons cette absence de convention comme première condition de l’énonciation passionnée ; et continuons. Donc, la question de savoir si je suis en position de faire appel à toi ou de te mettre en cause — de t’élire entre tous comme objet de ma passion — fait partie du débat. Disons que cette position et cette élection de l’objet sont la deuxième condition de l’énonciation passionnée. Cette condition composite de réussite de l’énonciation passionnée, ou disons de son caractère approprié, n’est pas donnée *a priori* mais est à découvrir et raffiner, ou sinon tout l’effort pour la formuler sera nié. Il ne s’agit donc pas ici d’accomplir correctement et intégralement une procédure, mais de se conformer de plus à des exigences, ou des règles, incontournables qui sont : 3) que celui qui énonce une passion doit éprouver la passion et 4) que celui élu comme objet doit réagir ici et maintenant et 5) réagir de façon concordante, autrement dit, être (*ému*) à réagir ; sinon résister à cette exigence.

Austin fait remarquer que “Le « Je » qui effectue l’action [s’il n’est pas toujours explicite] intervient bien de manière essentielle dans le tableau” (p. 85). Dans le cas de l’énonciation performative, il est caractéristique que les erreurs d’identification des procédures correctes soient réparables : ce n’était pas au steward du paquebot d’entreprendre de nous marier, mais voici le commandant ; il est compréhensible, et je ne t’en voudrai pas que tu refuses un pari que je propose s’il est au-dessus de tes moyens, ou que tu refuses un cadeau comme prématuré ou excessif ; mais si mon énoncé passionné a échoué à t’élire de manière appropriée et spécifique, l’avenir de notre relation se trouve fatalement, en tant que composante de mon sens de l’existence, menacé. Nous pouvons dire : le “toi” qui est choisi intervient bien de manière essentielle dans le tableau. Un énoncé performatif est une invitation à participer à l’ordre de la loi. Et peut-être pourrions-nous dire de même : un énoncé passionné est une invitation à improviser dans le désordre du désir.

C’est là que devient manifeste le rapport avec l’opéra, si nous nous servons des exemples représentatifs que j’ai mentionnés. Commençons par Carmen ; à la suite de son choix de Don José, elle reçoit de manière remarquable, avec l’air *La fleur que tu m’avais jetée*, la réponse la plus articulée qu’il parvient à lui offrir. Cet air reconnaît de fait l’opéra comme scène du discours passionné, puisque c’est un air conçu pour s’adresser à Carmen comme à un auditoire qui aurait liberté d’y résister, de le juger inapproprié ou inefficace (ce qu’elle fait).

Autre exemple, Donna Elvire, type parfait de la femme abandonnée, qui reçoit de l'homme, Don Giovanni, une réponse tout aussi parfaitement conventionnelle alors qu'elle vient de l'accuser d'être un monstre, un félon et un lâcheur : il lui demande d'être raisonnable, et de lui donner une chance de s'exprimer, puis parvient à s'échapper subrepticement, laissant derrière lui Leporello pour le couvrir. Ici l'homme n'est pas (é)mu à répondre, mais se met en mouvement pour éviter de répondre. Tannhäuser est l'objet du choix de deux femmes, ou des deux humeurs d'une seule femme, chaque fois à cause d'un effet que, de leur propre aveu, sa voix leur a fait. Sa réponse à Vénus est à trois reprises de déclarer son amour et à chaque fois de demander sa liberté ; sa réponse à Élisabeth est de répondre comme s'il s'agissait de Vénus et de provoquer ainsi son expulsion du lieu qu'il avait imaginé comme terrain de sa liberté. L'air de la folie de *Lucia* est la reconnaissance, ou le refus de reconnaître, que celui qu'elle avait élu a été réduit au silence. L'hybris de l'exigence de vengeance formulée par la Reine de la Nuit trouve, en un sens, un équivalent — donc inversé — dans la prétention métaphysique de Sarastro à la pureté spirituelle. À la comtesse, épouse d'Almaviva, le comte donne pour réponse, au dénouement des *Noces*, une supplique de pardon, un simple mot répété, qui incite Mozart à attribuer au comte une capacité quasi shakespearienne d'*understatement*, dont il nous reste encore à deviner si elle est appropriée ou sincère. Pour Ilia dans *Idoménée*, il n'y a pas de réponse acceptable ou appropriée qui soit possible de la part de l'homme que son amour a choisi, puisqu'elle est à la fois vouée à le haïr en tant que celui qui les a faits prisonniers, elle et son peuple ; les Dieux seuls peuvent répondre — et ils le font. Dans le cas d'Otello, c'est l'homme qui s'attribue le rôle de celui qui est abandonné, comme pour refuser de voir que son isolement a pris fin, et qui étouffe toute possibilité de réponse, aucune n'étant pour lui supportable. Quand on en vient à Puccini et à *La Bohème*, il n'y a plus de choix par la passion, plus de réponse spécifique à l'invasion de l'émotionnel, comme si la puissance d'une expression spécifique n'était plus, en tant que telle, qu'un souvenir.

