



Varia 4

- **Benjamin Lesson**

L'ex-spectation.

L'écriture comme (une) pratique cinéphilique chez Stanley Cavell

La cinéphilie cavellienne est pragmatique.

Aller au cinéma, ce n'est pas seulement aller voir un spectacle, c'est se confronter à une intelligence, à une conception du monde. Le cinéma, « mettant la réalité sur son écran », ferait « écran entre nous et la réalité »¹ et nous montrerait une manière dont on imagine notre rapport au monde. Le spectateur travaille à s'accorder avec le cadre d'intelligence qu'offre un film ; le cinéphile pragmatique essaie, quant à lui, d'en comprendre les structures et composantes. Cela parce que le geste d'un cinéaste, à travers un ordonnancement audiovisuel, peut parfois nous conduire à réfléchir sur notre propre conception de l'ordre des choses.

Si ce principe apparaîtrait convenu, la manière dont Cavell le manifeste est, en revanche, beaucoup plus singulière. Il propose à son lecteur de faire l'expérience (de lecteur) d'une expérience de spectateur. Les procédés d'écritures qu'il emploie seraient des manifestations, des traces, de sa pensée par le cinéma. Lire Cavell revient à se confronter à une mise en scène du travail spectatoriel d'un philosophe – laquelle, en retour, offre une définition renouvelée du spectateur et de la cinéphilie. Dans ses textes, il ne fait pas de la philosophie *du* cinéma, mais *avec* le cinéma. Il ne donne pas

¹ S. Cavell, *La Projection du Monde*, Paris, Belin, 1999, p. 243.

de leçon, mais essaie de penser l'adéquation, qu'il éprouve en tant que spectateur, entre deux modes de pensée.

C'est du trajet particulier du spectateur Cavell que nous allons traiter ici. Un trajet où se croisent continuellement l'esthétique et les problématiques philosophiques, et dont l'aboutissement se trouve dans *l'ex-spectation* (c'est-à-dire la production de quelque chose de différent, à partir de l'expérience spectateur). Derrière la singularité de sa trajectoire, il y a une nouvelle façon d'envisager la place et la fonction de tout spectateur.

Entre esthétique et éthique : la posture cinéphilosophique de Stanley Cavell

Cavell s'est essentiellement tourné vers le cinéma suite à ses déceptions universitaires, afin de se donner lui-même une « *éducation dans l'éducation* »². La cinéphilie cavellienne n'est pas érudition : elle est éducation qu'on se donne à soi-même à travers les films qu'on regarde. En quelque sorte, il serait cinéphile en philosophe ; la manière dont il pense et restitue son expérience de spectateur veille à en éclairer la dimension philosophique.

S'intéresser à un objet, c'est s'intéresser à l'expérience qu'on a de l'objet ; si bien qu'examiner et défendre l'intérêt que je porte à ces films, c'est examiner et défendre l'intérêt que je porte à ma propre expérience, aux moments et aux passages de ma vie que j'ai partagés avec eux³.

Prendre en compte son expérience de(s) film(s) permet de repérer la singularité du cinéphile : ce « statut » ne se réfère pas à une quelconque autorité extérieure. Cavell reprend ici la démarche critique qu'il a repérée chez Tolstoï, qui critiquait les canons esthétiques de son époque :

voici ce qu'il y a de sensé dans sa démarche : elle prend en compte le fait que souvent nous ne trouvons pas, que nous n'avons jamais trouvé, que des œuvres que nous ferions rentrer dans un canon d'œuvres d'art ont pour nous de l'importance ou de la pertinence. (...) des objets devenus ainsi canoniques n'existent pas pour nous⁴.

² S. Cavell, « La pensée du cinéma », dans *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2010, p. 22.

³ S. Cavell, *A la Recherche du bonheur, Hollywood et la comédie de remariage*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p. 15.

⁴ S. Cavell, *Dire et vouloir dire : Livre d'essais*, Paris, Le Cerf, 1999, pp. 319-320.

Il n'y a pas d'expérience *a priori* – moins encore lorsqu'on parle d'esthétique. La cinéphilie n'est pas érudition et connaissance des canons esthétiques, c'est, avant tout, l'expression d'une expérience personnelle, à travers un corpus de films apparaissant comme autant de « repères » où « des souvenirs de cinéma se superposent fil à fil aux souvenirs de ma vie »⁵.

Il est notable que nos « souvenirs » des films soient parfois « erronés », et que nous modifions en partie ce que nous avons vu. Loin d'être une sorte de faute du spectateur, cette déformation est le symptôme de son travail subjectif. Il ne s'agit donc pas d'avoir de la complaisance pour la divagation des idées. C'est, au contraire, une manière de pointer le fait qu'un film est une rencontre de projections – celle du film sur l'écran avec les projections spectatorielles. Les déformations sont le fruit des projections du spectateur, mais il s'agit d'insister, parallèlement, sur l'attention qu'on doit porter aux modes de signification du film particulier : « si c'est un bon film, il devrait m'aider, si je veux bien me laisser faire, à apprendre à réfléchir au rapport que j'entretiens avec lui »⁶.

