

STANLEY CAVELL, vous êtes né en 1926 et vous racontez dans *La Projection du monde* que le cinéma a toujours eu, à des degrés divers, une très grande importance dans votre vie. Quels sont vos plus anciens souvenirs de « spectateur ordinaire » ?

La première figure importante est celle d'Edward G. Robinson. J'ai vu coup sur coup trois ou quatre films où il tenait le rôle principal, si bien que je croyais qu'il apparaissait dans tous les films.

Mon plus vieux souvenir, en tout cas le plus marquant, concerne sa mort à la fin d'un film de gangsters où il tombait d'un gratte-ciel. C'est la première fois que j'entendais dire

qu'à l'instant du trépas toute notre vie défile devant nos yeux, ce que le film montrait pendant la chute de Robinson. Ce fut pour moi une découverte essentielle : le cinéma pouvait tout capturer, tout s'approprier et tout redistribuer en modifiant l'ordre du temps et de la mémoire. Je n'ai peut-être pas beaucoup progressé depuis ce choc initial... Le second film montrait Robinson devant se séparer d'un jeune garçon qui avait croisé sa route et qu'il avait peu à peu pris en charge. Dans la dernière scène, très mélodramatique, il disait à l'enfant qu'il ne voulait plus s'occuper de lui pour le forcer à le quitter : j'ai pleuré et souffert des semaines entières en repensant à cette scène – à proprement parler, je ne parvenais à m'en remettre, et c'est un autre aspect essentiel de l'effet du cinéma. Un dernier souvenir, toujours lié au même auteur mais plus humoristique, se rapporte à un épisode d'un film qui avait pour contexte la guerre des Tong. Un tueur à gages visait Robinson mais le manquait, et son couteau traversait une cloison pour tuer l'ennemi de Robinson sans que personne ne s'en aperçoive. J'ai toujours admiré cette ironie hollywoodienne. Mais, sur un registre plus sérieux, l'idée de la justice immanente apparaît comme consubstantielle à Hollywood. Ma mère m'avait amené voir un film sur Sacco et Vanzetti.

On ne voyait évidemment pas l'exécution ; le film montrait le juge qui devenait fou après le procès et la condamnation. Un tel déplacement, une conception aussi poussée de la « justice poétique » sont assurément parmi les vecteurs les plus puissants de notre adhésion aux fictions hollywoodiennes : toute mauvaise action sera punie « quelque part » ; même si nous ne pouvons l'empêcher, la nature ou le *cosmos* se chargera comme il se doit de remettre de l'ordre. Tel est le

Stanley Cavell

un philosophe au cinéma*

sens profond des *happy endings* : j'ai grandi en pensant que le monde était juste et empreint d'une poésie facile et légère. Ce qui me fait penser qu'il y a une autre série de films – les préférés de mes parents – que j'ai vue depuis le tout début : les comédies musicales de Fred Astaire et Ginger Rogers. Vous racontez aussi que vous alliez au cinéma avec vos parents, à Atlanta ou à Sacramento, deux fois par semaine, le vendredi soir et de dimanche après-midi. S'agissait-il uniquement de films hollywoodiens ?

Uniquement.

Comment a eu lieu votre découverte du cinéma européen, auquel vous consacrez de nombreuses pages dans votre livre ?

Cela commence à l'université. Mais à l'après-guerre il n'était pas question de voir des films européens sur les campus. Étudiant à Berkeley, je devais faire de longs trajets en bus ou train pour découvrir à San Francisco ce vaste continent dont je n'avais nulle idée. Je suivais en fait une amie, très cultivée, étudiante en russe : je vis donc *Le Cuirassé « Potemkine »*. Suivirent *La Grande Illusion* et les premiers grands films néo-réalistes : *Rome ville ouverte* et *Le Voleur de bicyclette*. Dix ans plus tard, quand j'enseignais à Berkeley, les

Enzo Staiola, Lamberto Maggiorani
Le Voleur de bicyclette de Vittorio De Sica



* Entretien réalisé à Paris le 3 mai 1999, par Jean-Loup Bourget, par Marc Cerisuelo.

choses avaient radicalement changé. C'était l'époque de la Nouvelle Vague et tous les films étaient désormais disponibles sur le campus. Nous n'avions plus à franchir le pont (*cross the water*) que pour nous procurer certains plaisirs très réservés : voir par exemple *La Femme du boulanger*...