Il m'est arrivé de me joindre à ceux qui pensaient que l'idée du langage comme *expression* n'avait guère d'avenir en tant que théorie du langage, entre autres pour la raison que les êtres humains possèdent si peu d'expressions naturelles. Mais cette thèse me semble sous-estimer l'événement que constitue la prise de possession, par le langage, des créatures d'une certaine espèce, qui devient humaine. Cet événement, selon la lecture que je fais de Wittgenstein comme de Freud, est qu'elles deviennent des victimes de l'expression — elles deviennent *lisibles*, à livre ouvert — le moindre de leurs mots et de leurs gestes devenant prêt à trahir ce qu'elles veulent dire.

C'est en conjuguant cet appel austrien à l'ordinaire, en particulier dans sa capacité à révéler l'action de la parole, avec la passion de l'abandon dans la parole qui s'élève dans l'opéra, que je puis provisoirement situer la pertinence que j'assigne à la séquence de Fred Astaire que nous sommes sur le point de regarder. Chacune des thèses que j'avance sur le choix et la réponse qu'il suscite, dans les opéras que j'ai mentionnés, demanderait un jugement de la musique qui accompagne leur expression. On pourrait alors se demander quelle assurance me permet d'avancer ces jugements, étant donné en particulier que, bien que j'aie une formation originelle de musicien, l'expérience musicale dominante qui est la mienne est celle d'une culture qui ne peut rivaliser avec les cultures opératiques italienne, allemande et française. Par exemple, j'ai pour thèse que, lorsque Carmen rejette l'air chanté par Don José en réponse au choix qu'elle a fait de lui en lui disant, *pianissimo* : "Non, tu ne m'aimes pas", elle répond véridiquement, objectivement pour ainsi dire, à quelque chose qu'elle entend dans la musique de l'air, à sa *tonalité*. Mais toutes les autres analyses que je connais de ce moment de *Carmen* disent qu'elle continue à persécuter cet homme, à le séduire pour lui faire tout quitter pour elle. Ma belle assurance provient simplement de ma reconnaissance du fait que les traditions américaines du jazz et de la comédie musicale représentent des contributions à l'art universel d'un niveau comparable à l'opéra ; et si l'on peut considérer que ces traditions jouent leur rôle

dans notre expérience de l'opéra (et d'ailleurs, je le précise, dans la question de l'ordinaire), cela m'apportera toute l'assurance esthétique supplémentaire que je revendique, puisque je devrais avoir accès à la connaissance et à l'expérience d'à peu près tout ce qui se trouve dans une séquence d'une minute et demie comme celle que nous allons voir.

C'est le premier numéro d'une des dernières comédies musicales hollywoodiennes classiques, peut-être pas la plus connue mais une des plus applaudies par la critique, adaptée d'une pièce créée à Broadway et intitulée *The Bandwagon* [*Tous en scène*], un film de Vincente Minnelli avec Cyd Charisse comme partenaire de Fred Astaire. Le jugement que je produis en vous demandant de regarder cette séquence exprime le plaisir que j'y prends et attend que vous en tombiez d'accord. Or bien sûr, cette expérimentation particulière court le risque d'être compromise (au-delà des questions qui touchent à mon tact dans le choix de cet objet précis) par la dimension d'exotisme, remarquablement tenace, inhérente à la présentation d'un extrait de film pour servir des intentions intellectuelles sérieuses, surtout lorsqu'il s'agit d'un film commercial. Mais je ne vois pas en quoi cette légère incongruité initiale devrait être plus dérangeante, si l'on y réfléchit, que le fait de donner une conférence philosophique dans la salle de réception d'un grand hôtel.

