

PRÉSENCES
DU CINÉMA

Notes de lecture

À LA RECHERCHE DU BONHEUR. HOLLYWOOD ET LA COMÉDIE DU REMARIAGE

Stanley Cavell ; traduit par Sandra
Laugier et Christian Fournier,
Cahiers du cinéma, 1993, 191 p.

LA PROJECTION DU MONDE. RÉFLEXIONS SUR L'ONTOLOGIE DU CINÉMA

Stanley Cavell ; traduit par Christian
Fournier, Belin, coll. « L'Extrême
contemporain », 1999, 301 p.

Au début du mois de mai, Stanley Cavell était à Paris pour assister en Sorbonne au premier colloque international entièrement consacré à son « œuvre cinématographique ». De nombreux intervenants, venus des horizons les plus divers (de la philosophie, comme Jean-François Mattéi ou Sandra Laugier, de la sociologie avec Irène Théry, et bien sûr du cinéma avec par exemple Jean-Louis Leutrat), eurent l'occasion de déployer les multiples ressorts d'une pensée originale, parfois déroutante, mais toujours aimantée par l'idée de l'importance du cinéma, et par la nécessité absolue d'imposer sa reconnaissance à un monde philosophique et académique souvent peu enclin à la clémence à l'égard de ce « divertissement d'ilotes ». S'il fut célébré sous les ors de la salle Liard, Cavell avait en quelque manière aggravé son cas, en avouant sa dilection particulière pour le cinéma classique américain dans un pays où les autorités intellectuelles autochtones s'intéressent à peu près à



Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Judy Holiday
Madame porte la culotte de George Cukor

tout sauf à cette part absolument essentielle de l'héritage américain. Il n'y a cependant aucune différence de nature, pour le philosophe de Harvard, entre les grands (et petits) films hollywoodiens et les autres œuvres philosophiques (Wittgenstein, Austin, Emerson) ou littéraires (Thoreau, Shakespeare) qu'il eut l'occasion de commenter au cours de sa carrière. Formé à l'école analytique, très marqué par la philosophie du langage ordinaire imitée par John Langshaw Austin, Cavell est l'un des meilleurs interprètes du « second » Wittgenstein, celui des *Recherches philosophiques* (cf. *Les Voix de la raison*,

Seuil, 1996). La question du scepticisme est donc au centre de sa réflexion ; il faut lui adjoindre l'idée d'un retour vers les origines de la philosophie en Amérique qui lui fut inspiré par la lecture des grands textes de transcendantalisme (les *Essais* d'Emerson et *Walden* de Thoreau). Pour Cavell, cet héritage a été capté par la manière européenne-analytique de philosopher, devenue vite prépondérante aux États-Unis après l'installation dans les universités américaines de grands philosophes (Rudolf Carnap en tête), pour la plupart issus du néo-positivisme viennois. La possibilité d'une philosophie proprement américaine passe ainsi par l'écoute d'un son et l'appropriation d'une voix. Mais, si l'on éprouve quelque difficulté à s'immerger dans ces auteurs essentiels que sont Emerson et Thoreau (difficulté due à la fois au terme ambigu de « transcendantalisme », à l'absence de bonne traduction d'Emerson – perçu au mieux comme un précurseur de Nietzsche – et de vraie considération pour Thoreau, vu comme un pré-baba cool civilement désobéissant), si l'on a du mal à se connecter avec cette Amérique-là, où peut-on mieux entendre ce son et cette voix que dans le cinéma (parlant) américain ? La traduction du livre consacré à la comédie du remariage à Hollywood,

Katharine Hepburn, Cary Grant, *L'Impossible Monsieur Bébé* de Howard Hawks



À la recherche du bonheur, avait permis de mieux faire connaître les thèses de Cavell dans un pays qui, à l'opposé des États-Unis, se pense aisément comme le seul dépositaire de la vérité en matière cinéphilique. Le choc fut parfois rude, du type Haussmann dans le VI^e arrondissement, pour ceux qui croyaient ne plus rien avoir à apprendre sur le moindre film de Hawks, Cukor ou McCarey (voire de Capra ou Sturges, même si le « bon goût » méconnaît le premier, et que le second ne doit ses multiples « redécouvertes » qu'à l'insondable profondeur du plus injuste oubli). Dans son livre, Cavell étudie sept films (*The Lady Eve*, *New York-Miami*, *L'Impossible Monsieur Bébé*, *Indiscrétions*, *La Dame du vendredi*, *Madame porte la culotte* et *Cette sacrée vérité*) qu'il détermine comme formant le « noyau central de la comédie hollywoodienne », et au sein desquels il isole une structure qui n'est pas une simple donnée formelle : le remariage. Contrairement à la comédie classique, où le jeune homme et la jeune fille tentent de s'unir en s'opposant à un barbon, principal obstacle à leur union, le couple est déjà marié et il va s'agir de le re-mettre d'aplomb à la fin du film. L'homme et la femme (ils ont 30 ans plutôt que 20) ont connu le doute et doivent affronter le scepticisme qui a compromis leur union *en reprenant langue*, en tissant des liens dont la meilleure preuve de l'efficacité est la poursuite d'une conversation (le plus souvent très amusante puisque nous sommes à l'âge d'or de la première comédie américaine). Une telle réponse au scepticisme ne pouvait avoir lieu qu'au cinéma (parlant), seul médium apte à rendre la conversation ordinaire, à faire entendre des voix qui tendent vers un accord au sein même de la mésentente et de l'incompréhension. Cavell insiste sur l'importance du personnage féminin, ce qui rapproche le genre du remariage des comédies romanesques shakespeariennes (*Le Songe d'une nuit d'été*, *Le Conte d'hiver*, *La Tempête*), mais qui surtout, cinématographiquement, montre que le genre attendait les actrices géniales (Katharine Hepburn, Irene Dunne, Rosalind Russell, Barbara Stanwyck, Claudette Colbert) susceptibles de l'incarner, et, encore une fois, de le faire entendre. Enfin, comme l'ob-



