



**HAL**  
open science

## “ Un ou plusieurs mondes ? – Scepticisme et tragédie ”

Charles Ramond

► **To cite this version:**

Charles Ramond. “ Un ou plusieurs mondes ? – Scepticisme et tragédie ”. Journée d'études “ Vouloir / Dire : La voix et la tragédie, d'Austin à Cavell – Autour de Dire et vouloir dire, de Stanley Cavell (traduction fr. éditions du Cerf, 2009) ”, Université de Picardie Jules Verne / CURAPP programme ANR Care / École Doctorale “ Sciences Humaines et Sociales ”, dans le cadre de la convention recherche UPJV / U. Johns Hopkins, Sandra Laugier, Jan 2010, Amiens, France. <hal-04223616>

**HAL Id: hal-04223616**

**<https://hal.science/hal-04223616v1>**

Submitted on 30 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

[Exposé prononcé lors du *Workshop* « Cavell Vouloir / Dire – La voix et la tragédie, d’Austin à Cavell », Université de Picardie Jules Verne, CURAPP programme ANR « Care », École Doctorale « Sciences Humaines et Sociales », Dans le cadre de la convention recherche UPJV / Johns Hopkins, Resp. Sandra Laugier, Amiens, 7 janvier 2010. Remanié et repris dans *Vingt-quatre études de philosophie du langage ordinaire*, Limoges : Lambert-Lucas, 2022 (Étude 15 : « ‘C’est un malentendu’ – La querelle des voix au XXe siècle (Husserl, Derrida, Cavell) », principalement §III.)

# Un ou plusieurs mondes ?

## Scepticisme et Tragédie

Par Charles RAMOND  
Université Bordeaux3 / EA LNS

### *Introduction*

J’avais présenté en 2006 devant le séminaire général du crephinat (Équipe d’Accueil « Centre Recherches Philosophiques sur la Nature), qui portait pendant deux ans sur le thème « la reconnaissance des voix », un exposé intitulé « Husserl, Derrida, Cavell, les voix de la philosophie au XXème siècle ». J’essayais d’y retracer la généalogie et les arguments principaux de cette « querelle des voix » tout à fait centrale pour comprendre, je crois, la philosophie du XXème siècle, notamment à partir du dernier ouvrage de Cavell alors traduit en Français, *A Pitch of Philosophy – Autobiographical Exercises, (Un ton pour la philosophie – Moments d’une autobiographie*, 1994, trad 2003 par Sandra Laugier et Elise

Domenach). Dans ce texte assez développé et encore inédit (je songe parfois à l'étoffer pour en faire un petit livre), par-delà l'exposé d'histoire de la philosophie contemporaine, j'en étais venu à aborder les questions que pose la « voix elle-même », une notion bizarrement plus difficile à cerner qu'on ne pourrait le croire à première vue, et qui pose peut-être plus de problèmes à la philosophie de Cavell elle-même qu'on ne pourrait le croire, tant il est – légitimement – considéré comme un philosophe de la voix. Quoi qu'il en soit, elle permet de nouer vraiment en profondeur le dialogue, réussi ou raté, entre Derrida, Austin et Cavell, dont nous avons déjà beaucoup et bien entendu parler aujourd'hui. J'ai proposé à Sandra Laugier, que je dois d'abord bien sûr remercier pour tout le travail de découverte et de diffusion qu'elle mène depuis de nombreuses années concernant Cavell, et dont nous devons tous lui être reconnaissants (même si les éditeurs ne sont pas toujours à la hauteur de leur tâche, mais patience), et tout particulièrement pour la traduction de *Must we mean what we say*, qu'elle a mené à bien avec Christian Fournier et qu'elle vient de publier aux éditions du cerf, j'ai proposé à Sandra, donc, un exposé intitulé « Un ou plusieurs mondes ? Scepticisme et tragédie », et bien sûr j'essaierai dans la mesure du possible de respecter ce contrat ou cette promesse, même faite dans une certaine hâte et sans savoir encore s'il me serait vraiment possible de m'exécuter – et donc, je serai amené à parler des deux derniers textes qui figurent dans *Dire et Vouloir Dire* – à savoir le texte sur « Connaître et Reconnaître », et l'immense analyse consacré à la tragédie de Shakespeare *Le Roi Lear* sous le titre « l'évitement de l'amour ». Mais il m'a semblé que l'examen des difficultés propres à la question de la voix pouvait assez bien préparer la question du ou des mondes chez Cavell, dans la mesure où la question de la voix ne peut pas se séparer de celle de la présence au monde ou à autrui.

## ***1. Voix et langage ordinaire.***

Je partirai d'une difficulté apparemment ponctuelle, que j'ai rencontrée dans la lecture de *Dire et Vouloir Dire*. On lit, dans les premières pages du texte sur Lear :

(1) « Comment n'importe quel critique sérieux a-t-il jamais pu oublier que se soucier d'un personnage spécifique, c'est se soucier des mots au plus haut point spécifiques qu'il prononce quand il les prononce et de la manière qu'il les prononce ; ou que nous nous soucions des mots au plus haut point spécifiques d'une pièce parce que ce sont certains hommes et certaines femmes qui *ont à leur donner voix* » (DVD 416, MWM 269 : *because certain men and women are having to give voice to them*) [je souligne, CR].

J'ai été ici arrêté par deux problèmes, qui motiveront (*a posteriori*) le style et le fond des analyses que je proposerai dans un instant sur la question de la voix. D'abord, il y a un problème d'usage en français, qui n'est pas le même que l'usage anglais. On ne dit pas, en français, « donner voix » à des mots, pour dire qu'on les prononce. On pourrait, l'expression paraît même usuelle. Mais elle ne l'est pas. Je ne sais pas quel est le degré de naturalité ou d'usage de l'expression *to give voice to a word* en anglais, ni ce qu'elle signifie exactement – à supposer qu'une telle question puisse ici, et tout particulièrement sur ce sujet, avoir du sens. Mais en français, je le répète, ce n'est pas usuel. Bien sûr, je ne dis pas cela pour critiquer les traducteurs, mais pour signaler ce qui, je pense, va peu à peu nous apparaître comme un véritable problème. Donc, que dirions-nous ? On dit « donner sa voix » à un parti ; on dit aussi « donner voix au chapitre à quelqu'un » ; mais ce sont des usages « métaphoriques » de la « voix » (acceptons pour le moment de parler de « voix métaphoriques » – il n'est pas certain que nous pourrions le faire très longtemps – ce sera peut-être un des nœuds de notre problème) ; si on parlait des mots que prononcent des acteurs, on dirait non pas que ceux-ci « ont à leur donner voix » mais plutôt qu'ils « ont à leur donner *chair* », ou à « leur *prêter leurs voix* ». D'autre part (deuxième problème) s'il