Plantons maintenant le décor. Ce qui amène ce numéro, c'est que le personnage que joue Fred Astaire — un artiste, chanteur et danseur, dont l'étoile hollywoodienne a pâli et qui revient à New York avec inquiétude pour essayer de faire son *come-back* sur scène à Broadway — ce personnage donc descend du train qui l'a amené, prend les journalistes et les photographes sur le quai pour un comité d'accueil et est brutalement ramené à la dure réalité au moment où une star qui est, elle, dans tout son éclat (Ava Gardner qui fait ici une apparition) descend de la voiture voisine et où toute la presse se précipite sur elle. Notre héros s'éloigne tristement et le porteur qui l'accompagne lui lance une remarque sur les dures exigences du métier de star, soumis aux obligations des relations publiques. C'est au moment où il répond : "Oui, je ne sais pas comment ils supportent ça" que Fred Astaire entame son air, intitulé *By Myself* [*Tout seul*].

[Projection de l'extrait]

Commençons par des choses qui ne sont pas discutables. Depuis le chariot à bagages jusqu'à cette entrée de la gare, la caméra avait devancé Astaire dans un unique plan-séquence ; quand il s'arrête de chanter, la caméra s'arrête comme lui, et ensuite elle le regarde, pour ainsi dire, s'éloigner en franchissant l'entrée ; on passe ensuite à un plan à l'intérieur de la gare où nous le voyons qui continue d'arriver dans le hall en s'approchant de nous, chantonnant toujours le même air. Il a un moment d'hésitation, change de pied nerveusement, comme s'il attendait quelqu'un. Si nous étions au théâtre, le numéro se terminerait clairement quand il quitte le quai de la gare. Comme nous sommes au cinéma, l'entrée dans la gare peut compter comme faisant partie de l'air. Au total, tout ceci semble aussi peu remarquable que peut l'être un petit air de comédie musicale filmé pour le cinéma. Astaire avait commencé à chanter avec un petit rire d'auto-ironie, multiplié dans son effet parce qu'il produit aussitôt un nuage de fumée tout à fait palpable. C'est une réponse auto-réflexive au fait qu'en lui la pensée (qui se manifeste ici de façon classique sous la forme de la mélancolie) est sur le point de devenir chant. Je puis vous dire que chaque fois que je me rappelle cette exécution par Astaire de *By Myself*, le souvenir en produit le sentiment de planer émotionnellement, moins de suspense que de suspension, une mise entre parenthèses spirituelle.

Je vais citer deux ensembles de faits, l'un concernant l'air, l'autre la présentation, ou la représentation, de la personne Astaire, tout cela pour esquisser mon explication de cette pierre de touche de l'expérience.

Commençons par l'air. Je me contente ici d'affirmer deux points qu'il serait incommode d'essayer de vérifier maintenant, même si j'en meurs d'envie. Premièrement, ce qui m'a amené à cet air, ou qui m'a confirmé qu'il était convenable ici, c'est un essai du grand

compositeur italien Luigi Dallapiccola où il annonce qu'il a découvert une tradition d'airs dans le drame lyrique italien "classique" (ce qui désigne la tradition opératique qu'illustre à son sommet Verdi), tradition qui utilise une forme quaternaire — les phrases musicales se produisent sur le modèle AABA, où le *crescendo* émotionnel arrive à son comble à la fin de la troisième phrase, B. Or la forme AABA est aussi la forme de base de la chanson dans ce que l'on appelle l'âge d'or du théâtre musical américain, compris, disons, entre 1925 et la fin des années 40, époque où ont été créées les œuvres majeures de Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern, Rodgers et Hart, Cole Porter et d'autres. L'air que nous avons dans notre séquence provient de la version créée à Broadway dans les années 30 et présente une forme AABA ingénieusement modifiée dans laquelle, de plus, est satisfaite l'observation selon laquelle le pic de l'émotion est atteint dans la troisième phrase. Le second élément que j'ai annoncé concernant l'air est que son organisation mélodique et harmonique contribue à l'expérience à laquelle j'ai attribué le concept de suspension. Je noterai simplement ici que du point de vue harmonique, la suite initiale d'accords s'analyse comme une certaine forme de préparation de la cadence dont on peut dire aussi qu'elle convient précisément pour ce qui est peut-être le début le plus controversé dans l'histoire de la musique radicalement célèbre, à savoir la progression harmonique au début de *Tristan et Isolde*. S'il est jamais possible de dire raisonnablement que le son de la musique représente une animation suspendue, je suppose que *Tristan et Isolde* en est le cas exact.

