



**HAL**  
open science

## Cavell: une anthropologie du devenir humain

Martine de Gaudemar

► **To cite this version:**

Martine de Gaudemar. Cavell: une anthropologie du devenir humain. Presses Universitaires de Paris-Nanterre. Dictionnaire des anthropologies (dir: Albert Piette et Mathilde Lequin), Presses Universitaires de Paris-Nanterre, p. 201-210., pp.201-210, 2022, Dictionnaire des anthropologies, 978-2-84016-498-2. hal-04363416

**HAL Id: hal-04363416**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04363416v1>**

Submitted on 30 Dec 2023

**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.

## Une anthropologie du devenir humain

Stanley Cavell n'est pas anthropologue au sens de l'anthropologie sociale ou culturelle américaine. Mais il se dégage de ses œuvres une conception de l'être humain qui ressemble fort à une anthropologie philosophique. Paradoxalement, c'est moins dans des traités philosophiques qu'en commentant le cinéma hollywoodien, le drame Shakespearien et l'opéra classique, que Cavell livre l'essentiel de sa conception de la condition humaine, où la part des femmes est un élément décisif.

C'est que Cavell partage avec Wittgenstein un certain éloignement à l'égard des « propositions philosophiques ». Au lieu de les énoncer à part, il montre le plus souvent ce qu'il revendique (ce qu'il appelle « claim »), à travers des lectures d'œuvres de la culture commune. Elles retravaillent un questionnement sur l'humain qui se transforme d'âge en âge, et dont nous héritons. Il y a dans ces œuvres une pensée active, des jugements sur ce qu'il convient de faire dans telle et telle circonstance. Nous, lecteurs-spectateurs, sommes appelés par les personnages de ces œuvres à nous poser les questions du « comment vivre ? ». Cavell met ainsi en lumière une pensée collective qui s'élabore à travers la conversation sociale.

La philosophie est selon Cavell une activité inséparable de l'expérience de son auteur, alors qu'une œuvre de science peut en être séparée. L'intrication des thèses (ou *claims*) philosophiques et de la vie de Cavell est souvent explicite, comme dans *A pitch of philosophy-Autobiographical exercises* (Tr. fr. Cavell : 2003), ou dans ses mémoires *Little did I Know-Excerpts from memory* (Tr. fr. Cavell : 2014). Cavell travaille à partir de son expérience. Dans ses œuvres les plus spéculatives, comme *The claim of reason* (Cavell : 1979), il y a un dialogue avec soi-même : comment reprendre à son compte l'héritage de Wittgenstein ? De là un style philosophique proche du genre des méditations, adressées à un lecteur invité à effectuer pour son propre compte une opération analogue.

Cavell relève l'arrogance propre au philosophe qui prétend que sa voix singulière puisse valoir pour tous, et justifie cette revendication par la recherche d'un universel différent de celui des propositions de science : une sorte d'universel de destination. L'énoncé s'adresse à tous, mais pris un par un, à la manière du jugement réfléchissant kantien qui en appelle à l'assentiment de tous.

Diverses expériences familiales ont nourri la réflexion de Cavell sur la condition « migrante », exilée, de l'humain. La réunion obtenue à travers la conversation sur les œuvres a nourri sa réflexion sur le cinéma. Remède contre le scepticisme, le cinéma nous rend un monde de toujours perdu : « l'écran triomphe de notre éloignement imposé ; il fait apparaître le dé-placement, l'exil, comme notre condition naturelle » (Cavell 1999 : 49). Musicien accompli, compositeur, jouant de multiples instruments, seul blanc dans des orchestres noirs, Stanley Cavell intégra la prestigieuse école Julliard. Mais soudain, interrompant ses études de musique, il se convertit à la philosophie qu'il étudia à Berkeley. Après cette rupture, il trouva sa voie (ou sa voix) philosophique en lisant Freud et Wittgenstein. Il y découvrit non pas des réponses à ses questions, mais la formulation d'un état d'inquiétude métaphysique à la racine des problèmes philosophiques : « je ne sais pas trouver mon chemin »... Adoptant la perspective anthropologique de Wittgenstein, il conçut la philosophie comme une thérapie qui cherche l'origine des faux problèmes. Chez Cavell, la maladie dont nous souffrons, inséparable du tragique de l'existence humaine, se nomme « scepticisme ». Elle est emblématisée par des personnages comme Othello, tourmenté par un soupçon inséparable de son incapacité à reconnaître l'altérité d'autrui, par un doute qui menace de s'étendre à toutes nos raisons de vivre : comment vivre dans un monde sans fondement ? Cavell adopta enfin la notion wittgensteinienne de « formes de vie » dans le langage, en insistant sur l'élément vital de ces formes de vie, où les réactions naturelles soutiennent nos expressions. Les rapports