s'agit, comme c'est ici le cas, des mots que « prononcent » les personnages (*characters* – mais un « personnage » peut-il « prononcer des mots » ? n'est-ce pas toujours réservé à un acteur ? les personnages ne sont-ils pas muets, par définition, comme une feuille de papier ?), la traduction de l'anglais *to give voice* devient encore plus énigmatique. En fait il n'y aurait pas de vocabulaire différent pour dire la façon dont un personnage de théâtre (ou un acteur) utilise ses mots et la façon dont chacun de nous les utilise dans le monde « réel ». Quand je me sers des mots, je les « utilise », je les « prononce », je les « prends à mon compte », je les « choisis », je les « assemble » ou les « organise » : on en dirait autant d'un personnage ou d'un acteur. Mais on ne dirait pas « je *donne* voix » aux mots, on dirait plutôt, assez bizarrement, mais assez justement quand on y pense (puisque'il s'agit de quelque chose d'éphémère) « je leur *prête* ma voix », et, si on voulait absolument donner quelque chose aux mots que l'on emploie, ce serait, toujours en français, la « vie » plutôt que la « voix » : on dirait des mots que l'on prononce : je leur « donne vie », au sens de « je les fais exister » – mais, quoi qu'il en soit, ça reste paradoxal, car les mots vivaient déjà, d'une certaine manière, bien que muette, sur le papier.

La question qui est derrière tout cela, et qui me préoccupe toujours quand je lis Cavell, c'est celle de savoir en quel sens précis il entend le mot « voix », ce qui est une « revendication », un *claim* dont, j'espère, on m'accordera la légitimité.

On sait que Cavell a proposé de regrouper certains films sous la catégorie de « mélodrame de *la femme inconnue* » ; il déclare dans *Un ton pour la philosophie*, p. 191, et ce n'est pas là une déclaration qu'on puisse dire mineure, puisqu'il y résume tout son projet :

(2) : « j'ai entrepris de pousser à son terme l'idée que le cinéma – à en juger par les genres de la comédie et du mélodrame dont j'ai relevé ailleurs les affinités – a ou avait pour sujet la création de la femme,

l'exigence qui est la sienne d'une éducation, d'une voix dans son histoire » <*I have been working out the thought that film [...] is, or was, about the creation of the woman, about her demand for an education, for a voice in her history*> (Cavell, *un ton pour la philosophie*, tr. fr p. 191 ; texte anglais *a pitch of philosophy* p. 134).

Notons bien ces expressions : « la création de la femme », « l'éducation de la femme », « l'exigence par la femme d'une voix dans son histoire » ; un esprit français pourrait s'amuser à faire remarquer que dans le film *Et Dieu créa la femme*, c'est plutôt par la danse que par le chant que se révèle la créature..., mais le point évidemment n'est pas là ; le point que je veux souligner est la généralité du propos : « la femme », « la voix féminine », etc : ces expressions reviennent sans cesse chez Cavell. Mais comment les entendre ? Qu'est-ce que « la femme » ? Qu'est-ce que « la voix féminine » ? Tout le monde sait, et Cavell le premier, qu'il y a des différences de tessiture entre les hommes et les femmes (encore que la tradition a souvent fait en sorte de les effacer, certaines partitions aiguës étant données à des hommes, certaines partitions plus graves données à des femmes – même si on doit reconnaître qu'une asymétrie demeure même dans la distribution des rôles). Mais on a peine à croire que Cavell, en voulant redonner une voix aux femmes, ait seulement voulu leur redonner leur tessiture, que d'ailleurs elles n'avaient jamais perdue. Le mot « voix » est donc à prendre en un sens métaphorique : la « voix féminine », ce sera quelque chose comme une place accordée aux femmes, une reconnaissance, une attention, un droit de parler, de s'exprimer, de voter : tout cela peut-être sans doute mis sous le nom de « voix » : avoir « voix au chapitre », par exemple, mais ce n'est pas au sens « propre » ou « premier » du mot voix, au sens où la voix est ce dont usent les chanteuses, et les chanteurs, dans l'opéra (ou les acteurs sur la scène du théâtre).

Et si l'on considérait un individu en particulier, par exemple Cavell lui-même, puisqu'il décrit lui-même son propre parcours philosophique comme le fait de conquérir sa propre voix, il est clair qu'il écrit des livres, et que donc lorsqu'il parle de « faire entendre sa voix », cela reste aussi métaphorique : il veut dire par

là ce que nous entendons derrière le sens métaphorique de « voix » : un style, un ton propre, une revendication, etc (c'est pourquoi il était particulièrement remarquable de traduire *the claim of reason* par « les voix de la raison » – voix métaphoriques, voix sans timbre ni tessiture, bien sûr, voix « blanches » si l'on veut) : il ne s'agit pas de nier que tout cela ait *un rapport* avec la « voix », mais pour autant il ne s'y agit pas directement de voix, ou d'une voix, comme celle que vous entendez en ce moment. Cela, la philosophie, en tant qu'elle est écrite, ne pourra pas nous la faire entendre : seuls des enregistrements le pourront, mais ils n'ont rien de spécifiquement philosophique, et ils peuvent enregistrer bien d'autres choses que des voix.

Je me suis donc demandé s'il y avait moyen de concentrer son attention sur la voix au sens propre (en employant cette expression avec toutes les prudences nécessaires), c'est-à-dire sur la voix que nous utilisons habituellement, ordinairement, quotidiennement, tous les jours entre nous pour parler, et s'il y avait là matière à tirer des conclusions philosophiques dignes d'intérêt. Pour l'intérêt de ces analyses, je vous laisserai juges ; mais quant à la méthode employée, je me suis demandé ce que pourrait donner une analyse de la notion de voix menée selon les pratiques de la philosophie du langage ordinaire, puisque, à ma connaissance, on ne trouve rien chez Cavell lui-même à ce sujet (ce qui est tout de même étonnant) ; tel sera donc aujourd'hui mon hommage le plus explicite à Cavell et à la tradition philosophique dont il est en quelque manière l'aboutissement.

Demandons-nous donc « ce que nous disons quand » nous parlons de « voix ».