Vous arrivez à Harvard en 1963 et vous consacrez votre premier séminaire de philosophie au cinéma ? Une telle initiative ne vous vaut certes pas que des amis parmi les autorités académiques et dans le monde philosophique américain, mais surtout, comme vous l'expliquez au début de La Projection du monde, elle marque et révèle un nouveau rapport au cinéma. Depuis plusieurs années, « aller au cinéma » n'est plus une activité naturelle. Comment expliquez-vous cette mutation qui transforme le moviegoer assidu en témoin lucide de son expérience cinéphilique ?

À partir d'un certain moment, j'ai dû renoncer à vouloir tout voir ; et pas uniquement parce que j'avais à écrire ma thèse. J'ai en quelque manière perdu le contact avec le tout-venant de la production hollywoodienne au profit des films français et italiens. Mais ce simple fait n'explique pas tout. Il y eut dans ma vie de cinéophile un certain nombre de cycles : vous avez mentionné la période familiale à laquelle il faut adjoindre celle des amitiés adolescentes. Mais, en y repensant, je crois que le moment le plus frénétique de ma consommation coïncide avec le moment où j'étais étudiant en musique à New York, c'est-à-dire avant d'aller étudier la philosophie sur la côte Ouest. Ma vocation n'étant pas très assurée, je faisais en fait l'école buissonnière, en voyant souvent deux ou trois films par jour. De là vient sans doute une bonne partie de mon « patrimoine ». Cela changea évidemment à mon arrivée à Los Angeles qui, comme vous le savez, est un endroit absolument abominable pour voir des films ; mais, comme j'étais bien « accro », je faisais souvent une heure de voiture depuis UCLA pour aller *downtown* où l'on pouvait trouver son bonheur. Il y eut aussi, au moment où je commençais à enseigner, une merveilleuse petite salle à Berkeley qui fut à la source d'une autre grande période. Même si l'on n'approuve pas son travail, il faut être reconnaissant à quelqu'un comme Pauline Kael qui favorisa l'émergence de ces épatantes « *movie houses* » où l'on pouvait voir jusqu'à quatre films par jour. Mais il y eut aussi des années blanches. En 1958, et effectivement parce que je commençais à rédiger mon doctorat, je ne vis aucun film. Je ratais certains très grands films, comme *Vertigo* par exemple, que je ne découvris que bien plus tard. D'une manière générale, je

ne puis que constater les énormes trous dans ma connaissance du cinéma : si je crois avoir vu beaucoup de films, je suis toujours effaré du nombre de films que je n'ai pas vus.

Et aujourd'hui ? Allez-vous toujours au cinéma ?

Oui, bien sûr. Mais il n'y a plus de « régime » de fréquentation des salles, encore moins de convention ou d'habitude. Il faut souvent qu'un ami signale une œuvre à mon attention, mais, fondamentalement, je n'attends rien. Je n'ai plus cette impulsion proprement physiologique qui me poussait à aller au cinéma. Je vais désormais voir un film¹.

On peut en déduire que vous avez vu The Thin Red Line (La Ligne rouge).

C'est une très bonne déduction², et un très bon film, très original en ce qu'il est absolument fidèle à la manière de Malick. Il a toujours ce sens de l'image qui vous coupe le souffle par sa seule présence, sans savoir ce qui va se passer par la suite ou pourquoi l'on voit ce qu'il nous montre. Dans ce dernier film, j'ai trouvé encore plus remarquable la combinaison de l'image avec une bande sonore d'une grande complexité. Les voix ont toujours eu une place primordiale dans son univers filmique, mais cette fois-ci, surtout la première vision, la quasi-impossibilité d'attribuer ces voix à des individus précis donne un résultat proprement vertigineux. Cependant, au-delà de ces considérations qui ne sont pas simplement d'ordre phénoménal, c'est bien sûr l'arrière-plan philosophique du film qui s'impose, et passe pour ainsi dire au premier plan. L'idée de produire de la philosophie à partir de l'expérience de la guerre est singulièrement troublante. Au cours de la dernière heure, il y a un moment où tout est clairement exposé, où l'on sent que la philosophie saisit le film, où le primitif et le sophistiqué, la violence et la paix, le paradis et l'enfer, toutes les composantes de la nature humaine sont présentées. Or, au lieu de tendre vers une résolution de la tension, Malick opte pour la répétition. De la même manière qu'il rendait inoubliable des anonymes dans ses premiers films, il transforme ici des vedettes en anonymes. Il ne s'agit visiblement pas pour lui de faire un film de guerre « classique », de présenter une stratégie, de montrer comment on s'empare d'une position ou de

s'attacher à un sacrifice héroïque. Nous sommes aux antipodes de *Pour qui sonne le glas*. La répétition apparaît comme l'essence même du phénomène.

