



**HAL**  
open science

# Le sujet de l'incertitude-Cavell et la réinvention de la subjectivité

Martine de Gaudemar

► **To cite this version:**

Martine de Gaudemar. Le sujet de l'incertitude-Cavell et la réinvention de la subjectivité. Actes de Savoirs, 2008, pp.59-92. hal-04476366

**HAL Id: hal-04476366**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04476366v1>**

Submitted on 24 Feb 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.

Le sujet de l'incertitude  
Stanley Cavell et la réinvention de la subjectivité

Martine de Gaudemar

« Je marche au milieu des fragments et des membres humains. C'est ce qui est terrible à mes yeux, que je trouve l'homme en ruines et épars, comme sur un champ de bataille ou l'étal d'un boucher ».

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Sans restaurer le sujet substantiel de la certitude de soi tel que la tradition cartésienne l'a présenté et élaboré (*Je suis une chose pensante*), Stanley Cavell lui substitue un sujet qui naît sur les ruines de nos certitudes, sur une scène de perte et de désespoir, dans la traversée interminable du scepticisme. L'incertitude n'est pas dépassée : nulle terre promise n'est abordée après la traversée. Le scepticisme fait en effet partie de notre condition : il ne peut y avoir de victoire sur le scepticisme, comme si l'on pouvait conquérir une enclave préservée, qui résisterait à la corrosion sceptique généralisée. L'érosion des certitudes est bien un des commencements de la philosophie, mais il faut renoncer à dépasser ce commencement et apprendre plutôt à y séjourner<sup>1</sup>.

Mais alors quel est ce sujet de l'incertitude ? quel *cogito* peut-il porter ? pour quelle forme de vie peut-il réclamer de la reconnaissance (*claim*) ? Il faut passer par l'examen de certaines figures du doute et du déchirement pour tenter de répondre à de telles questions.

Car l'originalité de Stanley Cavell réside d'abord dans sa méthode : philosopher à partir d'œuvres de culture qui présentent des personnages emblématiques. Cette méthode est fondée dans une double conviction : il y a de la philosophie en acte dans les œuvres de culture (la culture populaire comprise), et pas seulement dans les textes philosophiques, car l'universel est immanent aux figures particulières susceptibles de le présenter. Cet universel se délivre alors non pas dans la forme conceptuelle de l'exercice philosophique qui retiendrait un noyau dur commun aux instances particulières, mais dans le distributif du chaque « un » ou de chaque « une » pour lesquels la déclaration de soi du personnage, son *cogito*, prétend valoir. Femmes inconnues des mélodrames hollywoodiens, femmes chanteuses et souffrantes de l'opéra, ou héros des tragédies et drames shakespeariens, toutes ces figures portent un jugement sur le monde, déclarent une existence individuelle, et en appellent à chacun(e) d'une manière qui puisse valoir pour tous. C'est cet universel de la destination qui fait de la voix individuelle du personnage une voix universelle.

Il faut alors se mettre à l'écoute de cette voix universelle qui n'est pourtant en même temps qu'une voix parmi toutes les autres voix qui existent, « une voix dans un corps donné ». Ce qui permet de réconcilier l'exigence d'universalité avec la contingence d'une existence individuelle. Nul besoin, si l'on suit Cavell, de dépouiller un Ego qui déclare son existence (*Je suis, j'existe*) de toutes ses particularités contingentes : l'universel est rencontré DANS la parole ou la voix de celui qui obtient et revendique son individualité<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> . La philosophie fait l'effort de sortir de l'enfermement où elle se trouve, déchirée entre les sensibilités positiviste et déconstructionniste, effort qui correspond à la tentative de chanter dans l'opéra. Ces deux tentatives sont enracinées dans une même « capacité humaine à élever la voix ». Voir Stanley Cavell, *A pitch of philosophy - Autobiographical exercises*, Harvard University Press, 1994 ; Tr.fr. S. Laugier et E. Domenach, *Un ton pour la philosophie - Moments d'une autobiographie*, Bayard 2003, p. 212.

<sup>2</sup> . *Un ton pour la philosophie*, op. cit., p. 209.

Ce qu'on a appelé le *Cogito* cartésien est replacé par Cavell dans une histoire de la pensée. Il correspond au moment où la pensée se saisit comme doute à travers la dissolution des certitudes. Les *Méditations métaphysiques* de Descartes consacrent un ébranlement général de l'expérience humaine qui, selon Cavell, est advenu à la génération précédente, et dont on trouve la trace chez Montaigne et surtout chez Shakespeare.<sup>3</sup> Or le scepticisme qui interroge la certitude de l'existence du monde et d'autrui porte les stigmates d'une structure tragique<sup>4</sup> qui subsiste encore aujourd'hui, quand elle ne se trouve pas exacerbée. L'affirmation moderne de la subjectivité est en effet corrélative d'une dissolution des certitudes qui étoffe la menace solipsiste, celle d'un retrait dans une intériorité individuelle inscrutable et sans phrases, s'il est vrai que le langage ne peut être qu'un langage commun et qu'il n'y a pas de langage privé.

C'est pourquoi il importe d'examiner les figures d'un doute moins cognitif qu'existential si le *Cogito, sum* sur lequel achoppe le doute dans les *Méditations* de Descartes n'est en aucun cas une connaissance<sup>5</sup>. Avant d'éprouver le *Cogito* que valorise Cavell comme un moment de libération, il faut déployer ce que Cavell appelle, à travers la menace solipsiste, la vérité du scepticisme. Cette vérité est indépassable et Cavell souligne que le scepticisme est une composante inéluctable de la pensée.

La fin du vieux monde - Une scène du doute et du désespoir

Galilée et Shakespeare sont nés la même année. Cavell lit dans cette rencontre plus qu'un simple hasard, et il décèle plutôt chez Shakespeare les effets sceptiques du décentrement galiléen.

Quand Shakespeare fait dire à Antoine s'adressant à Cléopâtre :

« Alors il te faut découvrir un nouveau ciel et une nouvelle terre »,

Cavell y lit une perte des repères traditionnels inhérente au fait galiléen. Désormais des lois identiques régissent le mouvement, qu'il soit céleste ou terrestre. Les astres ne sont plus divinisés ni immunisés contre la corrosion de la raison. C'est la fin du vieux monde.

Mais la désacralisation du monde n'est jamais achevée, l'agonie n'en finit pas, et nous ne pouvons en conclure hâtivement que Dieu est mort. Car nous n'en avons jamais fini avec une transcendance qui insiste dans son absence même, transcendance que nous suscitons ou re-suscitons sans cesse. Dans tous les domaines (nature, société, politique, religion) se précise la menace d'un monde en repli, d'un ciel sourd à nos prières, d'un autrui lointain et vaguement inquiétant. L'inhumanité possible des autres (est-ce qu'ils ne seraient pas des automates<sup>6</sup>, des *aliens*, des végétaux, des « choses » étranges, plutôt que des êtres humains ?) rebondit sur notre expérience en attaquant notre nature supposée : *qui sommes-nous ?* La question se radicalise en portant sur la nature humaine, et ne se borne pas seulement à soupçonner une personnalité individuelle supposée : *qu'est-ce que le Moi ?*

<sup>3</sup> . S. Cavell, *Disowning knowledge in six plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 1987. Tr. fr. J.P. Maquerlot, *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, Seuil, Paris, 1993, p. 16.

<sup>4</sup> . Id., p. 19.

<sup>5</sup> . S. Cavell, *The Claim of Reason-Wittgenstein, skepticism, morality and tragedy*, New-York, Oxford University Press, 1979. Trad. fr. S. Laugier et N. Balso, *Les Voix de la Raison*, Paris, Seuil, 1996. p. 165.

<sup>6</sup> *The claim of reason, op. cit.*, p. 79: « It is even more likely, perhaps, that the other is not an automaton, that if one were to look inside one would not be greeted with the sight of wheels and springs. But *certain ?* » <Souligné par l'auteur>.

On a légitimement souligné les dégâts gnoseologiques dus au scepticisme, qui a été comparé à un acide corrosif<sup>7</sup>. Cavell en souligne les effets inséparablement gnoseologiques et existentiels : la catastrophe sceptique fait disparaître le monde, au sens de ce qui fait tenir ensemble les choses et les vivants et de l'unité qui en résulte, cette unité serait-elle celle d'une idée de la raison. Du monde ne subsistent que des miettes, des éclats, des fragments, ou même des déchets<sup>8</sup>. Aucune certitude ne tient, et toute fondation se dérobo. Le soupçon est contagieux et ne cesse de s'étendre.

« Comment vivre dans un monde sans fondement ? »

Telle est la question que Cavell retrouve aussi bien dans les textes philosophiques classiques que dans le drame shakespearien.

Après des paroles comme : « Est-ce la fin prédite ? ou l'image de cette horreur ? », « Etre ou ne pas être », « Une histoire racontée par un idiot » « Etes-vous solidement marié », s'effondre toute possibilité de rédemption. La réconciliation du ciel et de la terre se fait attendre.

Cependant Cavell propose un autre usage de ces textes classiques qui témoignent du ravage sceptique. Avoir expérimenté l'ébranlement de toutes les certitudes est en effet une condition pour saisir ou éprouver la valeur de textes qui sont porteurs d'une voix certes singulière mais aussi universelle : en tant que tels, ces textes sont encore capables de nous réunir en exprimant le désarroi commun. C'est à ce partage, qui se réalise dans la vie ordinaire autour des œuvres de la culture et par la conversation, que nous sommes invités par Cavell. A la reconnaissance de ce possible partage momentané d'une expérience.

Pour mesurer le ravage du scepticisme et de l'impossible laïcisation qui reste à notre horizon et recule avec lui, comme un mirage hors de portée, il faut traverser quelques figures du doute, dans le drame shakespearien d'abord, puis dans le cinéma hollywoodien.

### Othello ou le désespoir

A travers le personnage d'Othello, Shakespeare a montré les ravages, et même la cruauté du doute sceptique, qui s'attaque à toutes les certitudes naturelles, certitude de soi, certitude de notre proximité à autrui, certitude d'être aimé, certitude d'un lien social ou d'un monde dans lequel il serait possible de vivre. Le scepticisme s'attaque à toutes les relations qui nous constituent, et les dénonce comme autant de supercheries ou de conventions arbitraires, laissant chacun à une solitude indépassable qui est notre condition métaphysique.

