



HAL
open science

Cavell et le "monde des femmes"

Martine de Gaudemar

► **To cite this version:**

Martine de Gaudemar. Cavell et le "monde des femmes". La pensée du cinéma –The thought of movies- En hommage à Stanley Cavell, Jun 2019, Paris, France. hal-02528211

HAL Id: hal-02528211

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-02528211>

Submitted on 1 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cavell et « le monde des femmes »
ou
Le retour de la passion en philosophie

Martine de Gaudemar
Professeure émérite
Laboratoire Sophiapol
Université Paris Nanterre

Pour rendre hommage à la pensée du cinéma de Stanley Cavell, on voudrait mettre le projecteur sur l'importance métaphysique et existentielle de ce qu'il a appelé le « monde des femmes », au-delà de sa signification stricte dans le genre cinématographique défini comme *Mélodrame de la femme inconnue*. Par-delà l'expression de « monde des femmes », il faudra souligner la perspective originale de Cavell sur un *féminin* qui n'appartient pas seulement aux femmes, mais peut se trouver, en général dénié, chez les hommes.

Le cinéma

Le cinéma est pour Cavell l'héritier de l'opéra, il est même l'opéra de notre temps. Il exhibe à l'écran une théâtralité qui n'est pas réservée au théâtre : elle met des femmes en position d'actrices de ce monde, et nous interroge sur le travail de théâtralisation de la vie humaine¹.

Nous offrant une heure et demie de solitude métaphysique, le cinéma projette un monde à l'écran. Ce monde enveloppe le monde des femmes, celui qu'elles portent à travers leur regard, leur manière de se tenir dans un geste évocateur d'éternité, de s'adresser comme Garbo à un partenaire qu'elles traversent sans s'y arrêter, évoquant une dimension Autre, un « ailleurs »². C'est pourquoi nous pourrions trouver dans la Cléopâtre de Shakespeare un personnage emblématique³. Mais nous le trouvons aussi dans les apparitions glorieuses de certaines femmes dans la vie de Cavell. Prenons pour exemples deux apparitions de Kathleen Cohen encore inconnue de lui, i) lorsque, en haut d'un escalier que gravit Stanley en montant vers elle, elle se tourne vers lui en faisant pivoter son corps tout en fumant une cigarette⁴, ou ii) quand elle apparaît dans une robe éblouissante à New York où ils ont rendez-vous au milieu d'amis choisis. Les descriptions de Cavell sont l'analogue d'un instantané de cinéma, conférant une visibilité à la fois fugace et hors du

¹ . Cavell S., *Disowning knowledge in seven plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 1987, Updated edition, 2003. Tr. fr. J-P. Maquerlot, *Le Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, Paris, Seuil, 1993, p. 66.

² . Cavell S., *Contesting Tears - The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* University of Chicago Press, 1996, p. 106. *La protestation des larmes*, Capricci, 2012.

³ . Cavell S., *Disowning knowledge*, op. cit, p. 30-31. *Le déni de savoir*, op. cit., p.. 56-57.

⁴ . Cavell S., *Little did I know -Excerpts from memory* (2010), Tr. fr. J-L. Laugier et S. Laugier, *Si j'avais su...*, Paris, Les Editions du Cerf, 2014 :

- « Avant même d'être rentré chez moi, de l'autre côté de la rue, je sus que quelque chose venait de m'arriver ». Cette élégance, ces yeux noirs, ces cheveux noirs bien tirés en arrière, cet air amusé joint à une évidente rapidité d'esprit, tout était attirant. Mais quelque chose dans son attitude, sa façon de faire pivoter à demi son corps sans changer de point d'appui pendant que je montais les marches dans sa direction, la cigarette, les lunettes à lourde monture, avait frappé des souvenirs plus profonds ».

temps, un instant d'éternité, à celle qui apparaît alors comme une déesse, une diva, une star.

Cette visibilité est inséparable d'une énigme. Avant de l'interroger, indiquons les moments de notre étude qui précisera la perspective prise par Cavell sur le féminin :

- 1) On partira de l'expression « monde des femmes » dans son usage au cinéma, pour aborder l'enjeu du féminin. Il ne recouvre pas totalement le « monde des femmes », et il interroge la possibilité pour les hommes de reconnaître en eux mêmes cette part féminine, ou « voix féminine », que le monde des hommes étouffe. Cela nécessitera une déconstruction des positions masculines et féminines, visible dans le texte de Cavell
- 2) En deuxième lieu, on déclinera le féminin sous les trois angles de l'expressivité (i), de la sensibilité au monde (ii), et de la part inconnue ou inconsciente de la vie psychique (iii), toutes potentialités universelles qui font une dynamique d'expression humaine, mêmes si le cinéma les révèle en premier lieu ou électivement chez les femmes. Cavell ne sépare donc pas la puissance d'agir (l'*agency*) d'un principe de passion soutenant ce qu'il appelle « impressionableness ».
- 3) On terminera sur l'horizon montré et souhaité par Cavell, la question d'une autre « forme de vie », individuelle et collective, et d'une nouvelle manière de philosopher, possible seulement quand la voix féminine n'est pas étouffée, et quand le principe de passion est reconnu comme tel, par les hommes comme par les femmes.

I- Le cinéma et le monde des femmes

Le cinéma est selon Cavell un moyen d'expression nouveau, mais correspondant à des aspirations millénaires comme voler, voir sans être vu, et plus généralement vivre dans un monde meilleur⁵.

Il n'est donc pas étonnant que le cinéma exprime et prolonge des rêves de changement, voire de métamorphose. Difficilement figurables au théâtre, ils se montrent à travers des images projetées à l'écran. Telle est la magie du cinéma que, recourant à des procédés photographiques réputés « réalistes »⁶, il dévoile, dans ce monde-ci, des aspects invisibles ou inconnus, qui font signe vers un au-delà de ce monde.