Ne pensez-vous pas qu'il y a un « son emersonien » dans le film de Malick, dont on trouve des traces à un autre niveau dans le film de Spielberg où le personnage, interprété par Tom Hanks, un instituteur, cite nommément un passage d'Emerson ?

Woody Harrelson, Sean Penn
La Ligne rouge de Terrence Malick





Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Lady Eve de Preston Sturges

Vous me l'apprenez car je n'ai pas vu *Il faut sauver le soldat Ryan*. Mais je trouve effectivement fascinante une telle connexion car il y a bien un « son emersonien » dans *The Thin Red Line*. Cela tient d'évidence à la confrontation et à la superposition des images de nature et des images de guerre, au fait que la guerre est « encadrée » par une nature somptueuse et paradisiaque. Il est incontestable que Emerson entre dans la lice philosophique avec le texte intitulé « Nature »³. Emerson n'est pas Emerson avant ce moment. Et il s'avance sur cette scène pour nous prévenir que chaque instant dans la révélation de la nature ne peut pas ne pas avoir une conséquence philosophique immédiate. La présence de la nature dans la philosophie moderne, c'est peut-être ce qu'il y a de plus difficile à trouver – comme il est d'ailleurs tout aussi difficile de la rencontrer dans les mathématiques ou la physique des temps modernes. Ces disciplines ne sont pas intéressées par la nature qui vous envahit quand vous vous allongez par terre et que l'herbe vous recouvre. Ce n'est décidément pas la nature qui intéresse Descartes, Leibniz ou Kant. Plus tard, dans la philosophie post-kantienne, on trouve bien une philosophie de la nature, mais elle est archaïque, exotique, marginale. Au XX^e siècle, la relation de la philosophie à la nature est pratiquement nulle ; et voilà que Malick retisse ce lien, en le forçant, par une *spéculation* – une mise en vis-à-vis – de la nature et de la guerre. Une telle attitude est remarquablement fidèle à Emerson, non pas évidemment à la nature que pouvait connaître Emerson, mais à la véritable inspiration d'Emerson. Le cinéaste touche

d'autant plus juste qu'il y a bien une mise en relation de la nature et de la guerre dans le transcendantalisme ; elle se trouve chez Thoreau⁴. Dans *Walden* (un livre qui n'existerait pas sans Emerson), cette prose si guerrière est faite pour prédire la guerre civile. Les « séquences » où Thoreau décrit la nature parlent avec férocity de sa destruction, puis de sa renaissance. Mais, au-delà de ce renouvellement (*renewal*), se dessine la ligne de force autobiographique et politique de la pensée d'Emerson comme de Thoreau : nous devons nous débarrasser de l'esclavage quel que soit le prix à payer, fût-il celui de la guerre. Mais ce n'est pas tout : *Walden* est un ouvrage composé de dix-huit chapitres, comme le *Bhagavad-Gita*. Il y a nombre de passages entre les deux œuvres, et en particulier le fait que le poème hindou commence par l'interrogation du héros qui doute du bien-fondé d'une guerre fratricide. On trouve aussi chez Thoreau une

1. Sur cette opposition, essentielle chez Cavell, voir en particulier le premier chapitre de *La Projection du monde*, « Une autobiographie de camarades », pp. 27-41.

2. Stanley Cavell et Terrence Malick sont de vieux amis, et cette amitié représente un cas assez rare de conversation entre un philosophe cinéphilie et un cinéaste qui fut d'abord philosophe (on rappellera que Malick avait traduit en langue anglaise le texte de Heidegger. *Vom Wesen des Grundes*).

3. En attendant la traduction complète des *Essais* (à paraître chez Aubier et signée par Christian Fournier, le traducteur de *La Projection du monde*), on peut se reporter à la publication récente de certains textes essentiels (dont « Nature ») chez Michel Houdiard Éditeur : R. W. Emerson, *Essais*, 1997. Stanley Cavell a consacré trois livres à Emerson qui sont disponibles en français aux Éditions de l'Éclat : *Une nouvelle Amérique encore inapprochable* (1991), *Statuts d'Emerson* (1992) et *Conditions nobles et ignobles* (1993).

