Document generated on 05/17/2025 8:24 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Stanley Cavell
Quand la philosophie fait salle comble

Pamela Pianezza

Number 280, September–October 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/67391ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Pianezza, P. (2012). Stanley Cavell : quand la philosophie fait salle comble. *Séquences*, (280), 24–27.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

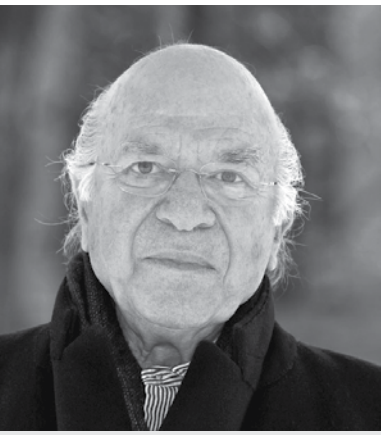
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Stanley Cavell
Quand la philosophie fait salle comble

Stanley Cavell a révolutionné la philosophie du cinéma. La traduction en français de l'un de ses ouvrages méconnus, La protestation des larmes : Le mélodrame de la femme inconnue, *ainsi que la publication d'un brillant essai d'analyse de ses premières œuvres,* Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme, *rendent donc incontournable une réflexion sur son apport et sur son actualité.*

Pamela Pianezza


Stanley Cavell

Terence Malick, Luc Dardenne, Jacques Audiard ou Arnaud Desplechin se revendiquent de sa pensée. À 86 ans, Stanley Cavell n'est rien de moins qu'une rock star de la philosophie, à l'origine d'une véritable révolution culturelle : il a su identifier le cinéma comme le lieu par excellence d'une éducation de soi et de l'apprentissage d'un mieux-vivre. Comme la philosophie, le cinéma nous rend meilleurs, ce qu'il s'attache à démontrer année après année, de cours à la faculté de Harvard en livres traduits en français au compte-gouttes. Cavell n'est évidemment pas le premier à avoir associé philosophie et cinéma, mais personne avant lui n'avait mis ces deux « disciplines » sur un tel pied d'égalité, au point de laisser au cinéma le soin de réinterpréter la philosophie tandis que ses confrères — Deleuze en premier lieu — adoptaient l'attitude inverse.

Deux ouvrages (re)sortis cette année sont donc l'occasion de (re)découvrir le travail de ce philosophe audacieux. D'une part, *La Protestation des larmes*, publié aux États-Unis en 1996 et enfin traduit par les ambitieuses éditions Capricci. D'autre part, à lire en préambule, car il constitue l'introduction idéale à sa philosophie, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, d'Elise Domenach (Presses universitaires de France).

La Protestation des larmes complète tout en le contrariant un premier travail rédigé en 1981 : *À la recherche du bonheur*, sans doute son essai le plus célèbre. Se basant sur sept grandes comédies classiques hollywoodiennes, Cavell y théorisait l'existence d'un genre nouveau qu'il baptisa « comédie du remariage ». Dans ces films où « *l'humiliation du mariage* » était « *surmontée* » par un remariage, Cavell voyait une illustration de l'idéal perfectionniste du couple américain, perçu comme une conversation ininterrompue à travers laquelle l'épouse parachevait son éducation. « Les comédies du remariage commencent ou culminent avec la menace de la fin d'un mariage, la menace d'un divorce, détaille Cavell. L'intrigue consiste à unir le couple originel une nouvelle fois, alors que dans les comédies classiques — du moins celles qu'on appelle les comédies nouvelles —, le jeune couple devant braver les obstacles souhaite s'unir pour la première fois, dans le cadre d'un mariage. » ***The Philadelphia Story*** ou ***Adam's Rib*** (George Cukor, 1940 et 1949) en sont deux des principaux spécimens.

