



HAL
open science

Séries télévisées et esthétique de l'ordinaire

Sandra Laugier

► **To cite this version:**

Sandra Laugier. Séries télévisées et esthétique de l'ordinaire. Revue internationale de philosophie, 2022, 3 (301), pp.9-26. 10.3917/rip.301.0009 . hal-04620430

HAL Id: hal-04620430

<https://hal.science/hal-04620430>

Submitted on 21 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Séries télévisées et esthétique de l'ordinaire

Sandra Laugier

DANS **REVUE INTERNATIONALE DE PHILOSOPHIE** 2022/3 (N° 301), PAGES 9 À 26
ÉDITIONS **DE BOECK SUPÉRIEUR**

ISSN 0048-8143

ISBN 9782807398504

DOI 10.3917/rip.301.0009

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2022-3-page-9.htm>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Séries télévisées et esthétique de l'ordinaire

SANDRA LAUGIER

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Stanley Cavell se déclarait perplexe de la question qui lui était souvent posée : « comment se fait-il qu'un professeur de philosophie en vienne à réfléchir sur le cinéma populaire hollywoodien ? » – alors que c'est prendre les choses à l'envers, et « qu'il aurait été plus naturel pendant la plus grande partie de ma vie de poser la question dans l'autre sens : comment se fait-il qu'une personne dont l'éducation a été autant façonnée par la fréquentation des cinémas que par la lecture de livres en arrive à exercer le métier de faire de la philosophie ? »¹. C'est bien la question : comment, plus précisément, peut-on parvenir à trouver dans la philosophie une satisfaction de la forme de sensibilité qui a été formée, depuis l'enfance, par le fait d'aller au cinéma et de regarder des séries ? Comment se fait-il qu'on a trouvé en philosophie une forme de satisfaction, d'excitation, et d'éducation qui rejoint cet intérêt ? Cela fait comprendre qu'il faut aussi, pour trouver et faire la philosophie qui soit au goût du cinéophile et du sérieophile, transformer la philosophie, en faire quelque chose de singulier – au sens strict : la philosophie devient, effectivement, du singulier, quelque chose qui a à voir avec l'éducation de soi qu'apporte le cinéma, et qui aura donc à voir avec un certain type d'autobiographie esthétique : la façon dont notre vie est aussi constituée de ces fragments de cinéma, de ces épisodes de séries, et dont nous l'orientons aussi par rapport à ces moments qui comptent. Parce que, comme le note Cavell, le cinéma représente ces moments importants de la vie, où elle change imperceptiblement – moments qui dans notre vie réelle sont fugaces et indéterminés – alors il faut toute une vie, ou des années, pour comprendre où ça a basculé, cette tension, cette temporalité. Telle est la révolution cavellienne que l'on va retrouver, décuplée, dans les séries télévisées.

Il s'agit alors d'éduquer sa propre expérience, pas seulement au sens d'une formation du goût esthétique mais de quelque chose de bien plus général, qui

1. Stanley Cavell, *La Projection du monde*, trad. Christian Fournier, Belin, 1999, p. 60.

a à voir avec la formation morale et la constitution de sa propre singularité, jamais autant à l'œuvre que dans le choix des films et séries de votre vie.

Rien ne saurait vous montrer cette valeur si vous ne la découvrez pas dans votre expérience, dans l'exercice tenace de votre goût personnel et donc de votre disposition à mettre en cause votre goût dans son état actuel, à former votre propre conscience artistique, et donc nulle part ailleurs que dans les détails de votre rencontre avec des œuvres précises.

Or, les publics de la culture se sont transformés depuis la fin du siècle dernier. Cette démocratisation massive de l'art à l'heure du numérique n'a été pas encore suffisamment observée et analysés par la philosophie, pas plus que la constitution d'un nouvel ensemble de valeurs à travers la diffusion massive de certaines séries télévisées, faute d'enquêtes et d'outils théoriques adéquats, et de perception claire du passage pragmatique de la culture vers le commun.

Walter Benjamin avait réfléchi en 1939 sur les effets induits par l'apparition des nouvelles possibilités techniques de reproduction des œuvres musicales et plastiques. L'élargissement des publics des arts, le développement des « cultures populaires », l'installation, par le tournant numérique, de nouvelles formes, de nouveaux acteurs et de nouveaux modèles d'actions et pratiques artistiques, sont en train de transformer la définition même de l'art, contestant tout à la fois les conceptions élitistes du « grand art », et le monopole de certains arts récents, comme le cinéma, sur le « démocratique » et le commun. Erwin Panofsky insistait « sur le fait que le film a été créé d'abord et avant tout, comme un divertissement populaire sans prétention esthétique qui a redynamisé les liens entre production et consommation artistiques [lesquels] sont plus que ténus, pour ne pas dire rompus, dans de nombreuses disciplines artistiques »² ; aujourd'hui, cette conception et la défense d'un art qui n'a pas perdu le contact avec ses publics, renforcée, s'étend au-delà même du cinéma, dans les séries télévisées.