Or l'absence de Dieu, l'éloignement de la transcendance, conduit à installer un autrui fini, un « alter ego », à la place de garant qu'occupait Dieu, ce Dieu par qui étaient garanties la vérité des vérités, l'authenticité de soi, la fiabilité des promesses et le sens du monde. Comment vivre si rien n'a de consistance, s'il n'y a pas de monde mais un simple assemblage aléatoire de phénomènes qui sont peut-être de purs semblants, si tout déçoit notre attente et se

---

<sup>7</sup> Voir par exemple, sous la direction de P. de Robert, *La Raison corrosive. Études sur la pensée critique de Pierre Bayle*, édition Champion, 2003. Et dans ce recueil, notre article « Leibniz lecteur de Bayle : une traversée du scepticisme ? »

Comme Bayle le dit dans l'article *Manichéens* du *Dictionnaire*, on sait bien qu'entre Zoroastre et Mélissus, personne ne pourra avoir le dernier mot. On ne peut achever la traversée du scepticisme sans en finir avec la pensée elle-même. La philosophie est peut-être la tentative d'en finir avec la pensée, d'apaiser son inquiétude fondamentale en trouvant une raison suffisante ultime. Mais l'interrogation renaît toujours, parce qu'il y a toujours un Bayle sur le chemin (c'est-à-dire en soi-même), pour relancer la question et ne pas laisser en repos, ou un Leibniz pour inquiéter Bayle: serait-il possible d'espérer quand même, de ne pas en rester au désespoir ou au cynisme moral qui peut en découler ?

<sup>8</sup> . Voir sur ce point Slavoj Žižek, *How to read Lacan*, Norton, New-York, 2007.

résout enfin en désenchantement et en désillusion ? La problématique sceptique, qui aura pu engendrer des attitudes ou des postures romantiques, est toujours productrice de nostalgie, voire de mélancolie. La dimension de déception est importante pour comprendre que le sceptique se trouve dans la position d'un amoureux déçu, génératrice d'une aspiration à la vengeance. En effet, selon Cavell, on peut parfaitement tomber amoureux du monde<sup>9</sup>, jusqu'à ce qu'il se résolve ou se dissolve, et Cavell lit dans nombre de tentatives philosophiques de vaines manœuvres pour s'assurer d'un monde, s'en garantir une illusoire propriété.<sup>10</sup>

« Entre l'existence humaine et l'existence du monde extérieur s'instaure en permanence une passion porteuse de mort, le rêve toujours vivace et toujours inassouvi d'une exclusion ou d'une complétude aussi irréalisable l'une que l'autre ».<sup>11</sup>

Le drame conjugal emblématise un drame de la relation au monde. La tragédie d'Othello est moins un drame de la jalousie qu'un drame de la division du sujet. Othello est divisé entre un savoir qu'il dénie ou désavoue (que Desdémone est comme lui un être fini, de chair et de sang, devenu femme entre ses bras), et la nécessité intérieure qui est la sienne de l'installer à la place d'un Dieu absent pour s'assurer du monde : il ne peut faire autrement que de la statufier et de la diviniser pour qu'elle puisse garantir sa maîtrise et son héroïsation.

La demande faite à Desdémone est donc illimitée et inconditionnée. Elle est au sens strict fanatique et meurtrière si aucune créature finie ne peut s'égaliser à cette exigence. Desdémone est mise à la place de ce Dieu qui chez Descartes garantit toutes les certitudes : celle de l'existence du monde tout autant que la validité des connaissances scientifiques et des connexions logiques et mathématiques établies (ou reconnues ?) par l'esprit.

*Othello*, I, 3, 294: « My life upon her faith » « Ma vie sur sa foi »<sup>12</sup>.

Desdémone devait confirmer Othello dans sa stature de héros des aventures romanesques dont il s'était fait le narrateur complaisant, elle était le garant de son identité narcissique, de ce qu'il appelait (*Othello*, I, 2 31) « My parts, my title and my perfect soul »<sup>13</sup>, de sa croyance d'être une âme pure. Desdémone était la destinataire éminente de son récit de soi<sup>14</sup>. Othello s'est défini dans l'adhésion à cette image narcissisante de soi à laquelle il s'est identifié, alors que Iago, déconstructionniste ou réductionniste avant la lettre, tient déjà que toutes les identités sont construites (*Othello* I, 3, 314-315) et que l'amour est pur prolongement des passions charnelles (*Othello* I, 3, 323) :

- « Il dépend de nous d'être ceci ou cela. Notre corps est un jardin, et notre volonté en est le jardinier »<sup>15</sup>

- « ce que l'on appelle amour n'est selon moi qu'une bouture, un greffon de tout ceci <passions furieuses, convoitises charnelles, désirs effrénés >>.

Desdémone ne garantit pas seulement l'identité héroïque narrée dans le récit d'Othello, elle est assignée à incarner pour lui la totalité harmonieuse d'un monde-cosmos :

« Quand je ne t'aimerai plus, ce sera le retour du chaos »<sup>16</sup>

<sup>9</sup> . *The Claim of reason*, op. cit., p. 452 : « the possibility of falling in love with the world ».

<sup>10</sup> . Voir *The Claim of reason*, op. cit., p. 79 et *Le Déni de savoir*, op. cit., p. 201.

<sup>11</sup> . *Le Déni de savoir*, op. cit., p. 20. *The Claim of reason*, p. 452: « a yearning at one unappeasable and unsatisfiable, as for an impossible exclusiveness or completeness »

<sup>12</sup> . W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, éd. bilingue, Tragédies II, éd R. Laffont, p. 88-89.

<sup>13</sup> . Id., p. 70-71.

<sup>14</sup> . Id., p. 80-81 : « Je confierai, sans mentir, à votre oreille vénérable, comment je gagnai l'amour de cette gracieuse dame, comment elle gagna le mien. Son père m'aimait, m'invitait souvent, et toujours il me faisait conter l'histoire de ma vie. Au fil des ans, les combats, les sièges, les fortunes que j'avais traversés. Et je relatai tout, depuis mes jeunes années, jusqu'à l'heure où il me demandait ce récit. »

<sup>15</sup> . Id, p. 90-91.

Dès lors, Desdémone ne saurait avoir de vie propre sans faire apparaître le système qui verrouille le rapport d'Othello à l'existence, et c'est pourquoi il faut l'empêcher de vivre de toute existence séparée. A la fois déesse et possession personnelle pour Othello, elle ne peut prendre la parole comme un être humain vivant, équivalent à Othello, sans anéantir l'aménagement fragile qu'il a pratiqué pour conjurer le départ de Dieu. Double narcissique d'Othello, il ne peut lui être reconnu aucune réelle altérité qui ne devienne, selon l'expression de Cavell, « la trace ou la cicatrice du départ de Dieu »<sup>17</sup>. Sa naïveté amoureuse elle-même bouscule les catégories qui ordonnaient le monde d'Othello, et la condamne à disparaître d'un monde où il n'y a pas de place pour elle comme femme, mais seulement pour une déesse ou une prostituée.

Elle ne survivra pas à l'ébranlement des certitudes d'Othello, mises à mal par le scepticisme bien fondé d'Iago<sup>18</sup>. En adoptant la démarche sceptique proposée par Iago, Othello montre que la croyance inébranlable (le dogmatisme) et le doute (le scepticisme) sont deux versants indissociables de la pensée. Othello et Iago emblématisent ces deux aspects solidaires. La conduite d'Othello révèle selon Cavell les enjeux véritables du scepticisme moderne, qui concernent moins la connaissance du monde extérieur qu'un certain rapport à l'existence, fait de maîtrise et d'appropriation, rapport qui est en lui-même porteur de mort. Cavell refuse de séparer les deux scepticismes, celui qui concerne l'existence du monde, et celui qui concerne celle des autres (*other minds*). Comme l'indique *The claim of reason* :

« L'être humain s'efforce de conquérir ou de sceller, une fois pour toutes, sa connaissance de l'existence du monde »<sup>19</sup>.

La jalousie et la violence d'Othello allégorisent un doute qui enveloppe le soupçon, exige une preuve, tente de forcer l'objet à répondre en lui déniait toute vie propre. On voit que les deux scepticismes sont concernés dans cette conduite jalouse, le monde et l'objet qui le représente (comme la cire) étant traités comme un partenaire qui doit répondre à l'interrogation soupçonneuse. Originellement en effet, le doute porte moins sur un objet du monde que sur la confiance qu'on peut avoir dans un interlocuteur, la confiance qu'on peut avoir en ce qu'il prétend et pose comme une revendication (son *claim*). On croit moins à ce que dit quelqu'un qu'on ne croit EN lui : on LE croit, on lui fait confiance. Les philosophes auraient en quelque sorte détourné les mots de leur usage ordinaire en faisant de la croyance une relation immédiate ou absolue avec le monde, alors qu'il s'agit de confiance en la parole de quelqu'un (y compris la confiance en la parole d'un Dieu personnel).

Si la relation au monde se montre décevante (et comment pourrait-elle ne pas l'être ?), alors l'amour pour le monde peut se changer en haine, comme si l'on se vengeait du monde en le déconstruisant. Ce qui produit par contre-coup le combat romantique pour ressusciter le monde vivant, que les procédures sceptiques ont anéanti. Or Cavell exhibe, sur le personnage d'Othello, la solidarité entre les démarches sceptique et romantique apparemment opposées. Le sceptique, qui se venge du monde et l'attaque de ses soupçons, est d'abord un nostalgique de l'absolu, qui a tenté d'établir entre lui et le monde (ou autrui comme représentant le monde) un lien inaltérable. Le désir d'absolu a engendré une demande inconditionnelle qui a conduit au fanatisme, serait-il le fanatisme de la raison.

Othello en fournit un exemple terrible : il est enfermé dans un labyrinthe de raisons dont il ne peut sortir sans tomber dans un entrelacs de raisons opposées. Comme si à vouloir desserrer un nœud qui étrangle, on ne pouvait que le resserrer. Othello se condamne à la

<sup>16</sup> . *Othello*, III, 3, 91-92.

<sup>17</sup> . *Les voix de la raison*, p. 672. Car « aussi longtemps que Dieu existe, je ne suis pas seul ».

<sup>18</sup> . Bien fondé, car les énoncés sont essentiellement vulnérables à l'insincérité.

