

LES SÉRIES TÉLÉVISÉES : ÉTHIQUE DU CARE ET ADRESSE AU PUBLIC

*Sandra Laugier**

Le cinéma dans certaines de ses formes classiques (comédies du remariage) ou mineures (comédies romantiques) mais aussi majeures et récentes (par exemple les derniers films de Clint Eastwood, de *Million Dollar Baby* à *Gran Torino*) s'est intéressé au *care* et en a fait probablement un objet central. C'est là un fait bien connu sur lequel il est inutile d'insister. Mais il est évident que le lieu d'expression du concernement pour le *care*, pour ainsi dire le *care du care*, a été, depuis longtemps, la télévision. Le travail de Sabine Chalvon, notamment, est tout à fait crucial pour mettre en évidence la pertinence morale de ce matériau des séries, par son exploration très systématique des préoccupations morales des scénaristes¹. Une telle pertinence répond exactement à un certain nombre de préoccupations éthiques et esthétiques centrales et notamment à la question, soulevée depuis longtemps par Cavell 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, 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. Cet enchevêtrement (décrit au plan moral par Hilary Putnam ou Cora Diamond) est aussi un enchevêtrement des modes de constitution du public. L'adresse au public devient aussi constitution d'un discours

277

RAISON PUBLIQUE N° 11 • PUPS • 2009

* Sandra Laugier est professeur de philosophie à l'Université de Picardie Jules Verne.

1 Sabine Chalvon-Demersay, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception comparées des séries télévisées *L'Insti* et *Urgences* », dans Daniel Céfaï & Dominique Pasquier (dir.), *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Curapp-PUF, 2003, p. 501-521 ; Sabine Chalvon-Demersay, « La fiction télévisée », dans Alain Pessin & Alain Blanc (dir.), *L'Art du terrain : mélanges offerts à Howard Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 219-245.



public et de ses normes, qui sont à la fois sources du discours mais aussi production de ce discours, dont elles émergent.

On assiste à un déplacement tout à fait caractéristique de la morale, vers une morale non plus normative ou impérative, mais pas non plus purement descriptive : le *care* est inséparable d'une éthique 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 tient aussi à la constitution d'une éthique pluraliste et conflictuelle. La morale est alors objet de perplexité et de distance. Ce qui constitue l'accord de langage et l'accord moral, c'est la possibilité toujours ouverte de la rupture de l'accord, ce que Cavell appelle scepticisme et que nous appelons ici vulnérabilité.

278

Il faut que la morale reste susceptible de répudiation ; elle offre l'une des possibilités de règlement des conflits, une manière de les circonscrire qui permet la poursuite des relations personnelles face à la dure réalité, apparemment inévitable, du malentendu, des souhaits, des engagements, des loyautés, des intérêts et des besoins mutuellement incompatibles, une manière de réparer les relations et de sauvegarder le moi en opposition à lui-même ou aux autres².

La morale ne peut exister que dans sa constitution par la revendication (*claim*) individuelle, et par la reconnaissance de celle d'autrui, donc la reconnaissance d'une pluralité des positions et des voix morales dans un même monde³. D'où le caractère polyphonique des séries, la pluralité des expressions singulières, la mise en scène des disputes et débats – que des films récents ont tenté de retrouver.

Estimer une revendication morale, c'est déterminer *quelle* est votre position, et contester la position elle-même, mettre en doute le fait que la position que vous *prenez* soit adéquate à la revendication que vous avez formulée. Tout le but de l'estimation n'est pas de déterminer *si* elle est adéquate, mais *quelle* position vous assumez, c'est-à-dire *pour quelle position vous assumez une responsabilité* – et si c'est une position pour laquelle je puis avoir du respect. Ce qui est en jeu, ce n'est pas, ou pas exactement, de savoir si vous connaissez notre monde, mais

² Cavell, *Les Voix de la Raison*, trad. S. Laugier, Paris, Le Seuil, 1997, p. 394-395.