Bette Davis, Paul Henreid, *Now, Voyager* d'Irving Rapper

jet chez Wittgenstein, le genre chez Cavell ne se définit pas par un ensemble de traits fixes que chaque film serait sommé de posséder pour précisément appartenir au genre. La définition ouverte proposée par le philosophe, toute en nuances et compensations d'un film à l'autre, admet bien certains invariants : absence d'enfants, rôle mineur des mères, importance du père de la femme, idée d'un « monde vert » shakespearien, opposé à la ville, qui offre un lien propice à la résolution de l'intrigue, et qui, dans presque tous les films du genre, n'a qu'un nom, le Connecticut. Mais le « feuilleté » de la définition l'emporte sur la précision des critères : l'homme et la femme n'ont d'ailleurs même pas besoin d'être mariés pour se remarier (voir par exemple *L'Impossible Monsieur Bébé*). La comédie est une réponse aimable et heureuse au scepticisme ; il en est

d'autres, plus tristes, offertes par la tragédie ou encore le mélodrame hollywoodien auquel Cavell a consacré un livre récent (*Contesting Tears : The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago University Press, 1996), où sont analysées, dans la perspective de l'occultation de la voix féminine, des œuvres comme *Stella Dallas*, *Now Voyager*, *Hantise* et le film d'Ophüls qui donne son nom au genre. Le scepticisme n'est cependant pas la seule voie d'accès au rapport entre la philosophie de Cavell et le cinéma. Il est un chemin plus classique, disons ontologique, que le philosophe emprunta en premier lieu pour simplement faire le point, et découvrir la nature exacte de son rapport avec une pratique qu'il définit comme la justification d'« une heure et demie de solitude ». Ce moment est celui de *La Projection du monde*, que les éditions

Barbara Stanwyck, John Boles, *Stella Dallas* de King Vidor



Belin ont eu la judicieuse idée de faire paraître en français au moment du colloque de Paris. Publié une première fois en 1971, *The World Viewed* connut une seconde édition augmentée d'un long supplément en 1979, et était de fait un grand classique de la théorie cinématographique au moment où Gilles Deleuze écrivait ses ouvrages sur le septième art. La démarche de Cavell apparaîtra familière aux philosophes : elle est celle d'une perte. Ce qui était naturel (aller au cinéma deux fois par semaine) ne l'est plus. Il ne s'agit pas de chercher une cause, d'exprimer un regret ou d'interroger l'histoire de l'objet du délit ; il faut surtout rendre compte d'une *expérience* en définitive tout à fait ordinaire et pratiquée par des millions d'individus à l'époque de l'âge d'or des studios. Des centaines de films ont été vus, un monde a été donné par le cinéma, les questions se bousculent : qu'en reste-t-il ? Quel fut ce monde ? Comment tout cela a-t-il eu une quelconque réalité ? Cavell éprouve à juste titre « *le sentiment d'avoir composé des sortes de mémoires métaphysiques – non pas l'histoire d'une période de ma vie mais une explication des conditions qu'elle a remplies* ». Contrairement aux ouvrages postérieurs, l'écriture se fonde par suite sur la seule mémoire des films vus : ce qui ne va pas sans erreurs, que Cavell dissèque d'ailleurs avec beaucoup d'humour dans le « Supplément ». Travaillant sans filets, l'auteur se repose sur quelques grands auteurs (comme Bazin ou Panofsky) qu'il soumet souvent au feu de sa critique, mais qui demeurent les boussoles d'une réflexion souvent désorientée dans un pays où la critique de cinéma n'a jamais su se séculariser (même si Cavell ne méconnaît nullement les mérites d'un Robert Warshow, son précurseur en matière de reconnaissance de la culture populaire, ou d'un James Agee). Sans prétendre être exhaustif ni même se mettre au simple diapason d'une œuvre si prodigue, on se bornera à inviter à la lecture en signalant quelques pistes :

- Du texte de Panofsky consacré au cinéma, Cavell reprend l'idée essentielle que l'art septième du nom est le seul à ne pas avoir perdu le contact avec un large public ; d'où son « importance ».