La posture cinéphilique cavellienne implique donc la prise en compte de notre expérience des films et l'attention aux modes de signification des films particuliers : c'est une cinéphilie pragmatique. Cette conception du rapport au film implique alors deux choses. Premièrement, il faut essayer de se mettre en adéquation avec le mode et le rythme de pensée spécifique au film lui-même. Deuxièmement, cela implique que la personnalité du spectateur est manifestée dans la manière dont il accepte ou non cette passivité.

Ce processus esthétique est déjà un apprentissage moral en soi – la morale étant une manière d'être, avec les autres. Apprendre à être disposé à recevoir une expérience esthétique, c'est apprendre à être disposé à répondre à une forme d'intelligence – ce qui est une exigence propre au « nouveau réalisme » cavellien⁷. Le « réalisme » cavellien consiste à envisager les rapports esthétiques et éthiques de

⁵ S. Cavell, *La Projection du Monde*, *Op. cit.*, p. 17.

⁶ S. Cavell, *A la recherche du bonheur...*, *Op. cit.*, p. 125.

⁷ « [...] être réaliste, c'est simplement accepter que des choses, des moments, des gens s'inscrivent en nous. Le cinéma nous éduque à cette acceptation – qui n'a rien de facile, comme le montre la tentation du scepticisme (ou le fantasme parallèle d'un esprit sans inscription, celui d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) » (Sandra Laugier, « Qu'est-ce que le réalisme ? Cavell, la philosophie, le cinéma », dans « Cinéphilosophie », *Critique*, 692-693, janvier-février 2005, p. 98).

manière pragmatique, et à établir des passerelles entre eux. La question des conditions d'expressivité du film rejoint directement les préoccupations personnelles, individuelles, du spectateur Cavell à se laisser éduquer par les films, notamment à apprendre à accepter notre condition symbolique.

Le cinéma dans le projet philosophique cavellien

Cavell ne donne pas de leçons de cinéma ou de morale. Il nous propose une certaine manière de concevoir l'activité philosophique, la vie morale et l'activité spectatorielle. Ses textes leur offrent un cadre d'intelligibilité. Le cinéma y apparaît comme forme et objet de pensée, qui peut dialoguer avec la pensée philosophique et morale. A travers ces conceptions – qui sait ? – pouvons-nous développer nos propres connaissances.

La philosophie n'est pas, pour lui, un ensemble de dogmes, mais, avant tout, une attitude, une manière d'interroger notre relation au monde et aux autres. Corrélativement, le cinéma, en tant que disposition particulière du regard, peut prendre une dimension de pensée, lorsqu'il nous conduit à interroger notre regard et l'expérience qu'il produit. Autrement dit, les films ne sont pas seulement des exemples de discours philosophique ; ils sont des discours, dont on peut parfois reconnaître une portée philosophique.

Cavell se tourne régulièrement vers son expérience cinématographique, parce qu'il perçoit des identités de problèmes entre le 7^e art et la philosophie. Ils seraient

tous deux préoccupés par les manières dont nous manquons nos vies, manquons la densité de signification qui passe dans les films, dans nos paroles, dans nos vies. (...) L'évident absolu, dont nous sommes à tout moment oublieux, apparaît au cinéma d'une manière puissante et unique, qui se joue de la conscience et de l'inconscience⁸.

Philosophie et cinéma sont, dans son œuvre, deux formes de langage qui nous offrent à la fois des « vues » du monde et leurs conditions de possibilités – autrement dit, ils nous offrent un certain regard et une réflexion sur celui-ci. Le premier travail du lecteur/spectateur Cavell consiste à être attentif aussi bien au

⁸ S. Cavell, « What Becomes of Thinking on Film ? », dans R. Read et J. Goodenough, *Film as Philosophy. Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 206.

contenu qu'à la manière dont il est exprimé. Ainsi, lorsque Cavell fait un travail d'exégèse, il ne veille pas seulement à restituer le contenu du discours philosophique d'un auteur, mais également le style d'écriture. La pensée est en mouvement et le processus d'écriture (et de lecture), c'est-à-dire le processus d'incarnation d'une pensée, lui apparaît être l'exemple même de ce qu'un auteur veut exprimer⁹.