³ Voir aussi Annette C. Baier, « Ethics in many different voices », dans J. Adamson, R. Freedman & D. Parker (dir.), *Moral Prejudices*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.





si nous allons vivre, ou à quel point nous allons vivre, dans le même monde moral⁴.

Dans les séries télévisées, le *care* est multiplement *care* : objet (on représente le *care*) mais aussi moyen (on suscite et provoque le *care*) et enfin action (on exerce le *care*). 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 télévisées mettent à la fois en scène ce souci des autres et les conflits de *care* : *Everwood* – série dont le héros, interprété excellemment par Treat Williams, abandonne, à la suite de la mort de sa femme, son métier prestigieux de neurochirurgien pour devenir médecin dans une petite ville du Colorado où il s'installe avec ses deux enfants – met en scène, dans chacun des épisodes, les conflits de *care* qui travaillent le personnage central (entre s'occuper des enfants, des patients, et lui-même), dont la décision initiale est également motivée par le choix du *care* contre la carrière. La plus fameuse série télévisées peut-être, *ER (Urgences)* articule 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). Dans un autre style, parfois plus loufoque, *House MD (Docteur House)* permet, par l'invention d'un personnage original et fort, l'émergence paradoxale d'un *care* qui s'exprime dans le refus même de se soucier des individus, mais n'en est pas moins efficace et bien réel. Les objets de ces séries, dans leurs styles divers, sont toujours liés au *care* qui est décidément un sujet ou motif incontournable de la fiction quotidienne.

Mais le *care* n'est pas seulement un sujet central : la série est également moyen de susciter le *care* (par éveil de l'affectivité, représentation de figures émouvantes) : *ER* avec des situations sensibles autour des figures de passage, mais aussi avec l'attachement réel éprouvé pour certains personnages par leur fréquentation régulière, ce qui fait qu'un temps fort de la série est souvent la maladie d'un des personnages (Jeanie Boulet, Mark Greene). Ces moments extrêmes mettent en évidence le type d'attachement que l'on a aux personnages de fiction, qui ne se comprend qu'en termes de *care*.

Sabine Chalvon analyse ainsi le type de formation morale qu'apporte la forme même de présentation de la série et le tournant accompli avec les séries des années 1990 (*Urgences* notamment) ; c'est la régularité

4 Cavell, *Les Voix de la raison*, op. cit., p. 392-393.



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 (sans que le spectateur soit lourdement guidé et éclairé comme il l'était dans des productions antérieures) – la méthodologie et la narration de la série télévisée – 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 trop normative et sûre d'elle. Ils l'ont parfois, comme Martha Nussbaum, testée sur un matériau littéraire. Mais le matériau des séries télévisées permet une contextualisation plus développée, une historicité de la relation publique et privée (dans la régularité et dans la durée), une familiarisation et une éducation de la perception (attention aux expressions et gestes de personnages qu'on apprend à connaître). La série télévisée fait partie indissolublement de la vie privée et du domaine public.

Un tel matériau permet aussi de déplacer l'enjeu moral, du jugement et du choix moral à l'examen de la vie morale, avec ses difficultés et impasses comme dans la fameuse série *Desperate Housewives*, qui présente un groupe (quatre parfois élargi à cinq) de femmes habitant 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 télévisées récentes 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*. Certains épisodes de *The West Wing (À la Maison Blanche)* consacrés au soin à donner aux vieillards atteints d'Alzheimer ou à la nécessité – marquée dans plusieurs moments clés de la série – de porter secours aux populations d'Afrique sont des moments forts de l'expression du *care* pour le *care*. La série *Third Watch (New York 911)*, trop tôt disparue et qui associe des ambulanciers, policiers et pompiers dans leurs misères quotidiennes, est emblématique de cette mise en majesté du *care*, associée à une demande de reconnaissance de ces professions fondée sur le souci des autres.



Cela nécessite de prendre réellement au sérieux les intentions morales des producteurs et scénaristes des séries télévisées 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'intelligence apportée par le film à sa propre réalisation » : 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 souligner l'importance de ce point, et 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 seraient un élément central de leur apport moral.