<sup>19</sup> . Id, p. 451 : « the human being makes to secure or close its knowledge of the world's existence once and for all ».

torture du doute, dès lors qu'il refuse les évidences ordinaires qui proviennent de son expérience immédiate ou de ce qu'il peut ressentir. Il sait que Desdémone l'aime et lui est fidèle, comme en témoigne selon Cavell le fait qu'il recouvre immédiatement ce savoir à la fin du drame. Il retrouve ce qu'il savait depuis toujours et qu'il avait désavoué dans le soupçon raisonneur.

La tragédie d'Othello est lue par Cavell comme une allégorie comportant des correspondances systématiques entre les problèmes de la connaissance, où interviennent le doute, le soupçon et la croyance, et les problèmes du rapport à soi et à autrui comme « alter ego ». Car cet « autre », semblable et irréductiblement séparé, peut être utilisé comme le garant d'une identité personnelle, et joue le rôle traditionnellement dévolu à Dieu dans la sauvegarde des identités de soi comme du monde.

La tragédie d'Othello conjoint donc une problématique d'ordre gnoséologique et une problématique de l'identité à soi, laquelle enveloppe les questions : *Suis-je identique à mon esprit ? à mon corps ?*<sup>20</sup> Toutes ces questions propres à la tragédie du scepticisme, au sens où il s'agit de la tragédie ordinaire qu'est le scepticisme considéré comme notre condition commune, sont dramatisées quand elles sont adressées à une femme - ici Desdémone - supposée pouvoir apporter l'absolu et le réconfort d'une réponse à l'inquiétude, au désarroi voire au désespoir sceptique. L'homme est alors dans une totale dépendance à ce qu'elle peut – ou non- lui répondre. Il se trouve dans une dépendance analogue à celle de l'enfant face au personnage maternel. Or le sceptique a horreur de tout ce qui rappelle chacun à son origine à sa dépendance à son enracinement corporel, à la part étrangère qui en lui inspire ses actions et sa pensée. Le sujet qu'emblématise Othello aurait à supporter cette dépendance, il lui faudrait endurer et reconnaître l'impuissance où il se place, y lire comme une interprétation de sa réponse au scepticisme. Mais précisément il ne peut le supporter, et il ne peut pas non plus reconnaître ce qu'il a mis de lui-même dans la situation d'annexion où il a placé Desdémone : la relation à sa femme comme à une déesse absente qui ne répond pas est son œuvre, et non celle de Desdémone. LA femme devient une sorte d'*imago* toute-puissante et virtuellement terrifiante que Baudelaire, cité par Cavell dans son ouvrage sur l'ontologie du cinéma, caractérise comme un « être terrible et incommunicable comme Dieu »<sup>21</sup>.

Ce qui caractérise le soupçon cultivé par la posture sceptique, c'est le refus de certitudes naturelles et d'évidences immédiates qui ne sont pas acceptées. *Or l'existence n'a pas à être prouvée mais acceptée.*

Othello est dans un déni du savoir de l'existence, laquelle est corporéité souffrante et jouissante, ce que le Cogito cartésien ne prend pas en charge au nom d'une certitude de soi comme pure « chose pensante ». La vie et son altérité, qui mettent à mal l'héroïsation imaginaire, et contraignent à vivre dans l'incertitude, sont insupportables à Othello, ici emblème de la posture philosophique dans son refus de l'existence. Othello se torture en affirmations opposées et symétriques, sans issue possible, ce que Cavell appelle une « torture logique » :

« Par le monde, je pense que ma femme est honnête et pense qu'elle ne l'est pas. Je pense que tu es loyal et pense que tu ne l'es pas. Je veux une preuve. »<sup>22</sup>

<sup>20</sup> . *Le déni de savoir*, op. cit., p. 28.

<sup>21</sup> . C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1851), *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, p. 1181, 1182. S. Cavell le cite dans *The world viewed-Reflections on the ontology of film*, Harvard University Press, 1971, p. 47; *La Projection du monde*, tr. C. Fournier, Belin, 1999, ch. 8: Le militaire et la femme, p. 79.

<sup>22</sup> . *Othello*, III, 3, 488-391, op. cit., p. 150: "By the world, I think my wife be honest, and think she is not. I think that you are just, and think you are not. I'll have some proof. »

Cavell reconstitue l'esprit d'Othello quand il bascule de la certitude dans le doute. Il découvre avec horreur d'abord que Desdémone n'est pas son double idéal, mais un être de désir et de jouissance, et ensuite qu'il est responsable de son devenir-femme, lequel ne peut être qu'une déchéance si la virginité qu'elle a perdue symbolisait, au cœur de notre être fragile, quelque chose d'immortel ou d'invulnérable auquel aspire le héros.<sup>23</sup>

La torture logique que s'inflige Othello, dans une oscillation sceptique-obsessionnelle, peut être ainsi formulée :

« Si je ne l'ai pas fait, c'est qu'elle n'était pas vierge, et j'en porte la souillure ;  
« Si je l'ai fait, elle n'est plus vierge, et j'en porte la souillure.  
« D'un côté comme de l'autre, je suis contaminé ». <sup>24</sup>

Othello glisse ensuite comme naturellement de la souillure, image archaïque, antérieure à toute culpabilité, à l'idée de sacrifice, selon une logique manifestement meurtrière.

Othello ne supporte pas de ne pas « être fixé » (satisfied), ce que Iago tourne en dérision : serait-il satisfait à voir de ses yeux Desdémone livrée aux assauts lubriques de Cassio ? Que demande-t-il ? Othello répond qu'il veut « a living reason » de la déloyauté de Desdémone.

Dans la lecture que nous offre Cavell, dès qu'Othello demande une preuve (montrant ainsi son incapacité à faire foi, à avoir confiance en Desdémone mais d'abord en soi, en ce qu'il ressent), il est perdu. Othello n'admet pas la certitude de soi et de l'existence que Leibniz appelait les premières vérités de fait. Dans les termes de Leibniz, Othello se damne lui-même comme le fait Judas, comme les damnés se damnent dans le désespoir d'être ce qu'ils sont, dans l'incapacité à se pardonner à eux-mêmes ce qu'ils sont, dans la certitude folle que personne ne peut le leur pardonner.

Le scepticisme qu'incarne Othello conduit à refuser l'incertitude, même quand elle repose sur des certitudes naturelles<sup>25</sup>, puisque le sceptique refuse de donner à autrui et au monde la confiance nécessaire pour pouvoir vivre avec lui dans ce monde. Ce scepticisme n'a pas selon Cavell à être dénoncé, car il est une composante naturelle de la pensée. Mais il devrait être éclairé sur ses ressorts. La vérité qu'il exprime est celle d'une solitude métaphysique à la fois indubitable et insupportable. Le sceptique n'a pas tort de déplorer l'absence de consistance des choses et des personnes, l'absence de fondement pour le monde et de significations assurées pour les institutions sociales. Mais il est aveugle à la volonté qui l'anime lui-même, celle d'un refus passionné de la limitation de l'existence, de la finitude de l'humain et du vivant, et du langage ordinaire dans lesquels il se sent aliéné, et cela à juste titre. Son refus est compréhensible : il y a quelque chose de tragique à avoir ou être un corps<sup>26</sup>, et à devoir parler dans les mots de tous sans pouvoir espérer (car cela n'a aucun sens) inventer son propre langage<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> . Cavell, *Les voix de la raison*, p. 694, cite sur ce point Nothrop Frye, *The secular scripture*, p. 86.

<sup>24</sup> . *Othello*, V, 2, 68-70.

<sup>25</sup> . S. Cavell cite l'image proposée par Wittgenstein dans *De la certitude*, §343 : « Si je veux que la porte tourne, il faut que les gonds restent fixes » pour montrer que le scepticisme et les certitudes naturelles sont indissociables. Mais le sceptique dénie ses propres certitudes, les faisant incarner par autrui (la dupe).

<sup>26</sup> . S. Cavell parle de la tragédie du fait d'avoir un corps, sauf si vous arrivez à y voir une comédie (Voir *Un ton pour la philosophie*, op. cit., p. 183).

<sup>27</sup> . Id. : Comment peut-on supporter d'avoir une voix, une voix qui toujours nous échappe, nous est confisquée ? Cette question commence à ressembler à celle de l'opéra. Voir aussi p. 182 : « c'est en reconnaissant cet abandon à mes mots comme autant d'impossibles épitaphes présageant les adieux de la mort, que je connais ma voix, reconnais mes mots (pas différents des autres) comme miens » *Et Les voix de la raison*, p. 507 : « la chimère d'un langage privé, sous-jacente au désir de dénier le caractère public du langage, s'avère jusqu'ici chimère ou crainte de l'inexpressivité ; une inexpressivité sous le poids de laquelle je me trouve non seulement inconnu, mais impuissant à le faire connaître ».

Le refus est donc l'autre face de l'exigence d'absolu et d'inconditionné qui conduit le sceptique à ne pas s'accommoder des accords fragiles du sentir partagé qui fait le *consensus*, pas plus que des fragiles accords que nous réalisons dans le langage et qui permettent seuls la conversation et le vivre-ensemble. Il ne peut s'en accommoder car il lui faudrait prendre le risque de faire confiance, de croire en la parole d'autrui ou dans la sienne, et donc prendre le risque - bien réel- d'être trompé. Refusant sa propre fragilité, comme celle d'autrui, qui pourrait bien ne pas pouvoir, ou ne pas vouloir tenir ses promesses, il blinde cette fragilité derrière une armure de raisonnements qui font ce que Kant appelle la raison fanatique, celle qui refuse le risque de l'erreur et du malentendu corrélatif du langage.

Kant a donné une formulation classique de la finitude dans la première édition de *la Critique de la Raison pure* :

« La raison humaine a cette destinée étrange d'être accablée de questions qu'elle ne peut écarter car elles lui sont proposées par la nature de la raison humaine, mais elle ne peut pas non plus y répondre car elles dépassent tout pouvoir de la raison humaine ».