Le cinéma se distingue du langage philosophique en ce qu'il n'évoque pas d'emblée que notre expérience du film reflète notre condition de parole – comme s'il nous mettait dans une sorte de confiance « *pré-théorique* », une sorte d'évidence. C'est précisément la tension entre l'évidence cinématographique et la complexité de ses conditions qui compose la pensée cinématographique – tension qu'on retrouve entre le titre original de son premier ouvrage du cinéma, « *The World Viewed* », et sa traduction française, « *La Projection du monde* ». Le « *World viewed* », c'est le monde vu selon une *Weltanschauung*¹⁰, une condition de vision, une conception du monde ; le monde montré, dans le cadre du film, comme évidence – à entendre ici, à la fois comme présence et comme certitude.

Parler de « monde projeté », c'est, au contraire, pointer le fait que nous en sommes éloignés, que nous devons nous projeter nous aussi dans ce cadre – que nous devons donc interroger nos propres projections¹¹ et les structures du cadre d'intelligibilité. Nous trouvons là le paradoxe de la pensée cinématographique : nous

⁹ Par exemple, si la question des critères et des accords dans le langage apparaît essentielle chez Wittgenstein, il est déterminant pour Cavell de trouver ce rapport de confiance et défiance dans le processus même d'écriture : travailler par petites touches, c'est essayer d'avoir la formulation la plus précise possible, tout en constatant que les mots pourraient prendre un autre sens. Le fait que Wittgenstein essaie d'employer les mots les plus simples et d'en prévenir les multiples changements de sens est déjà un élément majeur de l'apport de sa philosophie : « Nous pourrions exprimer un peu mieux ma conception de la pratique de Wittgenstein en traduisant l'idée de ramener les mots par celle de les *reconduire*, de les guider – comme le berger – sur le chemin du retour ; ce qui suggère non seulement qu'il nous faut les trouver, nous rendre là où ils se sont égarés, mais qu'ils ne reviendront que si nous les attirons et les commandons, ce qui exige d'être à leur écoute » (S. Cavell, *Une Nouvelle Amérique encore inapprochable*, Paris, L'Éclat, 1991, p.40).

¹⁰ La *Weltanschauung* est une notion développée principalement dans la philosophie romantique allemande, et signifiant la représentation qu'on se fait du monde, selon une sensibilité particulière. Ce terme, faisant pourtant beaucoup débat dans le champ philosophique contemporain, est parfois utilisé par Cavell.

¹¹ Stanley Cavell a fait part de son intérêt pour le titre français. D'une part, parce qu'il laisse entendre que le film importe ses propres conditions de vision ; ensuite, parce que l'idée de projection rappelle qu'il y a des interventions humaines dans le processus de signification cinématographique (notamment la part du spectateur) ; enfin, parce que le film deviendrait, comme dans l'idée freudienne de « projection », l'incarnation de quelque chose qu'ordinairement on refuse de voir (Laugier S. & Cerisuelo M. (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et Philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001).

sommes « absorbés » dans cette *Weltanschauung*, mais, en même temps, nous en sommes séparés, ce qui nous permet de nous questionner sur nos propres « projections ». Dans cette optique,

la façon dont le cinéma rend présent le monde en nous en absentant paraît comme la confirmation de quelque chose qui est déjà vrai de notre stade de l'existence. (...) Le « sens de la réalité » que procure le cinéma est le sens de cette réalité, une réalité à l'égard de laquelle nous ressentons déjà une distance¹².

Il y aurait une sorte de partage implicite des tâches entre cinéma et philosophie. La philosophie interroge constamment l'expérience que nous faisons du monde, et les moyens par lesquels nous la faisons. Elle complique l'articulation de nos mots au monde et celle de notre expérience aux choses. (À ce titre, la tâche philosophique que s'est donné Cavell est de chercher des clefs pour ne pas sombrer dans le doute total, dans la défiance absolue au langage – autrement dit, de ne pas s'enfermer dans le scepticisme). Le cinéma, au contraire, joue à imiter le monde et nous permet de nous réconcilier avec celui-ci et avec le langage. Le premier analyse notre cadre de compréhension et d'action, le second nous en rappelle la nécessité et, par son évidence, nous invite à l'accepter comme dimension de l'existence.

Ce n'est cependant pas une sorte d'angélisme philosophique. Les films « proposent une configuration différente des voies intellectuelles et émotionnelles déjà explorées par la philosophie mais dont celle-ci se détourne parfois prématurément »¹³. Le cinéma a un intérêt expérientiel que n'a pas la philosophie ; écrire sur le cinéma, pour Cavell, revient à restituer une expérience de pensée.

L'écriture cavellienne : une mise en forme de la posture spectatorielle

Puisque Cavell est particulièrement attentif au croisement de l'esthétique et de l'éthique, et puisque le cinéma permet des expériences de pensée en dialogue avec la philosophie, la manière dont il nous en rend compte est aussi déterminante que son contenu.

¹² S. Cavell, *La Projection du monde*, *Op. cit.*, p. 281.

¹³ S. Cavell, *Philosophie des salles obscures*, Paris, Flammarion, 2011, p. 24.