Une tâche de la critique télévisée 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, ou le public du *care* comme constitué par cette expression symbolique et l'éducation apportée par cette expression. Il y a une bonne et une mauvaise éducation, certes, mais une éducation qui prend au sérieux la capacité morale du spectateur est du bon *care*.

Ce sont, dans la tradition de Dewey, des formes publiques parce que démocratiques de production culturelle : le *care* permet de mettre en œuvre concrètement une réflexion sur la notion problématique de *public*, et son articulation au privé, telle que Wittgenstein l'avait formulée (le privé a son expression dans le public.) 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, il apparaît que le public n'est jamais donné à l'avance, mais qu'il émerge à travers le jeu des interactions de ceux qui décident de donner une expression publique à leur tour.

Les personnages de fiction télévisée sont si bien ancrés, moralement dirigés et clairs dans leurs expressions morales, sans être archétypaux,





qu'ils 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. Le *care* est conçu ici comme attention aux particularités du réel et à l'importance de tel ou tel moment : la réalité de la présence des personnages de fiction dans la vie ordinaire (le problème n'est plus ontologique, mais moral), la production d'une ligne d'expression.

282

C'est bien la question qui émerge devant les séries : comment peut-on parler du *care* dans l'espace public ? c'est-à-dire quelles sont la légitimité de la place de l'expression du souci de *care*, et la nécessité d'en faire une affaire publique ? Les éthiques du *care*, on l'a vu, affirment l'importance des soins et de l'attention portés aux autres, et insistent pour cela sur des conditions historiques qui ont favorisé une division du travail moral en vertu de laquelle les activités de soins ont été socialement et moralement dévalorisées. L'assignation des femmes à la sphère domestique a renforcé le rejet de ces activités et de ces préoccupations hors du domaine moral et de la sphère publique : en revenant dans la sphère domestique, le cinéma américain (les comédies du remariage étudiées par Cavell, ou les mélodrames de Douglas Sirk) puis les grandes séries télévisées à partir des années 1990, ont permis une relégitimation politique et morale des enjeux de cette sphère.

Les perspectives du *care* sont porteuses d'une revendication fondamentale concernant l'importance du *care* pour la vie humaine, des relations qui l'organisent et de la position sociale et morale des *care givers*. Dans une telle approche, *Urgences* ou même – sous une forme très stylisée, et parfois caricaturale – une série comme *Desperate Housewives* ont pour mérite de mettre ces problèmes au cœur de la réflexion morale publique. La focalisation opérée dans ces œuvres sur les enjeux de *care*, en suggérant une attention nouvelle à des détails inexplorés de la vie ou à des éléments qui sont négligés, nous confronte ainsi à nos propres incapacités et inattentions. *Desperate Housewives* tourne ainsi entièrement autour de ces problématiques de *care* ; figures de personnel d'aide à domicile, femme de ménage chinoise de Gabrielle, baby-sitter de Lynette, soin à son mari malade exercé par Bree, et inversement formes brutales de non-*care* : incapacité ménagère puis affective de Gaby, culinaire de Susan, Bree mettant son fils dehors, Lynette déposant ses enfants au bord de la route, ou encore indifférence des hommes à l'égard de leurs vies « désespérées ». Ce désespoir (qui fait référence dans le titre au passage de Thoreau, *most men live lives of Quiet Desperation...*) fait écho à l'espoir démocratique constamment exprimé dans *The West Wing* (*À la maison blanche*) en dépit de la réalité politique (à l'époque de la série) moins positive : espoir d'une vraie





conversation démocratique et mondialisée, où le *care* pourrait être généralisé.