4. Voir Stanley Cavell, *The Senses of Walden* [1972], Expanded Edition, San Francisco, North Point, 1981.

réflexion sur l'insulte faite aux Indiens d'Amérique. Voilà ce dont Malick rend compte dans toute son œuvre : la perception de la violence au cœur d'un territoire vierge et innocent ; et l'illusion que représente l'innocence du paysage américain. *Vous êtes connu des cinéphiles français par votre second livre sur le cinéma, À la recherche du bonheur (Cahiers du cinéma, 1993), qui fut le premier à connaître une traduction en langue française. Ce livre date de 1981 et il est consacré à ce que vous appelez la « comédie du remariage » à Hollywood. Comment est apparue l'idée de ce « genre » et la trame du livre ?*

Je crois avoir une réponse à cette question... Il est arrivé un moment dans mon existence où je ne pouvais m'empêcher de penser au cinéma, et où il fallait que je sache vraiment ce que j'attendais de la philosophie et aussi ce que j'attendais de l'écriture. Je devais mettre en jeu ma propre écriture en écrivant sur le cinéma. Le tout premier film qui me poussa à l'écriture – et non pas à la discussion, à la remémoration, à l'imitation des dialogues ou même de la musique, ce qui fut mon premier grand jeu quand j'étais enfant –, le premier film qui me fit écrire une nuit durant fut *Sourires d'une nuit d'été*. Ceux qui connaissent *À la recherche du bonheur* peuvent déduire qu'il s'agit bien d'une comédie du remariage, mais j'étais très loin de la conscience de ce fait en me confrontant au film de Bergman. Ce dont je fus conscient (cette idée vint assez tard dans ma vie, vers 1959), c'est que, dans un grand film, tout compte (*everything matters*). À la racine de la réflexion, il y a donc un acte critique. L'idée du genre est venue plus tard, après l'écriture de *La Projection du monde*, quand je me suis intéressé à la comédie. Tout au long de mes premiers ouvrages de philosophie, j'avais été capté par les tragédies de Shakespeare, mais je ne parvenais pas à entrer dans l'univers de ses comédies. J'avais bien sûr été marqué par la lecture de Northrop Frye, si riche et éveillante, mais je n'arrivais pas à la rendre vivante pour moi-même. Je pensais aux grandes comédies hollywoodiennes. Comme nous étions à l'époque d'avant le magnétoscope, je commandais les films, et nous les avons vus avec mes étudiants de philosophie à Harvard. La structure du remariage et les thèmes du genre (l'absence d'enfant, la relation aux parents, l'accent porté sur l'héroïne, etc.) apparurent d'eux-mêmes ; et la piste shakespearienne, l'idée que ces films prennent la suite des comédies romanesques de Shakespeare, se révéla fructueuse. Grâce à elle, on pouvait mieux comprendre le débat avec le scepticisme, l'importance de la

mort et de la résurrection, le fait troublant que les films comme les pièces ont besoin d'un lieu calme et idyllique – un monde « vert », comme disent les shakespeariens – pour que l'intrigue puisse trouver sa résolution : tel est le rôle dévolu au Connecticut dans tous les films hollywoodiens étudiés. Le premier film à propos duquel j'ai écrit est *L'Impossible Monsieur Bébé*. Ce n'est pas forcément celui qui a déclenché la réflexion, mais nous l'avions visionné en premier, et surtout on peut y voir la rencontre du couple très tôt dans le film (ce qui est aussi le cas pour *The Lady Eve*). Dans ces deux films, le personnage masculin montre une inaptitude et une virginité indéniablement précieuses. Que penser du héros du film de Sturges qui, parce qu'il a été « sur l'Amazone pendant un an », ne sait plus à quoi ressemble une femme...

Pourquoi n'avez-vous pas parlé de certains films de Lubitsch (comme La Huitième Femme de Barbe-Bleue, Ange ou même Haute Pègre) qui, par bien des aspects, semblent conformes au modèle de la comédie du remariage ? Y a-t-il une raison à une telle exclusion ?

Non, aucune. Je crois que c'est une erreur de ma part. Mais je pense que j'aime Lubitsch pour d'autres raisons. Pour avoir donné à Garbo son plus beau rôle, par exemple. *Ninotchka* et *To Be or Not to Be* sont de tels chefs-d'œuvre qu'ils éclipsent pour moi d'autres films du cinéaste ; alors que McCarey, Cukor, Hawks ou Sturges sont au sommet de leur art avec *Cette sacrée vérité*, *Indiscrétions*, *L'Impossible Monsieur Bébé* ou *The Lady Eve*.

Ce sont des cinéastes authentiquement américains, ce qui n'est pas le cas de Lubitsch.