La première chose qui me frappe, c'est qu'on ne dit jamais d'un animal, même de ceux qui chantent, qu'il a une « voix », mais plutôt un beau « chant »

(par exemple, lorsqu'on parle d'un merle ou le rossignol, on ne dit pas « il a une belle voix », mais « il chante bien », ce qui doit déjà nous faire dresser l'oreille quant au fait que le chant et la voix seraient nécessairement liés, ou que le chant serait l'expression ou la manifestation par excellence de la voix, comme on le croit souvent spontanément, et comme Cavell semble incliné à le penser) ; on parlera aussi du « cri » de certains animaux, et la plupart de ces cris ont d'ailleurs leur nom ; on parle ainsi de « beuglement » ou de « meuglement » pour la vache, de « hennissement » pour le cheval, d'« aboiement » pour le chien, de « miaulement » pour le chat, de « feulement » pour le tigre ou la panthère, de « grognement » pour un chien, de « rugissement » pour un lion, de « roucoulement » pour des pigeons ou des colombes, de « braiment » pour un âne, de « gloussement » pour un dindon, de « hululement » pour une chouette ou un hibou, de « croassement » pour un corbeau, de « coassement » pour une grenouille, de « hurlement » pour certains singes et pour les loups, de « barrissement » pour l'éléphant, de « caquetage » pour des animaux de basse-cour en général (poules, pintades), de « pépiement » pour des moineaux, de « glapissement » pour le chacal, de « sifflement » pour le merle, de « gazouillis » pour les petits oiseaux, de « bêlement » pour les moutons, « craquètement » pour les grues ou les cigognes », « stridulation » pour les cigales et les grillons, etc ; parfois il y a seulement le verbe : « blatérer » – du moins à ma connaissance on ne dit pas « blatèrement » pour le chameau. Mais, fait remarquable, même s'il arrive qu'on dise de certains animaux qu'ils ont un beau chant (on le dit encore plus volontiers qu'on ne dira qu'ils « chantent bien »), on ne parle jamais de « chantement », même si on parle parfois (et même à propos des animaux) « d'enchantement ».

En ce qui concerne les hommes, dispose-t-on donc d'un terme équivalent à « miaulement » pour le chat, ainsi qu'à l'ensemble des termes que je viens de recenser : à savoir, un nom commun qui désignerait l'émission vocale caractéristique des hommes ? Assez bizarrement, je crois qu'on ne dispose pas

d'un tel terme. Si j'entends un groupe d'humains parler, de loin, comment désignerai-je le bruit que j'entends ? Si je dis « ils parlent », je désigne une action plutôt qu'une sonorité particulière ; on ne peut pas dire : « l'homme XXX » en mettant à la place de XXX un son caractéristique de l'homme. On pourrait dire d'un homme ou d'une femme qu'ils « crient », « hurlent », « parlent à voix basse », mais aucun de ces termes ne serait générique ; on ne dira pas non plus « l'homme chante » au sens où « chante » exprimerait la façon ordinaire d'émettre notre voix (Cavell insiste à juste titre, dans *un ton pour la philosophie*, sur l'aspect très étrange et très fortement conventionnel de l'opéra ou de la comédie musicale, où les êtres humains se parlent les uns aux autres en chantant (notez qu'on ne pourrait pas dire « se chantent les uns aux autres », comme si encore une fois le chant était vraiment quelque chose d'à part jusque dans la voix elle-même). Il faudrait donc trouver un verbe formé sur « voix », et – chose remarquable – *il n'y en a pas* : on dira en effet « M. ou Mme X *vocalise* », mais en désignant par là une forme d'entraînement au chant, très particulière et restreinte, nullement représentative de l'émission vocale humaine type ; la même remarque devra être faite pour le verbe « vociférer » : vociférer, ce n'est pas seulement émettre sa voix, c'est crier, et même de façon telle que la voix y est déformée. Ce n'est pas l'emploi ordinaire de la voix. De même, « donner de la voix » signifie « crier », et non pas seulement « employer sa voix ». Donc la question revient toujours : le cheval « hennit », mais que fait l'homme avec sa voix ? À bien y réfléchir, il n'y a pas de terme absolument satisfaisant, du moins je n'en ai pas trouvé, mais le moins insatisfaisant serait bien celui de « parole » : l'homme « parle ». Mais on doit bien noter que ça garde un aspect insatisfaisant, puisque, encore une fois, dans le langage ordinaire, lorsque nous disons que nous « parlons » à quelqu'un nous indiquons sans doute par là une émission sonore de la voix, mais nous n'indiquons pas *que* cela. Nous voulons dire que nous discutons, que nous échangeons des nouvelles, des informations, des arguments, que nous avons un commerce rationnel ou quasi-rationnel avec quelqu'un : le verbe « parler » n'est pas en

charge, on le voit, de désigner uniquement et spécifiquement l'utilisation de la voix.

Comment expliquer cela ? Mon hypothèse serait que le langage ordinaire témoigne ici, pour peu qu'on veuille bien ouvrir ses oreilles pour entendre son message, de la très grande plasticité ontologique des êtres humains, dont la voix humaine est un des signes les plus manifestes, sinon le signe par excellence, puisqu'elle est la possibilité la plus haute d'imitation, donc de tromperie sur l'essence ou la nature de celui qui émet. Cavell voit cette duplicité éventuelle de la voix humaine dans le chant et notamment dans l'opéra :

(3) « Si nous prenons le cas de Wotan comme une autre occasion où 'notre parole, notre engagement' cause l'effondrement (pour le moins) d'une maison royale [...], alors nous pouvons prendre comme son pôle opposé le cas de Don Juan, où tous les mots semblent avoir forme de promesses et où aucun d'eux ne constitue un engagement. (Cela suggère de soi-même que ces figures sont des motifs d'opéra, puisque c'est dans l'opéra que les humains sont montrés comme ayant toujours plus d'un registre à la fois pour énoncer leurs mots, de telle sorte que se pose constamment la question de la relation entre ce qui est dit et ce qui est entendu, et donc la question de qui parle, donc de la sincérité). » (Cavell, *Un ton pour la philosophie*, p. 152).