interhumains ont lieu sur cette base expressive et naturelle. Il y a un donné de l'existence humaine qui doit être accepté : une forme de vie dans le langage.

Cavell compléta ses études de philosophie à Harvard, où il suivit les cours d'Austin sur les « speech acts ». Dans son sillage, Cavell examina ce que nous fait le langage, avec une grande attention à nos usages ordinaires. Ils ne sont en général pas descriptifs, mais plutôt de l'ordre de l'action sur autrui : commandement, prière, appel, injonction, menace, exhortation, exclamation, louange, hymne, etc. Les « jeux de langage », qu'il analyse à la suite de Wittgenstein, sont aussi bien des actes socio-symboliques comme le troc, l'échange monétaire, l'apprentissage de la chasse, de la danse ou de la construction. Jusqu'aux opérations intellectuelles comme apprendre à parler : elles engagent le corps expressif et les interactions sociales, dont le soubassement naturel est travaillé par ces jeux de langage.

L'insistance sur nos manières de dire (quand disons-nous quelque chose ? et à qui ? Voulons-nous dire ce que nous disons ?) vaut aussi pour la philosophie de Cavell. Ses énoncés veulent produire un effet sur le lecteur, à la manière des arts qui nous réunissent : ce sont des actions. Sur la trace d'Emerson (Cavell 1992), l'objectif majeur est le perfectionnement de l'être humain, et même son « devenir humain ».

On pourrait énoncer diverses thèses de Cavell sur l'être humain, extraites du fil de ses méditations : lien indissoluble du naturel pulsionnel et du social, caractère foncièrement relationnel de l'être humain, qui, isolé et solitaire, cherche à être reconnu, tout en découvrant qu'il n'est (presque) rien sans ses relations contingentes et ses incarnations dans des personnages changeants. En-deçà de sa personne, un souffle impersonnel nous est commun, entre nous comme l'air et tous les éléments que nous partageons avec les autres espèces vivantes. L'humanisation transforme ce souffle en « voix », un filet de voix équivalent à tout autre et pourtant singulier dans son rythme et son timbre. L'être humain, chez Cavell, est une voix dans un corps donné (Cavell 2003 : 209), dont la condition est le langage commun. Cette voix parle dans le cadre d'un « nous », tend à l'universalité d'un « valoir pour tous », et fonde ainsi la rationalité de nos accords. L'expressivité est un trait essentiel de la condition humaine, et la corporéité qu'elle suppose est irréductible. Nous ne pouvons exister sans le corps, et disparaîtrons avec lui. « Le corps de vos expressions est à vous, il est vous sur la terre, tout ce que de vous il y aura jamais ». (Cavell 2012 : 55). Avoir un corps, ou être un corps, est une tragédie, sauf si vous parvenez à y voir une comédie (Cavell 2003 : 183). La corporéité, jamais nue ou brute, est prise dans des jeux de langage caractéristiques d'une époque et d'une culture, qui évoluent et se transforment. Etudier ces jeux de langage, c'est étudier les différentes manières humaines d'être vivant.

Mais Cavell philosophe d'abord à travers des œuvres qui mettent en scène les êtres humains et nous montrent comment ils se parlent, s'accordent et se déchirent. Avec elles, une collectivité réfléchit sur ce qu'est vivre ensemble, sur les règles de notre co-existence, notre rapport au monde, à autrui, à ce qui fait notre commun héritage. Elles sont les cérémonies qui nous réunissent quand « nous avons perdu les rituels communs » (Cavell 2003 : 191).