Cavell peut alors donner au cas particulier d'Othello une signification universelle, valable pour tout un chacun : les raisonnements spécieux d'Othello, crispé sur son image héroïque naguère ratifiée par Desdémone, sont le reflet et le masque d'une impuissance à vivre autrement que sous une forme idéalisée et héroïsée, d'une incapacité à accepter la dimension sensible et corporelle de la subjectivité, sur un fond indéniable de désillusion et de perte. Ne pouvant entrer dans un processus de deuil de ses ambitions grandioses et d'acceptation d'autrui comme d'êtres humains ordinaires et faillibles, Othello est logiquement conduit à des agirs destructeurs.

#### Un cogito dépersonnalisé

Sur ce fond de solitude, de mort, et de dépossession de soi, se produit toutefois un *cogito* paradoxal, dépersonnalisé, par où advient un sujet qui n'est pas l'EGO. Paradoxal s'il ne se fonde pas sur une réappropriation ou une redécouverte, mais au contraire sur une mise à mal des repères subjectifs. La douloureuse traversée du scepticisme par Othello met à mal ses repères narcissiques, ceux de l'Ego héroïques, ou de ce que Freud et Lacan appelleraient le *moi idéal*, ce par quoi le sujet peut se considérer comme aimable. Othello parle en effet de lui comme d'une *perfect soul*, celle d'une déesse vierge, qui aurait été souillée. Difficile de dire mieux que Desdémone représentait son âme idéale, et qu'il est à présent rendu à sa noirceur originelle :

« Mon nom qui était aussi pur que le visage de Diane est à présent souillé et noir comme ma propre figure. »<sup>28</sup>

Mais ce faisant, dans ce chemin du doute et du désespoir, advient un sujet décapé ou décapité, divisé ou blessé, qui n'est, à parler strictement, plus personne : un sujet qui aurait dépouillé tout « moi ». Desdémone avant de mourir avait pris sur elle la part ténébreuse d'Othello lorsqu'interrogée sur son meurtrier, elle avait répondu :

« Qui a commis ce meurtre ? Personne, moi-même ? Adieu »<sup>29</sup>.

Othello ne peut même plus avouer ou revendiquer son acte car il ne peut le nommer. Il a tenté de faire endosser à Desdémone son propre meurtre, en l'accusant de l'obliger à penser comme un meurtre ce qu'il voulait être un sacrifice :

« O femme parjure !  
Tu changes mon cœur en pierre

<sup>28</sup> . *Othello*, III, 3, 392-394.

<sup>29</sup> . Id., V, 2, 133: "Nobody. I myself. Farewell ».

Et tu m'obliges à nommer meurtre l'acte que je vais commettre, que je pensais être un sacrifice »<sup>30</sup>.

Othello ne peut pas se définir comme sujet pensant, puisque ses pensées lui échappent et changent de signification de par l'action occulte supposée de Desdémone. Pour éviter la division de soi, division constitutive du sujet selon Lacan, Othello reporte une partie de lui-même sur Desdémone. De ce fait, Desdémone incarne le savoir désavoué par Othello : Desdémone est le sujet supposé savoir que cet acte est un meurtre. En termes lacaniens, on dirait que Desdémone est le nom de l'Autre du langage, puisque l'acte que va commettre Othello se nomme « meurtre » dans notre culture partagée, et non pas « sacrifice », comme Agamemnon livrant sa fille à la mort pouvait le prétendre au sein du langage de la Grèce archaïque. Desdémone est donc le nom de la part inconnue d'Othello, cette part de savoir non reconnu que la culture contemporaine appelle Inconscient à la suite de Freud. Ainsi, conformément à ce qu'indiquera Lacan, le savoir désavoué et inconscient est à la fois intérieur et extérieur à Othello. Tout se passe de manière analogue à ce qui a lieu dans la duperie de soi, où le non-dupe fait endosser au seul « crédule » les croyances qu'il ne veut pas assumer, mais dont il fait cependant profit, voire jouissance.<sup>31</sup>

Cavell, en faisant incarner par des femmes (ou en reconnaissant que des femmes sont requises socialement pour incarner) la part inconnue des êtres humains, est conduit à réévaluer la notion freudienne d'inconscient, comme un savoir qui est à la fois dénié et présent sur la scène publique, puisque présenté et incarné par des femmes. Ce faisant, il rend justice à cette assignation millénaire qui voue les femmes à garantir le narcissisme masculin. Elles sont assignées, écrit Cavell, à accomplir le *cogito* des hommes (époux, pères, fils), et à soutenir leur narcissisme défaillant en incarnant leur fragilité déniée. Sans ce soutien des femmes, que deviendrait le *cogito* des hommes ? C'est ce qu'Othello nous montre à la fin du drame, lorsque dépouillé de la représentation enchantée de son moi que soutenait Desdémone, il accède à une vérité mélancolique de lui-même, et déclare ce qui est comme un second *cogito*, ou, dans les termes de Paul Ricoeur, un « cogito blessé ».

Othello à la fin du drame s'avance seul et trahi, comme Œdipe ou Antigone, entre deux morts. Il n'est plus vivant et n'est pas encore mort. Il ne parle de lui, ne peut parler de lui qu'au passé, et se présente comme sans *ego* :

« That's he that was Othello ».

Il ne peut plus prononcer qu'un *cogito* dépersonnalisé, dépouillé de son personnage héroïque, réduit à un simple être-là de vivant : « Here I am ».

Othello est en quelque sorte devenu ce « nobody », « personne » responsable du meurtre de Desdémone. *Me voici*, Othello est pure présence corporelle, chair vive dont l'affect ne peut être que la honte. Blessé, le sujet n'a même pas de nom : la perte du monde, que soutenait Desdémone comme partenaire du moi héroïque, est perte d'identité. Son moi enchanté, qu'il voyait dans l'esprit de Desdémone, est définitivement perdu avec la mort de Desdémone, et c'est Othello lui-même qui l'a fait disparaître. Othello est mis à nu, retrouvant l'état de dérégulation du petit être humain incapable de vivre par ses propres moyens lorsqu'il est privé d'un être secourable, comme le raconte Freud dans son *Esquisse de psychologie scientifique*.

La déclaration de soi d'Othello promet donc un sujet blessé, sans qualités, purement énonciateur, qui n'a ni nom ni revêtement ou propriété : seulement une présence corporelle. Cette déclaration forme un *cogito* paradoxal, qui convient à un sujet non substantiel produit par l'énonciation et disparaissant avec elle. Un sujet évanouissant, pur effet d'énonciation ou

<sup>30</sup> . *Othello*, V, 2, 68-70: « O perjured woman! Thou dost stone my heart and makes me call what I intend to do a murder, which I thought a sacrifice ».

<sup>31</sup> . Voir mon article « Duperie de soi et question du sujet », in *Figures de la duperie de soi*, dir. A. Giovannoni, éd. Kimé, Paris, 2001, p. 93-112.

pure différence, qui fait écho à la solitude du héros tragique entre deux morts : tel Œdipe, le héros ne peut se dire « homme » qu'après avoir tout perdu, lorsqu'il est capable d'accepter le secours de sa fille Antigone. Ou encore comme la femme inconnue du récit de Zweig ou du film d'Ophuls, qui n'advient comme sujet d'une lettre, selon un montage analogue au scénario romanesque ou filmique, qu'après avoir disparu de la scène de l'existence : « Quand tu liras cette lettre, je serai morte ». Elle ne se déclare qu'une fois son destin de mortelle accompli, quand elle n'a plus d'avenir. La reconnaissance n'est pas demandée sinon *post mortem*, quand elle ne peut plus opérer en retour sur le sujet pour le transformer, et qu'elle laisse le destinataire de la déclaration de soi à une solitude analogue à celle de son auteur. Faux ou impossible dialogue.

Le héros tragique, saisi d'horreur devant le réel insoutenable ainsi dévoilé comme vide, absence de lien, de dialogue, ou impossible rencontre, ne peut que marcher lui aussi vers la mort. La menace solipsiste est bien la vérité du scepticisme. Mais il importait de souligner qu'elle conduit certains à un Cogito blessé, celui d'un sujet divisé qui se pose, se déclare, mais ne se possède pas, cogito qui prend la relève du faux cogito narcissique naguère dénoncé par Paul Ricoeur<sup>32</sup>. Le *cogito*, écrivait-il, est une vérité aussi vaine qu'invincible, une place vide que nous nous empressons de meubler avec des propriétés et des qualités (empruntées, dirait Pascal ou le sceptique comme le psychanalyste) par où nous nous représentons comme aimables.

\*

Ainsi décapé par Cavell selon des procédures proches de celles de Ricoeur et de Lacan (quoique dans une tonalité sensiblement différente si Ricoeur cherche un dépassement, là où Lacan nie toute possibilité de réconciliation qui résorberait le « réel » de la perte), et dans une filiation explicite à Nietzsche et Emerson, le Cogito peut-il faire office de déclaration de soi sans faire retomber le sujet dans les illusions narcissiques dont il vient de constater la perte ? Le Cogito lui-même se voit-il offrir une seconde chance par Cavell, après le discrédit qui a affecté le *cogito* cartésien ?

Cavell, en étudiant ce qu'il appelle le *cogito* des femmes inconnues au fil de ses lectures des films hollywoodiens, nous donne peut-être une piste, ou un fil d'Ariane dans le labyrinthe du sujet : Le Cogito est l'acte qui déclare la part inconnue de tout être humain.

#### Le cogito des femmes inconnues

Tel qu'on peut le trouver dans les Mélodrames de la femme inconnue, mais aussi dans les opéras évoqués par Cavell dans le troisième article d'*Un ton pour la philosophie (A pitch of philosophy)*<sup>33</sup> consacré à l'opéra, le Cogito Cavellien comme déclaration de soi se produit au

---

<sup>32</sup> . P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations* (Essais d'herméneutique), La question du sujet, p ; 213-262. Voir aussi *Soi-même comme un autre*, 6<sup>e</sup> étude. Nous avons à faire le deuil d'une image narcissique, d'un passé ou d'une histoire dont nous ne pouvons nous séparer. Pour faciliter la séparation, Ricoeur a recours à des procédés d'objectivation pour constituer un regard critique sur ces aspects sédimentés de l'identité. Et *Temps et récit*, III, Le Soi raconté (Je suis fait de non-Je). Le sujet ne cesse de se faire et de se défaire dans le récit. Il est désormais plutôt de l'ordre de l'ipsité que de la mêmété.