Or c'est précisément de cela qu'il s'agit avec les femmes. Elles sont le sujet même d'étude du cinéma, et le cinéma les transforme en créatures de rêve, comme d'un autre monde : des étoiles (*stars*). L'histoire du cinéma est l'histoire du firmament des femmes individuelles⁷, cela a pour Cavell une portée définitionnelle. Projetées sur l'écran, les femmes acquièrent une dimension mythique : elles incarnent LA Femme, dont on sait bien que, comme Dieu, elle n'existe pas. Cavell cite Baudelaire parlant de la Femme comme de « cet être terrible et incommunicable comme Dieu »⁸. Mais sa non-existence n'arrange rien, bien au contraire, elle transforme les femmes à l'écran en êtres métaphysiques

⁵ . Cavell S., *The world viewed*, Harvard, 1971, 1979, enlarged edition. Tr. fr. *La projection du monde*, Belin, 1999, p. 61.

⁶ . L'automatisme photographique, in *The world viewed*, 1979, ch. 14, p. 101-108. *La projection du monde*, op. cit., p. 141-149.

⁷ . Cavell S., *The world viewed*, op. cit., ch 8, p. 48. *La projection du monde*, op. cit., p. 80.

⁸ . Id., ch. 8, p. 47. *La projection du monde*, op. cit., p. 79.

insaisissables. De cet entre-deux entre l'empirique et le transcendant, les femmes au cinéma tirent leur puissance d'énigme, de séduction et d'indépendance « glamour ».

Si un monde nous est donné au cinéma, qu'est-ce que « le monde des femmes » ?

1) on en trouve une première occurrence, et un premier sens, en 1971 dans *The World viewed*⁹, lorsque Cavell commente un film de William Wyler de 1962, *La Rumeur*. Le monde des femmes, c'est alors un monde de retrait, quand des femmes « s'apprêtent à entrer dans le monde peu accueillant et économiquement déprimé de la compétition masculine auquel les femmes diplômées sont encore livrées ». « Le monde des femmes » évoque une stratégie d'évitement de la compagnie indésirable des hommes (représentés par un apiculteur en costume), quand les héroïnes décident de créer en quelque sorte leur propre monde sous la forme d'une école de filles. L'expression de « monde des femmes » désigne alors une alternative virtuelle au « monde des hommes », ce monde qu'on pouvait confondre avec le monde réel alors qu'il n'était que le monde du privilège masculin. Le « monde des femmes » exprime donc ici un rejet d'un monde patriarcalement structuré. Comme alternative, il est virtuellement homosexuel, mais il est d'abord pour les femmes un refus de s'adapter à un monde où elles sont sans voix, et où elles ne peuvent être qu'épouses et mères sans avoir d'histoire propre. Repli plutôt que seconde chance, le « monde des femmes » en ce premier sens évoque un « ailleurs », encore indéterminé. Mais c'est un premier pas dans le chemin de libération des femmes par rapport à un destin socialement prescrit, comme le second sens le dévoilera.

2) Il n'y a pas de « monde des femmes » dans les *Comédies du remariage*, puisque c'est le couple lui-même qui est en quête d'un « ailleurs ». Il cherche à vivre ensemble sur un autre mode que celui de la domination ancestrale des femmes. Il faut attendre le *Mélodrame de la femme inconnue* dans *Contesting tears* en 1996 (*La protestation des larmes*), pour que Cavell laisse entrevoir une signification plus positive du « monde des femmes ». L'expression évoque alors une possibilité de métamorphose pour une femme qui ne veut pas prendre le chemin obligé du mariage et de la maternité. Le monde des femmes ne se réduit pas au rejet et au retrait, puisqu'il évoque un espoir de transfiguration de la vie. Dans les divers *Mélodrames de la femme inconnue*, les femmes ne sont d'ailleurs pas de simples victimes du patriarcat, elles sont des femmes qui tracent un chemin solitaire vers leur destinée propre. Elles assument, comme Stella (Barbara Stanwyck), ou Charlotte (Bette Davis), leur mauvais goût ou leur incongruité, refusant de rentrer dans le rang. Rejetant un mariage qui n'est pas « ce qu'il pourrait être », elles évoquent un « ailleurs » (*elsewhere*) capable de conserver ou d'autoriser une authenticité et une intégrité qu'elles auraient perdue si elles étaient restées dans le monde affolant (*maddening*) des hommes. Que les héroïnes ne soient pas de simples victimes, Cavell le souligne en mettant en vedette les actrices qui les incarnent : elles appartiennent à une génération de femmes séduisantes et conquérantes qui assument un destin d'insubordination et de rébellion. Ce sont même les plus magnifiques d'entre elles qui jouent dans les mélodrames de la femme inconnue, Garbo, Dietrich, Bergman.

Cavell met en parallèle les héroïnes des mélodrames avec celles des comédies du remariage qui restent en couple, fût-ce dans le conflit et la dispute continuelle des « luttes amoureuses ». Mais leur couple avait besoin de quitter un monde social qui refuse les rapports égalitaires entre hommes et femmes, un monde où leur conduite d'invention du couple égalitaire reste « incompréhensible au reste de la société » : il allait donc vers un

⁹. Id., p. 51. *La projection du monde*, op. cit., p. 84.

« monde vert », lieu mythique où se ressourcer¹⁰. Cavell prête à présent une voix à celles qui restaient sans voix dans les mélodrames. Elles pourraient déclarer à celles qui ont eu la chance de trouver un homme capable des les reconnaître, et de les accompagner dans leur chemin de découverte et d'accomplissement de soi, en sorte de « surmonter l'humiliation du mariage » (Tout se passe comme si les femmes des mélodrames disaient à leurs soeurs des comédies):

« Vous pouvez vous dire heureuses d'avoir trouvé un homme avec qui vous pouvez surmonter l'humiliation du mariage par le mariage lui-même. Pour nous, avec nos talents et nos goûts, il n'y a pas d'éducation ultérieure ou heureuse à trouver ici, notre intégrité et notre métamorphose arrivent ailleurs, nous avons abandonné l'espoir de partager cet esprit, cette intelligence et cette appréciation exclusive ». Et Cavell de conclure : « Un tel ailleurs, qui est fonction de quelque chose d'interne au mélodrame, je l'appellerai le monde des femmes ("the world of women").¹¹

Ce dialogue fictif entre des femmes qui sont des sœurs puisqu'elles descendent toutes des héroïnes de Shakespeare et d'Ibsen, montre que, en dépit du contraste avec le bonheur espéré par les femmes des comédies, les femmes des mélodrames fraient bien une voie vers un « ailleurs » comme meilleur monde virtuel. Monde qui reste indéterminé, mais où l'on sait qu'il y a une affirmation possible des talents et des goûts des femmes. Dès lors, l'ailleurs qui définit le monde des femmes pourrait bien être beaucoup plus qu'une aire de repli : une aire de ressources, dans lesquelles puiser pour (re)trouver sa voix et sa voie, se séparer d'un monde affolant, reprendre confiance en soi, et annoncer « la possibilité extatique d'un monde meilleur ».