- La sécularisation du spectacle cinématographique le fit changer de nature. On ne va plus « au cinéma », on va « voir un film ». D'où un « devenir-théâtre » du cinéma qui fait perdre une dimension privée, anarchique, fantasmatique et fondée sur l'amitié de l'expérience du spectateur.

- Le cinéma est par nature réflexif ; les choses montrées sur un écran participent de leur propre être par leur absence même (dans la « réalité »). D'où deux conséquences fondamentales : 1) Contrairement à ce que pensent les plus grands écrivains de cinéma, une image filmique n'est pas un *enregistrement*. 2) C'est une projection réflexive où la présence ne se donne que sur fond d'absence ; un tel dispositif trouve son écho (ou se noue en chiasme) chez le spectateur qui, quant à lui, peut voir sans être vu. Et tout cela (1 et 2) se fait *automatiquement*, ce qui est la meilleure garantie de la « spécificité » du cinéma.

- Le cinéma a trouvé son efficace en fondant son idiome sur les mythes baudelairiens de la modernité (voir les chapitres consacrés aux figures de la femme, du militaire et du dandy). Lorsque ces mythes ne sont plus vivaces, le cinéma qui les avait instaurés cède la place à une autre forme (néo-Hollywood ou modernité européenne, par exemple).

L'énoncé de ces quelques axes de pensée ne rend pas compte par sa sécheresse nécessaire du chatoiement de l'écriture de Cavell, et surtout de la grande richesse des références cinématographiques dont la mise à plat dans ce prodigieux « lieu de mémoire » invite à reconsidérer des pans entiers de l'histoire du cinéma. L'attention portée aux acteurs permet ainsi de mieux comprendre la force d'un imaginaire toujours souverain dans ses préférences. J'offre à la méditation des lecteurs de *Positif* ce passage du chapitre 8, sans doute inspiré par un souvenir de *In Old Chicago*, qui peut paraître à des lieues de la métaphysique (mais est-ce si certain ?) : « *Je n'aime pas beaucoup Fred MacMurray, mais je le supporte sans peine pour le plaisir des bons films dans lesquels il se trouve, et pour les femmes qui l'entourent (Barbara Stanwyck, par exemple). Mais Tyrone Power lui-même aura du mal à me faire retourner voir un film avec Alice Faye.* » MARC CERISUELO

LA COMÉDIE AMÉRICAINE. LES GRANDS CLASSIQUES AMÉRICAINS : DE « L'ADMIRABLE CRICHTON » À « UN JOUR SANS FIN »

Patrick Brion, Éditions de La Martinière, 1998, 368 p.

Faut-il rappeler d'abord les qualités techniques auxquelles les Éditions de La Martinière nous ont habitués ? La mise en pages, d'une grande lisibilité, y compris dans des tableaux de synthèse, qui laisse distinguer sans effort, au premier coup d'œil, résumés, informations, commentaires. La reproduction impeccable de photos qui ont pour mérite critique de mettre en relief la valeur esthétique des plans dans un domaine où ne l'attend peut-être pas. Ainsi, exemple facile certes, mais des plus notables, la double page consacrée à *Jeux dangereux* : la richesse du plateau autant que la disposition des acteurs principaux, des figurants et du décor rappelle les grandes œuvres historiques muettes de Lubitsch, illustrant bien la continuité de son style.

Comme *Le Cinéma d'aventures* ou *Les Films d'amour* que Brion a composés pour la même collection, l'ouvrage est une anthologie où s'expriment le goût de l'auteur et ses dilections autant que l'ambition d'illustrer avec pertinence un genre aux limites indécises, plus encore que celles de l'aventure, et d'une définition malaisée. Ambition satisfaite. Tous les films ici présents ont une valeur comique indéniable et sont représentatifs de la notion la plus générale de « comédie américaine » ; certains d'ailleurs ne figurent que pour cette raison, comme le précise Brion à propos d'*Explorateurs en folie* ou de *Hellzapoppin*. Qui discuterait le palmarès des metteurs en scène : Capra, Chaplin, Cukor, Lubitsch, McCarey, Sturges, Wilder ?

Brion va un peu plus loin en composant un bref historique, une frise chronologique et un tableau synoptique : s'y affirment à la fois un principe de succession, chaque époque ayant son ou ses acteurs comiques, et une concomitance qui prouve la variété et l'étendue des registres comiques. En outre, dans les commentaires, il insiste le plus souvent sur la critique sociale et sur la peinture libre ou revendicatrice des mœurs, un aspect du comique qui n'est que rarement relevé.