<sup>33</sup> *Un ton pour la philosophie*, III, L'opéra et la voix délivrée, op. cit. Dans cet article, Cavell suggère que l'auto-réflexivité de la voix chantée est de même structure que le narcissisme (p. 204). Nous accédons à travers le chant d'opéra à une préservation de la pensée, le monde aurait-il disparu (p. 206). Le chant d'opéra, en particulier dans les voix de femmes, exprime le sentiment d'être écartelé entre deux mondes (p. 203), tout en absolutisant un moment, voire un instant de jouissance où ces deux

terme d'un processus de désidéalisations et de deuil des certitudes. Il est fondé sur une vie de l'esprit qui reste principalement inconnue et inappropriable, au lieu d'être fondé sur un « for » intérieur qu'on pourrait revendiquer et maîtriser.

La vie de l'esprit est celle de savoirs immédiats, chevillés au corps, de certitudes de base ordinairement méprisées, qui sont le soubassement méconnu de la certitude de soi et d'autrui comme existants, même si cette certitude est dédaignée ou répudiée. Le Cogito s'exprime souvent dans les mots de la plainte<sup>34</sup>, si la condition humaine de corporéité est difficile à supporter. Il part d'un appel à la compassion (*J'ai mal*), affect de la sociabilité, appel qui s'élabore en découverte et affirmation d'existence, revendication d'une forme de vie. Il s'exprime souvent dans les mots de la colère ou de l'indignation<sup>35</sup>, voire de l'accusation, qui ont toujours des destinataires. Un cas particulier est celui de la déclaration lyrique de soi pour les femmes qui chantent à l'opéra. Le chant révèle qu'un destinataire transcendant est l'adresse réelle de la plainte chantée<sup>36</sup>. Cette révélation pourrait bien être universalisable, comme Lacan le fait en distinguant l'*alter ego* ou le semblable, le petit autre, qui est l'adresse explicite de nos messages ordinaires, et le grand Autre au-delà du petit autre empirique auquel s'adressent virtuellement ces messages. Mais Cavell ne fait pas de cette transcendance suscitée par le chant lyrique le même usage sceptique que le fait Lacan.

Nous allons suivre quelques trajets de ces femmes inconnues qui vont du doute à la confiance en soi, qui transitent d'une existence fantomale à l'affirmation de leur forme de vie. Sans oublier que « la femme inconnue » est un personnage emblématique. Ce n'est certes pas pur hasard si elle s'incarne comme femme, mais il reste qu'elle emblématise une *subjectivité isolée* et inconnue de celui qui l'abrite, cette subjectivité n'étant au sens strict ni féminine ni masculine puisqu'elle ne consiste que dans un rapport à soi. Quand Cavell parle des femmes inconnues qui affirment leur existence, il parle non seulement des femmes réelles, mais de la part inconnue de chacun, homme ou femme, part sensible et affectée, souvent déniée ou méprisée, et réputée hystérique dès qu'elle se fait entendre et s'exprime sur une scène, qu'elle trouve un corps et une voix pour se dire. Bien plus, cette part d'*impressionnabilité* est la source même de la pensée, réceptivité sensible qui la place dans une communication immédiate avec autrui, ou une capacité naturelle à être affecté par autrui.

Cavell réhabilite ainsi la part affectée, voire affective et douloureuse de la pensée, ce que j'ai appelé « la part des larmes »<sup>37</sup>, expression qui fait écho à *Contesting tears*, aux larmes qui contestent notre manière de vivre et qui revendiquent une autre forme de vie. Si les êtres humains doivent pouvoir vivre-ensemble, ils ne le peuvent qu'à prendre plaisir à se rencontrer, à prendre plaisir avec un autre et d'un autre, ce qui n'est possible qu'à pouvoir également partager la douleur<sup>38</sup>. Les femmes inconnues étudiées par Cavell font surgir une voix qui exprime une part de souffrance ordinairement rejetée de la vie sociale et qui n'est pas

mondes paraissent réconciliés : le monde porte notre couleur, nous sommes entendus. Cette jouissance narcissique partagée avec le public signe les retrouvailles (fantasmatiques ?) avec le monde perdu.

<sup>34</sup> . Au double sens de la plainte : expression de la souffrance, mais aussi procédure judiciaire par laquelle une plainte est déposée contre une personne ou une institution.

<sup>35</sup> . Par exemple Charlotte dans *Now Voyager (Contesting tears – The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman)*, The University of Chicago Press, 1996, p. 198 « If that's what motherhood is, I want none of it ».

<sup>36</sup> . Une exception au moins : celle de Carmen dont la déclaration *Je chante pour moi-même* souligne l'exposition du narcissisme de la pensée comme séduction et n'en appelle à nulle transcendance. Carmen reste fille de la terre.

<sup>37</sup> . Voir M. de Gaudemar, « La part des larmes. Sur le mélodrame de la femme inconnue », in *Stanley Cavell-Cinéma et Philosophie*, M. Cerisuelo et S. Laugier éd., Paris 2003.

<sup>38</sup> . Sur le partage de la douleur, voir *Les voix de la raison*, p. 575 (Statues et poupées), p. 579 (Perfectionner un automate).

exprimable sur la scène publique, sauf médiation d'une oeuvre. A l'opéra, l'exigence de faire reconnaître la capacité à être affecté -ou sensibilité- est sonorisée et vocalisée. Au contraire, le silence, le refus de l'expressivité sont meurtriers, comme l'allégorise l'épisode d'Eurydice arrachée aux Enfers par Orphée à la condition de ne pas se retourner pour la voir. Mais pourquoi, demande justement Cavell, ne lui fait-elle pas entendre sa voix ?

L'expression de la part blessée constitutive de l'humain permet d'instaurer une nouvelle subjectivité et de réinventer l'humain dans un contexte de catastrophe sceptique, de perte de confiance dans le monde et la socialité, une époque où règne l'incertitude. Le personnage de la femme inconnue donne une certaine figure à une dimension sensible et souffrante, au moins affectée de la pensée. *Je sens, je suis affecté de diverses manières*, opposait déjà Leibniz à la formulation cartésienne du Cogito. Je souffre, ajoute Wittgenstein, avant de pouvoir en dire quelque chose de sensé et d'audible, avant de pouvoir articuler une plainte. Mais chacun sait que je souffre dès lors que je grimace dans l'expressivité naturelle du corps.

Pourquoi garder le silence ? pourquoi refuser l'expressivité naturelle des larmes et de la plainte ?

La réponse de Cavell passe par des exemples de femmes inconnues, qui prennent diversement position par rapport à cette question :

- Certaines se refusent à être reconnues, et restent, comme la Lisa du film d'Ophuls, dans une plainte muette qui ne se risque jamais au travail de l'expression. Jusqu'à la mort. Alors même que leur dernier geste, la lettre, atteste de l'exigence de reconnaissance serait-elle post mortem et donc soustraite au monde trop humain et comme réservée à un Dieu absent.
- Certaines passent, comme Paula, l'héroïne touchante de *Gaslight*<sup>39</sup>, du doute à l'expressivité en s'appropriant la voix d'un personnage parental, et en venant produire leur *cogito* sur une scène à la manière d'une aria d'opéra<sup>40</sup>.

Paula est sur le chemin d'une transfiguration de sa vie, ce qui la place dans une certaine proximité aux héroïnes des comédies du remariage<sup>41</sup>. Comme elles, Paula a un futur, un avenir.

Dans tous ces films, des êtres humains sont dans une sorte de voyage. Leur point de départ est une situation de conformité sociale, où ils hantent le monde comme des fantômes<sup>42</sup>. Mais ils parviennent, au terme de leur expérience, à acquérir une voix dans leur propre histoire, à exister dans le monde en déclarant leur expérience et en exerçant leur pouvoir de juger le monde. Un tel voyage de la conformité à la confiance en soi est douloureux, comme toute naissance, qui est ici seconde naissance ou naissance à soi, et passe par la déclaration et par l'exposition risquée à autrui.

Cette exigence-réclamation-déclaration de soi, c'est ce que Cavell appelle leur *Cogito*, leur *Je suis, j'existe*.

#### Cogito ou le sujet de l'incertitude

Il ne s'agit pas d'un moment dans une démarche méditative ou métaphysique, mais d'un moment dans l'existence qui fait événement, au sens où il y a désormais un avant et un après

<sup>39</sup> . Paula (jouée par Ingrid Bergman) est l'héroïne du film *Gaslight* de G. Cukor (1944).

<sup>40</sup> . *Un ton pour la philosophie*, op. cit., p. 193 : « puisque la nièce de Hantise <Gaslight> reprend (littéralement) l'instrument de Lucia, et puisque Lucia est le grand rôle de sa tante, qu'elle endosse à présent, que dirons-nous que fait la jeune femme ? Que pense-t-elle être en train de faire ? Quelque chose résonne. La question de sa voix est la question de son identité – plus spécifiquement de la façon dont une femme hérite de son identité. »

<sup>41</sup> . Voir S. Cavell *A la recherche du bonheur - Hollywood et la comédie du remariage*, tr. C. Fournier, et S. Laugier, Cahiers du cinéma, 1993.

<sup>42</sup> . S. Cavell, *Contesting tears – The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, op. cit., p. 71.

ce moment. Il ne peut être reconnu qu'après-coup. Dans un premier temps, ce cogito affleure comme un mouvement de rupture, une exclamation un geste, un cri, l'expression d'un NON encore informulé, qui s'élabore dans un deuxième temps. Il passe donc du sémiotique à l'expressif, prenant forme dans un langage compréhensible par autrui et par soi-même, voire par un public qui pourrait le reconnaître, y lisant un refus qui ne se connaît pas encore comme tel, ou un assentiment imprévu qui surprend son auteur.

Le sujet issu de l'incertitude ne se connaît pas : il ne sait pas qui il est, ni ce qu'il est. Il n'affirmera donc pas : *Je suis une chose pensante*. Il affirme un droit à exister dans cette forme de vie embryonnaire, dans cette incertitude qui requiert toutefois des certitudes de base comme l'expressivité de la machine naturelle qu'est le corps, qu'on ne saurait dénier sans dénier précisément leur droit à exister dans la forme de vie qui est la leur. La voix parlante ou priante-implorante est d'emblée dans le dépassement d'un solipsisme plus fantasmé que réel. Le prétendu enfermement en soi masque, selon Cavell, l'angoisse qu'il y a pour chacun à se sentir vivant, et donc corporel, à exprimer naturellement au-delà de ce que l'on souhaiterait exprimer (le corps « trahit » chacun). Il y a aussi une angoisse de chacun à sentir que les autres sont vivants et limitent mon existence, mon espace et mon temps, à sentir que l'existence est une co-existence. Je suis limité à mon corps et par mon corps, le corps de mes expressions, par où j'appartiens à ce monde, et qui est selon Cavell tout ce qu'il y aura jamais de moi sur la terre <sup>43</sup>.