C'est une mutation profonde du champ culturel et de ses hiérarchies qui est en train de s'opérer et le changement d'attitude des milieux académiques par rapport aux séries télévisées en est la marque. Les séries, de produit de masse débilisant, sont devenues un objet d'études, comme lieu de réappropriation de l'autorité artistique et herméneutique, de *re-empowerment* du

2. Irving Lavin, *Introduction à Erwin Panofsky, Three Essays on Style*, Cambridge, The MIT Press, 1995, p. 11.

spectateur par la constitution de son expérience singulière. Le critique Robert Warshow, inspirateur de Cavell³, affirmait dans *The Immediate Expérience* :⁴

« Culturellement, nous sommes tous des "self-made men", nous nous constituons dans les termes des choix particuliers que nous faisons dans la multitude étourdissante de stimuli qui s'offrent à nous. »

La démocratisation de la production artistique promise par le Romantisme trouverait sa réalisation dans de nouvelles formes artistiques, à la fois interactives et partagées. La question de la démocratie est alors, au-delà de la culture « de masse », celle de notre capacité d'expressivité individuelle, d'actions et de choix esthétiques singuliers au milieu de l'ensemble de ce qui nous est offert⁵.

Le déplacement de l'intérêt sur des objets « ordinaires » comme le cinéma ou les séries TV, induit alors une transformation de l'esthétique. L'enjeu théorique que constituent les références à la culture populaire est fondamental : il ne s'agit pas de puiser dans un réservoir d'exemples mais de renverser les hiérarchies de ce qui compte. Cela permet un nouveau départ de la pensée de la démocratie, et de son assise perfectionniste, dans la confiance en soi d'Emerson (« *self-reliance* ») et la conception deweyenne du public.

L'entrée en scène d'un nouvel « art démocratique » produit inévitablement des déplacements de frontières conceptuelles : l'extension du mot œuvre, celle du mot artiste en sont affectées ; la délimitation des genres l'est aussi. En perdant leur extraterritorialité, des arts abandonnent leur aura aristocratique et participent pleinement de l'espace commun, les dispositifs artistiques contemporains déplacent profondément nos catégories conceptuelles, mises en cause par cette sortie de l'autotélisme et d'une conception esthétisante de l'art.

L'« art démocratique » tombe-t-il sous le coup des condamnations du *low art* selon un Adorno, un Benjamin ou un Greenberg ? Ou ne conduit-il

-
3. S. Cavell, *La projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*, tr. fr. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999 [1971] ; S. Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Editions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1993 [1981] ; S. Cavell, *Philosophie des salles obscures [Cities of Words]*, tr. fr. par N. Ferron, M. Girel et E. Domenach, Flammarion, 2011 [2004].
 4. R. Warshow, *The Immediate Expérience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, New York, Doubleday, 1962, rééd. Harvard University Press, 2001, postface de S. Cavell, p. ?.
 5. Cf. Albert Ogien, Sandra Laugier, *Le Principe démocratie*, La Découverte, 2014.

pas à repenser nos conceptions de l'art, mais aussi les rapports de l'art et de la démocratie, et à en finir pour l'un et l'autre avec des définitions fixes ou (politiquement et culturellement) institutionnalisées pour les organiser pragmatiquement autour de pratiques et de formes de vie effectives et partagées ? Cela permet de redéfinir la culture populaire comme non plus pur divertissement sans valeur mais aussi travail d'éducation morale. Le rôle de la culture populaire (séries télévisées, mais aussi musiques, vidéos diffusées sur internet, discussions et forums en ligne...) devient crucial dans nos réélaborations éthiques et dans la constitution politique et sociale de la démocratie.

Le populaire et la confiance en soi

Stanley Cavell prenait son point de départ, dans *La Projection du monde* (1971), dans le caractère « populaire » du cinéma, en l'articulant à un certain rapport à la vie ordinaire, une intimité avec l'ordinaire, l'intégration du cinéma à la vie ordinaire du spectateur, son intrication dans la vie quotidienne et la constitution de son expérience. Une esthétique ordinaire doit défendre, non plus la spécificité des individualités créatrices de l'œuvre, ni les œuvres en tant que telles, mais l'expérience esthétique commune et partageable.

Un des buts de Cavell, et l'une de ses plus grandes réussites, est de montrer et illustrer « laisser une œuvre d'art *avoir sa propre voix* dans ce que la philosophie dira d'elle »⁶. Comprendre la relation du cinéma à la philosophie implique alors apprendre en quoi consiste, pour reprendre l'expression de *A la recherche du bonheur*, « contrôler son expérience » c'est-à-dire, examiner sa propre expérience, et « laisser à l'objet qui vous intéresse le soin de vous apprendre à le considérer »⁷ (p. 11). Cela signifie qu'il faut éduquer son expérience de façon à se rendre éduicable par elle. Il y a là une circularité inévitable : *avoir* une expérience nécessite de faire confiance à son expérience. Ce rôle de la confiance en l'expérience dans l'éducation fait de la culture populaire une ressource importante dans l'éducation morale. Une telle pertinence répond à un certain nombre de préoccupations éthiques et esthétiques centrales et à la question, soulevée depuis longtemps par Cavell,

6. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood ou la comédie du remariage*, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Vrin, « Philosophie du présent », 2017, p. 11.

7. *Ibid.*

de la part morale des œuvres « publiques », et de la forme d'éducation qu'elles suscitent précisément dans ce public, et ce privé, qui sont créés par ces formes de communication contemporaines, cinématographiques comme télévisuelles. La question d'une morale exprimée par les médias contemporains se trouve enchevêtrée dans toutes les dimensions de la vie privée et publique. L'adresse au public devient aussi constitution d'un discours public et de ses normes, qui sont à la fois sources du discours mais aussi production de ce discours, dont elles émergent.