Cet ailleurs nous devient sensible si l'on suit le chemin de la jeune Paula dans *Hantise* (Gaslight) de Cukor. Ingrid Bergman/Paula retrouve une voix en sortant du sortilège mortel de l'enfermement dans le piège conjugal tendu par son mari Grégory, qui l'a enfermée dans sa maison avec la complicité de femmes qui la poussent vers la folie en niant ses perceptions. Grégory lui suggère qu'elle a des hallucinations, et que la folie est un héritage familial. L'enjeu pour l'héroïne est de sortir d'un enfermement mortifère. Elle avance vers un peu de confiance en elle et en ses sensations, grâce à l'aide d'un jeune détective épris d'elle qui mène l'enquête pour découvrir l'origine de ce qui affole Paula. Elle s'appuie aussi sur une référence à un personnage de type maternel, sa tante cantatrice assassinée, qui chantait jadis l'air de la folie de Lucia di Lammermoor en brandissant un poignard ensanglanté. La scène de cinéma est une reprise de cette scène de la folie. Paula y joue sur la réalité ou la fiction d'un couteau, qui pourrait aussi bien libérer son mari (que le jeune journaliste a ligoté), qu'être l'outil de son assassinat. La reprise filmique change le « ton » de la scène de la folie, et fait que la tragédie de l'opéra se transforme en drame avec des moments comiques.

Dans les deux genres de films, comédies et mélodrames, il faut un ailleurs pour opérer une métamorphose. Et que parfois ce soit un homme qui soit le lieu d'une métamorphose, comme dans *North by North-West* de Hitchcock, nous invite à pousser l'interrogation au-delà de l'expression de « monde des femmes ». L'expression nous a servi de tremplin pour examiner quelque chose d'essentiel au problème posé : l'économie des positions masculines et féminines. Une telle économie doit maintenant être bouleversée si nous

¹⁰ . Cavell S., *Cities of words*, Harvard, 2004. Tr. fr. N. Ferron, M. Girel et E. Domenach, *Philosophie des salles obscures*, Paris, Flammarion, 2011, p. 439.

¹¹ . Cavell S., *La protestation des larmes - Le mélodrame de la femme inconnue*, tr. fr. P. Soulat, Capricci, 2012, p. 21.

voulons accéder à un ailleurs, ou produire cet « ailleurs », ce meilleur monde de la métamorphose. La notion de « monde des femmes » conduit donc Cavell à une redéfinition des positions masculines et féminines qui dans ses textes s'échangent et se fluidifient.

II L'économie des positions masculine et féminine

Cavell s'est mis à cette tâche de déconstruction dès ses travaux sur *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, où il indiquait dans une grande note de l'Introduction : « Cette économie est en soi quelque chose que la femme doit chercher à éliminer ».

Il soulevait immédiatement trois questions, dont on gardera la deuxième parce qu'elle concerne directement Cavell : « Cette tâche s'adresse-t-elle aux seules femmes <assigned to women>, ou à l'élément féminin présent dans les deux sexes <or assigned to the feminine whether in women or in men ?> ».

Cavell choisit sans doute pour lui-même la deuxième option en se mettant au travail sur la question. C'est reconnaître tacitement qu'il se fonde sur « the feminine » présent dans les deux sexes.

1) Trouble dans la catégorisation

Cavell introduit du « bougé » dans les catégorisations de sexe, soit en montrant la mobilité des catégories du féminin et du masculin qui s'échangent, soit en montrant l'indissociabilité de l'actif et du passif souvent associés au féminin et au masculin.

Les Comédies du Remariage montrent des échanges de rôle et de position entre hommes et femmes. Ce n'est possible que si masculin et féminin ne sont pas fixés et attribués définitivement à l'un(e) ou à l'autre, ce qui serait le cas s'il y avait une essence masculine ou féminine. Cavell joue très finement des formules courantes du langage ordinaire pour assouplir les stéréotypes du masculin et du féminin, insistant par exemple sur la capacité de la caméra à débusquer ce qu'on appelle « viril » chez la femme, ou au contraire du « féminin » chez l'homme. Allant plus avant, il observe comment une femme peut séduire un homme à travers un élément dit « masculin », et comme la virilité d'un homme enveloppe une part « féminine ». Cela conduit à une redistribution des qualités féminines et masculines, mais aussi à une érosion de l'opposition masculin/féminin elle-même, qui culmine dans les cross-dressing et travestissements de Dietrich en pantalon smoking et chapeau haut de forme dans *l'Ange bleu* ou *Blonde Vénus*, de Garbo en costume d'équitation, ou de Spencer Tracy ou Cary Grant en tablier de cuisine ou en déshabillé mousseux.

Le cinéma montre ainsi, selon Cavell, son aptitude à traquer « la bisexualité fondamentale de l'être humain », thèse freudienne que Cavell reprend à son compte. Ce qui lui permet de souligner, après Stuart Mill, l'arbitraire de l'assujettissement que la société réserve aux femmes¹². Sur ce fond de servitude reconnue, les comédies du remariage et les mélodrames de la femme inconnue réussissent à imposer un questionnement radical de la structuration patriarcale de la société, qui passe par la redistribution des catégorisations de sexe. Dans les deux genres cinématographiques en effet, les femmes se soustraient au destin d'assujettie prescrit par les dispositifs sociaux.

¹² . Stuart Mill J. (1869), *The subjection of women*.