Il y a bien une recherche démocratique et morale, *perfectionniste*, dans ces séries américaines, par leur espoir dans l'éducabilité du spectateur. Sabine Chalvon montre ainsi comment une des innovations que représentaient les nouvelles séries du tournant du XXI^e était la confrontation à un monde et un vocabulaire mystérieux, dont on ne comprend pas des éléments, et où le téléspectateur est obligé de faire attention, de se familiariser, et peu à peu de s'éduquer, comme l'enfant qui s'intègre dans la forme de vie des adultes, tel que le décrit Wittgenstein au début des *Recherches*. Le spectateur est éduqué et *cared for*, mais aussi *cared about* dans sa capacité morale : *The West Wing* et *Desperate Housewives* misent entièrement, dans leur écriture, sur le désir d'une expression conjointe et publique du désespoir et de l'espoir de nouvelles conversations (les *Cities of Words* que recherche Cavell dans son dernier ouvrage). 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, de quelque chose comme un *care public*.

FAIRE CONFIANCE À SON EXPÉRIENCE

Cet intérêt pour l'éducation morale qui advient à travers les séries repose sur une redéfinition de la compétence éthique en terme de perception affinée et agissante (contre la capacité à juger, argumenter et choisir), telle qu'elle a par exemple été reprise par Martha Nussbaum⁵. Pour cette dernière, la morale est bien affaire de perception et d'attention, et pas d'autonomie ou d'argument. Une objection que l'on pourra faire à son approche est qu'on revient alors à une opposition caricaturale entre le sentiment et la raison. Mais ce qui compte ici est bien le recentrement de la question éthique sur une forme de psychologie morale⁶, fondée sur une perception fine et intelligemment éduquée.

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

5 Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1990.

6 Voir Marlène Jouan, *Textes-clés de la Psychologie Morale*, Paris, Vrin, 2008.



produit les significations : par exemple, la vie d'Hobart Wilson telle qu'elle est racontée dans l'article du *Washington Post* cité par Cora Diamond dans « Différences et distances en morale »⁷ ; ou les caractères tels qu'ils sont décrits chez Henry James, qui nous apprend à les voir correctement et clairement. 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* (dit Diamond) 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, plus qu'une mise en cause, de l'autonomie – comme capacité d'attention singulière et d'improvisation pragmatique. On retrouve des analyses de Nussbaum et Diamond sur Henry James : le roman nous apprend 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 »⁸.

Cavell, dans *À la recherche du bonheur*⁹, examine ainsi le fait de « contrôler son expérience », c'est-à-dire d'examiner sa propre expérience et de « laisser à l'objet qui vous intéresse le soin de vous apprendre à le considérer » – éduquer son expérience, de façon à se rendre éduicable par elle. À la manière de Cavell, s'intéresser aux séries télévisées comme œuvre de pensée veut dire s'intéresser à notre *expérience* des séries. Cela signifie un déplacement de l'objet de l'enquête, de *l'objet à l'expérience que j'ai de l'objet* « l'intérêt que je porte à ma propre expérience » : se fier à l'expérience de l'objet, afin de trouver les justes mots pour la décrire et l'exprimer. Pour Cavell, c'est la vision (répétée et commune) des films qui conduit à faire confiance à sa propre expérience, et à acquérir, par là même, une autorité sur elle. « C'est une tâche qui fait intervenir le concept autant que l'expérience, qu'on peut appeler “contrôler son expérience” »¹⁰. Cavell renvoie alors à « l'empirisme que pratiquent Emerson et Thoreau ». *L'empirisme* ainsi relu définit le lien paradoxal

7 Cora Diamond, « Différences et distances en morale », dans Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

8 Cora Diamond, *L'Esprit réaliste*, trad. J.-Y. Mondon et E. Halais, Paris, PUF, 2004, p. 316.

9 Stanley Cavell, *À la Recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [1981], Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1993 ; *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2003. Voir aussi Stanley Cavell, *La Projection du monde*, Paris, Belin 1999.