On assiste dans les séries TV à un déplacement de la morale, vers une morale non plus normative ou impérative, mais pas non plus purement descriptive : proche d'une éthique du *care*, au sens de la perception particulière des situations, moments, motifs, telle qu'elle nous est offerte par notre rapport intime aux séries qui sont inscrites dans notre vie quotidienne. L'intérêt d'un examen du discours moral des séries TV est aussi par la constitution d'une éthique pluraliste et conflictuelle. Ni principe général, ni valeur morale abstraite, le *care* exercé par la vision d'une série n'a rien de spectaculaire, et fait partie de ces phénomènes vus mais non remarqués assurant l'entretien (en plusieurs sens, dont celui de la conversation et de la préservation) d'un monde humain. Les séries TV mettent à la fois en scène ce souci des autres et les conflits de care : la plus fameuse série TV peut-être, *ER* « Urgences » articulait en permanence les exigences de la vie privée et du travail, et les conflits internes dans les soins à apporter aux patients (*care* moral ou médical) et a soulevé en ses 15 saisons nombre de questions de santé publique comme celles suscitées par le SIDA, l'inégalité d'accès aux soins, l'avortement, le handicap, la fin de vie, etc. La question d'une morale exprimée par les médias contemporains se trouve enchevêtrée dans toutes les dimensions de la vie privée et publique comme le montre le rôle des séries télévisées dans la mise en avant de la libération des femmes (*Sex and the City*), ou de la visibilité des minorités sexuelles (*The L Word*) et raciales (*The Wire*, *When They See Us*).

Les séries sont également des moyens de susciter le *care* et l'imagination morale (par éveil de l'affectivité, représentation de figures émouvantes ou de situations – la forme même de la série et la régularité de la fréquentation, l'intégration des personnages à la vie ordinaire et familiale des spectateurs, l'initiation à des formes de vie non explicitées et à des vocabulaires nouveaux et d'abord opaques, l'attachement aux personnages – la méthodologie et la narration de la série TV – qui font la valeur morale de ces productions, leur

expressivité morale. Cela conduit à réviser le statut de la morale, à la voir non dans des règles, normes transcendantes et principes de décision mais dans l'attention aux conduites ordinaires, aux micro-choix quotidiens, aux styles d'expression et de revendication des individus. Toutes transformations de la morale auxquelles ont appelé bon nombre de philosophes lassés d'une méta-éthique trop abstraite, ou d'une éthique déontologiste trop normative. Ils l'ont parfois, comme Martha Nussbaum, testée sur un matériau littéraire. Mais le matériau des séries TV permet une contextualisation plus développée, une historicité de la relation publique et privée (régularité, durée), une familiarisation et une éducation de la perception l'attention aux expressions et gestes de personnages qu'on apprend à connaître, à la spécificité des situations. Cela vaut pour les mini-séries qui sont en train de supplanter les séries au long cours, et qui misent moins sur l'inscription dans le temps de la vie, l'extension, que sur la durée intensive, ces 6 à 20 heures que l'on va consacrer à une histoire, comme un film très long.

Cela nécessite de prendre réellement au sérieux les intentions morales des producteurs et scénaristes des séries TV, et les contraintes ainsi imposées aux fictions, là aussi dans la lignée de la lecture de Cavell : ce dernier en effet, en rupture avec une tradition critique qui faisait de l'intelligence du film un sous-produit de la lecture critique, affirmait l'importance de « l'intelligence apportée par le film à sa propre réalisation »⁸ : le fait que le matériau lui-même éduque le spectateur, ainsi que le critique, et qu'il n'est pas dépendant du regard critique pour sa pertinence. Cavell fut le premier à appeler à une valorisation, dans la critique, de la fonction du scénariste et du réalisateur, mais aussi du travail des acteurs, dans l'élaboration du sens moral et de la portée d'éducation morale du film. Ainsi les modes d'expression (la texture morale, le style de parole et de démarche) des acteurs de film et de série, leur façon d'être sont un élément central de leur apport moral.

Une tâche de la critique serait alors de mettre en évidence, dans la lecture de l'expression morale constituée par les séries, les choix moraux, collectifs et individuels, les négociations, conflits et accords qui sont à la base de la représentation morale : choix et itinéraires des personnages de fiction, tournants de la narration, tournants dans les scénarios. On déplace la question de la morale vers celle de l'interprétation des choix publics et l'élaboration d'une sensibilité commune, à la fois supposée et éduquée/transformée par

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

les médias. Le *care* du public dans tous les sens de l'expression, ou le public du *care* comme constitué par cette expression symbolique et l'éducation apportée par cette expression.

Démocratie et culture

Le spectateur est éduqué et *cared for*, mais aussi *cared about* dans sa capacité morale : *The West Wing* et *Desperate Housewives* misent entièrement, à travers leur écriture, dans le désir d'une expression conjointe et publique du désespoir et de l'espoir de nouvelles conversations. La question est bien celle d'un lieu politique d'expression de ce désespoir et de cet espoir, de la nécessité d'une nouvelle *caring democracy* : la possibilité de nouvelles formes d'expression et d'éducation morale.