Le sujet de l'incertitude est en fait certain de cette corporéité de l'existence, mais ce savoir peut être désavoué ou dénié, mis à distance, rester comme inconnu de soi, dans un doute que la psychanalyse qualifierait de névrotique : soubassement des affects et des pulsions, le corps nourrit en effet la pensée, dans sa pratique la plus inventive ou la plus corrosive. Quand il nie le plan d'immanence du corps (d'où émerge pourtant son expression), le sujet de l'incertitude peut instaurer, par l'adresse de sa voix parlée ou chantée, une dimension transcendante qui soutient son déni. Cette dimension est consacrée dans le caractère public et cérémoniel de l'opéra. L'opéra ouvre en effet la question du passage entre deux mondes. Dès que la voix s'élève, le Dieu absent que le chant appelle de ses vœux est suscité, ce Dieu capable de reconnaître celle qui chante et qui lui demande reconnaissance.

Consciemment, le sujet implore un Dieu qui reconnaîtrait son existence au-delà de la corporéité, dans une sorte d'éternité. Pourtant, le sujet ponctuel et évanouissant naît en fait de la voix chantée, et il disparaît quand le souffle s'éteint. Il n'y a de sujet que dans une énonciation rendue possible par un corps vibrant, une cage thoracique, un diaphragme, des cordes vocales. Toutes choses particulières et périssables. Mais le sujet est divisé d'avec soi. Il ne saurait, comme l'a montré Lacan, être à la fois dans le sens et dans la vérité de son énonciation. Il se prétend donc, bien souvent, pur souffle désincarné s'élevant vers un ciel au-delà de toute terre, comme s'il possédait le sens de son énonciation.

Telle est l'*idéalisation*, inséparable de notre condition, et sans doute indépassable. Cavell ne la dénonce pas. Il veut seulement que nous reconnaissions ce tour de l'idéalisation, qui nous guette et nous guettera toujours, dès lors que nous en appelons à quelque chose ou quelqu'un au-delà de ce qui a lieu effectivement. L'opéra est un dispositif qui met précisément en scène le clivage entre un corps terrestre et une voix perçue comme « céleste », clivage qui entretient les dénis, et fortifie le congé donné à l'enracinement inconscient de la pensée. Pourtant, ce que réalise l'opéra, sans le dire, va en sens inverse : il produit de la jouissance en ramenant sur terre la transcendance, dans l'instant du chant, de la voix chantée qui n'en reste pas au cri mais en procède, et cela sur la scène même.

---

<sup>43</sup> . *Les voix de la raison*, op. cit., p. 551 : j'ai affirmé que vous deviez vous autoriser à compter pour l'autre. <...> C'est reconnaître que votre corps ; le corps de vos expressions, est à vous ; qu'il est vous sur la terre, qu'il est tout ce que de vous il y aura jamais. ». Voir aussi p. 588 : « Les corps <...> nous rendent visibles et audibles l'un pour l'autre ».

A l'opéra, nous sommes tous au bord du cri (de la crise)<sup>44</sup>, mais la voix est tendue vers le langage, vers une expression donnant à entendre le cri, tout en l'évitant en l'inscrivant dans les découpages et les réseaux signifiants d'une langue : c'est ainsi que la voix porte le pulsionnel à la/une ? signification inhérente à l'expression partagée. On peut alors discuter pour interpréter cette signification, mais non pas nier qu'il y ait production de signification.

C'est dire que Cavell n'hésite pas à assumer la dimension théâtrale, voire hystérique, de ce nouveau *cogito*, que celui-ci mobilise une expression corporelle non délibérée, ou travaillée. Cavell admet en effet avec Freud, puis avec Lacan, tous deux cités et mobilisés à l'occasion, qu'un symptôme apparemment silencieux qui passe par le corps est déjà du langage, car il porte un message qui attend d'être recueilli par un destinataire virtuel. Les inhibitions ou paralysies, qui troublent les prétendues « fonctions » corporelles, sont co-extensives à toutes les formes du refus d'une existence dans une forme de vie imposée. Comme l'expiration du souffle qui a lieu dans le cri, les refus d'ingestion alimentaire, les aphasies, ou les troubles de l'élocution, pour ne prendre que quelques exemples qui touchent tous à la sphère « orale », montrent des affects peinant à trouver une voix pour se dire, mais qui parviennent déjà à l'exhibition du trouble, en un message embryonnaire qui est déjà significatif. Les symptômes sont donc sur la voie de l'expression qui permettrait un partage par un plus vaste public, au-delà des proches. Un tel public serait nommé le grand Autre en termes lacaniens.

Le Cogito dont il s'agit chez Cavell, et qu'il décèle chez les femmes inconnues et les femmes chantantes de l'opéra, n'est plus la manifestation d'une intériorité : il consacre l'exhibition ou le théâtralisme nécessaires au partage des émotions, et inséparables de notre forme de vie commune dans le langage.

#### Une vie de l'esprit inconsciente

La déclaration de soi fait preuve d'existence de la femme inconnue, explique Cavell, car elle manifeste l'intuition psychanalytique de l'esprit comme fondamentalement inconscient. Cavell y lit un accomplissement de la philosophie<sup>45</sup>. L'existence inconsciente, ou l'existence d'une vie de l'esprit dans son absolue altérité aux calculs et procédures conscientes et délibérées, peut être comparée à l'existence d'autrui dans son altérité radicale. Ces existences doivent toutes deux être reconnues, même si elles ne sont pas et ne peuvent pas être connues. Ce qui signifie que leur altérité n'a pas à être résorbée : ni autrui ni l'esprit comme inconscient n'ont à être annexés et appropriés. Dès lors, l'avènement historique de la psychanalyse est lu comme l'ouverture d'un lieu où la vie de l'esprit reçoit sa preuve « sous l'unique forme à laquelle la *psyché* peut désormais ajouter foi, c'est-à-dire comme essentiellement inconnue à elle-même ou inconsciente ».<sup>46</sup> L'incertitude de soi est comme fondée dans cette non-connaissance : elle ne fait plus qu'un avec la certitude de soi, à la condition d'en accepter le caractère radicalement et irrémédiablement inconnu<sup>47</sup>.

En quoi cette dimension d'incertitude et de quête de soi pourrait-elle être mobilisée pour surmonter la crise ou le désespoir sceptique ?

La femme inconnue, encore sans nom et sans voix, comme la femme inconnue du récit de Stefan Zweig, est en quête d'un « self », d'une reconnaissance qui lui donnerait une existence

<sup>44</sup> . Voir sur ce point M. Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, 1986, S. Žižek, *La seconde mort de l'opéra*, Circé, 2006, et (à paraître) les actes de notre colloque à Paris-Ouest de novembre 2007 : *La voix dans tous ses états. Autour de Stanley Cavell*.

<sup>45</sup> . S. Cavell, *Contesting tears*, op. cit., p. 95.

<sup>46</sup> . Id., p. 94.

<sup>47</sup> . S. Cavell, *Les Voix de la raison*, op. cit., p. 165 : Ma relation à moi-même est exprimée par l'énoncé « je ne me connais pas ». Cavell ajoute que si je parvenais malgré tout à ajuster les morceaux de mon expérience, je ne passerai pas pour autant de l'incertitude à la certitude.

publique, que consacre le NOM par lequel elle pourrait désormais être appelée. La femme inconnue emblématise donc (tel un personnage-limite qui n'est pas encore individualisé et flotte encore dans les limbes, tel un fantôme ou un fœtus non-encore-né) une démarche universelle, par où chacun passe de l'état de « sans-voix » à l'affirmation d'une voix propre dans l'intersubjectivité ou la conversation. Cette démarche nous a été rendue sensible par la conjonction apparemment contingente qui fait apparaître ensemble la psychanalyse et le cinéma au début du XXe siècle.

Or la psychanalyse, comme le cinéma, se développent en prenant pour objets d'étude des femmes individuelles déroutantes et fascinantes, Dora, Garbo, Marlène, la « jeune homosexuelle », et autres femmes inconnues, dont la force dérangeante contraint à les reconnaître comme existantes.

Tout se passe par exemple, dans le film *Camille* de G. Cukor, comme si Garbo avait emblématisé une aptitude universelle à la théâtralisation et à l'expressivité, aptitude qu'elle conduit à une sorte de perfection. Au point que le sentiment qu'elle donne de notre échec, voire de l'impossibilité de la connaître, devenait en lui-même la preuve de son existence.<sup>48</sup>

Cavell souligne la souveraine indépendance de ces femmes, transformées en stars aussi lointaines que les divinités du ciel aristotélicien, en notant que dans les scènes les plus fameuses où Garbo se trouve en compagnie d'un homme aimé, elle regarde au loin et comme à travers lui, elle le traverse, comme si elle déclarait que cet homme, pour être l'occasion de sa passion, n'en est sûrement pas la cause. Dans une telle certitude d'une impossibilité de connaissance, et d'une distance incommensurable entre l'une et l'autre, on trouve un analogue de la distance incommensurable entre soi et soi, telle qu'elle a été soulignée dans la théorie de la subjectivité elle-même. Ce que Lacan pourrait interpréter comme la trace de la place vide de l'Autre au sein du sujet.

La certitude de ce nouveau Cogito est donc celle d'une invincible division du sujet, d'une distance insurmontable de soi à soi, et de soi à autrui : celle de la condition humaine, fondamentalement exilée à soi et exilée dans un monde où nous nous trouvons tels des étrangers<sup>49</sup>. Situation que Cavell ne dénonce pas. Nous avons à adopter ce monde, précisément parce qu'il n'est pas notre habitation naturelle.

Dans plusieurs Mélodrames de la femme inconnue, une star naît, au terme d'un chemin douloureux d'individuation, sur fond d'un non-savoir de QUI est cette femme qui regarde vers l'avenir, et qui se trouve sur le seuil d'un nouveau départ.