10 Cavell, *À la Recherche du bonheur*, op. cit., p. 18.



entre expérience et confiance : il faut éduquer son expérience pour lui faire confiance. Nouveau retournement de l'héritage kantien : il ne faut pas dépasser l'expérience par la théorie, mais aller au rebours de ce qui est, en philosophie, le mouvement même de la connaissance ; dépasser la théorie par l'expérience. La confiance en soi se définit par l'autorité ordinaire et expressive sur sa propre expérience. « Sans cette confiance en notre expérience, qui s'exprime par la volonté de trouver des mots pour la dire, nous sommes dépourvus d'autorité dans notre propre expérience »¹¹. La confiance en soi consiste à découvrir en soi (dans sa « constitution », dit Emerson, au sens politique et subjectif) la capacité à avoir une expérience, à faire l'expérience de ce qu'on connaît ou croit connaître, et à exprimer et décrire cette expérience ordinaire. C'est aussi la définition de l'expérience ordinaire pour Wittgenstein, et de ce que pour Freud on peut attendre de la psychanalyse (rassembler et remémorer, remembrer – *remember* – des bouts et souvenirs épars de paroles et d'usages). On retrouve cette approche de l'expérience ordinaire aussi bien dans l'empirisme radical de W. James et dans la théorie de l'enquête de Dewey que dans les conceptions littéraires de Henry James : ce qui est *important*, c'est d'*avoir* une expérience¹² : pas d'acquérir *à partir de* l'expérience, qui impliquerait de savoir déjà ce qui est signifiant, important.

Avoir une expérience veut dire : percevoir ce qui est important. Ce qui intéresse Cavell, dans le cinéma, est la façon dont notre expérience fait émerger, fait voir ce qui compte, le développement d'une capacité à *voir l'importance*, l'apparition et la signification des choses (lieux, personnes, motifs). C'est exactement ce qui est offert au spectateur des séries : son expérience se définit par sa capacité d'attention – capacité à voir le détail, le geste expressif, même si ce n'est pas forcément une vision claire et nette, ni exhaustive – une attention à l'importance (*what matters*), à ce qui compte dans les expressions et les styles d'autrui – ce qui fait et exprime les différences entre personnes, le rapport de chacun à son expérience, qu'il faut alors décrire.

La question – celle de l'expression de l'expérience : quand et comment *faire confiance à son expérience*, trouver la validité propre du particulier – dépasse alors la question du *care*, car c'est celle de notre vie ordinaire, à tous, hommes et femmes. L'histoire du féminisme commence précisément par une expérience d'inexpression, dont les théories du *care* rendent compte concrètement, dans leur ambition de mettre en

11 *Ibid.*, p. 19.

12 John Dewey, *Art as Experience* [1934], New York, The Berkeley Publishing Group, 2005.





valeur une dimension ignorée, non exprimée de l'expérience. Retrouver le contact avec l'expérience, et trouver une voix pour son expression : c'est la visée première, perfectionniste et politique, de l'éthique. Il reste à articuler cette expression subjective à l'attention au particulier qui est aussi au cœur du *care*, et à définir ainsi une *connaissance par le care*. La connaissance morale, par exemple, que nous donne la série, par l'éducation de la sensibilité (sensitivité), n'est pas traductible en arguments, mais elle *est* pourtant connaissance – d'où le titre ambigu de Nussbaum, « *Love's Knowledge* » : non la connaissance d'un objet général qui serait l'amour, mais la connaissance particulière que nous donne la perception aiguïlée de/par l'amour.

286

Carol Gilligan note qu'une « restructuration de la perception morale » devait permettre de « modifier le sens du langage moral, et la définition de l'action morale »¹³, mais aussi d'avoir une vision non « distordue » du *care*, où le *care* ne serait pas une disparition ou diminution du soi. Le *care*, entendu comme attention et perception, se différencie d'une sorte d'étouffement du soi par la pure affectivité ou le dévouement. Le *care*, en suggérant une attention nouvelle à des détails inexplorés de la vie ou à des éléments qui sont négligés, nous confronte à nos propres incapacités et inattentions, mais aussi et surtout à la façon dont elles se traduisent ensuite en théorie. L'enjeu des éthiques du *care* s'avère épistémologique en devenant politique : elles veulent mettre en évidence le lien entre notre manque d'attention à des réalités négligées et le manque de théorisation (ou, de façon plus directe, le rejet de la théorisation) de ces réalités sociales « invisibilisées ». Il s'agit alors de renverser une tendance de la philosophie et de chercher non à découvrir l'invisible mais à voir le visible.