L'écriture cavellienne est un « montage » – comme on parle de montage au cinéma – dans lequel il veille à articuler le mouvement de la pensée avec la narration filmique. Il y a deux types de « montage cavellien ». Un premier, dans lequel l'expérience filmique est mobilisée dans une perspective philosophique, inscrite dans une question (c'est le cas du recueil *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*¹⁴). Un second « montage », dans lequel le fil de l'œuvre dirige la réflexion, où les questions et réflexions s'agrègent dans la progression du film (c'est le cas du recueil *Philosophie des salles obscures*¹⁵ où s'alternent des chapitres d'exégèse philosophique et d'études d'œuvres).

Loin d'être un exercice de style, cette manière d'écrire manifeste la *spectation*, c'est-à-dire ce qui est en jeu, lorsque le spectateur rencontre le film. Si le film nous « parle », s'il s'ancre dans notre expérience personnelle, c'est parce que nous sommes en accord avec lui. En prenant en considération les détails signifiants qui dictent la manière dont il doit être lu, le spectateur reconnaît « l'intelligence déjà appliquée par un film à sa réalisation »¹⁶ – c'est là une source du plaisir esthétique :

En art, étant donné le fait que nous nous trouvons face à l'œuvre de quelqu'un, notre intérêt a pour but de nous placer dans le tourbillon des événements qu'elle déclenche. Dans tous les cas, le besoin est celui d'arriver à des termes d'accord, de relever le contenu d'un geste humain¹⁷.

Le spectateur a donc un rôle dans le procès de signification du film, une fonction aussi essentielle que celle du réalisateur. C'est pourquoi nous pouvons parler de *spectation* (comme on peut parler, parallèlement, de réalisation). Le partage des tâches a une visée : celle de

donner signification et importance aux possibilités et aux nécessités spécifiques du moyen d'expression physique du cinéma (...) et leur assigner signification et importance sont les actes fondamentaux, respectivement, du metteur en scène d'un film et du critique (ou du public) de cinéma¹⁸.

¹⁴ S. Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *Op.cit.*

¹⁵ S. Cavell, *Philosophie des Salles obscures*, *Op.cit.*

¹⁶ S. Cavell, *A la recherche du bonheur*, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷ S. Cavell, *Dire et vouloir dire*, *Op. cit.*, p. 375.

¹⁸ S. Cavell, *La Projection du monde*, *Op. cit.*, pp. 11-12.

Ce faisant on apprend à repérer ce qui peut sembler important (dans l'accord avec le cinéaste), et ce qui peut l'être pour nous – cela parce que la vérité n'est pas une et extérieure, mais se définit aussi par notre perception de ce qui est pertinent pour nous, de ce qui compte.

L'attention au mode de signification peut prendre appui sur une scène particulière, comme elle peut également s'établir sur l'ensemble du film, par exemple, dans le repérage de la manière dont celui-ci s'inscrit dans une certaine tradition cinématographique – notamment le genre. Il y a, dans de nombreux films, des scènes qui modifient substantiellement l'intelligibilité et qui incitent à une « lecture rétrospective ». C'est le cas, par exemple, de la fin de *Stella Dallas*, où Stella est spectatrice, depuis la rue, du mariage de sa fille¹⁹. La fenêtre fait écran entre elle et sa fille ; puis Stella quitte la scène et remonte la rue, vue de face. L'expérience du film change dès lors considérablement aux yeux de Cavell : « l'écran devient son regard ». Cette transfiguration de l'image doit être apposée à l'interprétation de la totalité du film. Ce dernier n'est plus un simple manifeste contre les inégalités sociales (dont serait victime le personnage principal Stella Dallas), c'est-à-dire la manifestation d'un concept (l'inégalité sociale) à travers un exemple ; il s'agit plutôt de s'interroger sur ce qui compose le regard de Stella. Dans le premier cas, le spectateur est posé en juge, et il pense le film à partir d'un certain nombre de normes ; dans le second cas, il est confronté au domaine d'une sensibilité – il n'a donc pas cette distance suffisante lui permettant de juger. Le film ne relate plus l'échec social d'une femme, mais, au contraire, son affirmation singulière, sa capacité à ne plus devoir nécessairement exister à travers le regard des hommes (c'est-à-dire d'une norme). Sa fille est peut-être *parvenue*, Stella, quant à elle, est *advenue* (ce qu'elle est).

Les basculements peuvent parfois être décevants. C'est le cas, par exemple, de *Pennies from Heaven*, dont la scène finale semble biaiser la singularité de la place de ce film dans une tradition cinématographique²⁰. Ce film semble être une comédie musicale qui sape toutes les conventions de la comédie musicale. Cavell trouve deux exemples de cette posture critique du film par rapport au genre de la comédie

¹⁹ S. Cavell, « Stella Dallas », dans *Philosophie des salles obscures*, *Op. cit.*, pp. 313-330. Voir également l'analyse éclairante proposée par Pascal Duval : <http://study.stanley-cavell.org/Les-larmes-de-Stella-Dallas>.