Ainsi Stella Dallas quittant le monde où sa fille se marie, pour se retourner vers une nouvelle vie avec une expression extatique sur le visage au travers de larmes coulant comme la pluie sur l'écran. Ouverture d'un avenir qui coïncide avec la fin du film. Qui sera la nouvelle Stella Dallas ? La question se pose au terme d'une séparation enfin accomplie avec un monde qui n'a pas voulu d'elle, et dont elle ne veut plus désormais. Cavell conteste la lecture victimaire de ce film. Sa lecture renouvelle l'interprétation de ce mélodrame, généralement considéré comme celui d'une femme intégralement aliénée dans le désir d'ascension sociale et la maternité (elle abandonne une fille qu'elle a, par ce sacrifice, réussi à faire entrer dans le « grand monde » où elle a été elle-même refusée). Toute l'interprétation se joue dans les dernières images qui présentent Stella dehors, non invitée au mariage de sa fille, cherchant à la voir par une petite lucarne, avant de se retourner sous la pluie et à travers les larmes vers son destin solitaire<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> . *Contesting tears*, op. cit., p. 17, p. 85, p. 106.

<sup>49</sup> . S. Cavell, *The world viewed*, Harvard University Press, ch. 6, p. 41: « we are displaced from our natural habitation within <the world>. The screen overcome our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition. »

<sup>50</sup> . *Contesting tears*, op. cit., p. 219 : « J'imagine que Stella partant sur la route (*away*) prolonge la sortie de Nora (*out*). Elle tourne le dos à la maison, qui est comme la maison de Nora la maison de

Cavell suppose au contraire que les diverses séparations de Stella sont volontaires, et qu'elle poursuit sa propre voie, qu'elle la revendique même en assumant le « mauvais goût » des classes ouvrières, tandis que sa fille poursuit son éducation dans les luxueux collèges de l'aristocratie américaine. Stella aurait alors réussi à se séparer non seulement de son mari, mais de sa fille, et du monde qui est désormais le leur, mais qui ne sera plus jamais le sien. Le nouveau Cogito qu'elle soutient est l'affirmation de sa forme d'existence, de son jugement, au terme d'un processus de séparation. Cavell rejoint ici Lacan qui place la naissance du sujet au terme d'un processus de séparation. La séparation fait suite à l'aliénation comme une conséquence possible mais non nécessaire : nous pouvons tous en rester à l'aliénation.

La certitude de soi enveloppée dans le nouveau Cogito soutenu par Cavell suppose l'admission de la perte et de l'incertitude inhérente à l'existence humaine, à notre forme de vie dans le langage. La femme inconnue, dans son passage à l'affirmation de soi, vient nous rappeler que la vie de l'esprit ne peut qu'être inconsciente pour rester la source et la ressource de la pensée et de l'action.

Les femmes incarnent la part inconnue qui fait la subjectivité

Pourquoi les femmes incarnent-elles comme naturellement la part inconnue de chacun, part inconnue qui fait la subjectivité ?

Là encore la réponse de Cavell se trouve dans la lecture de certaines « histoires », comme celle du *Conte d'hiver* de Shakespeare. Ce drame poétique, où le mari jaloux condamne à mort ses proches (sa femme enceinte, sa fille à naître, son fils qu'il renie et refuse de reconnaître), témoigne d'un refus meurtrier du corps vivant et procréateur des femmes, emblème de la productivité sensible inconsciente. Il n'y a d'issue que dans la poétique renaissance finale de la femme condamnée, et dans la réapparition improbable de la fille abandonnée à la mort (le fils quant à lui ne renaît pas, le miracle de l'art poétique n'est pas total).

En revendiquant le droit d'exister à travers un corps vivant, souffrant et procréateur, les femmes inconnues ou non reconnues, interdites d'expression sur la scène publique, montrent qu'il n'est pas de « res cogitans » sinon soutenue par les ressources pulsionnelles (appétitives et affectives) d'un corps qui se porte naturellement à l'expression et demande à être reconnu. Sur ce chemin expressif ou tendant à l'expression, on trouve tous les états de la pensée : embryonnaire, balbutiante ou élaborée, prédiscursive mais enveloppant un discours, ou rationnellement mise en ordre, virtuelle ou accomplie. Mais dans tous ces états, le sujet né de l'incertitude structurelle liée à notre condition aura pris la mesure, au moins ponctuellement, d'une part d'altérité inappropriable en lui-même. Au moins ponctuellement, puisqu'il ne cessera ensuite de désavouer ou d'éroder cette certitude, comme l'expérience de la cure psychanalytique en témoigne. Cette part étrangère, la vie sociale ne l'a reconnue qu'en l'affectant à une figure féminine disqualifiée, quand la psychanalyse a tenté de la désigner autrement que dans la figure particulière de l'hystérique : comme universelle et inquiétante étrangeté, ou *inconscient*. Les femmes inconnues attaquent directement le dualisme cartésien<sup>51</sup>, et son usage social, qui répartit entre hommes et femmes les deux niveaux inséparables de la pensée que Freud a nommé *processus primaire* et *processus secondaire*.

Autre histoire où une femme incarne la part inconnue : Paula, dans *Gaslight*, affirme un Cogito qui serait de la forme *J'existe là-même où je suis trompée, et où je me crois victime d'hallucinations*. Cavell conduit ainsi un parallèle assez décoiffant entre la démarche de Paula et celle du sujet cartésien, commentée par Foucault puis par Derrida.

---

l'illusion, du sadisme moral et des plaisirs anxieux. C'est tourner le dos à l'illusion destructrice (de soi) ».

<sup>51</sup> . S. Cavell note que le prix à payer pour le cogito de type cartésien, et l'assurance qu'il donne de notre existence, est la fragilisation du lien entre esprit et corps.

Partie du doute à l'égard de ce quelle voit et entend (dont le spectateur sait qu'il est l'effet d'un dispositif trompeur agencé par le mari de Paula, véritable « malin génie »), Paula manque totalement de confiance en soi et en son jugement, ce qui la laisse sans voix. Elle n'ose pas faire part de ses soupçons, n'ose ni protester ni refuser les suggestions conjugales. Elle est comme sous le coup d'un interdit de penser, ou comme sous hypnose, dans l'incapacité de différencier le rêve et la réalité, les perceptions et les hallucinations.

Si elle sort de cet état d'impuissance, c'est grâce à l'appui d'un autre semblable qui peut partager ses sensations, et qui lui dit entendre et voir comme elle, dans les conditions qui sont les siennes (la mise en scène du mari) :

« Alors vous aussi vous voyez cela ? alors c'est vraiment arrivé ? Maintenant je peux vous le dire... : chaque nuit, quand mon mari sort... »<sup>52</sup>

Paula ne sort pas d'une condition hallucinatoire qui est plutôt notre lot commun. Nous la connaissons tous, comme spectateurs soumis aux images d'un film et incapables de nous soustraire à leur évidence : le dispositif cinématographique ressemble à la mise en scène productrice d'illusion imaginée par le mari pour tromper Paula. Elle n'acquiert aucun critère pour départager et démêler le réel du fictif. Elle sort d'une expérience privée indicible, et dès lors strictement affolante comme tout ineffable. Elle entre, grâce à l'appui d'un (petit) autre, dans un espace commun de conversation dont l'avait privé son mari (qui l'avait entourée d'une complice et d'une sourde), la privant de mots, de moyens de dire son expérience et de lui faire confiance : ce que Cavell appelle ne pas avoir de VOIX.

Paula sort de son impuissance et de son manque de confiance en son expérience en se risquant à partager ses impressions, sans plus craindre d'être soupçonnée de folie. Elle peut alors comprendre les raisons de son malaise, les raisons qu'elle avait de se croire folle, en reconstituant son histoire dans un récit de soi qui donne sens aux paroles et injonctions reçues. Paula récupère une voix et une *agency* en s'appropriant les dangereux pouvoirs du personnage auquel elle a été identifiée, et auquel elle s'est identifiée. Paula qui étudie le chant (on lui a dit qu'elle deviendrait chanteuse comme sa tante) se demande si elle a une voix. Son professeur de chant lui répond que le problème n'est pas d'abord un problème de voix :

« The problem is not with your voice alone ».

Le personnage maternel se trouve être la tante cantatrice assassinée jadis par l'actuel mari de Paula, leur pianiste accompagnateur à toutes deux. Cantatrice, la tante de Paula s'était rendue célèbre en chantant l'Air de la Folie de *Lucia di Lammermoor*. Paula rejoue en quelque sorte cette scène lorsqu'elle découvre son mari immobilisé par les soins d'un jeune journaliste-détective épris d'elle. Evoquant la dague hallucinée de Lady Macbeth, Paula répond ironiquement aux demandes de son mari de le délivrer de ses liens en les tranchant avec un couteau. Elle peut le menacer de ce couteau en s'assimilant à la folle qu'il a tenté de la faire devenir. Mise hors d'elle (*out of her mind*) par les efforts du mari, elle ne peut agir avec le bon sens que celui-ci lui demande et endosse malicieusement cette livrée de folle. Elle peut au contraire agir de manière démente en le menaçant de ce couteau qui peut-être n'existe pas.

« Suggérez-vous qu'il y a là un couteau ? Je ne vois aucun couteau. Vous devez avoir rêvé que vous l'aviez mis ici...Estes-vous fou, mon mari ? ou est-ce moi qui suis folle ? Oui. Je suis folle ».<sup>53</sup>

Elle lui délivre son « cogito ergo sum »<sup>54</sup> dans un contexte explicite d'ironie et de folie. Elle fournit ainsi la preuve de son existence, que Cavell traduit approximativement par l'énoncé suivant :

<sup>52</sup> . *Contesting tears*, op. cit., p. 57.

<sup>53</sup> . *Contesting tears*, op. cit., p. 60: « Her cogito comes to the singing of her existence, and she chants this existence, accepts herself as mad ».

« Maintenant j'existe parce que maintenant je parle en mon nom ; et en particulier parce que je parle dans la haine en m'adressant à vous, vous qui avez toujours prétendu me comprendre, et prétendre ne pas me comprendre et qui je sais maintenant sera le seul à comprendre chacun de mes mots et de mes gestes ».