Cavell fluidifie les significations en montrant que l'activité et la passivité se transforment l'une dans l'autre, sont dépendantes l'une de l'autre, sont des concepts relationnels, et en aucun cas des attributs apanages d'un seul sexe. L'humain ne peut être actif sans une passivité fondamentale. C'est ainsi que Cavell analyse la demande d'Antoine à Cléopâtre de lui faire don de sa satisfaction sexuelle, pour le conforter dans sa virilité comme activité masculine. Ce don ne peut lui être fait que par elle¹³. Par conséquent l'homme, en position de dépendance, doit accepter « son absolue passivité ». Une passivité que Cavell détaille alors comme si c'était de lui ou de tout homme qu'il s'agissait :

« Mes sens s'abolissent, et la satisfaction survient en mon absence, uniquement en mon absence et du fait de cette absence ». ¹⁴

On notera que la position de maîtrise (ou de contrôle) masculine est ici radicalement déconstruite, faisant place à un sujet évanouissant. Mais on notera aussi que c'est à partir de cette activité soustraite au contrôle conscient que Cavell parlera de la preuve d'existence de la femme inconnue ou de la psyché humaine.

Cavell introduit donc du bougé dans les catégorisations, jusqu'à introduire la notion de *côté féminin*, de voix féminine d'un homme, et même celle *d'homme féminin*, qui reste peu travaillée mais qui est très prometteuse.

2) L'enjeu : Une métamorphose de l'être humain

La visée de Cavell n'est pas seulement d'introduire du trouble dans le genre, à la manière de Judith Butler, ni de rendre justice aux femmes dont la voix est étouffée et le savoir spolié, mais de transformer l'humain dans un sens perfectionniste en reconnaissant la part dite féminine de l'humain comme tel, alors qu'elle est parfois discréditée. Il s'agit d'enrichir l'humain de qualités humaines non reconnues.

Il s'agit donc aussi d'opérer une métamorphose des hommes.

Elle se produit quand ils ont le courage d'écouter les femmes, de faire l'expérience d'une relation égalitaire avec les femmes, d'apprendre d'elles et d'en ressortir modifiés. C'est le cas des hommes des comédies du Remariage, mais aussi de Stuart Mill¹⁵ et de Freud, dont Cavell prolonge la démarche de manière sans doute plus radicale. Cavell aboutit à donner au féminin un statut qui dépasse l'anthropologique ou l'esthétique et qui est proprement métaphysique, susceptible de transformer la manière dont nous voyons le monde, dont nous philosophons.

La position de Cavell est, en résumé, (i) celle d'un homme qui parle des femmes, en amplifiant leur voix, mais pas avec leur voix. (ii) celle d'un homme qui se range du côté des femmes, reconnaît en lui-même le côté féminin, revalorise les compétences des femmes déniées ou dénigrées, et se permet de voir comme elles dans certaines situations, ce qui le pose en successeur de Stuart Mill dénonçant la spoliation millénaire des pensées des femmes, (iii) enfin d'un homme qui reconnaît en lui une certaine identification féminine, ce qui le place dans un mouvement poursuivant et perfectionnant la position de

¹³ . Cavell S., *Le Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, op. cit., p. 62-63 : « C'est pourquoi il faut, pour susciter ce don qui est la représentation extrême de l'activité masculine, que l'homme accepte son absolue passivité ». Voir aussi *La Projection du Monde*, op. cit., p. 101, à propos de Tippi Hedren dans *Les oiseaux* : « elle est au-delà de toute satisfaction par un mâle de l'espèce humaine ».

¹⁴ . Id. p. 63.

¹⁵ . Cavell S. (2004), *Cities of words*, ch. 5 : Stuart Mill, op. cit., p. 82-101.

Freud (dont il analyse les erreurs, la dette envers les femmes en général et Dora en particulier, et enfin son déni de l'identification féminine).>

Il faut donc aller plus loin dans ce que représente la catégorie du féminin chez Cavell, s'il se révèle transversal par rapport aux différents sexes.

III Le féminin

Le féminin, présent chez les femmes et chez les hommes, peut être envisagé sous plusieurs angles. Il sera décliné ici sous les perspectives de l'expressivité (i), de la sensibilité au monde (ii), et de la part inconnue ou inconsciente de la vie psychique (iii), en le reliant à un travail d'un cinéma qui est apte à le montrer. Le féminin ne se réduit pas à des traits énonçables. Il se fonde sur un inconnaissable radical, que j'appelle la « part inconnue » de la psyché, et que Cavell incarne dans la figure de la « femme inconnue ». L'impossible à dire pousse à l'expression artistique capable de montrer ce qui ne peut se dire, et c'est pourquoi Cavell-philosophe passe par le biais des arts, en particulier du cinéma, pour viser et montrer cet inconnaissable.

(i) Expressivité et théâtralité

Cavell dès *La Projection du monde*¹⁶, sans théoriser encore le féminin comme tel, avait souligné le caractère incomparable des femmes au cinéma, dont l'énigme ne cesse de se répéter dans leurs diverses apparitions. Il montre la théâtralité des femmes comme présence dense et intelligente, surpassant la densité mûre des premiers rôles masculins, dont la caméra montre la « profondeur masculine inexprimée »¹⁷. Le travail du cinéma est de faire passer l'inexprimé à l'expression. Or le cinéma montre à l'écran une intelligence opérant librement, un corps qui montre la capacité d'être à l'origine de ses propres actions (*agency*). Toutes ces formules de Cavell mettent en évidence un potentiel dit « féminin », qu'on va retrouver aussi -moins souvent, et dans une moindre mesure-, chez certains acteurs masculins. Ce sont donc les mêmes qualités que la caméra valorise et capte chez les uns et les autres, en ce qu'elles sont expressives d'un inexprimé. Cavell produira tout au long de son œuvre des caractérisations analogues, et soulignera la domination des femmes en matière de théâtralisation et d'expressivité du corps, soulignant par là-même la domination des femmes au cinéma (formule qui en général produit des protestations principalement masculines). Pour Cavell, l'intuition d'une supériorité du jeu féminin au cinéma est irrécusable :

« pris individuellement, les hommes, même les plus grands, à quelques exceptions près, ne figurent par comparaison avec les femmes que comme des feux de paille ou des utilités. » Leur rapport est un peu comme *un pas de deux*, où l'homme ne fait que mettre en valeur et soutenir celle qui danse aux yeux de tous¹⁸.