²⁰ S. Cavell, « La Pensée du Cinéma », dans *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *Op. cit.*, pp. 19-68.

musicale : la subversion de la post synchronisation (la voix de Steve Martin est remplacée par une voix de femme) et la parodie

des trésors d'imagination dans la fiction pour motiver de façon réaliste ses numéros chants et dansés, qui sont pourtant du domaine de la « fantaisie » (un mendiant estropié arrive à faire des prouesses de danse)²¹.

Ces détournements n'empêchent pourtant pas le pouvoir d'adhésion au film. C'était là sa portée singulière vis-à-vis de la tradition de la comédie musicale :

il montre que les conventions de la comédie musicale hollywoodienne sont plus profondes que nous n'aurions pu le penser, qu'il ne suffit pas, pour détruire ou surpasser ce qu'elles révèlent des désirs et des satisfactions de l'homme, de les exagérer, et que d'ailleurs cela ne peut se faire par aucune voie évidente²².

Le héros, à la potence à la fin du film (parce qu'il est hors des normes) devient alors représentant de ce qu'est une singularité, une voix particulière dans le monde. Et comme il est la figure centrale d'un film qui joue avec les normes, on peut espérer que le film finisse bien – que justice soit faite. Or,

Au lieu de cela, le film arrive à son dénouement à la sauvette : on voit le héros qui réapparaît devant sa petite amie, sans aucune raison dans la fiction, en disant quelque chose du genre : « On s'est donné trop de mal pour que ça ne finisse pas bien ». Voilà qui revient en gros à supposer que l'on peut se débarrasser à volonté des conventions qui donnent sa force au film²³.

L'accord entre le film et le spectateur est alors définitivement rompu, alors qu'il avait pris une pesanteur singulière, renouvelant tout accord autour de l'idée de comédie musicale.

La *spectation* est donc la rencontre de deux projets : celui du film et le regard du spectateur. Le spectateur doit, dans un premier temps, suivre les principes du film, la logique de la diégèse, le fil de la narration, pour en déterminer le propos, la position, le point de vue. On peut parfois s'accorder avec la position du film et, d'autres fois, connaître une déception. Dans tous les cas, le spectateur a fait l'épreuve d'une *Weltanschauung* et a été amené à remodeler les images vues afin de les inscrire dans sa pensée. Autrement dit, il fait un effort de symbolisation de l'expérience

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*, pp. 55-56.

²³ *Ibid.*, pp. 56-57.

imaginaire. L'écriture de Cavell veille à rendre compte de ce travail de remodelage où, au détour d'une page évoquant une scène déterminante d'un film, apparaissent parfois des allusions à d'autres films, à des procédés narratifs, à des manières d'interpréter une figure de style²⁴...

L'ex-spectation

La part du spectateur ne s'achève pas à la fin de la séance.

L'expérience « d'isolement spéculatif » trouve son prolongement dans la vie ordinaire. A la *spectation* s'ajoute l'*ex-spectation*, c'est-à-dire la production, à partir d'une expérience spectateur, de quelque chose d'autre. Il y a un glissement du *voir* vers l'*expression* ; glissement qu'opère le spectateur, et qui est comparable aux enjeux qu'il repère dans les films – comme s'il prenait en charge, dans l'espace public, ce qui lui semblait important pendant la séance.

Les textes qu'écrit Cavell sont un exemple d'*ex-spectation*. Il en existe d'autres. Par exemple, le cas récurrent où l'expérience en salle se poursuit en imitation chez les enfants et en conversation chez les adultes :

²⁴ Prenons, pour exemple, une page de l'analyse d'*Un cœur pris au piège*. Cavell évoque la relation de ce film avec le genre « comédie de remariage » :

Un cœur pris au piège s'écarte de la règle du genre qui veut que tout se termine par une épiphanie dans le monde vert et innocent du Connecticut — comme on l'a vu dans *Madame porte la culotte*, comme on le verra dans *Cette sacré vérité*, et comme on en a vu un substitut dans *New York – Miami* (...). Ce qui diffère, c'est que le film se termine là où il a commencé (comme l'exige le genre apparenté du mélodrame de la femme inconnue), et que le Connecticut vient occuper la majeure partie de la seconde moitié du film.

A travers ce rapport intertextuel, Cavell essaie de repérer la spécificité de ce film :

On pourrait supposer que la substitution vient des éléments mélodramatiques du récit comique qui exigent d'être eux-mêmes résolus. Mais je suis tenté d'accorder un plus grand poids au fait que dans ce film, un imposteur s'empare du Connecticut et, avec de bonnes raisons, s'en sert pour apporter l'obscurité plutôt que la lumière (ou se procurer à lui-même l'illumination qui l'isole).