J'en viens au couple de faits qui concernent la présentation de la personne de Fred Astaire, en commençant par sa façon de marcher. Rappelez-vous pour commencer son allant lorsqu'il remonte le quai, l'exagération légère mais nette avec laquelle son corps oscille latéralement pendant qu'il arpente le quai. D'un point de vue narratif, il espère se redonner courage, en laissant son corps — pour citer William James — lui apprendre quelle est son émotion. Mais d'un point de vue ontologique, pourrions-nous dire, c'est la marche d'un homme dont nous savons qu'il bouge en dansant justement comme aucun autre. Cet homme marche et, sur n'importe quel pas, il peut se mettre à danser, la danse peut surgir — on sait à partir d'autres contextes qu'Astaire a pensé que danser était de rigueur alors qu'il était en train de pratiquer son drive au golf, de faire du patin à roulettes ou de froter le pont d'un bateau. Or, cette transformation de sa marche en danse ne nous révèle-t-elle pas alors que ce qu'il a produit auparavant était *déjà* de la danse, une sorte de cas-limite, de proto-état, de la danse ? Nous devrions aisément tomber d'accord sur le fait que ce qu'il montre, ce n'est pas *seulement* qu'il marche. Mais quel rapport entre danser et marcher ?

Le fait que son numéro ne va pas ici jusqu'à une danse en bonne et due forme, comme c'est normalement l'obligation pour un numéro de chanteur-danseur, le fait que nous nous trouvons pour le moment restreints, pour ainsi dire, à la voix plutôt maladroite de ce virtuose de la danse, déplace le poids de l'intérêt ailleurs dans ce numéro — à savoir vers la qualité des paroles et de la musique bien sûr, mais spécifiquement vers l'émission de la chanson, ce que l'on pourrait appeler son "débit" [*delivery*] ; cette marche fait partie du débit. À l'opéra, le débit est essentiellement fonction de la voix. Certaines présences opératiques ont recours au "jeu" théâtral, mais en général, privée de sa base vocale, la présence opératique est sans efficace. Dans le jeu de la comédie musicale américaine, l'économie se trouve en gros inversée : à moins d'être identifié en tant que danseur, ou bouffon d'une sorte ou d'une autre, il faudra une voix plus entraînée que celle d'Astaire ; reste que s'il n'y a pas de base pour votre émission (quelque chose qui "monte", pour ainsi dire, la voix), la présence théâtrale sera plus ou moins inefficace.

C'est dans le numéro suivant qu'Astaire finit par trouver la voie de la danse, une fois arrivé sur ce qui était la rue du théâtre à New York, la Quarante-Deuxième rue, dans une galerie où, continuant ses aventures du début dans un espace qui est à présent une galerie de jeux, il trébuche sur les jambes allongées d'un cireur de chaussures noir distrait, réagit en chantant un