Il ne s'agit pas de découvrir une signification authentique ou cachée. Tout est déjà devant nous, étalé sous nos yeux. C'est le projet anthropologique des *Recherches Philosophiques* : voir l'ordinaire, ce qui nous échappe parce que trop proche.

Ce que nous fournissons, ce sont à proprement parler des remarques concernant l'histoire naturelle de l'homme ; non pas des contributions relevant de la curiosité, mais des constatations sur lesquelles personne n'a jamais eu de doute et qui n'échappent à la conscience que parce qu'elles sont en permanence devant nos yeux¹⁴.

13 Carol Gilligan, « Moral Orientation and Moral Development », dans Virginia Held (dir.), *Justice and Care*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 43.

14 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Daster et M. Élie, Paris, Gallimard, 2005, §415.





L'ordinaire n'existe que dans cette difficulté propre d'accès à ce qui est juste sous nos yeux, et qu'il faut apprendre à voir. Il est toujours objet d'*enquête* – ce sera le mode d'approche du pragmatisme¹⁵ – et d'interrogation, il n'est jamais donné, toujours à atteindre par le *care*, chose dont chacun est capable. Le care, comme le rappelle Joan Tronto, a une essence démocratique.

UN PUBLIC POUR LE CARE

L'enjeu de la mise en valeur de l'éducation morale à l'œuvre dans les séries est bien la question du public : rendre public le *care*, le mettre sous les yeux, publiciser les enjeux et ses formes de pensée, mais aussi (c'est la même chose) penser ensemble la nécessité de publiciser ces approches et les enjeux publics liés au *care*. Cela peut paraître paradoxal puisque le *care* est précisément l'introduction du politique dans le privé. C'est cette articulation du privé et du public que l'on trouve dans les expressions : expression publique, questionnements publics – qui nous intéresse : comment se constitue un public ? Quel genre d'entité désigne le mot, mis à part une forme de réceptivité collective ? C'est ce que John Dewey définit comme recherche de l'expression publique et collective d'un problème d'abord vu comme privé.

Tronto insistait à juste titre sur la nécessité de penser la pluralité du *care* (au sens où le *care* serait assuré par un ensemble de personnes et pas par une seule comme dans le face à face mère enfant). On pourrait reprendre son idée en suggérant que le *care* (*care for, take care of*) pourrait aussi être étendu à un public large, et également vécu et investi (*care about, for*) par un tel public. Nous avons pu, suivant en cela la pionnière Gilligan¹⁶, insister sur le *care* comme disposition ou capacité morale, ce qui, comme l'a bien souligné Annette Baier (c'était en fait l'objet du collectif *Le Souci des autres*¹⁷) modifiait la morale en général : la morale se définissant alors par une forme d'attention, et par une description non théorique des diverses formes du concernement pour les autres et du soin des autres : attention à des aspects invisibles de notre vie ordinaire, non valorisés par la théorisation politique et morale, mais ayant à voir

15 Voir Bruno Karsenti & Louis Quéré, *La Croyance et l'enquête*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004.

16 Carol Gilligan, *Une Voix différente* [1982], trad. A. Kwiatek, Paris, Flammarion, 2008.

17 Sandra Laugier & Patricia Paperman, *Le Souci des autres*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.



avec l'attention ordinaire à l'autre, le soin que nous en avons. Mais cette modification déplace aussi le partage du public et du privé. En fait, en attirant l'attention sur la dimension morale quotidienne à l'œuvre dans les séries télévisées, on demande du *care* pour le *care*, comme en philosophie morale – nous y engageant, par exemple Iris Murdoch et Simone Weil – on exige de faire attention à l'attention !