La compétence morale n'est pas seulement, en effet, affaire de raisonnement, elle est affaire d'apprentissage de l'expression adéquate et d'éducation de la sensibilité : éducation, par exemple, de la sensibilité du lecteur par l'auteur, qui lui rend perceptible telle ou telle situation, tel caractère, en le plaçant (le décrivant) dans le cadre adéquat. L'éducation produit les significations. C'est pourquoi l'idée de description ou de vision (le modèle orthodoxe ou objectivant de la perception) ne suffit plus pour rendre compte de la vision morale : elle consiste à voir, non des objets ou situations, mais les possibilités et significations qui émergent dans les choses, à anticiper, à improviser à chaque instant dans la perception. La perception est alors active, non au sens kantien où elle serait conceptualisée, mais parce qu'elle est constamment changement de perspective et improvisation, ce qui suggère une redéfinition de l'éthique – comme capacité d'attention singulière et d'improvisation. Les séries télévisées nous apprennent à regarder la vie morale comme « la scène de l'aventure et de l'improvisation », ce qui transforme l'idée que nous nous faisons de l'*agency* morale, et nous rend visibles « les valeurs qui résident dans l'improvisation morale »⁹. Des séries telles que *ER (Urgences)*, *The Wire*, ou plus récemment *Orange is the New Black*, *This is us* posent constamment des problèmes moraux inédits.

Cavell emploie aussi le nom suranné d'éducation morale – voire de pédagogie, dans le sous-titre de *Philosophie des salles obscures*. Pour Cavell, dont l'enfance et la jeunesse furent hantées de cinéma hollywoodien, cette

9. Cora Diamond, *L'Esprit réaliste. Wittgenstein, la philosophie de l'esprit*, trad. Emmanuel Halais et Jean-Yves Mondon, « Science, histoire et société », Paris, PUF, 2004, p. 316.

culture c'est le cinéma populaire, dont les productions étaient partagées par le plus grand nombre à l'époque. La valeur d'éducation de la culture populaire n'est pas anecdotique. Elle nous paraît même définir aujourd'hui ce qu'il faut entendre par « populaire » aussi bien que par le mot « culture » (au sens de la *Bildung*) dans l'expression « culture populaire ». Dans cette perspective, cette dernière a pour vocation l'éducation philosophique d'un *public* plutôt que l'institution et la valorisation d'un corpus socialement ciblé.

L'attention au particulier

Les recherches sur les séries télévisées fleurissent depuis longtemps aux États-Unis et en Angleterre, mais sont encore relativement rares en Europe continentale sauf sous l'angle de la sociologie des médias, des études de civilisation anglophone et des sciences de l'information et de la communication. Un tel décalage est frappant – entre l'influence intellectuelle, politique et morale des séries, leur place dans les conversations et la vie ordinaire, et la prise en compte de cette réalité dans la recherche. Les cursus universitaires sur ces questions aux États-Unis et dans plusieurs pays européens sont nombreux mais absents de la plupart des pays d'Europe où l'intérêt réel pour la culture populaire, et par exemple l'engouement pour les séries télévisées, ne débouchent pas sur une capacité de les considérer comme des sujets de recherche en tant que tels, qui suscitent une véritable transformation dans la forme de vie humaine.

La question n'est pas seulement esthétique, ou sociologique, ou de communication. C'est celle de savoir comment la présence d'une pratique dans nos sociétés (et elle est très générale, car il y a des séries dans tous les pays) va les transformer, changer non seulement nos visions du monde mais le monde même. Les séries télévisées et la place qu'ont prise les séries et leurs univers propres dans les existences des spectateurs sont un phénomène que chacun peut observer au quotidien et parfois sinon dans sa propre vie, du moins dans celle des autres ; ce qui fait la force des séries est bien l'intégration dans la vie quotidienne, la fréquentation ordinaire des personnages qui deviennent des proches, non plus sur le modèle classique et éculé de l'identification et de la reconnaissance, mais de la fréquentation et de la familiarisation. Nous nous soucions des personnages, exactement sur le modèle du souci d'autrui, que nous avons identifié comme une *attention* spécifique pour la façon d'être, la texture morale des personnes. Ce particularisme de l'attention au

détail moral, à l'expressivité morale des personnes, a été fort bien analysé par Cora Diamond, notamment dans le chapitre « Se faire une idée de la philosophie morale » qui clôt *L'Esprit réaliste*¹⁰.

« Nous ne pouvons pas voir l'intérêt moral de la littérature à moins de reconnaître les gestes, les manières, les habitudes, les tours de langage, les tours de pensée, les styles de visage, comme moralement expressifs – d'un individu ou d'un peuple. La description intelligente de ces choses fait partie de la description intelligente, aiguïée, de la vie, de ce qui *importe*, de ce qui fait la différence, dans les vies humaines. »¹¹

Pour Diamond la philosophie morale doit modifier son champ d'études, de l'examen de concepts généraux à l'examen des visions particulières, l'imaginaire individuel et des « configurations » de pensée des individus. On peut citer aussi Iris Murdoch, qui exprime bien cet apport des séries :

« Nous considérons quelque chose de plus insaisissable qu'on peut appeler leur vision totale de la vie, telle qu'elle se manifeste dans leur façon de parler ou de se taire, leur choix de mots, leurs façons d'apprécier les autres, leur conception de leur propre vie, ce qu'ils trouvent attrayant ou digne de louange, ce qu'ils trouvent amusant : bref, les configurations de leur pensée qui se manifestent continuellement dans leurs réactions et leurs conversations. Ces choses, qui peuvent être montrées ouvertement et de façon intelligible ou élaborées intimement et devinées, constituent ce qu'on peut appeler la *texture d'être* d'un homme, ou la nature de sa vision personnelle. »¹²

Les séries télévisées nous ont éduqués à l'attention à ces formes d'être – des personnes et des relations. C'est bien dans l'usage du langage (choix des mots, style de conversation) que se montre ouvertement ou s'élabore intimement la vision morale d'une personne, qui pour Murdoch n'est pas tant un point de vue théorique qu'une *texture d'être* – dont on relèvera que c'est un terme gestaltiste (la texture pouvant apparaître sous diverses modalités, visuelle, sonore et tactile). Cette texture n'a rien à voir avec les

10. C. Diamond, *L'Esprit réaliste*, *op. cit.*, p. 495-515.

11. Cora Diamond, *op. cit.*, p. 507. Voir aussi Sandra Laugier et Alexandre Géfen (dir.), *Le Pouvoir des liens faibles*, CNRS Éditions, 2020.