Et pourtant (ce serait une discussion trop longue pour l'exposé d'aujourd'hui), je ne serais peut-être pas tout à fait d'accord avec un tel diagnostic : car précisément, les personnages d'opéra me semblent attachés à leur chant propre, et l'insincérité est de fait très difficile – pour ne pas dire impossible, bien sûr – à exprimer par le chant humain, qui, du fait même de sa monophonie essentielle, est toujours au premier degré. J'ai développé cela ailleurs, dans une analyse générale de ce que signifie « interpréter » une œuvre musicale, il est impossible d'y revenir en détail ici. Disons seulement que, préoccupé de dégager une certaine « logique de l'affectivité » présente selon moi dans la musique, j'avais remarqué qu'on pouvait demander à un interprète de jouer « avec passion », « avec tendresse », « avec rage », et avec bien d'autres sentiments encore, mais qu'à ma connaissance on n'avait jamais entendu un professeur de

musique demander à son élève de jouer « jalousement » ou « insincèrement » – ce n'est pas une chose qu'un musicien saurait faire – certains affects se révélant ainsi incompatibles, pour des raisons profondes, avec la musique elle-même. Il me semble que la plasticité et donc la duplicité éventuelles de la voix humaine se verraient bien mieux dans l'art des imitateurs que dans celui des chanteurs – et nous ne devons pas oublier que l'art aujourd'hui le plus populaire, sinon le plus ordinaire, n'est pas l'opéra, mais l'imitation sans cesse présente à la télévision, par exemple.

Quoi qu'il en soit, il reste tout de même notable qu'on ne dispose pas de terme pour désigner un bruit, ou un son, ou le bruit, ou le son, typiquement humains (article défini ou indéfini ? quelle serait la meilleure formule ? laquelle emploierait-on ? aucune, je crois, toujours pour les mêmes raisons). Sans doute, lorsque Rabelais dit « le rire est le propre de l'homme », il désigne par là une émission sonore ; et sans doute il désigne bien un type d'émission sonore propre aux groupes humains ; mais on ne peut tout de même pas dire que le « rire » soit un bruit générique, même s'il est distinctif : si j'entends rire, je peux être sûr que j'ai affaire à des hommes ; mais malgré tout le rire reste rare chez les hommes, et ils émettent des sons généralement différents, et tout aussi typiquement humains, au moyen de leur voix. Pourrait-on dire « la voix est le propre de l'homme » ? Oui sans doute, mais si on ne le dit pas, si cette définition de l'homme ne fait pas partie de la liste traditionnelle de celles que nous connaissons, si la formule par conséquent enveloppe quelque chose qui nous fait hésiter, c'est sans doute, justement, la gêne que nous aurions à associer de trop près la « voix » et le « propre » : car précisément la voix défie le propre, dans sa plasticité et dans sa haute capacité imitative. La voix, si l'on voulait, serait donc le propre de l'homme en tant que le propre de l'homme est de ne pas avoir de propre. Mais il faut reconnaître que ça aurait un petit côté paradoxal et sophistique – au moins, sophistiqué.

Il semblerait donc que le paradigme de la « voix », l'endroit où elle s'exprime par excellence, soit la voix humaine, et, dans la voix humaine, la voix parlée, et non pas la voix chantée (on dit toujours « le chant des sirènes », tandis que je n'ai jamais entendu dire « la voix des sirènes »). On en trouverait une bonne confirmation dans ce que nous disons à propos de rassemblements humains dans lesquels on perçoit des voix sans pouvoir distinguer leur signification : que l'on pense par exemple au « bruit » caractéristique que fait une « conversation » (thème cavellien s'il en est, mais l'a-t-il analysé de ce point de vue ? pas à ma connaissance, mais ma connaissance est très imparfaite), une « conversation », donc, à laquelle on assiste sans y participer, ou que l'on perçoit à travers une cloison, ou dans une langue que nous ne comprenons pas ; que l'on pense aux sons émis dans un réfectoire, ou dans une piscine, ou à la bourse, ce bruit des voix humaines mélangées, et donc indistinctes ; c'est un « murmure », dira-t-on, ou un « brouhaha », traversé de temps à autres par un « éclat de voix » ; que l'on pense encore au bruit si particulier d'une salle de concert ou de théâtre pleine de spectateurs, avant que le spectacle ne commence (autre phénomène étonnamment laissé de côté par notre philosophe du théâtre et de la voix). Nous dirions de cela, sans doute, que c'est comme un « bourdonnement », comparable à celui d'un essaim, ou au bruit que font de nombreuses abeilles et bourdons en train de butiner sur un massif de fleurs ; le terme ne serait sans doute pas parfaitement exact, car le bruit si particulier d'une salle remplie avant le début du spectacle, n'est exactement semblable à aucun autre bruit animal. Bien qu'indistinct, bien qu'il n'ait pas de nom, il est profondément humain, et certainement très rassurant en cela avant la plongée de chacun, seul, dans le noir et dans l'inconnu – parfois dans la terreur – de la représentation. Mais quoi qu'il en soit, il est clair que nous aurions tendance à nous exprimer, dans ce genre de cas, même par approximation, en recourant à des termes désignant des regroupements d'animaux : de même que nous dirions peut-être que le public de la salle de concert (ou de théâtre) « bourdonne », de même nous dirions sans doute que la bourse, ou une piscine

fermée, résonnent de bruits ou de sons comparables à ceux qu'émettent une volière, ou la singerie d'un jardin zoologique. Bref, tant qu'on ne distinguera pas un message compréhensible ou sensé, par exemple si l'on assiste à une séance à la bourse d'un peu loin, on ne parlera pas de « voix », mais de « cris », voire de « hurlements » ou de « piailllements ».

Tout cet examen de ce que nous dirions dans certaines situations montre bien (ou du moins indiquerait bien, car ce genre d'analyse ne peut pas valoir preuve, mais seulement indice ou symptôme), tout cet examen, donc, de ce que nous dirions au sujet des voix ou de la voix conduirait donc à penser que la voix n'est jamais seulement une affaire de sonorité seulement, mais qu'il n'y a « voix » (ou, du moins, que nous nous exprimons ordinairement en termes de « voix ») que lorsque l'émission sonore est non seulement attribuée à un homme ou à un groupe d'hommes, mais à condition encore que nous puissions avoir l'impression que ces sonorités enveloppent des significations, que nous les percevions ou non (comme dans le *double assassinat rue Morgue*).

De ce point de vue, la « voix » aurait plus de proximité, malgré les apparences, ou au moins autant, avec la pensée silencieuse ou muette qu'avec le chant. Et c'est ce qui expliquerait qu'on s'exprime ordinairement en termes de « voix » pour caractériser des messages qui nous parviennent sans aucune espèce de sonorité : ainsi, les « voix » qu'entendaient les prophètes, ou Jeanne d'Arc, ou chacun de nous lorsqu'il écoute sa conscience ou son devoir, se caractérisent non par leur timbre (on ne saurait le plus souvent dire si elles sont masculines ou féminines, par exemple – ce qui prouve que le timbre n'est pas essentiel à la voix), mais par leur message. Et nous n'hésitons jamais à parler de nos « voix intérieures », bien que nos oreilles n'en aient jamais goûté la sonorité.