Ce personnage, c'est le père, dont l'héroïne doit s'affranchir de l'autorité. Cavell trouve une corrélation entre ce qui est en jeu dans ce film et une des thèses de Freud sur la sexualité :

Un cœur pris au piège est la réalisation de ce que dit Freud sur la sexualité humaine dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité* avec cette formule : « Trouver l'objet sexuel, c'est en somme le retrouver ».

Il interroge alors le film, dans les termes de Freud, comme pour trouver une autre intelligibilité :

Qu'est-il advenu d'Eve ? Manifestement, le héros ne la cherche pas et ne la retrouve pas non plus, cela veut-il dire qu'il ne l'a jamais trouvée ? (...) La formule emblématique de Freud nous permet de retourner la question, et nous pouvons alors nous demander qui sont ceux qui trouvent et retrouvent, ce qui revient évidemment à nous interroger sur la relation entre Charles et Hopsy (S. Cavell, *Philosophie des Salles Obscures*, *Op. cit.*, p. 363).

il est dans la nature de ces expériences de films d'être tapissées de lambeaux de conversations, de réactions d'amis avec lesquels je suis allé au cinéma. Et de ces moments de communion qui suivaient, juste après – ces moments de poursuite à travers les terrains vagues, hurlant comme des Indiens (...) : ces moments qui peu à peu ont remplacés par des séances où nous reconstituions pendant des heures la musique, le dialogue ou l'intrigue, ou par la jubilation de nommer simplement des passages²⁵.

Qu'est-ce qui s'opère ici ? Une performance de ce qui était encore spectral ; une reconnaissance d'une certaine vérité dans ce qui était encore de l'ordre du possible. C'est une expérience de *commun-ité*, avec d'autres, du désir, un « fantasme » en commun – c'est-à-dire un partage, une connivence, de monde(s).

Un tel transfert apparaît possible, pour Cavell, parce que le cinéma nous éveille à notre rapport fantasmatique au monde. Le monde filmique serait, à l'image de toute forme d'intelligibilité, le produit d'une vision fantasmée – d'une *Weltanschauung* :

c'est se faire une bien piètre idée du fantasme que de se figurer que c'est un monde coupé de la réalité, un monde qui exhibe clairement son irréalité. Le fantasme est précisément ce avec quoi la réalité peut se confondre. C'est par le fantasme qu'est posée notre conviction de la valeur de la réalité ; renoncer à nos fantasmes serait renoncer à notre contact avec le monde²⁶.

La *Weltanschauung* du film serait alors assimilée et reproduite dans nos propres projections, nos propres vues sur le monde. Le fantasme que représente le film ne serait plus spectral, mais s'actualiserait à travers les actes de langage. C'est ainsi que « le cinéma nous promet aussi le bonheur (...) parce que nous savons maintenir un lien avec la réalité malgré le fait que nous sommes condamnés à la visionner en privé »²⁷.

L'expérience esthétique participerait donc d'un projet total du spectateur – et se trouve liée à des questions politiques et morales. Le projet moral cavellien se définit de la manière suivante :

²⁵ S. Cavell, *La Projection du monde*, *Op. cit.*, pp. 11-12.

²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁷ *Ibid.*, p. 128.

la rationalité du débat moral consiste à suivre les méthodes qui mènent à la connaissance de notre position, de l'endroit où nous nous tenons ; bref, à une connaissance et à une définition de nous-mêmes²⁸.

L'art, dans l'approche pragmatique de Cavell, serait un processus communicationnel particulier qui invite à questionner nos accords. Le rapport esthétique serait une sorte d'exercice, une mise à l'épreuve de notre ambition morale. Cela parce que l'expérience esthétique rencontre, elle-même, les mêmes structures du débat moral ; elle contient les deux mêmes polarités : ancrage privé et visée universelle. Communiquer, avec les autres, sur notre expérience esthétique, sur ce que nous jugeons beau et bon (ou laid et mauvais), sur ce qui nous semble être (un moment du film) important ou non, nous exerce à « projeter nos mots dans de nouveaux contextes »²⁹, ce qui est là un processus essentiel du débat moral³⁰.

En parlant d'une œuvre, nous découvrons que notre connaissance sensorielle est tout ce dont nous disposons pour juger d'une œuvre d'art – cette connaissance nous étant absolument personnelle. En nous exprimant sur le film, nous définissons notre propre position, nos propres modalités de connaissance sensorielle – par ce biais, nous nous « objectivons ». Prendre place, s'objectiver, n'est pas limitatif. Nous pouvons très bien changer de position et influencer celle d'un autre spectateur :

il se peut que nous ayons laissé échapper sa tonalité, que nous ayons négligé une allusion ou une tendance secondaire, ou que nous ayons été totalement incapables de voir où il voulait en venir³¹.