Certes. Mais ce n'est qu'une partie de la réponse. Ce n'est de toute façon pas une raison.

Si l'on pense aux rapports qui existent entre vos deux premiers livres sur le cinéma, il apparaît que vous citez souvent Indiscrétions dans La Projection du monde. Mais vous n'aviez pas du tout l'idée de la comédie du remariage à cette époque.

Absolument pas, j'en étais fort loin. Mais je ne pouvais imaginer écrire *À la recherche du bonheur* sans pouvoir me repo-

ser sur *La Projection du monde*, qui marquait selon moi le niveau d'expérience du cinéma que le discours critique doit atteindre. Vous n'avez pas exactement ce problème en France, mais il vous saute à la gorge quand la critique qui vous entoure se réduit au seul journalisme. L'écriture de *La Projection du monde*, ces longs mois passés à se rappeler les films – car tout vient de la mémoire dans ce

**Ginger Rogers, Fred Astaire
Amanda de Mark Sandrich**





Edward G. Robinson, *Little Caesar* de Mervyn LeRoy

livre – m'ont convaincu de la valeur d'une tâche qui consiste à rembourser un auteur de sa création ; une telle tâche donne à votre écriture la profondeur de résonance que vous vouliez lui communiquer. Le thème commun qui parcourt les deux livres est celui d'une transcendance qui ne peut se donner que dans l'ordinaire, et d'abord par l'ordinaire de la caméra. Dans les comédies du remariage, l'ordinaire côtoie sans cesse la transcendance, ne serait-ce que par cette idée de la justice qui prend souvent la forme du miracle. Rappelez-vous Cary Grant à la fin de *La Dame du vendredi* quand arrive le type au parapluie : « *You see, I told you there's a higher power.* » De même, à propos de Preston Sturges, à la fin d'un autre chef-d'œuvre comme *Les Voyages de Sullivan*, il y a un effet de transcendance avec la projection du Mickey – et ce n'est pas ici le Mickey d'Adorno et de Benjamin ! Nous sommes à un tout autre niveau. Ce qui est proprement transcendant, ce sont les visages des prisonniers et la révélation qui saisit le cinéaste : le comique peut être une révélation.

Nous aimerions pour conclure que vous précisiez encore votre relation au cinéma. En dépit de votre goût pour le cinéma européen ou pour un cinéma plus récent, votre intérêt ne se porte-t-il pas toujours en priorité sur la période classique de Hollywood ? La nostalgie n'est-elle pas un élément déterminant de votre pensée du cinéma ?

Je me pose parfois cette question. J'ai en effet l'impression, lorsque j'écris sur le cinéma, que je fournis un grand effort d'évocation, comme pour capturer quelque chose qui est destiné à s'enfuir irrémédiablement. C'est une disposi-

tion à laquelle je me sou mets, mais que j'ai tout autant tendance à combattre. Quant à l'objet lui-même, j'aurais d'abord tendance à dire qu'il ne s'agit pas du vieil Hollywood. Je ne suis pas Gloria Swanson ! Mais sans doute cela est-il dû au fait que je ne peux guère partager ce Hollywood, et le partage a indéniablement à voir avec la nostalgie. De fait, si la nostalgie est en jeu (et j'ai tendance à croire que tel est le cas), je ne pense pas pour autant qu'il s'agisse de ma nostalgie, mais bien plutôt d'une nostalgie inhérente au cinéma. Beaucoup de films ont par eux-mêmes une structure nostalgique. Quand on peut revoir ou réentendre un moment antérieur du film par un flash-back ou une simple voix *off*, cet aspect de la conscience humaine que le cinéma parlant nous offre très tôt est tout entier nimbé de nostalgie. De même, le « re » du remariage suggère le caractère nécessaire de la répétition dans l'expérience humaine. Mais, si vous voulez parler de la nostalgie du cinéma des années 30 ou 40, je vous dirais que j'ai fait un pacte avec moi-même, m'interdisant de me laisser complètement emporter par cette humeur nostalgique, tant est forte, dans le contexte américain, la tentation de glorifier un passé toujours plus charmant et plus romantique. Je n'ai cependant aucun tropisme pour l'oubli, et il est sans doute aussi créatif de maintenir en vie une forme sans savoir exactement ce que l'on peut en faire. Mais laisserai-je le bonheur devenir pour moi un plus profond mystère : certes non !

(Sur les deux livres écrits par Stanley Kubrick, voir le compte rendu de Marc Cerisuelo dans ce même numéro, p. 202.) ■