Rares sont les hommes au cinéma qui n'ont pas besoin en effet d'un rôle social pour avoir densité, énergie, tempérament, et maturité. Rien n'équivaut à la simple présence mystérieuse et énigmatique de certaines femmes individuelles au cinéma, dont le corps et les postures sont aussi signifiantes que des œuvres musicales, au sens où elles sont auto-suffisantes (sans qu'il soit besoin de les traduire en discours). Le passage le plus remarquable de *Contesting tears* est consacré à Garbo :

¹⁶ . Cavell S., *La Projection du Monde*, op. cit., p. 98sq..

¹⁷ . Id., p. 103.

¹⁸ . Id, p. 80.

« In Garbo's most famous postures in conjunction with a man, she looks away or beyond or through him, as if in an absence, hence as if to declare that this man, while the occasion of her passion, is surely not its cause ».

« I find (thinking specifically of a widely reprinted photograph on which she has inflected her face from that of John Gilbert, her eyes slightly raised, seeing **elsewhere**) <my emphasis> that I see her jouissance as remembering something, but, let me say, remembering it from the future, within a private theater, not dissociating herself from the present moment, but knowing it forever, in its transience, as finite, from her finitude, or « separateness », as from the perspective of her death : as if she were transformed into a mnemonic symbol, a monument of memory. »¹⁹

L'hystérie fondamentale - Psychanalyse et cinéma

Pour rendre compte de la préséance des femmes sur les hommes en matière d'expressivité, on peut à la suite de Cavell faire une suggestion : si les femmes sont plus capables de montrer l'ambivalence sexuelle, l'intelligence et l'éloquence de leurs corps, c'est parce que l'expressivité nécessaire à la prise en vue d'un personnage par la caméra provient d'un fondamental « donner à voir ». Or cette aptitude à la mise en scène de soi, pourtant universelle, a été en général cultivée chez les femmes, mais seulement tolérée voire discréditée chez les hommes de notre culture.

La capacité humaine de « donner à voir » a été théorisée par la psychanalyse comme disposition à l'*hystérie*, « complaisance somatique », éminemment mais non exclusivement féminine ; et c'est en élaborant cette notion qu'on trouve ce qui est au cœur du rapprochement opéré par Cavell entre psychanalyse et cinéma.

Cavell inscrit précisément sa démarche dans le sillage de Freud en déclarant dans son Introduction au *Déni de savoir* :

« Au stade actuel, ma réflexion procède du rapprochement que je fais entre la psychanalyse et le cinéma, dont le développement conjoint trouve son origine dans les souffrances de la femme ; ce qu'exprime notamment la conviction que la femme est l'Inconnue, donc qu'elle existe en tant que telle. »²⁰

Cavell associe le pouvoir de transfiguration et de métamorphose du cinéma à l'aptitude hystérique décelée par Freud et Breuer. Il y a une rencontre presque nécessaire entre l'art cinématographique, art de la métamorphose et de la transfiguration qui a commencé par le cinéma muet, et la capacité humaine à donner à voir ce qui ne peut se dire en le faisant porter par le corps, ses postures et ses vêtements. Celle-ci se trouve de manière éminente chez les femmes, même si elles n'en ont pas l'exclusivité. Dans les deux domaines, psychanalyse et cinéma, les femmes ont un rôle fondateur, qui tient au fondamental « faire voir » de la corporéité humaine, dont elles maîtrisent mieux l'art que les hommes du fait de leur formation. Avec Breuer, Freud avait théorisé la conversion hystérique comme une transposition d'un discours qui ne peut se faire reconnaître autrement que comme langage du corps. L'énergie psychique vient investir le corps, se manifester en gestes,

¹⁹ . Cavell S., *Contesting tears*, op. cit., p. 106. *La protestation des larmes*, op.cit., p. 163-164.

²⁰ . Cavell S., *Le Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, op. cit., p. 63.

inhibitions et au plus haut point en « scènes »²¹. Or l'hystérie est dramaturgie, elle enveloppe des partenaires qu'elle mobilise dans son scénario, les transformant tous en « personnages », ce qui la rend éminemment adaptée au cinéma.

Cavell valorise particulièrement Garbo et Dietrich comme incarnations définitives et inégalées du personnage de La Femme.²² Nous évoquons plus haut ce passage où Garbo, avec son regard traversant, semble viser, par-delà l'homme qui n'est que l'occasion et non pas la cause de sa passion, un au-delà de tout autre, un monde autre, un « ailleurs ». C'est que « La Femme » est au cinéma un vecteur de transcendance, ce qui rapproche le cinéma de l'opéra, art du passage entre deux mondes. A travers la Femme, le féminin est magnifié. Cavell ne revalorise pas seulement un « féminin » dénigré, il l'exalte comme capacité à dépasser les limites d'un monde visible et de suggérer l'invisible.

Cavell va également très loin dans une mise en valeur de la dimension relationnelle de l'hystérie, qui est ouverture à l'Autre, exposition à autrui, appel. La position de retrait ou de repli, propre au premier sens du « monde des femmes », n'était donc qu'un premier pas vers l'affranchissement de femmes qui trouvent leur voie. Même le chemin solitaire des femmes des Mélodrames enveloppe toujours un scénario où d'autres, notamment des hommes, sont impliqués : c'est à eux que s'adressent électivement leurs plaintes et leurs revendications.

Le parallèle avec la psychanalyse est là encore pertinent. Dans la relation du psychanalyste-homme à sa patiente, Freud a été obligé d'écouter des femmes. Il en a été suffisamment modifié pour abandonner l'hypnose qu'il pratiquait, et passer à la « talking cure ». Contraint par ces femmes intelligentes et imaginatives, il a dû modifier sa position de détenteur d'un savoir exerçant un pouvoir sur les corps des femmes, comme c'était le cas dans l'exercice médical, et chercher à apprendre quelque chose d'elles.