air de café conc' intitulé *When There's a Shine on my/your Shoes*, et, grim pant sur le poste de cirage où il reçoit un coup de vernis transfiguré, se voit inviter par le Noir — c'est ainsi que je vous invite à lire cette rencontre — à descendre sur terre et à entrer dans la danse. Alors se déploie ensuite l'un des numéros les plus élaborés et renversants dans l'histoire des numéros de Fred Astaire, numéro qui lui fournit l'occasion de reconnaître ce qu'il doit, dans son existence en tant que danseur — le plus profond de son identité — au génie de la danse noire. (Jusqu'à quel point cette reconnaissance est-elle acceptable, c'est une autre question, et j'espère qu'on voudra bien l'envisager en liaison avec les remarquables détails du numéro dont je parle). Après le pas de deux avec le cireur, Astaire passe à un solo quasi halluciné, qui n'est ni tout à fait de la danse, ni tout à fait du chant, où la prise de conscience qu'il a (re)trouvé la voie de la danse lui apparaît comme celle d'avoir retrouvé ses pieds, d'avoir retrouvé son corps, et son extase est telle que lorsque, traversant la galerie en tournant sur lui-même tel un tourbillon, il tombe sur une cabine photomaton, il manœuvre son corps pour l'y faire entrer avec assez de bonheur pour que ce soient ses pieds qui soient pris en photo (dans le contexte du récit, l'éclat de ses chaussures cirées). Bien qu'il ne soit pas exactement une femme abandonnée, mais un artiste dont le public s'est éparpillé, il découvre que, pour faire un *come-back*, il lui faudra lui-même s'élire, se choisir ou se re-choisir. Que la découverte de son existence intacte s'exprime ici sous la forme d'une extase, cela me fait penser au moment où Thoreau exprime la reconnaissance de sa double existence, celle à la fois, pour ainsi dire, de voyant et de vu, comme un état où il est hors de lui-même, ce qui est à peu près la définition de l'extase dans le dictionnaire.

Peut-être qu'en faisant, ou re-faisant, l'expérience de cette ode de Fred Astaire à ses propres pieds, nous pourrions à un moment donné — après une minute et demie ou, dans mon cas, environ quarante ans après avoir vu le film pour la première fois — remarquer que la descente du quai de la gare par Astaire que nous avons regardée est cadrée de telle façon que nous ne voyons jamais les pieds de Fred Astaire, pas même quand il laisse tomber par terre la cigarette qui lui a duré le temps de la chanson et qu'il l'écrase (c'est en tout cas ainsi que nous interprétons ce que nous voyons) du pied ; dans toute la séquence, son corps est coupé à peu près à mi-jambe, ce qui donne à cette forme parfaitement conventionnelle de plan hollywoodien un supplément de vie. La première fois que ses pieds nous apparaissent, c'est lorsque le montage nous fait passer au plan où il pénètre dans la gare, moment où nous l'entendons répéter ou poursuivre la mélodie qu'il vient de se chanter à lui-même : non en la fredonnant, mais avec le genre de syllabisation, de proto-parole, utilisé parfois par les musiciens pour se souvenir de la façon exacte dont le son se matérialise dans un passage musical, mais qui peut être, comme ici, l'expression involontaire d'un état de conscience, saisie dans sa distraction, sa désorientation, sa dépossession : DA ; DA, DA DA ; DA, DA DA. Notre tâche est maintenant d'appropriier à la philosophie cette évidente trivialité.

Cette conscience particulière vient de nous être révélée (par l'émission de l'air sur le quai) de façon remarquablement concrète et riche, exprimée par ce qui s'exprime, dans la chanson, de l'état d'esprit qui est encore, à l'évidence, celui du personnage fictionnel. Notre perception de ces syllabes (DA, DA, DA), il faut nous le rappeler, c'est ce que le monde, et pour l'essentiel *tout* ce que le monde, a pu voir jusqu'à présent de cette conscience ; et notre attention est attirée sur le fait (ou la convention) que le débit de la chanson a été d'abord inaudible, et la proto-danse a au début été invisible, dans son monde de fiction. Si cette foule de passants sur le quai avait eu conscience d'un homme en train de faire devant elle ce qu'Astaire, ou son double, est en train de faire devant nous, elle aurait eu le sentiment, disons, d'une certaine inconvenance (une foule différente, avec d'autres conventions, l'aurait peut-être suivi en chœur dans son numéro). À mon sens, le caractère non-remarquable (manquable) *et* le caractère remarquable (qu'elle soit, immanquablement, reconnaissable entre toutes) de cette syllabisation d'Astaire, et du numéro qui lui fait place, emblématisent, pour moi, une manière

de manifester l'ordinaire. Que le caractère ordinaire de l'expérience soit ainsi figuré dans l'image de la marche, c'est là quelque chose que j'ai considéré, en plusieurs occasions, devoir tout particulièrement prendre en compte.