De telles remarques, si elles étaient avérées, pourraient avoir certaines conséquences pour la théorie des « actes de parole ». Les actes de parole, ou les énoncés performatifs, requièrent-ils absolument une émission sonore de notre

voix ? Si l'émission sonore n'est pas essentielle à la voix, comme je viens d'en indiquer la possibilité précisément au moyen d'une analyse de ce que nous disons au sujet de la voix, l'autonomie, voire l'existence, des « actes de parole » pourrait se trouver menacée. On sait que c'est un des griefs de Cavell à l'égard d'Austin : il aurait progressivement ramené, notamment dans son séminaire puis dans son texte fameux sur les excuses, les « actes de parole » à la catégorie plus générale « d'actes », supprimant ainsi la particularité ou la nécessité même de la « voix », ce qui ne peut pas convenir à Cavell dont toute la pensée, au contraire, vise à maintenir la possibilité des « voix » contre toutes les tentatives philosophiques faites pour les étouffer ou les étrangler (dont celle de Derrida, nous l'avons vu).

Je me souviens à ce sujet d'une anecdote que raconte Derrida dans *La Carte Postale* : il est à la Bodleian Library, pour consulter une carte postale (ou un « livre de sorts », *fortune telling book*), et on lui demande de lire le règlement de la bibliothèque. Il prend le carton sur lequel est imprimé le règlement, et entame sa lecture. A ce moment là, le conservateur lui demande de le lire « à haute voix » ; surpris, mais pas difficile, Derrida s'exécute, et ainsi finit la scène. Peu de chose apparemment ; mais, replacée dans une discussion sur les « actes de parole », cette scène peut devenir une sorte d'expérience cruciale bien intéressante, que je formulerais de la façon suivante : y a-t-il vraiment une différence, et dans ce cas laquelle exactement, entre lire « à haute voix » et lire tout court ? A première vue, il y a une très grande différence, une preuve en étant que justement le conservateur de la bibliothèque anglaise ne se satisfait pas de la simple lecture, mais exige une lecture « à haute voix », qui vaut manifestement plus à ses yeux que la lecture silencieuse (elle permet de vérifier que tout a été lu, que le contrat est passé, que la promesse est faite). Avons-nous véritablement besoin d'entendre physiquement un texte (c'est-à-dire, de l'entendre prononcé par nous-même ou par quelqu'un d'autre, pour l'entendre (je veux dire par là, non pas le comprendre, mais percevoir ses sonorités) ? Comme chacun sait, ce n'est pas le cas. Chacun sait en effet qu'on peut être sensible à des cacophonies ou à des euphonies présentes dans

un texte sans qu'il soit besoin de les prononcer ; de même, les personnes habituées peuvent « lire de la musique », et l'entendent sans l'entendre, phénomène extrêmement bizarre, mais constamment attesté, et que Cavell connaît bien sûr parfaitement, puisqu'il a suivi des cours de composition à la Julliard School. Et inversement, quand on lit à haute voix, n'a-t-on pas l'impression de simplement matérialiser une voix qui est déjà présente dans le texte, bien que silencieuse ? C'est le cas du théâtre, mais aussi de n'importe quel texte écrit, qui semble bien, ainsi, nous « parler », paradoxalement, c'est-à-dire émettre, ou lui-même transcrire, une « voix » ; je ne veux pas dire qu'il transmet ou transcrit la voix de celui qui écrivait, bien sûr, car cette voix n'a sans doute pas plus été proférée que je ne profère le texte lorsque je le lis pour moi ; mais je veux dire que, si la communication est structurellement écriture, pour parler à la façon de Derrida, on pourrait peut-être aller encore au-dessous, et dire que même l'archi-écriture est voix : car lire, qu'est-ce d'autre que d'entendre, ou plutôt se faire l'écho, une voix ? Puisque nous n'avons l'impression d'aucun hiatus lorsque nous passons de la lecture silencieuse à la lecture à voix haute, c'est bien que ce hiatus n'existe pas : à vrai dire, nous sommes tous intimement convaincus que c'est *fondamentalement la même chose* que de lire silencieusement ou à voix haute, et que la sonorisation de notre lecture, bien loin d'être fondamentale, possède un côté manifestement « supplémentaire ». Les infélicités de la lecture à haute voix sont les mêmes que celles de la lecture muette : dans l'anecdote de la bodleian, Derrida aurait très bien pu « lire à haute voix » le texte du règlement en pensant à autre chose, et donc il n'en aurait de fait pas plus pris connaissance que s'il l'avait lu sans attention et sans prononcer un son. D'ailleurs, on peut parfaitement imaginer toutes les transitions, à partir d'un même texte, entre lecture silencieuse, lecture à voix très basse, quasi inaudible, puis à voix basse, puis à voix timbrée normalement, puis à voix déclamée comme un acteur de théâtre, puis amplifiée par des hauts parleurs, autant qu'il sera possible, et supportable : et nous savons

bien que ce sera toujours le même texte, et que l'intensité de la sonorisation vocale que nous lui imposerons n'y changera rien d'essentiel.

Les analyses du langage ordinaire, de « ce que nous disons quand » nous employons le mot de « voix » ou les mots apparentés, et les analyses plus « phénoménologiques » que nous venons de proposer (à supposer qu'un mot si imposant convienne pour l'analyse d'une anecdote), nous conduisent ainsi à reconnaître la légitimité de l'indifférence cavellienne à la distinction entre « voix réelles » et « voix métaphoriques », qui pouvait surprendre au premier abord, surtout de la part d'un disciple d'Austin. Mais on voit ici que cette indifférence à la distinction « voix réelle » / « voix métaphorique » se paie d'un derridisme tout à fait orthodoxe... Il ne s'agit pas ici de nier que la sonorité des voix existe, et qu'elle est une des choses les plus capables de nous toucher. À dire vrai, j'y suis même personnellement extrêmement sensible. Mais, d'un point de vue conceptuel, le bénéfice de ces analyses serait dans le fait qu'elles nous permettraient sans doute, en accordant aussi bien la présence d'une « archi-écriture » dans la voix que la présence d'une « archi-voix » dans l'écriture, de renvoyer dos à dos aussi bien ceux qui se plaignent de la supériorité millénaire de la voix sur l'écriture, que ceux qui se plaignent des tentatives millénaires de l'écriture pour étouffer la voix.

## ***2. Un ou plusieurs mondes ?***

J'en viens donc, par ce biais à ma question sur la pluralité des mondes chez Cavell.