La plainte (ou le corps douloureux) est dans les premières cures de Freud le message à déchiffrer. Freud change de position par rapport à l'hystérique : il apprend d'elle en entrant dans son « théâtre privé ». Il devient alors un « homme féminin » (ce contre quoi il proteste), et commence à comprendre des aspects restés secrets dans notre culture, comme Cavell l'indique en travaillant sur Stuart Mill.

Cavell va donc plus loin que le premier pas freudien de reconnaissance de l'hystérie. Il unifie la protestation féminine active et passive, celle de la « belle hystérique » qui ne dit mot, et celle de l'activiste féministe volontiers agressive, en inventant l'expression intraduisible de *contesting tears*, cette expression active d'un être affecté, d'une *impressionableness* : les larmes ne sont pas de simples expressions de tristesse ou de douleur, ce sont « des actes de théâtralité »²³. Il y a un « être-affecté » qui est agissant en tant qu'il se montre. Cavell explique ensuite que l'inséparabilité de l'activité et de la passivité est propre à la démarche même de la pensée. Pas d'expressivité sans capacité à être affecté. Sans impression, il n'y a pas d'expérience possible. Quand Cavell traite de l'hystérie ou de l'histrionisme, il n'est pas dans la psychologie, il va vers une philosophie de la connaissance qui passe par l'être affecté, non reconnu d'un sujet qui ne peut le contrôler. Les femmes inconnues en sont la figure, et Cavell en avait anticipé le sens à travers le personnage de Cléopâtre, quand elle restitue le monde à l'homme qu'elle aime²⁴.

²¹ . Voir Martine de Gaudemar, *La voix des personnages*, Paris, Cerf, 2011, L'hystérie, p. 294-297.

²² . Cavell S., *Contesting tears*, op. cit. p. 106.

²³ . Cavell S., *La Protestation des Larmes*, op. cit., p. 277.

²⁴ . Cavell S., *Le déni de savoir*, op. cit., p. 66.

(ii) Un principe de passion

Après avoir souligné l'expressivité et la théâtralité comme constituant un trait principal du féminin, Cavell reconnaît un second trait du féminin dans un principe de passion mis en acte dans les conduites, celui de la sensibilité aux autres, à la nature, à l'événement, au monde, qu'il appelle *impressionnableness*. Ce trait de sensibilité, traditionnellement reconnu aux femmes, est valorisé par Cavell chez certains hommes capables de le faire valoir en même temps que l'expressivité.

La sensibilité est en effet comprise par Cavell comme une aptitude à être affecté par le monde (que ce soit la nature, l'environnement, autrui, ou l'événement comme tel). Spinoza l'appelait « puissance de pâtir », Cavell l'appelle *impressionnableness*, et il la met en évidence non seulement dans le registre émotionnel à travers les larmes des femmes des mélodrames, mais également dans le registre de la connaissance. Il faut en effet pouvoir être affecté par les êtres du monde pour en obtenir une expérience et donc une connaissance. Il la généralise enfin à tous les êtres humains, à quelque niveau que ce soit, puisqu'ils ont besoin de cette sensibilité ou de cette réceptivité pour faire l'expérience du monde.

Même sur le simple plan émotionnel, Cavell montre des hommes capables de pleurer. Le personnage du mari dans *Adam's Rib*, joué par Spencer Tracy, se défend de cette capacité en évoquant une sorte de ruse féminine de sa part, qu'il contrôlerait. Mais il avoue ainsi à la fois sa conscience de la puissance corrosive des larmes, et l'apprentissage par lequel les hommes ont appris à ne pas pleurer.

« L'homme dit que les hommes ont été, sont toujours, manipulables par les larmes d'une femme. » Et plus loin : « il faut comprendre que ses larmes falsifiées, son truc, renvoient à une histoire et une structure dans lesquelles les hommes sont entraînés à *ne pas verser* de larmes ». ²⁵

Analysant ce passage du film dans le Post script de *Contesting tears*, Cavell relève que la femme est « surprise » par le fait que son mari verse des larmes. Mais elle comprend alors que cet homme « est lui-même une femme inconnue, même par elle ». Même s'il se défend de son impressionnableness, il « n'a pas été jusqu'à apprendre (ce que de nombreux hommes semblent avoir fait) la recette pour ne rien ressentir pour devenir invulnérable ». ²⁶ Cavell fait donc mérite à certains hommes d'avoir pu préserver, parfois à leur insu, une vulnérabilité qui les rend sensibles à la souffrance d'autrui, en particulier à celle des plus fragiles. Il fait remarquer que certains personnages masculins, bandits ou héros de westerns, sont capables de porter secours à des personnes vulnérables : ils ont « une place en eux » pour la femme et l'enfant. Il y a bien une sensibilité non revendiquée par les hommes, mais présente et active parfois à leur insu.

Un homme admettant plus ou moins sa vulnérabilité, c'est précisément ce que Cavell appelle « l'homme féminin ». On peut en donner des exemples au cinéma.

On peut le reconnaître notamment dans les personnages de Terrence Malick, souvent sensibles à la beauté du monde, de la nature, des enfants, des jeunes filles, et capables d'y répondre et d'en témoigner, comme le fait le cinéaste lui-même par son film. Plusieurs personnages masculins de Terrence Malick sont comme traversés par des regards inhérents à des choses qui semblent avoir des âmes analogues aux leurs, des âmes de surface, présentes dans les replis des feuilles et les vagues de la mer, un peu comme dans

²⁵ . Cavell S., *La Protestation des Larmes*, op. cit., p. 278.

²⁶ . Id., p. 279.

les métaphysiques amazoniennes de Viveiros de Castro. Grâce à l'égalité ontologique que Cavell établit entre tous les objets pris en vue par la caméra, le medium filmique nous restitue une communauté de nature entre les éléments, les plantes, les bêtes et certains êtres humains sensibles, comme Pocahontas ou les déserteurs de *La Ligne Rouge*. La caméra de Malick révèle la tristesse des regards, les cicatrices et les égratignures, toutes les traces d'une expérience douloureuse qui a laissé des marques dans la chair : attentive, elle produit chez le spectateur une *aperception* à partir de perceptions presque insensibles, lui offrant des affects possibles, peut-être non ressentis sinon de manière imperceptible, mais qui deviennent potentiellement sensibles. En multipliant tous ces détails, petits gestes, menues traces, le cinéma les synthétise en un « mood », une atmosphère, une perception potentiellement sensible au spectateur. Reconnaître cette possibilité au medium filmique, c'est dire qu'il y a une complicité entre le cinéma et le « féminin » dans l'être humain. Le féminin est peut-être alors chez Cavell le nom du principe de passion indispensable à tout agir.