Cette leçon nous concerne tous. Nous devons tous reconnaître avec Paula notre aveuglement quant au lieu d'où surgit le danger, reconnaître également les pouvoirs ambivalents de la relation : le mariage qui allégorise la relation humaine peut recréer les personnes comme les détruire. Il faut reconnaître aussi les pouvoirs affolants de l'identification aux parents, maîtres et ancêtres (ici la tante héroïsée dont Paula hérite une voix, un mari, une maison). Chacun de nous doit prendre position quant à l'identité dont il hérite : comment « être comme » un père ou une mère, et comment ne pas l'être ? Comment faire avec leurs traits, leur voix, leurs objets qui nous ont constitué ?

Plus spécifiquement, les femmes sont chargées de la souffrance d'exister et de la douleur de l'individuation, du fait de leur corps souffrant et procréateur. Mais elles exhibent à travers leur réceptivité sensible une potentialité humaine universelle, inhérente à la subjectivité, sans laquelle l'humanité serait réductible à une machine calculante<sup>55</sup>. Si Othello imagine en effet que Desdémone est de pierre, peut-il en même temps imaginer qu'elle souffre ?

Or le corps vivant-souffrant, qui fait horreur à ceux qui voudraient être purs esprits, et le revendiquent dans un *claim* angélique (*Je ne suis qu'une chose pensante*), ne peut être totalement oblitéré chez les femmes : il se rappelle à elles ainsi qu'à tous dans les différentes formes d'une hystérie qui est inséparable de l'humanité, et non pas réservée aux femmes.

Un corps féminin continue à être requis pour la procréation, alors que le fantasme pour dépasser l'humain fait travailler à un utérus artificiel dispensant les corps de leur office, voire de leur sexualité procréatrice. Une plus grande difficulté pour faire l'économie du corps féminin dans la vie sociale et la transmission de la culture, c'est ce qui fait des femmes le grain de sable mais aussi la ressource pour la civilisation, ressource que Cavell souligne dans son étude des femmes inconnues et du chant d'opéra. En faisant du *cogito* des femmes inconnues la ressource pour une nouvelle subjectivité, Cavell se montre moins féministe (même s'il est proche du mouvement féministe avec lequel il entretient une conversation continue) que perfectionniste. Les femmes inconnues sont la figure de la part inconnue que chacun doit reconnaître pour exister.

Chacun est en effet fondé à se demander s'il ne rêve pas, si les liens sociaux ne sont pas purs contrats intéressés, et si le monde est bien consistant. L'interrogation sceptique est bien fondée. Mais il n'y a pas d'erreur à corriger, seulement des évidences blessantes à admettre. Faute d'admettre ces certitudes blessées qui sont la toile de fond de l'expérience de chacun, Othello, Lear, Léontès ou d'autres personnages sombrent dans la folie d'une incertitude systématique, dévastatrice de l'existence, destinée à masquer la douleur qu'il y aurait à admettre la finitude de toute existence, la fragilité de toute institution, et la faillibilité de toute parole. Desdémone, Hermione ou Cordelia en meurent, malgré ou à cause de leur dévouement à la cause d'un homme, père ou mari, dont elles soutenaient l'existence, dévoilant ce que la position sceptique a de meurtrier.

Ce qui émerge du processus de séparation, quand les femmes accomplissent leur propre *Cogito* au lieu de se contenter de fortifier celui des hommes, c'est un Je capable d'affronter

---

<sup>54</sup> . *Ibid.*, p. 47.

<sup>55</sup> . L'importance de cette dimension souffrante et sensible est rappelée par le travail de C. Malabou sur les atteintes neurologiques (*Les nouveaux blessés*, Bayard, 2007) : l'individu peut changer du tout au tout, perdre ce qui faisait sa « personnalité » après un traumatisme de guerre ou un syndrome d'Alzheimer. Sa capacité à être affecté, à souffrir de cette blessure, est ce qui atteste de son humanité ou de sa subjectivité.

directement autrui dans la conversation. Un tel Cogito n'est pas la validation d'une connaissance : le « Je » n'est pas un objet descriptible, il n'a aucun contenu cognitif immunisé contre l'illusion ou l'erreur. Le « Je » est une position, il se trouve posé comme effet de dialogue. Le point de vue de la première personne ne délivre aucun savoir, mais il est irrécusable comme tel. Ce n'est pas un moi, une « personnalité », un ensemble de traits appartenant à Paula ou Camille. Le « Je » n'est pas non plus un concept référentiel dont le moi individuel serait une pure instance. Il n'a pas de contenu substantiel. Ce « Je » n'est même pas féminin<sup>56</sup> : c'est une pure position dans le dialogue, fruit d'un acte de parole qui interroge soi et autrui, et qui disparaît avec le souffle qui l'énonce. Paula ne referme pas, à travers sa déclaration, une parenthèse de rêve, d'hypnose et de folie. Elle émerge comme sujet actif en adoptant la position du Je dans le dialogue, recouvrant ainsi une « agency » qui s'étaie sur une fragilité ontologique reconnue. Ce en quoi sa trajectoire est emblématique d'un nouveau Cogito, un *cogito* pour notre temps de déconstruction, un cogito de l'époque de la psychanalyse.

#### Cogito : un acte poétique

La renaissance d'Hermione, mère souffrante et épouse blessée dans *Le conte d'hiver*, a une autre dimension, qui souligne le caractère perfectionniste du traitement des figures féminines par Cavell. Il s'agit des merveilles réparatrices, car poétiques, de la parole et de l'art, ce que Shakespeare évoquera aussi dans *La Tempête*. C'est à une œuvre de ou dans le langage, tant dans la conversation quotidienne que dans la conversation sociale, que nous sommes conviés par Cavell. Même à « dire mal » comme le fait Beckett, l'être humain répond à l'expressivité naturelle qui lui a été donnée en naissant : il tente une conversation dans le malentendu. Malgré tout. Il répond donc de notre condition, de notre forme de vie, ce en quoi consiste toute l'éthique selon Cavell<sup>57</sup>.

Le nouveau Cogito est une reprise personnelle d'un cogito de fait qui tient à la vie inconsciente de l'esprit et à ses productions dans le corps de nos expressions, seule attestation du sujet. La décision éthique est celle de promouvoir cette vie inconsciente, de se déclarer le sujet de ses productions, de vouloir dire ce que nous disons, de porter cette vie à l'expression.

L'éthique cavellienne du dire, c'est d'avoir à répondre de ce que nous disons, de prendre le risque de l'expressivité<sup>58</sup>, de l'exposition et donc du malentendu, pour avoir une voix dans notre propre histoire. C'est entrer dans l'espace public, ou plutôt accepter d'y être déjà, et de répondre de ce qu'on dit. La voix singulière parle dans le cadre d'un « nous », dont l'exigence tend à l'universalité du valoir pour tous, et ainsi elle fonde la rationalité.

Ce qui seul peut nous sauver est une confiance en la parole, confiance qui prend le risque d'être trompée. Cette prise de risque est seule à même de donner une seconde chance au sujet de l'incertitude, qui sera suffisamment certain au sens où Winnicott parlait d'une mère suffisamment bonne. Car comme une mère qui ne serait pas « suffisamment » bonne, mais vraiment bonne serait tout aussi bien vraiment mauvaise, une vraie certitude équivaldrait à une véritable incertitude. Seule une certitude suffisante, celle qui permet de vivre et de travailler ensemble, est requise. Certitude qui supporte les incertitudes liées à la division sexuée, à la division de soi par le langage, à l'expressivité naturelle et à la mortalité.

Certes le partage des émotions et des opinions au travers d'œuvres de culture qui nous réunissent n'aura lieu que de manière éphémère : le théâtre et le cinéma ne nous offrent

---

<sup>56</sup> . Voir

<sup>57</sup> . S. Cavell en donne une formule empruntée à l'héroïne du *Désert rouge* d'Antonioni dans *Les voix de la raison*, op. cit., p. 560 : « celui qui doit prendre cette vie sur lui, c'est moi ».

<sup>58</sup> . *Les voix de la raison*, p. 661 : pour posséder mon existence, « je dois la déclarer, comme si je la prenais sur moi. Antérieurement à cela, il n'existe pas d'autres pour moi ».

jamais que quelques heures de solitude métaphysique et de partage des émotions avec autrui, un état social équitable, s'il existe, est précaire et non durable, la comédie ne dure qu'un temps et la tragédie de l'existence humaine ne peut que reprendre ses droits. Mais ce caractère éphémère est le fait de notre existence même.

Martine de Gaudemar, Pr des Universités (Philosophie)  
 Université de Paris-Nanterre, membre de l'IUF  
*Actes de Savoirs* 5/2008, p. 59-92.

Stanley Cavell (1926- 2018) - Bibliographie sélective

- *Must we mean what we say?* Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 1976.
- *The World Viewed* (1971), trad. fr. par C. Fournier, *La projection du monde, Essai sur une ontologie du cinéma*, Belin, 1999.
- *The Claim of Reason*, New-York, Oxford University Press, 1979, trad. fr. par S. Laugier et N. Balso, *Les Voix de la Raison*, Paris, Seuil, 1996.
- *The senses of Walden*, San Francisco, North Point Press, 1980.
- *Pursuits of Happiness*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, tr. fr. par C. Fournier et S. Laugier, *A la recherche du bonheur*, Paris, éd. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.
- *Themes out of School: Effects and Causes* (North Point Press, 1984).
- *This new yet unapproachable America*, 1987, Tr. fr *Une nouvelle Amérique encore inapprochable- : de Wittgenstein à Emerson*, Ed. de l'Eclat, 1991.
- *Conditions Hansome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, The Carus Lectures, 1988.Tr fr. Ed. de l'Eclat, 1993.
- *This new yet unapproachable America*, 1987. Tr fr éd de l'Eclat :
- *Discowning knowledge in six plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 1987, tr. fr. J.P. Maquerlot, *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, Seuil, Paris, 1993.
- *In quest of the ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press, 1988.
- *A pitch of philosophy-Autobiographical exercises*, Harvard University Press,1994.
- *Contesting Tears, The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, 1996.
- *Cities of words. Pedagogical letters on a register of the moral life*, Harvard University Press, 2004.
- *Philosophy the day after to-morrow, life*, Harvard University Press, 2005.
- *All we need is a Paradigm: Essays on Science, Economics and Logic* from the *Harvard review of Philosothy*, S. Phineas Upham éd., 2008.