12. Iris Murdoch, « Vision et choix en morale » (1956), trad. Emmanuel Halais, in Sandra Laugier (dir.), *La Voix de la vertu*, PUF, « Éthique et philosophie morale », 2010, p. 68-69.

choix et arguments moraux, donc avec la philosophie morale classique : elle définit la morale non par des catégories de bien ou mal mais par « ce qui importe » et ce qui fait et exprime les différences entre individus. En percevant progressivement ce qui compte pour un personnage, ou une série, nous élaborons ce qui compte pour nous.

La série télévisée poursuit ainsi la *recherche de l'ordinaire*, et la tâche pédagogique au sens défini par Cavell, engagée par le cinéma populaire, d'une éducation subjective par le partage de l'expérience. Le point de départ de l'enquête de Cavell dans *La Projection du monde* est bien de réitérer le geste par lequel Tolstoï substitue à la question de l'essence de l'art, celle de son *importance*. Cette démarche est « grammaticale » : le lien de l'essence à l'importance d'un phénomène est conceptuel. L'importance n'est pas un supplément à l'essence. Maîtriser un concept suppose en effet de savoir quel rôle le mot peut jouer dans nos usages, ce qui revient à connaître son rôle, son importance dans nos vies, notre forme de vie. Maîtriser un concept, c'est donc connaître son importance : nos critères d'usage énoncent ce qui compte pour nous, au double sens de ce qui est identifié comme tombant sous le concept (compter pour) et de ce qui suscite notre intérêt et présente une valeur pour nous, *émerge* à nos yeux.

Ce qui compte

L'importance du cinéma pour Cavell est définie par sa place dans notre forme de vie ordinaire (une telle émergence de l'importance étant partie prenante de perception morale), et c'est là une autre voie de définition de la culture populaire. Car deux faits intéressent Cavell dans la valeur du cinéma : un « premier fait » incontestable et qui distingue le cinéma des autres arts, à savoir qu'il a eu et continue à avoir de l'importance pour un public très large, socialement et culturellement hétérogène. Mais c'est bien plus vrai des séries télévisées. Deuxième fait, c'est un art de la compagnie. Pour parler de notre expérience des films, Cavell décrit son expérience qui est une expérience « accompagnée », en compagnie d'amis plutôt qu'une expérience solitaire, comme la lecture ou un collectif vaste, comme celui des concerts ou de la fête. Ce compagnonnage est-il reproductible pour les séries TV ?

Pour répondre à cette objection et justifier sa méthode, Cavell explique que ce qui l'intéresse ce sont « les causes de sa conscience effective des

films. »¹³ Il s'agit de clarification de nos concepts, c'est-à-dire du rappel des critères d'usage. La source de connaissance sur le concept de cinéma n'est rien autre que ce que chacun peut en dire lui-même quand il maîtrise ce concept. Le concept est alors affaire de confiance. En matière d'expérience du cinéma, le jugement et les souvenirs de chacun ont une prétention à l'universalité (le *claim* du langage ordinaire qui se rapproche, dit Cavell de celle du jugement esthétique). Alors le cinéma, en tant que culture ordinaire, a à voir avec l'autobiographie.

« Nous impliquons les films en nous. Les films deviennent de nouveaux fragments de ce qui m'arrive, de nouvelles cartes qui s'ajoutent au jeu bien mélangé de ma mémoire, sans que je puisse deviner leur place dans l'avenir. Comme les souvenirs d'enfance dont personne d'autre que moi n'apprécie le trésor à sa juste valeur, dont le contenu n'est rien comparé à l'importance indicible qu'ils ont pour moi. »¹⁴

Ce qui est important pour moi, ou vous, n'a de fait rien à voir avec les valeurs établies de la critique. Ici se situe la spécificité de la définition de Cavell de la culture populaire et la subversion qu'il propose de la critique. Dans le « Supplément à la *Projection du monde* » écrit plusieurs années après, Cavell conteste la possibilité de déterminer l'importance d'un film d'un point de vue seulement théorique, ou historique. *Je suis seul à pouvoir déterminer l'importance et le sens des films que je vois. C'est cela la démocratie du cinéma, qui s'est prolongée dans la façon dont chacun détermine ses choix en matière de séries télévisée. De fait, aucune réflexion sur la culture populaire ne peut faire l'impasse sur cette question qu'affronte Cavell, refusant à la fois le mépris du critique pour des formes vues comme dégradées, et la condescendance bien pire des intellectuels qui revendiquent un intérêt pour les séries – toujours gouverné par la certitude d'une position de supériorité par rapport au matériau, alors que Cavell fonde son travail sur « l'intelligence apportée par le film à sa propre réalisation », un *care* pour les films et leurs producteurs (scénaristes, acteurs, producteurs et pas seulement réalisateurs).*

Cela soulève une question de confiance : quand et comment *faire confiance à son expérience*, trouver la validité propre du particulier. Retrouver le

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

14. S. Cavell, *ibid.*

contact avec l'expérience, et trouver une voix pour son expression : c'est peut-être la visée première, perfectionniste et politique, de l'éthique. Il reste à articuler cette expression subjective à l'attention au particulier qui est au cœur du *care*, et à définir ainsi une *connaissance par le care*. La connaissance morale que nous donne l'œuvre littéraire (ou cinématographique), par l'éducation de la sensibilité (sensitivité), n'est pas traductible en arguments, mais elle *est* pourtant connaissance – d'où le beau titre ambigu de Martha Nussbaum, « Love's Knowledge »¹⁵ : non la connaissance de l'amour, mais la connaissance particulière que nous donne la perception aiguïlée de/par le *care*.