Du féminin en l'homme, mais aussi du masculin en la femme, c'est ce que beaucoup de figures de femmes montrent au cinéma. Cavell avait anticipé ce phénomène en faisant de Cléopâtre la figure emblématique de l'actrice. Nous allons l'étudier de plus près, comme personnage exemplaire.

Cléopâtre, personnage paradigmatique de l'expressivité

Elle se définit elle-même comme « actrice », devenant « femme, reine, déesse, enfant, mère, nourrice, créant pour ainsi dire, son propre personnage »²⁷. Elle refuse d'être la marionnette de César, en jouant le rôle de « poupée égyptienne exhibée dans Rome ». Mais elle ne refuse pas la théâtralité : « elle entend produire son propre théâtre. »²⁸ Cléopâtre est donc emblématique de la femme histrionique revendiquant son propre théâtre, et voulant créer son propre personnage, échappant aux multiples figures sociales qui veulent l'encadrer ou qui tentent de la faire entrer dans leur rêve, leur fantasme, leur film, leur cure, leur couple... Incontrôlable. Selon Cavell, Cléopâtre emblématise le pouvoir qu'a le féminin d'aller au-delà de ce monde, et de montrer ce que le monde pourrait être. A travers le féminin qu'incarne le personnage de Cléopâtre (au-delà de toute femme réelle socio-historique), c'est « le retour du monde » qui est mis en scène, « grâce au pouvoir qu'a Cléopâtre de devenir à elle seule la totalité du monde ». ²⁹ Elle « donne à voir la théâtralité du jeune garçon ». Telle serait la prérogative du féminin (à la fois sensible et théâtral) de donner à voir les possibilités d'un autre monde.

L'écriture de Cavell suscite elle-même cette apparition de Cléopâtre (la voici !), comme elle avait suscité l'apparition de Cathleen dans les Mémoires (*Little did I know*)³⁰:

« Voici donc cette femme, avec au-dedans d'elle-même, le garçon qu'elle pourrait être dans un autre monde, qui s'imagine être, ou qui est véritablement, une reine, une déesse, un monde ».³¹

²⁷ . Cavell S., *Le déni de savoir*, op. cit., p. 57.

²⁸ . *Id*, p. 53.

²⁹ . *Id*, p. 53.

³⁰ . *Little did I know - Excerpts from memory* (2010), Tr. fr. *Si j'avais su...*, Paris, Les Editions du Cerf, 2014. Voir *supra*, note 4.

³¹ . Passage qui me fait penser à *Must we mean what we say* (*Dire et vouloir dire*, tr. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Les éditions du Cerf, p. 492), quand, après avoir interrogé le mode d'existence des personnages de théâtre, réputé fictionnel, Cavell termine par une

Et c'est de cela qu'il s'agit, d'un monde qui pourrait être ; non seulement au théâtre, au cinéma et à l'opéra, mais encore dans nos vies. C'est pourquoi Cavell demande : à qui est destinée cette mise en scène de soi que donne Cléopâtre ? Question qui pose le problème, au-delà du spectateur, d'un destinataire de l'opération, destinataire qui est toujours enveloppé par le spectacle muet, parlant ou chantant (spectacle de l'art, comme spectacle hystérique).

C'est sans doute à l'homme fasciné par les femmes et leur énergie hystérique, ou plutôt par le féminin dans les femmes, que le texte de Cavell s'adresse, tout en suggérant souvent d'autres traits du féminin qui pourraient être imputés aux hommes, et que ceux-ci devraient reconnaître en eux-mêmes. Parmi eux, les traits décisifs de la sensibilité et de la théâtralité. Mais aussi la référence à un autre monde possible, qui nous conduit vers la part inconnue, cet inconnu qui insiste et que capte ou incarne le « féminin ».

Une dimension incontrôlable de l'existence est niée ou déniée, sarcastiquement imputée aux « faibles femmes ». Comment comprendre le refus de cette sensibilité ou de cette part féminine de la sensibilité ?

(iii) La part inconnue et le déni du féminin

Cavell est très proche de la psychanalyse quand il met en cause, au fond du refus de reconnaître en soi-même ce qui est dévalorisé chez la femme comme passif et réceptif, un DENI.

Le déni n'est pas un refoulement, qui rendrait inconscientes certaines représentations, il est un refus de reconnaître en soi ce qui est perçu ou senti, tout en faisant comme si rien n'était perçu ni senti. C'est ainsi que la dimension du féminin est niée, selon Cavell, par les hommes : en eux et hors d'eux. Ce féminin refusé en soi, violemment rejeté lorsqu'il est insupportable à reconnaître en soi, est alors projeté sur les femmes comme haïssable ou méprisable. Le déni du féminin en eux-mêmes supporte la misogynie des hommes et la non-reconnaissance de ce qu'ils doivent aux femmes (ce que Stuart Mill avait mis au grand jour).