Une des grandes originalités de l'ouvrage de Cavell *un ton pour la philosophie* est de légitimer le recours à la dimension autobiographique dans la constitution même d'un questionnement philosophique. Il s'agit en effet pour lui, dans la droite ligne de ses ouvrages précédents, notamment *les voix de la raison*, de montrer par l'exemple comment un philosophe peut trouver ou retrouver sa

« voix », ou une « voix ». Plus précisément, une des premières questions que s'est posée Cavell (question dont je ne traiterai pas en détail aujourd'hui, mais que je me contenterai d'évoquer) est celle de ce qu'il appelle « la présomption de la voix », ou « l'arrogance de la voix » (en anglais, *arrogation*, fait de s'arroger, que l'on entend assez mal dans le français « arrogance », qui a d'autres connotations) : autrement dit, à quel titre certains individus parlent-ils au nom des autres, et notamment les philosophes ?

On comprend alors le choc qu'a pu représenter pour Cavell, il y insiste particulièrement, la rencontre avec Austin dans les années 50, et le fait d'avoir assisté au cycle de conférences qui devaient donner l'ouvrage *quand dire c'est faire* : Cavell trouvait en effet chez Austin la preuve qu'une réconciliation entre la voix du philosophe et les voix des autres individus était possible, puisque Austin se mouvait directement dans le langage ordinaire. Pour Cavell, cette rencontre avec Austin et avec la philosophie du langage ordinaire fut un véritable choc, qui le conduisit à abandonner une thèse en cours (sur la question de l'action chez Spinoza et Kant – je pense qu'on ne peut pas vraiment regretter un tel abandon, car le sujet a quelque chose d'un peu trop rhétorique et académique du moins à mes yeux). Un choc comparable à une révélation, et entraînant une véritable conversion ; j'emploie ici délibérément des termes à connotation religieuse, car c'est bien de quelque chose de cet ordre qu'il s'agit à ce moment-là pour Cavell. Et il me semble que cette dimension religieuse reste constamment présente chez Cavell. Cavell était alors en effet dans une crise difficile de sortie de son enfance, et de détermination de sa vocation ; il avait envisagé d'être musicien professionnel, et d'après ce qu'il en laisse entendre dans son livre, il avait de réels talents musicaux. Mais il souffrait doublement de l'oreille : d'une part, parce que sa mère, excellente musicienne et pianiste (j'y reviendrai plus loin) possédait l'oreille absolue (*perfect pitch*, le même mot que *a pitch of philosophy* : un ton pour la philosophie), c'est-à-dire la capacité à identifier immédiatement une note jouée par un instrument, sans repère nécessaire, tandis que le jeune

Cavell ne possédait pas ce don musical ; et d'autre part parce que, il y revient à plusieurs reprises dans son ouvrage, un accident survenu dans son enfance (il avait été renversé par une voiture) avait sérieusement et définitivement atteint son oreille gauche. Or ce défaut d'audition, non seulement d'une audition parfaite qui aurait été celle de l'oreille absolue, mais même d'une audition normale, du fait de son accident, est interprété par Cavell lui-même comme entraînant chez lui un doute fondamental et pénible sur la possibilité d'un « accord » avec le monde ou avec les autres. Et de ce point de vue, la philosophie d'Austin ou philosophie du langage ordinaire a représenté pour Cavell, il le dit explicitement et à nombreuses reprises, une compensation pure et simple à sa relative incapacité musicale et en tout cas auditive :

(4) « En réponse à ces récits d'aliénation [ex : la caverne] [...], j'ai défini le philosophe comme quelqu'un qui se trouve incompréhensible à ceux pour qui il devrait être le plus clair, et découvre, en quelque sorte, qu'il ne partage pas sa langue maternelle. Dans ce qui va suivre ici, c'est la musique qui vient représenter l'idée, ou la promesse, d'un monde qui aurait, en quelque sorte, hérité de nouveau le partage de son langage ; mais d'un monde où mon absence d'oreille absolue [*perfect pitch*] pour les tonalités musicales (un don que possédait ma mère) représente mon incapacité à m'accorder avec ce qui m'était dit en philosophie, et à me satisfaire de mes propres réponses à ce qui m'était dit. (Cavell, *un ton pour la philosophie*, p. 9)

On aura remarqué, dans cette citation, la référence à la « promesse d'un monde », d'un monde réconcilié, pour l'essentiel. Ce qui est frappant, je l'indiquais plus haut, c'est la dimension véritablement religieuse de cette quête cavellienne pour entendre le *chant du monde*, ou la voix des autres hommes et femmes :

(5) « des six ou douze caractéristiques ou conditions entremêlées que j'ai évoquées pour démontrer que la philosophie et l'autobiographie doivent être racontées dans les termes l'une de l'autre [...], l'oreille absolue est probablement la caractéristique la plus difficile à reconnaître, et la plus diversement ou intimement ratifiée. Par oreille absolue, je désigne une série d'expériences, depuis des expériences qui sont presque des conversions jusqu'aux signes infimes mais pourtant

clairs qui nous disent que le monde a une bénédiction en magasin <*down to small but lucid attestations that the world holds a blessing in store* > (*ibid*, p. 84 – en réserve ?)

Il n'est pas toujours facile, à la lecture de Cavell (du moins cela ne m'a pas été facile, mais je pense tout de même qu'il y a un véritable problème dans les textes eux-mêmes) de savoir si ce monde « qui a pour nous des réserves de bénédiction » est le *seul* monde, ou s'il y en a plusieurs à ses yeux : autrement dit, et c'est une question qui à mon avis est encore incertaine dans l'ensemble de sa philosophie, si Cavell envisage de nous réconcilier avec ce seul monde qui est le nôtre (le monde de la « caverne », celui des « cavités » de l'oreille qui sait s'ouvrir – autant de mots commençant par « cave » – n'oublions pas qu'il a choisi son nom après avoir abandonné celui de son père), ou s'il envisage plutôt de nous faire accéder à un monde qui serait meilleur : cette question de l'unicité ou de la pluralité des mondes revient constamment dans *un ton pour la philosophie*, que ce soit dans les dernières pages du premier chapitre, où Cavell fait d'abord le récit de l'expérience musicale qui lui a fourni « l'équivalent d'une oreille absolue, d'une preuve du monde <*evidence of a world*, preuve d'un monde plutôt> qu'<il> pense » etc, avant d'ajouter :