L'éthique est une attention aux autres, et à la façon dont ils sont pris (avec nous) dans des connexions. *Toute éthique* est alors une éthique du *care*, du souci des autres. C'est pourquoi le XX^e siècle a produit une nouvelle attention au réel par l'expérience du cinéma et pourquoi le XXI^e siècle change encore notre perception du réel à travers l'expérience encore plus répétée et ordinaire des séries. Le *care* est omniprésent dans des séries comme *This is us*, dont toute la narration est ancrée dans l'attention que vont se porter mutuellement les personnages et le soin qu'ils prennent les uns de autres. Toute l'histoire de la série se construit sur le geste initial de *care* d'un père de famille qui décide d'adopter un enfant noir abandonné le jour de la naissance de ses jumeaux. Le *care* est une thématique centrale dans les séries télévisées, certainement à cause de la reconnaissance qu'elles permettent, d'une pluralité des positions et des voix morales dans un même monde. Le caractère polyphonique des séries, qui sont passées entre le XX^e et le XXI^e siècles de personnages isolés (Columbo) ou en couple (Starsky et Hutch, *Clair de Lune*) à une dimension chorale débutée avec *Friends*, *Urgences*, *Miami Vice*, *The West Wing*, la pluralité des expressions singulières, la mise en scène des disputes, débats et incompréhensions.

Sabine Chalvon-Demersay¹⁶ a analysé le type de formation morale qu'apportent la forme même de présentation de la série et le tournant radical accompli avec les séries des années 1990 (*Urgences*, *The West Wing*) ; régularité, intégration des personnages à la vie ordinaire et familiale des spectateurs, initiation à des formes de vie non explicitées et à des vocabulaires

15. Martha Nussbaum, *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*, Oxford University Press, 1992.

16. Sabine Chalvon-Demersay « La confusion des conditions : une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, 95, 1999, p. 235-283 (*Esprit*, 10, octobre 2000, p. 21-38).

nouveaux et initialement opaques, sans que le spectateur soit lourdement guidé et éclairé comme il l'était dans des productions antérieures. C'est cette méthodologie de la série, non seulement la narrativité mais avant tout l'introduction et la construction des personnages, qui fait sa pertinence et son expressivité morale : mais cela contraint à réviser le statut de la morale, à la voir non dans des règles et principes de décision mais dans l'attention aux conduites ordinaires, aux micro-choix quotidiens, aux styles d'expression des individus. Toutes transformations de la morale auxquelles ont appelé des philosophes lassés d'une méta-éthique trop abstraite. Le matériau des séries télévisées permet une contextualisation, une historicité (régularité, durée), une familiarisation et une éducation de la perception (attention aux expressions et gestes de personnages qu'on apprend à connaître, et qui inversement peut nous surprendre totalement.) Comprendre cela nécessite de prendre au sérieux les intentions morales des producteurs et scénaristes des séries et téléfilms, et les contraintes ainsi imposées aux fictions, là aussi dans la lignée de la lecture de Cavell : ce dernier en effet, en rupture avec une tradition critique qui faisait de l'intelligence et de la signification du film un sous-produit de la lecture critique, affirmait l'importance de l'écriture collective du film, de la fonction du scénariste et du réalisateur, mais aussi des acteurs, dans l'élaboration de la *signifiante* et de la valeur éducative du film. Il faut alors mettre en évidence, dans l'expression morale constituée par les séries, les choix moraux, collectifs et individuels, les négociations, conflits et accords qui sont à la base de la morale : choix et itinéraires des personnages de fiction, tournants de la narration, conflits, réconciliations, lapsus et refoulements.

Qui prend soin de nous ?

Si l'on se souvient aussi que Dewey, dans *The Public and its Problems*, définit le *public* à partir d'une confrontation à une situation problématique où des personnes éprouvent un trouble déterminé qu'ils perçoivent initialement comme relevant de la vie privée, et où la réponse, jamais donnée d'avance, émerge à travers le jeu des interactions de ceux qui décident de lui donner une expression publique à leur tour – on se rend compte que la télévision hérite de l'enjeu d'éducation morale du cinéma populaire. Les personnages de fiction télévisées peuvent être « lâchés » et ouverts à l'imagination et à l'usage de chacun, « confiés » à nous – comme s'il restait à chacun d'en prendre soin (*care*) en prenant soin de soi, et d'en accepter

parfois le caractère irrémédiablement inconnu quoique familier (c'est le cas des grands héros comme Jack Bauer).

Un téléspectateur qui suit une série depuis le début peut vivre avec ses personnages pendant 5 ou 7 années voire plus. C'est considérable : il y a peu de personnes, dans la réalité, que l'on accompagne aussi longtemps. Et quand arrive un nouveau personnage, notre première réaction sera le rejet, avant d'apprendre à connaître les différentes facettes de son caractère, à entrer dans sa temporalité, à découvrir ce qui est important pour elle, lui. C'est tout ce travail d'attention et de compréhension qui fait de la série une véritable éducation de soi, un apprentissage moral. Non pas au sens d'une leçon de morale, mais d'un progrès à faire sur soi-même.