Mais Cavell ne se borne pas à une dénonciation du déni, au sens psychanalytique du terme. Il élabore *de facto*, à partir de là, une théorie de la pensée inconsciente et non maîtrisée. Une telle pensée est considérée comme une virtualité ou une dynamique d'expression encore insensible, que seuls des êtres humains sensibles peuvent déceler, percevoir, reconnaître, et à laquelle ils peuvent enfin donner forme. Selon Cavell, la psychanalyse a été cette *forme* où une vie de l'esprit créatrice et productrice (rêves, lapsus, actes manqués, mais aussi scènes hystériques) a pu se montrer comme essentiellement inconnue à elle-même, donnant ainsi la preuve d'existence de l'esprit, la seule preuve recevable à la fin du XIX^{ème} siècle, dans un monde où la vie de l'esprit semble s'évanouir.

objection qui prend la forme d'un « L'ennui, c'est que les voilà ! ». Certes nous ne pouvons aller à leur rencontre, mais ils sont là, et ont bien un mode d'existence, dont cette impossibilité de rencontre est un aspect... Pour le dire d'une autre manière, « eux et nous, nous n'occupons pas le même espace ; il n'y a pas de chemin de mon emplacement au sien » « (Nous pourrions dire aussi : il n'y a pas de distance entre nous, de même qu'il n'y en a pas entre moi et une figure dans mon rêve, et aucune ou personne entre moi et mon image dans le miroir.) »

La réalité de l'esprit humain (*human mind*) a dès lors une expression essentiellement théâtrale. Sa théâtralité est celle du corps comme tel, un corps vu comme champ d'un infini « vouloir dire », d'une création incessante de significations. Clairement, cette création signifiante suppose qu'un discours, même muet, a toujours un destinataire : la belle énergie hystérique adresse à un Autre virtuel ses symptômes ou ses postures théâtrales, ses changements de look, et ses changements de costume.

De cette théâtralité de l'esprit, Cavell tire une leçon philosophique : la pensée serait amputée de sa dimension créatrice si la vie affective et imaginative et les productions involontaires de l'esprit, y compris sous leur forme corporelle hystérique, n'étaient pas prises en considération. Ce que Freud appelait le « processus secondaire », qui met en ordre et organise le raisonnement, n'a de sens que si on laisse passer des pensées involontaires et les productions signifiantes de l'imaginaire, qui pour Freud relevaient du « processus primaire », et que Leibniz appelait des « pensées volantes ».

Le *claim* ou revendication des femmes inconnues ne correspond pas essentiellement à une forme féminine d'existence qu'il faudrait reconnaître. Cavell y voit d'abord un pôle sensible et inconscient de la pensée humaine, fruit des interactions, qui ne pense pas seulement par idées et raisonnements mais aussi par images, scènes, chant³²,... et cinéma. Telle est précisément la pensée du cinéma que de donner forme au pôle sensible et inconscient de la pensée humaine, inséparable de l'insertion de l'individu dans le monde qui l'affecte, dans le réseau de relations et d'interactions qui agit sur lui et le fait ce qu'il est.

Philosopher autrement

Quant au philosophe, ici Cavell, qui a accepté sa vulnérabilité et consenti au risque d'être pris au piège voire séduit par le féminin, il a utilisé le matériau cinématographique, théâtral et romanesque, pour y lire un *cogito* des femmes différent du *cogito* cartésien. C'est une déclaration à la fois active et passive : « Je sens, je suis affecté de multiples manières », comme disait Leibniz, mais aussi « J'existe. Je revendique ma forme de vie ». Cavell assume de comparer ce *cogito* des femmes inconnues au *cogito* de Descartes, par exemple quand il écrit :

« L'insistance sur son propre goût, sur la pensée de sa propre existence, l'annonce de son Cogito ergo sum, apparaît comme chez Descartes avant qu'elle sache qui elle est ».³³

On peut considérer la philosophie à son origine « comme prenant en charge le poids ou le gouvernement de soi. Alors ce poids peut être représenté comme celui de l'inexpressivité, d'une absence de voix, d'un étouffement spirituel »³⁴. Ce que l'on peut rapprocher de ce que Cavell appelle « l'absence de femme dans l'espace du philosophe » : « Comme je le disais, mes idées concernent la localisation de la voix féminine que le philosophe est (a été) voué à ne pas laisser sortir. »³⁵

³². Cavell S., *Un ton pour la philosophie*, Paris, Bayard, 2003, p. 215 : « J'attire l'attention sur cette caractéristique du chant qu'il exprime l'inexprimable ».

³³. Cavell S., *Contesting tears*, op. cit., p. 213.

³⁴. Cavell S., *La Protestation des larmes*, op. cit., p. 276.

³⁵. Id., p. 277 ; *Contesting tears*, op. cit., p. 189 : « the absence of woman in the space of philosopher ».

En diagnostiquant l'absence du féminin dans la philosophie comme un refus par le philosophe-homme de laisser sortir sa voix féminine³⁶, Cavell insiste : « cette voix est celle de l'homme, celle qu'il détient ». « Elle est l'une de ses intonations ».

Or « imagine-t-on que plusieurs intonations puissent être assignées à un seul sexe, un seul genre sexuel ? »³⁷. La multiplicité des positions possibles pour l'être humain est nettement réaffirmée, pour le philosophe comme pour Cléopâtre.

Cavell déploie l'idée d'une mélancolie spécifique du philosophe, produite par l'étouffement de sa voix féminine. Les femmes sont chargées historiquement de prendre en charge une part non reconnue de l'esprit. La tâche de l'homme est de la reconnaître chez les femmes en raison de l'injustice historique qu'elles subissent, mais de la reconnaître surtout et en premier lieu en eux-mêmes, ce qui passe par la reconnaissance de leur propre mouvement de refus et de déni. Ce déni est en effet responsable de l'injustice subie par les femmes.

Cavell révolutionne ainsi la philosophie, à la manière dont il a bouleversé l'économie des positions féminine et masculine : par la mise au premier plan, sur le devant de la scène philosophique, d'une *voix féminine* dont il montre qu'elle est transversale aux hommes et aux femmes, et qu'étouffée, elle conduit à l'annihilation sceptique et à son corollaire mélancolique³⁸. Cavell produit un questionnement philosophique qui se ressource au cinéma, au théâtre et à l'opéra, engendrant une sorte d'équivalent de l'Esthétique transcendantale, où l'expérience sensible est première.

³⁶. Cavell S., *La protestation des larmes*, op. cit., p. 273.

³⁷. *Contesting tears*, p. 187 : « I would like to say that this voice is the man's own, his to own, one of his tones » ». Does someone imagine that one of tones is confined to one sex or gender ? » Voir aussi p. 192 : « But if the « she » is his buried feminine voice, then the answer, and gratification of that voice, released, might be sought on the body of a female as of a male ».

³⁸. Id. : « Le monde est rappelé de son annihilation sceptique avec succès, même si ce n'est que momentanément ».