(6) « il me fallut plusieurs années pour découvrir *un autre monde*, mais je reçus à ce moment-là *la promesse qu'un tel monde existait* (un savoir auquel on n'échappe pas ensuite, et qui n'est pas toujours heureux) » ; suit l'anecdote, puis : « [...] ce drame me fit entendre davantage sur moi-même ; [...] les questions d'écoute, d'oreille qui nous étaient posées produisirent un triomphe privé ; elles parlaient fortement et d'une façon inoubliable *d'un monde de culture par-delà la construction incessante du monde*. Pourtant, je ne voulais pas que cette transcendance de la culture exige de ses participants un talent comparativement rare, une compétition de talents même. [...] J'ai su alors que la vie morale contenait une dimension ou une perspective de ce que j'ai appelé plus tard le perfectionnisme émersonien, dimension partagée par Nietzsche et Thoreau. » (*ibid*, 87-88). [je souligne dans tous les cas, CR]

Que ce soit également dans toutes les analyses de la fin du troisième chapitre, qui porte sur l'opéra et « la voix délivrée ». Cavell voit en effet dans certains mythes (par exemple, Orphée et Eurydice) et dans certaines pièces de théâtre (par exemple le *Conte d'hiver*) des allégories de la « perte du monde » qui est au fondement de sa théorie du scepticisme (pp. 197-198) ; et sa thèse sur l'opéra (ou du moins l'une de ses thèses principales est bien que « l'opéra » ouvrirait « la question du passage entre ces deux mondes » (p. 200) ; voir également, toujours à propos de l'Opéra :

(7) « une telle conception considèrera que le chant, et, je suppose, avant tout l'air d'opéra, exprime le sentiment d'être pressé ou écartelé entre deux mondes – l'un où l'on est vu, le monde à peu près familier des philosophes, et l'autre depuis lequel on vous entend, auquel on délivre ou abandonne son esprit (pour l'invoquer [...], pour y renoncer [...], pour s'y préparer [...]), et qui s'évanouit quand cesse le souffle du chant ». (ibid, 203)

Et de façon très frappante, cette hésitation sur le fait de savoir s'il y a un ou plusieurs mondes est le thème des toutes dernières lignes de l'ouvrage :

(8) « *Ce ne sont plus les mêmes collines que je vois aujourd'hui, mais je suis heureux de dire que le monde est le même lorsque je dois reprendre mon souffle à ces promesses. Sont-elles miennes ? Ai-je, au long de ces pages, jamais posé d'autre question ?* » (ibid, 236).[je souligne, CR]

Cette interrogation se trouvait déjà dans l'analyse du Roi Lear, dans *Dire et vouloir dire*, à travers plusieurs réflexions sur Kant, et l'opposition, chez Kant, entre un monde de la liberté et un monde de la nécessité, opposition que Cavell applique à l'analyse du théâtre :

(9) « Kant nous dit que l'homme vit dans deux mondes, que dans l'un il est libre et dans l'autre déterminé. Tout se passe comme si dans un théâtre ces deux mondes étaient confrontés face à face, dans leur intimité et leur inaccessibilité mutuelle. Les spectateurs sont libres – dégagés des circonstances et des passions des personnages, mais cette liberté ne peut atteindre l'arène où elle deviendrait effective. Les acteurs sont déterminés – non pas parce que leurs paroles et leurs actions leur

sont dictées et leur avenir est scellé, mais parce que, si le dramaturge a réellement peuplé un monde, ses personnages exercent toute la liberté dont ils disposent, et échouent spécifiquement dans cet effort. Spécifiquement ; ils ne l'exercent pas ou ne la cèdent pas une fois pour toutes. En un mot, ce sont des hommes ; et nos risques [« *liabilities* », plutôt : les façons dont nous sommes susceptibles de réagir, nos « capacités de réaction »] quand nous réagissons à ces personnages ne sont rien d'autre que nos risques en réagissant à tout homme – rejet, brutalité, sentimentalité, indifférence, le soulagement et la terreur de trouver du courage, les ironies des vœux des hommes ». (DVD 475)

Il faudrait suivre patiemment ces variations sur la pluralité des mondes chez Cavell. Nous venons de voir la référence à « deux mondes » ; mais parfois il semble en accorder un très grand nombre, lorsqu'il dit par exemple :

(10) « [...] les personnages [de *Lear*], ayant à renoncer, pour quelque raison que ce soit, à la présence à leurs mondes, élargissent ce dysfonctionnement dans la connaissance qu'ils en ont (pour Lear et Edmond la connaissance du fait qu'ils ne peuvent être aimés, pour Régane la connaissance du mépris qu'on lui porte » (DVD 482).

Parfois au contraire c'est un monde unique, voire pas de monde du tout :

(11) « [...] nous croyons que le scepticisme doit vouloir dire que nous ne pouvons pas savoir que le monde existe, et donc peut-être qu'il n'en existe pas (conclusion que certains font profession d'admirer et d'autres de redouter). Alors que ce que suggère le scepticisme, c'est que puisque nous ne pouvons pas savoir que le monde existe, sa dimension présente à nous ne saurait être fonction du fait de connaître. Le monde doit être *accepté* ; de même que la présence d'autres esprits (d'autrui) n'est pas censée être connue mais reconnue (*acknowledge*). (DVD 483).

Sandra Laugier a parfaitement expliqué, dans plusieurs très beaux textes qu'elle a eu la gentillesse de me communiquer, les analyses si originales de Cavell à l'égard du scepticisme, et le lien qu'il établit avec la tragédie et avec la philosophie ; je n'ai rien à ajouter à ces schémas limpides : comment le tragique vient du souci de la connaissance, et ne peut pas être vaincu par une connaissance autre ou supérieure, mais par un passage de la connaissance à la reconnaissance (comme on le voit dans la citation que nous venons de lire). Comment l'analyse du Roi Lear est particulièrement exemplaire de ces théories, puisque, comme le

montre Cavell, tous les points mystérieux de la pièce peuvent s'expliquer par le souci des divers personnages de « ne pas être vus », de « ne pas être reconnus », ou « de ne pas reconnaître » leur amour, celui qu'ils inspirent ou celui qu'ils ressentent. De même, le renversement de la tragédie (et donc la solution pratique au scepticisme) dans les comédies de remariage est parfaitement résumé par Sandra Laugier :

(12) « Dans ces films, la visée principale de l'intrigue n'est pas (comme dans la comédie classique ou romantique) d'unir le couple central, mais de le re-mettre ensemble, de le réunir. C'est ce schéma de perte puis de retrouvailles qui structure tous ces films, comme s'il s'agissait de surmonter le scepticisme, de rétablir un rapport perdu à l'autre et au monde. Scepticisme et tragédie nous montrent que la condition humaine est la séparation (*separateness*). L'idée de Cavell, à la fois évidente et inédite, est de concevoir la comédie comme retournement et conversion du scepticisme, sur fond de données semblables. Ce qui, dans la tragédie, est déni sceptique de la séparation, devient, dans la comédie, non la réfutation naïve mais l'acceptation de cet état ». (Sandra Laugier, « Stanley Cavell et la renaissance du scepticisme au XXème siècle »).