Les séries doivent alors être analysées comme de véritables interactions sociales : les lecteurs, les auditeurs et les téléspectateurs les reçoivent en faisant usage de compétences de raisonnement pratique et de connaissances ordinaires du monde, ainsi que d'une compétence morale, donnée (ordinaire) mais aussi à éduquer à la fois par l'exercice d'une compétence de spectateur rompu à divers genres, et par la confrontation constante au réel, qu'illustrent par exemple les séries politiques.

La sensibilité morale permet de dépasser les conceptions morales classiques, par des approches morales différentes : manière d'être des gens, expressions et réactions naturelles, texture mouvante des personnalités, constitution des caractères dans la longue durée, expression d'une vision du monde par le discours et le style personnel, présentation et appréciation de l'ennemi dans *24 heures chrono*, ou *Fauda*. Une telle approche doit être fondée sur une perception fine, sur l'expression adéquate et d'éducation de la sensibilité (spectateur et du public). L'attitude ou la compétence morale consiste à percevoir, non des objets ou situations, mais les possibilités et significations qui émergent dans les choses, et à anticiper, à *improviser* à chaque instant dans la perception – la possibilité de description et de mise en évidence pour le public ce qui est important, *de ce qui compte*. C'est dans l'expression morale (choix des mots, style de conversation, façon d'être) que s'élabore la vision morale d'une personne, ou d'un personnage, qui en retour travaille celle du récepteur : je pense notamment aux personnages de *Miami Vice*, à la fois flamboyants et vulnérables : la série est également moyen de susciter le *care* (par éveil de l'affectivité, représentation de figures émouvantes, attachement). L'attachement que l'on a aux personnages de fiction ne se comprend qu'en termes de *care*. Les préoccupations si fortes

des spectateurs et fans pour le sort des personnages individuels dans la série culte *Game of Thrones* ne sont pas un phénomène marginal. Elles trahissent le véritable cœur des séries TV, l'attachement que l'on a pour des caractères construits au fil des années.

On connaît l'affirmation de Panofsky encore, si centrale pour Cavell, pour qui la matière du cinéma, c'est la réalité même. La matière des séries, c'est le réel, mais oserait-on dire la réalité humaine, des personnes comme réalité première. Le matériau humain des séries TV permet une contextualisation plus développée, une historicité de la relation publique et privée (régularité, durée), une familiarisation et une éducation de la perception (attention aux expressions et gestes de personnages qu'on apprend à connaître). La série TV fait ainsi partie indissolublement de la vie privée et du domaine public. Un tel matériau permet aussi de déplacer l'enjeu moral vers l'examen de la vie morale, avec ses difficultés et impasses comme dans la fameuse série *Desperate Housewives*, qui présentait un groupe (quatre, parfois élargi à cinq) de femmes habitantes d'une banlieue assez chic et abstraite, aux prises avec des conflits de *care* extrêmes. En mettant en scène le rapport conflictuel au *care* (enfants, parents, maison) comme expression centrale du caractère moral du héros (héroïnes, en l'occurrence), les séries TV légitiment le *care* et lui donnent expression publique. Le premier épisode de la première saison d'*Urgences*, centrée sur la journée ordinaire de Mark Greene et les exigences diverses de soins aux patients, aux proches, à lui-même, l'ouverture de *Desperate Housewives* avec le récit de la journée de tâches ménagères de l'héroïne suicidée qui plane sur toute la première saison, ont probablement été des moments historiques de la publicisation du *care* et permettent des ouvertures aussi fortes aujourd'hui que celle de *Better Things* (sur la vie d'une mère seule avec ses trois filles) ou le premier épisode de *This is Us*, qui parvient à verrouiller notre rapport aux personnages grâce à une construction scénarique exemplaire. Certains épisodes de *The West Wing* consacrés au soin à donner aux patients atteints d'Alzheimer ou à la nécessité – marquée dans plusieurs moments clés de la série – de porter secours aux populations du Sud sont des moments forts de l'expression du *care pour le care*.

Une tâche de la critique TV serait alors mettre en évidence, dans la lecture de l'expression morale constituée par les séries, les choix moraux, collectifs et individuels, les négociations, conflits et accords qui sont à la base de la représentation morale : choix et itinéraires des personnages de fiction, tournants de la narration, tournants dans les scénarios. On déplace la question

de la morale vers celle de l'interprétation des choix publics et l'élaboration d'une sensibilité commune, à la fois supposée et éduquée/transformée par les médias. Le *care* du public dans tous les sens de l'expression. La question se pose désormais de façon cruciale avec les séries politiques ou « sécuritaires » qui mettent en scène la lutte des démocraties contre le terrorisme, présentant à la fois les enjeux géopolitiques et politiques, les techniques de renseignement, mais aussi le point de vue de « l'ennemi », le plus souvent humanisé (*24, Homeland, Fauda, Le Bureau des légendes, No Man's Land, Teheran, Our Boys*).