La Protestation des larmes vise à l'identification d'un second genre (ou sous-genre), symétrique aux comédies du remariage : le mélodrame de la femme inconnue. Quatre films des années 1930-1940 appuient la démonstration : ***Letter From An Unknown Woman*** (*Lettre d'une inconnue*, Max Ophuls, 1948), qui a inspiré le titre du genre dans lequel il s'inscrit désormais, ***Gaslight*** (George Cukor, 1944), ***Stella Dallas*** (King Vidor, 1937) et ***Now, Voyager*** (Irving Rapper, 1942). Dans tous ces films, une femme rêve d'indépendance et d'éducation (autrement dit, de réalisation personnelle) quand elle comprend que ce désir ne se concrétisera que par un refus du cadre du mariage. Ainsi, dans ***Letter From an Unknown Woman*** (adaptée d'une nouvelle de Stefan Zweig), Lisa (Joan Fontaine) se prend de passion pour son voisin, un pianiste coureur de jupons qui l'oubliera immédiatement après leur première nuit. Dans ***Gaslight*** (*Hantise*) Paula (Ingrid Bergman) accepte pour contenter son mari (encore un pianiste !) de quitter l'Italie pour réinvestir la maison londonienne de son enfance qu'elle avait préféré fuir après l'assassinat de sa tante. Le comportement de son époux change dès leur installation en Angleterre. Il l'accuse de sombrer dans la folie et Paula en vient à douter de sa santé mentale. Dans ***Stella Dallas***, Stella (Barbara Stanwyck), une jeune fille de la classe ouvrière, parvient à grimper dans l'échelle sociale grâce à son mariage avec un homme « de la haute », qui la délaisse après la naissance de leur fille. Stella devra se battre pour offrir à l'enfant l'avenir auquel elle ne croit plus pour elle. Enfin, dans ***Now, Voyager***, Charlotte (Bette Davis) s'éprend d'un jeune homme, Jerry, rencontré durant une croisière. Lui rêverait de lui demander sa main s'il n'était pas déjà marié… Déprimée, Charlotte entre en maison de repos où elle rencontre la fille de Jerry qui, à son contact, retrouve le goût de vivre. Elle décide de l'élever comme l'enfant de son amour avec Jerry. Une sorte de « lot de consolation »…

Cavell ne s'appuie que sur quatre films, mais il apparaît comme une évidence que ceux-ci relèvent bien d'un genre à part entière, identifiable et homogène, auquel il est possible de rattacher une centaine d'autres films. Tous présentent en effet une même trame scénaristique : chaque fois, un voyage vers la connaissance de soi, vers la confiance en soi et donc vers l'émancipation d'une conscience féminine. Le mouvement initial — la tentation du refus du conformisme, la marche vers

Joan Fontaine et Louis Jourdan dans ***Letter From an Unknown Woman***

un accomplissement de soi — est donc identique à celui qui animait les comédies du remariage. Mais la résolution offerte par les mélodrames est, elle, totalement opposée.

> La métamorphose qui, dans les comédies du remariage, s'effectuait dans les bras d'un homme, se fait ici à distance de toute figure masculine.

Dans ces quatre « mélos », pas de *happy end* au sens traditionnel (« des gens qui se sont déjà trouvés découvrent qu'ils sont vraiment faits l'un pour l'autre »), mais une héroïne dans toute sa solitude. Après un « retour au vert » très shakespearien (en général dans le Connecticut), les « stars du remariage » Katherine Heburn, Claudette Colbert ou Rosalind Russell goûtaient à nouveau au bonheur en retombant dans les bras de Cary Grant, Spencer Tracy ou Clark Gable. Ensemble, ils réentamaient une « *conversation assortie et heureuse* » (la définition du mariage selon John Milton). Au contraire, les « femmes inconnues » rompent cette conversation pour ne plus s'adresser qu'à elles-mêmes : Ingrid Bergman, débarrassée de son mari sadique dans ***Gaslight***; Bette Davis élevant seule la fille de l'homme qu'elle aimait dans ***Now, Voyager***; Barbara Stanwyck, divorcée, lointaine observatrice du mariage de sa fille dans ***Stella Dallas***… L'idéal perfectionniste américain qui s'exprimait dans les comédies du remariage est ici violemment nié. Le couple et son pendant, la conversation infinie, ne sont plus le lieu de l'épanouissement féminin.