### ***Conclusion***

Je me contenterai, pour mettre un terme à cet exposé, de soulever un certain nombre de remarques sous formes d'hypothèses attendant confirmation ou infirmation dans des lectures plus complètes.

a) Le rapport au monde, chez Cavell, n'est-il pas aussi instable et incertain que la notion de « voix » ? Et n'est-ce pas pour les mêmes raisons exactement qu'on ne sait jamais si notre voix nous est intérieure ou extérieure, et si il y a un ou plusieurs mondes ?

b) Le jeu de la séparation et de la réconciliation, que ce soit avec le monde ou avec autrui, n'est-il pas aussi vertigineux que le lieu de la voix est instable, entre réalité et métaphoricité ? En effet, sauf erreur ou incompréhension de ma part, séparation et réconciliation sont chez cavell aussi indécidables que le

paradoxe du menteur, ou que certains célèbres double binds : dans un premier temps, la tragédie est définie comme refus d'être dans le monde (« d'en être », dit Sandra Laugier), tandis que la comédie est définie comme le moment des « retrouvailles » (donc de la réconciliation avec le monde). Mais aussitôt intervient un second temps, qui dit au contraire que la tragédie doit être conçue comme déni sceptique de la séparation, et la comédie, au contraire, comme acceptation de cette séparation. Si bien que, finalement, dans la comédie, je me réconcilie avec autrui en acceptant le fait que nous sommes séparés – réconciliation fragile, on l'accordera, et évanescence. On a là, encore une fois sauf erreur, un jeu typique de tourniquet conceptuel, souvent expérimenté par Sartre (dans ses fameux schémas de « qui perd gagne », par exemple dans son *Genêt*) ou par Lacan (avec l'exemple fameux des prisonniers).

c) Ce qui rend également Cavell obscur et difficile, n'est-ce pas, encore et toujours, cette indécidabilité sur le nombre des mondes, mais cette fois-ci d'un point de vue plus clairement religieux ? Sandra Laugier écrit très bien que, pour Cavell,

(13) « Le scepticisme n'est pas une difficulté épistémologique, un doute, mais une partie de notre *condition*, notre incapacité ou plutôt notre refus d'atteindre le monde, et tout simplement d'en être *proche* » (Sandra Laugier, « Le scepticisme et la tragédie, d'Emerson à Shakespeare », p. 7).

Mais de quel monde ce « refus d'atteindre le monde » peut-il être émis ? Et comment faire pour opérer ce « rapprochement » ? Si je parle de point de vue « religieux », comme il m'est déjà arrivé de le faire au cours de cette exposé, c'est parce qu'ici, comme en bien d'autres endroits, Cavell retrouve un vocabulaire très pascalien, sur la « finitude » de la « condition humaine », comme s'il allait de soi que « notre monde » possédait de telles caractéristiques, ce que d'excellents esprits ont énergiquement nié. D'où vient donc la certitude que notre monde, et notre condition, sont celles qui sont décrites ainsi ? Et en quoi le fait de nier cela serait-il obligatoirement tragique ? On ne peut s'empêcher de remarquer que, aux

yeux de Cavell comme dans les premières pages de la Genèse, le pire péché est de vouloir connaître... et que tous les malheurs des hommes en découlent – ce qui serait la leçon de la tragédie. Pourquoi pas, mais pourquoi ? D’où viennent ces certitudes sur le monde ? N’y aurait-il pas ici, de la part de Cavell, une certaine *arrogation* conceptuelle ? une présomption assez typique chez nombre de philosophes (je pense par ex à Foucault) d’avoir une vue correcte de la « réalité », dont les autres seraient (pourquoi, par quelle disgrâce) privés ? Si bien qu’au moment même où l’on dénonce la prétention des philosophes à *parler* à la place des autres, ou à savoir mieux que les autres ce qu’ils disent, on émet la prétention de *penser* à la place des autres philosophes, à avoir une vue plus juste des articulations de la réalité... la dénonciation de l’arrogation de la voix par les philosophes se fait depuis l’arrogation de la philosophie... mais la thèse de la finitude (humaine ou non) n’a jamais été autre chose qu’une induction ou un préjugé assez localisés...

d) enfin, ce sera ma dernière remarque pour aujourd’hui, il me semble qu’on devrait examiner attentivement, du point de vue de la méthode, la question de la réconciliation, du re-mariage, ou des « retrouvailles ». On sait quelle importance ce thème a aux yeux de Cavell. Mais il me semble qu’il y aurait matière à s’interroger, à partir de ce thème, sur le rapport très général que Cavell noue avec la littérature, et tout particulièrement le théâtre de Shakespeare, et aussi avec le cinéma. Il y a là, je crois, un très grave et très difficile problème, sur lequel, à ma connaissance, il ne s’explique jamais. Il y a trois attitudes possibles : celle de Derrida vis-à-vis de Genêt : faire tout pour ne pas être le pourvoyeur de sens, pour ne pas faire le Sartre ni le Hegel ; celle de Girard, qui pense que la vérité est une et partout la même, et que, quelle que soit la matière qu’on pratique, on ne peut que la retrouver : en ce sens, Shakespeare est traité par Girard comme un philosophe à part entière, et l’ensemble de ses tragédies comme un système. Il a dit exactement la même chose que Girard (bouc émissaire, mimétisme, etc), parce qu’il n’y a rien d’autre à dire lorsqu’on est lucide. Mais entre les deux ? Que reste-

t-il, sinon, précisément des « retrouvailles » entre littérature et philosophie ? Mais de telles retrouvailles ne seraient possibles, entre ces deux mondes, que s'ils en faisaient un seul, c'est-à-dire si on pouvait échapper entièrement au scepticisme. Sinon, que peuvent-elles bien valoir ? Sont-elles des « retrouvailles » dans lesquelles on se réconcilie en reconnaissant qu'on est séparés ? Mais alors, de quelle manière la littérature apporte-t-elle quelque chose à la philosophie, ou inversement. Ce vieux couple en est-il réduit à la conversation ? Autant de questions qui mériteraient des enquêtes complètes, mais que je remercie Sandra de m'avoir permis de soulever.

Je vous remercie de votre attention.