On s'attache à ces personnages parce qu'ils nous affectent. Parce que nous sommes affectés et concernés par ce qui leur arrive, même si ce n'est pas notre vie. Cette affection a toutes les dimensions de l'attachement. Mais le véritable enjeu de cette affection est un lien moral, le partage et l'émergence de ce qui compte. On prend soin des personnages qui en retour prennent soin de nous, en restant inscrits en nous après la fin de la série. Les dernières scènes de *Lost* sont une réflexion sur cette façon dont l'expérience d'une série reste en chacun – tout comme l'expérience oubliée de l'île est présente au fond des personnages qui, dans cet épisode, ont vécu une tout autre vie où ils ne se connaissent pas. Plus généralement les grandes séries nous *éduquent* à nous séparer des personnages auxquels on s'est profondément attachés par leurs défauts mêmes (que l'on pense à *The Wire, Six Feet Under, Mad Men*)... et la façon dont elles se terminent, souvent longuement préparée (voire pensée depuis le début) témoignent aujourd'hui de la centralité de la relation aux personnages dans ce que nous apportent les séries.

No place like home

Le cinéma du XX^e siècle avait pour caractéristique, selon Cavell (dans son ouvrage classique *A la recherche du Bonheur*) de nous faire douter du monde, ou de nous en effacer – comme dans l'emblématique *La vie est belle* de Capra – pour mieux nous le rendre, par la proximité du film à l'expérience, le goût du bonheur et l'acceptation de l'ordinaire. Si Frost et Lynch inscrivent la série dans cet héritage, c'est pour l'inverser et mieux nous *dépouiller* : la réappropriation du monde, et de son intensité vitale, a pour effet de nous y rendre étrangers¹⁷.

17. Pacôme Thiellement, *La Main gauche de David Lynch*.

Dans un autre genre, les films et séries catastrophe sont souvent des explorations fortes et inattendues de la vie ordinaire, en tant qu'elle est menacée ou éradiquée et donc définie en creux constamment par ce qui est perdu ou objet de nostalgie. *The Walking Dead*, et *The Leftovers*, explorent ce rapport à l'ordinaire perdu. *Eternal Sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2004) est, comme le film de Capra *It's a Wonderful life*, une remarquable réflexion sur le médium dans sa capacité à représenter la perte de la vie ordinaire (là par l'effacement des souvenirs) et sa réappropriation par le contact avec autrui, en l'occurrence un remariage, exprimé par le « Okay » prononcé par Jim Carrey à la fin du film : recommencer – « la même chose, juste un peu différemment », comme le dit Cary Grant à Irene Dunne à la fin de *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937).

Ce qui me conduit à considérer les séries comme médium philosophique c'est d'avoir toujours voulu prendre Cavell au sérieux lorsqu'il imprime le rapport intime qui unit cinéma et philosophie dans leur représentation et « projection (*view*) du monde »¹⁸. J'ai repris, dans mes analyses des séries TV¹⁹, la façon dont Cavell revendique la valeur philosophique du cinéma hollywoodien, le plaçant à hauteur des plus grandes œuvres de pensée. Ce que Cavell revendiquait dans les années 1970 du cinéma grand public de Hollywood s'est sans doute transféré à d'autres corpus et pratiques comme les séries télévisées, qui l'ont relayé, sinon remplacé, dans la tâche d'éducation morale et dans la constitution de l'imaginaire des humains. La culture populaire se révèle lieu de « l'éducation des adultes », qui reviennent par là à une forme d'éducation de soi, de culture de soi – une subjectivation opérée par la mise en commun, par le partage et le commentaire d'un matériau public, intégré dans la vie ordinaire.

18. *The World Viewed*, Penguin Books, Harvard University Press, 1977, 1979, tr. française citée, *La Projection du monde*, *op.cit.* Rééd. Vrin, « Philosophie du regard présent, 2019.

19. Chronique pour le journal *Libération* : <http://www.liberation.fr/auteur/6377-sandra-laugier> et S. Laugier *Nos vies en séries*, Climats, 2019.

Résumé

La question importante, ici, n'est pas l'intérêt philosophique des séries télévisées mais l'intimité mutuelle des séries et de la philosophie : comment peut-on trouver dans la philosophie le traitement de la forme de sensibilité qui a été formée par le fait de regarder des séries ? Pour cela il faut transformer la philosophie, en faire une éducation de soi, comme une autobiographie esthétique.

Stanley Cavell prenait son point de départ, dans *La Projection du monde* (1971), dans le caractère « populaire » du cinéma, en l'articulant à l'intégration du cinéma à la vie ordinaire du spectateur. Ce que Cavell revendiquait du cinéma grand public de Hollywood s'est transféré aux séries télévisées, qui l'ont relayé, sinon remplacé, dans la tâche d'éducation morale et dans la constitution de l'imaginaire des humains. La culture populaire se révèle lieu de « l'éducation des adultes », d'une forme de culture de soi – une subjectivation opérée par la mise en commun, par le partage et le commentaire d'un matériau public, intégré dans la vie ordinaire.

Mots-clés : éducation morale, vie ordinaire

Abstract

Television series and the aesthetics of the ordinary

The important question here is not the philosophical relevance of television series but the mutual intimacy of series and philosophy: How can one find in philosophy the study of the form of sensibility that has been formed by watching series? To do this, we must transform philosophy into an education of the self, something like an aesthetic autobiography.

In The World Viewed (1971), Stanley Cavell took as his starting point the "popular" character of cinema, linking it to the integration of cinema into the ordinary life of the viewer. Cavell's analysis of mainstream Hollywood cinema can now be transferred to television series, which have taken over, if not replaced, film in the task of moral education and in the constitution of the human imaginary. Popular culture reveals itself as a place of the "education of grownups," of a form of self-cultivation—a subjectivation operated by the sharing and the commentary of a public material, integrated into ordinary life.

Keywords: moral education, ordinary life

Acknowledgements: This article has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement N° 834759).

Cette publication a reçu un financement du Conseil européen de la recherche (CER) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention N° 834759).