La métamorphose qui, dans les comédies du remariage, s'effectuait dans les bras d'un homme, se fait ici à distance de toute figure masculine. La relation de la femme avec elle-même prime sur sa relation aux autres. « Il n'est pas surprenant que cette autre voie vers l'intégrité ou la possibilité d'agir existe, constate Stanley Cavell : c'est celle qu'offrent les films caractéristiques des femmes qui incarnent le plus haut degré d'indépendance et de séduction de la star – classiquement, Greta Garbo et Marlene Dietrich, Bette Davis à son meilleur, Barbara Stanwyck et Ingrid Bergman. La présence récurrente du motif de la métamorphose indique que ces mélodrames trouvent leur source parmi l'un des grands sujets du cinéma, dont l'une des propriétés principales est de transfigurer avec force des créatures de chair et de sang, de les recréer en les projetant sur un écran. »

VOIR POUR DOUTER

En quoi ces films nous rendent-ils meilleurs ? En ce qu'ils nous éduquent à percevoir notre scepticisme, répond Stanley Cavell. Autrement dit, en ce qu'ils nous soustraient du monde dans lequel nous vivons pour nous placer face à lui avant de le réintégrer, forts de cette expérience du film et de ses enseignements. En ce qu'ils nous rappellent l'impossibilité de communiquer nos

Barbara Stanwyck et John Boles dans ***Stella Dallas***

Ce que ces héroïnes attendent des hommes pour sortir de leur condition de « femmes inconnues », c'est bien sûr d'être connues, mais surtout, reconnues…

expériences aux autres par le biais du langage. Bref, en ce qu'ils nous apprennent à accepter notre vulnérabilité. Face à ces films, je vois, donc je doute, donc je suis…

Le scepticisme est en effet au cœur de l'œuvre de Cavell. À ses yeux, la philosophie contemporaine n'est plus capable de formuler cette « question sceptique », comme surent le faire les transcendentalistes fondateurs de la pensée américaine, Emerson et Thoreau. Or, Cavell voit dans le cinéma une réponse à cette incapacité — ou cette timidité —, convaincu que les films, en particulier les comédies et les mélodrames hollywoodiens (genres souvent méprisés) sont, eux, parfaitement capables de renouer avec le scepticisme, et ceci dans un langage ordinaire. Le visionnage de comédies aussi récentes que ***How Do You Know*** (James L. Brooks, 2010) ou ***We Bought a Zoo*** (Cameron Crowe, 2011) semble bien lui donner raison et témoigne de l'actualité de sa pensée.

LARMES ET MÉTAMORPHOSE

Cavell fait donc bien plus que réhabiliter des films trop rapidement qualifiés de « tire-larmes » ou, de manière plus condescendante encore, de « films pour femmes ». Il rectifie une erreur de lecture dans laquelle sont tombées de nombreuses féministes (notamment à propos de ***Stella Dallas***). Effectivement, ces femmes se sacrifient et pleurent toutes les larmes de leur corps. Non dans le but de nous apitoyer, mais parce qu'elles n'obtiennent pas ce à quoi elles estiment avoir droit dans un monde minablement conformiste. Ce que ces héroïnes attendent des hommes pour sortir de leur condition de « femmes inconnues », c'est bien sûr d'être connues, mais surtout, reconnues. Leurs larmes sont l'instrument de leur protestation et au-delà, de leur projet d'émancipation. Un passage obligé sur la voie du « connais-toi toi-même » de Socrate, de la « confiance en soi » d'Emerson et, *in fine* de la métamorphose. Ces mélodrames font donc le récit d'une métamorphose thérapeutique qui, au terme d'une introspection typiquement freudienne, transformera ces femmes en symboles de l'aboutissement du perfectionnisme moral souhaité par Emerson et Thoreau.