Je voudrais pour finir présenter d'une autre façon comment nous en sommes arrivés là. Il semble juste de souligner que le jugement esthétique chez Kant (dans un contraste radical avec son jugement moral) est une forme, qui reste à spécifier, d'énonciation passionnée : une personne, qui prend le risque de s'exposer à des rebuffades, en élit une autre, par l'expression d'une émotion, pour qu'elle lui réponde en concordance, autrement dit de façon appropriée en émotion et en actes (même de langage), ici et maintenant. Et il semble vraisemblable de supposer que, si la tragédie est la mise en œuvre d'une scène de scepticisme, alors par contraste la comédie met en œuvre un apaisement joyeux du scepticisme, qu'on pourrait appeler affirmation de l'existence. Or l'énoncé ou le débit de la chanson d'Astaire, accompagné de sa proto-danse, m'a élu pour une réaction de plaisir que je propose de lire en termes des concepts de suspension psychique, de dissociation du corps, liés à un état d'invisibilité ordinaire qui (mais sur ce point vous devrez pour l'instant me croire sur parole), trouve sa résolution par la suite dans une reconnaissance des origines, qui rétablit un rapport au corps intact, et provoque un état extatique. Et dans mon désir de partager ce plaisir, je considère qu'une scène de marche avec cette syllabisation est une expression appropriée de l'ordinaire, de ce qui se manque, et que le portrait d'un pied dans sa chaussure saisi par un photomaton est bien une affirmation extatique d'existence. En proposant ce genre de pierres de touche de l'expérience, j'espère bien ne pas mettre radicalement en jeu notre avenir ensemble, mais prendre la mesure, qui reste à évaluer, de ce qu'en serait l'enjeu.

Au moment d'achever ces observations, je reprends le défi que je m'étais lancé tout à l'heure, de dire pourquoi prendre le scepticisme au sérieux, c'est quelque chose de plus que se complaire à ses vaines fascinations ; et pourquoi le travail d'une philosophie plus sérieuse ne consiste pas forcément à prendre des mesures pour éviter cet affolement.

J'ai dépeint la mise en œuvre du scepticisme dans *Hamlet* — en le concevant comme un combat de Hamlet pour ne pas savoir ce qu'il sait — comme un désir irrésistible, de la part de Hamlet, de nier sa propre existence (de nier qu'il soit né un jour), désir qui se trouve plus ou moins explicité lorsqu'au dernier acte de la pièce il prouve son existence en proclamant : "Me voici moi, Hamlet le Danois", ou, pour reprendre la formulation de Descartes dans sa Seconde Méditation, "La proposition : je suis, j'existe, est vraie toutes les fois où je la prononce ou que je la conçois en mon esprit". Hamlet entreprend cette déclaration pour préparer, ou expliquer, son geste de se jeter dans la fosse d'Ophélie, comme si la condition, pour dire son existence séparée, était de se trouver face à la mort de l'amour. Mais qu'est-ce que cela voudrait dire de conseiller à Hamlet — ou qu'il fasse lui-même en sorte — d'éviter son scepticisme, d'éviter son propre évitement de l'existence, sa transformation de soi-même en spectre ? Ses proches lui ont certes conseillé d'être raisonnable ("Tu sais que c'est banal, que tout ce qui vit doit mourir [...]. Pourquoi dans ton cas cela semble-t-il si particulier ?" [I, 2]). Et la pièce contient ce qui est, je crois, la scène de conseils de ce genre la plus célèbre que nous ayons dans la littérature. Dans cette scène [II, 1], les préceptes de modération énoncés par Polonius veulent montrer à son fils la voie pour se rendre inaperçu, ou sans attaches, autant qu'il se peut ("Ne soit ni l'emprunteur ni le prêteur"). Si l'on résume ce discours par la formule de Polonius "Réserve ton jugement", ces préceptes sont comme un écho lointain du programme de sagesse conseillé par le scepticisme antique — vivre une vie selon la coutume (Emerson appelle cela se conformer) et suspendre son jugement. Mais dans le monde antique — et, disent certains, encore mille ans après — la philosophie était quelque chose de bien identifié ; et donc le scepticisme, comme forme de philosophie, était pratiqué, comme un mode de vie. Le scepticisme était-il alors *vivable* ? Et qu'y a-t-il d'autre de *vivable* aujourd'hui ? Qu'advient-il de la philosophie ?

Traduction : Sandra Laugier