Dans une discussion artistique, la question de l'intention (du film et/ou de son auteur) conduit à prendre en compte la réaction personnelle à l'œuvre – la discussion fait médiation et offre une possible compréhension mutuelle. Le sens de l'œuvre ne

²⁸ S. Cavell, *Les Voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 452.

²⁹ S. Cavell, *Dire et vouloir dire*, *Op. cit.*, p. 138.

³⁰ « Nous apprenons et nous enseignons des mots dans certains contextes, et on attend alors de nous (et nous attendons des autres) que nous puissions (qu'ils puissent) les projeter dans d'autres contextes. Rien ne garantit que cette projection ait lieu (...), de même que rien ne garantit que nous fassions et comprenions les mêmes projections ». A quoi il ajoute : « Que nous le fassions en fin de compte est affaire de ce que nous partageons certains itinéraires d'intérêts et de sentiments, certains modes de réaction, certains sens de l'humour, de l'importance et de l'accomplissement, de ce qui est insupportable, de ce qui est comparable à quoi d'autre, de ce qu'est un reproche, de ce qu'est le pardon, des cas où tel énoncé est une affirmation, où il est un appel, et où il est une explication – tout ce tourbillon de l'organisme que Wittgenstein appelle des "formes de vie" » (*Ibid.* pp. 138-139).

³¹ *Ibid.*, p. 316.

se résorbe pas dans une hypothétique intention de l'auteur ; elle se manifeste dans l'échange entre la réaction personnelle et les détails pertinents de l'œuvre, qui obtiennent ainsi signification et importance.

Un cercle vertueux prend alors forme. Plus on prolonge notre expérience du film, plus celui-ci a d'emprise sur nous ; il ravive « l'intérêt que nous inspire notre propre expérience »³². Plus le rapport au cinéma est intime, plus il est comparable à notre rapport au langage, où les mots peuvent, eux aussi, gagner du sens dans différents contextes. L'expérience esthétique prend en charge l'étrangeté de notre propre intimité – il y a transfiguration (liée à l'engagement). Le cinéma c'est le monde pareil, mais différent à l'écran. Notre propre transfiguration, c'est nous, mais différents dans notre nouvelle projection et dans notre nouvelle objectivation (par les mots).

Extérioriser notre expérience, la mettre dans notre trajectoire d'existence (dans la projection de notre existence) repose sur notre désir de parler « avec une voix universelle ». Cette voix peut prendre diverses formes : sa forme est autant (si ce n'est plus) significative que son propos, son contenu. Le spectateur n'est donc pas seulement dans l'expectative, dans une attente par rapport au film³³ ; il doit aussi être dans *l'ex-spectative*, c'est-à-dire prendre sur lui les positions tenues par le film. Si « horizon d'attente » il y a, il excède largement le film, et devient projet existentiel – cette expectative, Cavell la nomme « promesse »³⁴.

Il y a un partage après coup, qui prend trois formes (non exclusives) :

- imitation
- reconstitution
- nomination

L'effort d'écriture de Cavell s'inscrit dans ce troisième partage et se demande : comment trouver les mots auxquels on croit pour parler des images qui nous tiennent à cœur ? Parler d'un film, c'est déjà être dans un pourparler – c'est négocier son expérience et vérifier qu'on appartient au même monde.

³² S. Cavell, *La Projection du monde*, *Op. cit.*, p. 167.

³³ Ce que Jauss appelle « l'horizon d'attente », (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978).

³⁴ La « promesse » est alors à comprendre dans deux acceptions. D'une part, la promesse comme forme d'accord et d'engagement à tenir dans l'avenir ; d'autre part, la promesse au sens entrepreneurial, de « position ».

La mise en scène de l'expérience spectateur, dans les textes de Cavell, est importante. Mais elle prend toute son ampleur lorsqu'on en saisit la « promesse ». Les réflexions de Stanley Cavell sur le cinéma participent, en effet, d'un projet plus large : celui de l'élaboration d'une « esthétique ordinaire », en réponse au scepticisme (qu'est-ce qu'avoir une expérience ? Comment le cinéma nous aide-t-il à faire expérience ?)³⁵, et de la recherche des conditions du perfectionnisme moral (qu'est-ce qu'être authentique ?).

Le cinéma lui apparaît comme

cette espèce d'art absolument intimiste et en même temps contenant toute l'étrangeté du monde. Et donc, le cinéma hollywoodien, c'est-à-dire le cinéma le plus populaire, le plus accessible à tout le monde et qui en même temps est celui qui, pour cette raison même, est rarement perçu comme étant problématique, étrange mystérieux. Et donc mon travail est aussi, justement, d'étudier ce cinéma populaire pour en faire ressortir le mystère³⁶.