La promptitude de Cavell à voir en Emerson et Thoreau la source philosophique et systématique d'un certain cinéma américain est l'une des principales attaques avancées contre ses textes. Cavell n'est cependant ni critique, ni théoricien du cinéma : son analyse ne se concentre d'ailleurs que sur les scénarios, sans jamais s'intéresser à la mise en scène, ou presque. « Je ne suis pas chercheur en cinéma », rappelle-t-il volontiers. « Je n'enseigne cette matière ni de façon régulière, ni de façon systématique, même si la publication de ce livre [*La Protestation des larmes*] me permet de déclarer que je suis l'auteur de trois livres et demi sur le cinéma. » En revanche, Cavell établit des ponts, sans cesse : avec la philosophie bien sûr (en particulier la philosophie morale et politique), avec la psyc hanalyse (freudienne par exemple), avec la littérature et le théâtre (Ibsen), avec la pensée féministe américaine (avec laquelle il entretient toujours un débat riche et complexe), et même avec la musique. En cela, Cavell va souvent bien plus loin que ce qui est visible à l'écran. Cette pratique de l'extrapolation morale peut agacer, mais nous pensons qu'elle relève du rôle (et du jeu) de la philosophie.

Quoi qu'il en soit, l'assistance d'un poisson-pilote peut s'avérer nécessaire si l'on souhaite explorer pleinement tous les recoins de la pensée incroyablement foisonnante de Cavell. En effet, l'écriture du philosophe semble suivre le rythme de réflexions souvent intimes, forcément faites de va-et-vient et d'associations d'idées pas toujours clairement structurées. C'est que, explique la philosophe Elise Domenach dans *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, la pensée de Cavell se fonde sur un parcours à la fois intellectuel et autobiographique. C'est ce qui rend l'œuvre de Cavell relativement abordable et décomplexante. C'est aussi ce qui perd, parfois, le lecteur.

L'essai, brillant, d'Elise Domenach, a pour premier mérite d'opérer les présentations nécessaires avec un penseur atypique, fils d'une pianiste, pour qui un destin de musicien semblait également tout tracé mais qui réorienta sa carrière après avoir été profondément déçu par l'enseignement dispensé à la prestigieuse Juilliard School de New York. Un homme suffisamment inspiré pour lancer à Harvard, dès 1963, un séminaire d'esthétique consacré au cinéma hollywoodien (une anthologie de ses textes, *Philosophie des salles obscures*, a été publiée en 2003 chez Flammarion) et pour demander à

Paul Henreid et Bette Davis dans ***Now Voyager***

ses étudiants de s'intéresser au cinéma le plus populaire. «Les avantages d'un tel sujet semblaient prometteurs», écrit-il en 1971 dans *La Projection du monde* (soit plus de dix ans avant *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* de Deleuze…). «Tout le monde aurait eu des expériences cinématographiques mémorables, la conversation se développerait naturellement autour de ces expériences, et l'absence d'un canon critique établi signifierait que nous serions contraints de nous en remettre exclusivement à notre fidélité à notre propre expérience.» On comprend ici que ce qui fait la spécificité de Cavell, c'est cette conception démocratique inédite de la philosophie du cinéma, autorisant l'approche intime du spectateur comme point de départ d'une réflexion philosophique. Le perfectionnement de soi est désormais à la portée de tous. «Le cinéma nous apprend à croire à notre expérience et à l'éduquer», explique Elise Domenach, qui résume ainsi l'apport de Cavell: on sait désormais que «certains films existent dans les conditions de la philosophie; ils ont le même devoir de s'adresser à nos vies, et le même pouvoir de nous donner à percevoir et reconnaître nos accords et nos désaccords, nos 'formes de vie' (pour le dire avec Wittgenstein). Les films insistent pour nous donner à voir l'ordinaire dont la philosophie se détourne.»

La philosophe revient donc sur le parcours intellectuel et personnel de Cavell, en se concentrant sur le premier cycle de sa pensée: les années 1958-1972, qui virent se préciser son intuition d'un lien, jusqu'ici inexploré, entre philosophie et cinéma sur la question du scepticisme. Intuition qui gouvernera par la suite toute son œuvre. «Je considère que le cinéma a été créé pour la philosophie», racontait Stanley Cavell à ses étudiants. Lui semble s'être donné pour mission d'éclairer le cinéma.

Photo: Charles Boyer et Ingrid Bergman dans ***Gaslight***