Elles sont pour la plupart traversées par une remise en cause d'un ordre patriarcal qui rejette l'élément féminin présent dans tout le genre humain. Cette protestation s'exprime dans la voix de femmes humiliées. Cavell fait résonner ces voix à travers plusieurs genres esthétiques présents dans la culture occidentale, comme le drame shakespearien, l'opéra classique, et le cinéma hollywoodien. Ces genres héritent eux-mêmes d'autres genres, la Comédie ancienne ou la tragédie grecque, et transforment les problématiques dont ils héritent. Ce qui reste constant est l'humiliation millénaire des femmes, leur assignation à soutenir l'existence et la reconnaissance des hommes, tout en incarnant leur part sensible déniée, et leur expressivité, méprisée comme hystérique. Comme Stuart Mill, Cavell dénonce une domination masculine dite naturelle, alors qu'elle est le fruit d'un rapport de force (Stuart Mill 1869). La mise en

cause de cette socialité inégalitaire ne débouche pas sur la revendication féministe (qu'elle croise), mais sur un appel à réparer l'humanité elle-même, privée d'une de ses ressources essentielles par le sort imposé aux femmes. Cela exige une reconnaissance de ce qui est dénié : une certaine « impressionnableness », part blessée et réprimée de l'humanité, indispensable à la pensée humaine. Certes les hommes tirent profit de la condition asservie des femmes, mais en même temps, et sans le savoir, ils souffrent d'une mutilation de leur être humain sensible et expressif, qu'ils méprisent en l'imputant aux femmes. Bien plus, et toujours avec Stuart Mill, Cavell pense que les femmes sont spoliées de leur créativité spirituelle, d'idées et d'intuitions géniales dont les hommes s'emparent, qu'ils signent de leur nom en un vaste plagiat comme s'ils en étaient les auteurs.

Cavell assortit sa critique de la condition faite aux femmes d'une dénonciation plus générale de l'état de douleur lié à la servitude, qu'il avait pu observer enfant à Atlanta. La condition humaine d'isolement irréductible, d'exil de soi à soi et de finitude, est tragique. Les hommes l'aggravent, tant en vivant aux dépens d'espèces non humaines qu'en réduisant en esclavage d'autres êtres humains. De là que la philosophie n'est possible qu'en choisissant le camp de la liberté (Cavell, 1992 : 14). Ce qui doit être accepté, c'est la condition humaine d'exil qui est notre forme de vie, et non pas telle organisation sociale fondée sur l'exploitation. Il ne s'agit pas pour autant de s'abandonner à la déploration, mais de trouver des thérapies « à la recherche du bonheur » (Cavell 1993a, 2017), même pour un temps limité, comme l'est le temps léger de la comédie, ou le temps enchanté d'un film (une heure et demie de solitude métaphysique). « La tragédie est que la comédie a ses limites. Cela fait partie de la tristesse contenue dans la comédie, du vide qui suit un long éclat de rire ». (Cavell 2009 : 502).

Cavell interroge des œuvres qui ont la capacité de nous réunir et d'exprimer le désarroi commun, tout en alimentant une faible lueur d'espoir en de fragiles accords. Ces drames et ces comédies sont nos mythes et légendes contemporains. Un monde avec Mozart et Shakespeare est meilleur que sans eux.

#### Le drame shakespearien

Le théâtre est une cérémonie à laquelle nous participons comme en quête de transcendance. Art fondé sur l'expressivité humaine, sa vocation est de montrer l'existence humaine. Parmi les multiples personnages analysés par Cavell dans *Le déni de savoir* (Cavell 1993b), Cléopâtre est emblématique parce qu'elle se produit comme « actrice ». Elle montre sur scène la capacité de métamorphose de l'être humain, dans sa transformation possible en « reine, déesse, enfant, mère, nourrice, créant pour ainsi dire son propre personnage » ; jusqu'à montrer, à travers l'acteur adolescent qui la joue sur scène, « au-dedans d'elle, le garçon qu'elle pourrait être dans un autre monde » (Cavell, 1993b : 58). Plasticité et bisexualité sont caractéristiques de l'humain. A travers Cléopâtre, Cavell affirme que l'aptitude à la théâtralisation de l'existence, potentialité universelle, est capable de restituer un monde et de remédier à la perte de l'humain. « L'enjeu de ce théâtre est de faire la preuve de la pérennité de l'humain, de la forme de vie et du monde qui s'attachent à l'humain » (Cavell, 1993b : 66). Le théâtre interroge aussi notre relation aux événements. Pourquoi rester dans l'ombre, spectateurs, sans intervenir dans le cours des événements, sans empêcher Othello de tuer Desdémone ? Notre position d'impuissance est celle qui prévaut dans la tragédie, dans l'histoire comme au théâtre. Nous ne pouvons pas interrompre la représentation. Cavell interroge notre position spectatrice dans l'existence, qui est tragique : nous restons dans l'ombre et transformons les autres en personnages. Cavell interroge notre identification à ces personnages, à leurs positions relationnelles, à leurs styles de réponses aux questions que pose la vie commune. A travers Cléopâtre, nous comprenons que la tâche d'avoir à répondre au repli du monde s'adresse à l'élément féminin présent en chacun. Cavell pose ces questions en homme interpellé par la revendication féministe de son temps, mais surtout en philosophe