Nous avons là son objet – le cinéma américain – et son projet d'écriture – en faire ressortir le mystère. Ce projet d'écriture prend son sens dans ce que nous avons vu plus haut : à savoir l'enquête de l'ordinaire, du scepticisme, de l'expressivité.

Dire et vouloir dire puis *La Projection du Monde* consacrent une esthétique de l'ordinaire, avec l'établissement de nouvelles catégories critiques (importance, signification, modernité). La dimension moderniste du cinéma révèle une condition de la signification : « que le sens n'est pas donné ailleurs que dans le mouvement par lequel nous donnons du sens à nos pratiques »³⁷. *La Projection du Monde* veille à démontrer que ce modernisme est à l'œuvre dans le dispositif du cinéma et également pris en charge par les cinéastes eux-mêmes :

L'accent mis sur l'auteur nous détourne d'une proposition esthétique encore plus impossible à relever tant elle est évidente – qu'un film vient d'autres films. Chacun des arts est familier de cette auto-génération, quand bien même notre compréhension du rapport entre la tradition et le talent individuel demeure bien primitive. (...) une tradition est une chose où les individus élaborent et résolvent leur individualité³⁸.

³⁵ Sur ce point, Elise Domenach offre un compte rendu complet (et nous permet de comprendre les articulations ultérieures entre cinéma et perfectionnisme moral) dans E. Domenach, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, 2011.

³⁶ Entretien dans *Rue Descartes*, n°39, 2003, p. 96.

³⁷ E. Domenach, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, *Op. cit.*, p. 63.

³⁸ S. Cavell, *La Projection du Monde*, *Op. cit.*, p. 32.

Une telle insistance sur les procès de signification implique également que le spectateur doit, lui-même, amener un mouvement ; ce que nous offre Cavell dans la deuxième partie de son œuvre, à partir d'*A la recherche du Bonheur*, où il interroge ses propres pratiques de spectateur, qui établit ses propres genres (le mélodrame de la femme inconnue, la comédie de remariage) lesquels lui apparaissent exemplaires pour son travail sur l'individualité et son expression.

La cinéphilie n'est ainsi pas un simple amour du cinéma ; c'est aussi le reconnaître comme (objet et source de) pensée. Le projet du spectateur dépasse la seule appréciation esthétique (dans la salle) et prend forme dans *l'ex-spectative*.

Le projet cavellien est une passerelle entre cinéphilie et philosophie, entre esthétique et éthique. Toute l'œuvre de Cavell sur le cinéma – son *ex-spectative* – établit des équivalences structurelles entre expérience (et problème) moral et expérience (et problème) cinématographique. Son écriture est un parcours expérientiel qui veille à rendre compte de la dimension philosophique possible du cinéma et de son spectateur. Cette dimension philosophique se retrouve dans le jeu d'acceptation de la place de spectateur dans le processus signifiant du cinéma ; jeu qui devient métaphore de notre condition symbolique :

L'expression du scepticisme au cinéma obéit à la structure de « l'expression » analysée dans la quatrième partie des *Voix de la raison* : mes paroles sont des expressions modifiées de ma douleur, et ces expressions me révèlent à moi-même et aux autres (manières de refuser le privilège épistémologique traditionnel de l'accès en première personne aux états mentaux). De même, le monde projeté fonctionne comme expression modifiée de la réalité. Il n'y a rien à chercher au-delà de l'expression. Renoncer à ce rapport au monde serait renoncer à notre expérience du monde. Le cheminement de Cavell avec le « fantasme » du monde projeté met en évidence l'éducation que nous gagnons à prêter attention aux mythes qui gouvernent notre rapport au monde. Notre rapport à l'ordinaire demande à être éduqué. Et le cinéma apparaît comme un lieu privilégié de cette éducation³⁹.

Comme par une sorte de contre-don, Cavell a tenté d'incorporer à son écriture le pouvoir du cinéma d'exprimer le transitoire et la permanence des choses et des êtres :

³⁹ E. Domenach, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, *Op. cit.*, p. 142.

l'effet de ma réflexion sur le cinéma sur ce que je tentais de faire en écrivant de la philosophie – particulièrement la nécessité que j'éprouve, dans mon travail, d'acquiescer un pouvoir d'évocation, de saisir les humeurs et les odes des visages, des mouvements et des environnements, dans leur dualité d'existence transitoire et permanente – s'est avéré laisser des traces permanentes, autant que je puisse en juger, dans ma façon d'écrire⁴⁰.

Cavell ne serait pas simplement un cinéophile philosophe, mais également un philosophe cinéophile. Une sorte de nouvelle sensibilité ?

⁴⁰ « Conclusion par Stanley Cavell », dans S. Laugier et M. Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et Philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 289.