convaincu de l'importance pour la pensée et le vivre-ensemble de reconnaître l'élément féminin en soi-même.

### Le cinéma hollywoodien

Le cinéma, qui est l'opéra de notre temps, hérite comme lui du drame shakespearien. Le cinéma, confirmant la physicalité de notre monde, nous rend un monde perdu, mais au prix de notre impuissance. Les films reprennent ou inventent de nouveaux mythes sur l'origine de la civilisation à travers des personnages incarnant singulièrement des positions typiques. Dans le cinéma hollywoodien, les personnages sont plus « ordinaires » qu'au théâtre, même si l'écran métamorphose les êtres humains en déesses ou « stars ». A la différence du théâtre, où les acteurs disparaissent dans le personnage qu'ils incarnent, le cinéma promeut la singularité de l'acteur, le transformant en incarnation unique du personnage. Clint Eastwood se fait voir dans tous les personnages qu'il incarne (Gaudemar 2011 : 150). Et pourtant c'est bien une sorte de typicité qu'il incarne individuellement, indissociable de son être de corps vivant, vieillissant à mesure de ses rôles et du dépérissement des valeurs américaines, qui se fissurent comme son visage.

Cavell montre une contestation de l'ordre patriarcal à l'oeuvre dans certains films hollywoodiens. Il les regroupe en deux genres cinématographiques qui se répondent, traitant différemment de la même question : Peut-on vivre ensemble ? « Comédies du remariage », comme « Mélodrames de la femme inconnue », interrogent la possibilité d'un lien égalitaire dans un couple. Le couple est le paradigme de l'échange démocratique et de la socialité : comment vivre ensemble sans que les uns oppriment les autres et les privent de leur voix ? Les « comédies du remariage » montrent la possibilité d'une égalité entre les partenaires, à condition d'une re-figuration quotidienne des termes de l'entente, qui n'est ni un sacrement ni un contrat, mais le fruit d'une conversation quotidienne. Comme dans l'agora antique, tout est rediscuté et incessamment remis en question (voir les disputes amoureuses d'*Adam's Rib*, Cukor, 1949). Le mariage est continué re-mariage.

Aux comédies répondent les « mélodrames de la femme inconnue », où des femmes, héritières de la Nora d'Ibsen, préfèrent la solitude à un mariage qui les empêche d'exister. Elles refusent de continuer à soutenir l'existence et le cogito des hommes, d'incarner leur part refoulée (voir *Stella Dallas* de King Vidor, 1937). Cavell dérive les mélodrames des comédies en inversant certains traits contrastifs. Au Oui des comédies du remariage répond le Non des mélodrames de la femme inconnue. Cela donne deux versions du refus de l'institution patriarcale, soit dans une réinvention du couple dans un climat léger et souriant d'utopie (le « monde vert »), soit dans la recherche désenchantée d'un ailleurs solitaire (« le monde des femmes »). L'histoire contée à l'écran est en général celle de la métamorphose d'une femme, mais le genre est ouvert : on peut trouver un film où c'est un homme qui se transforme dans l'aventure.

Beaucoup de films interrogent la loi commune, ses injustices, et la capacité humaine à y remédier, inventant de nouveaux mythes ou les reprenant à nouveaux frais. Les couples de la comédie du remariage réinventent le mythe d'Adam et Eve, parfois explicitement comme *Adam's Rib*, ou *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) : il s'agit de faire naître une véritable humanité. L'invention d'une nouvelle femme s'accompagne de l'invention d'un nouvel homme, qui sait accepter sa sensibilité ou « impressionnableness », une vulnérabilité qui n'est pas faiblesse, mais capacité à être affecté par le monde et par autrui. Sans cette réceptivité fondamentale, « part inconnue » ou « part des larmes » méconnue ou rejetée, il n'est nul jugement, nulle pensée, et même nulle vie commune possibles. D'une autre manière que les femmes vaillantes des comédies du remariage, les « femmes inconnues » formulent un refus de conventions inacceptables, une protestation active que les larmes déjà expriment (*Contesting tears*). Elles donnent une autre réponse à la question de la création d'une nouvelle femme, condition d'une réinvention de l'être humain.

### L'opéra classique, autre héritier du drame shakespearien

A l'opéra, la voix humaine en appelle à un au-delà de l'humain, à travers une cérémonie codifiée. L'opéra pourrait être « la défaite des femmes » (Clément 1979). Mais c'est tout aussi bien le triomphe des femmes si, à quelques exceptions près, la voix des hommes à l'opéra magnifie leur propre élément féminin. Prenons Othello le guerrier défait, ou Macbeth l'ambitieux déçu : leur voix consent à l'expressivité de la plainte amoureuse, ou de la douleur d'exister quand ils ont été privés de leur rôle social. Comme les femmes, ils en appellent à un Dieu absent. On objectera Don Giovanni, qui met ce ciel au défi. Son exceptionnalité le rend captivant, et interroge la fascination du spectateur et de l'auditeur. Au moins un..qui échappe à la loi de la communauté ! Le hors la loi, à l'opéra comme au cinéma, exerce dans la forme singulière de Don Giovanni un charme étrange. Peut-être parce qu'il incarne, en « grand seigneur méchant homme », une méchanceté masculine qui devrait accéder au pardon pour qu'il y ait un lien social viable, faute de quoi il sort de la scène ! Mais un désir masculin qui ne respecte ni limite ni autorité s'est fait entendre, en concertation avec les autres voix : accord musical dans le désaccord, qui montre en acte ce qu'est la conversation démocratique, où les désaccords peuvent s'exprimer sur une même scène. Dès lors, c'est bien à une sublimation de la pulsion violente qu'on assiste à travers la musique. Elle fait *catharsis* pour l'amateur d'opéra. Cavell montre dans l'opéra du XIXème siècle une forme historiquement située d'une civilisation des mœurs partout active. L'art de l'opéra, comme technique du souffle extrêmement élaborée, est transfiguration de l'énergie passionnelle et désirante. Sa thématique en appelle à un ciel pris à témoin de ce que ressent l'être humain, amoureux ou guerrier. L'opéra exprime l'espoir d'être entendu à partir de notre condition de séparation, atroce et absolue : Orphée ne peut retrouver Eurydice. L'opéra y répond comme dispositif de transcendance, passage entre mondes.

Cavell convie son lecteur à une transfiguration de la vie humaine, à une réinvention de l'être humain. Il nous y incite à travers des figures attractives qui sont des passeurs entre mondes et réveillent notre désir d'un monde meilleur. A la frontière de l'intime et du collectif, ces personnages emblématiques, créés par l'art ou les media, nous montrent d'autres mondes possibles où les relations humaines seraient égalitaires : il est possible, et désirable, de vivre autrement. Cette dimension perfectionniste spécifie une anthropologie du « devenir humain ».

### Bibliographie

CAVELL STANLEY

- (1999) *La projection du monde- Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Tr. C. Fournier, Paris, Belin.
- (2009) *Dire et vouloir dire*, Tr. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Les Editions du Cerf.
- (2012) *Les voix de la raison - Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Tr. N. Balso, S. Laugier, Paris, Seuil.
- (1993a) *A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Tr. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Cahiers du cinéma. Nouvelle édition, Vrin, 2017.
- (1993b) *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, Tr. J-P. Maquerlot, Paris, Seuil.
- (2003) *Un ton pour la philosophie - Moments d'une autobiographie*, Tr. S. Laugier, Paris, Bayard.
- (2012) *La protestation des larmes*, Tr. P. Soulat, Capricci.

### Bibliographie complémentaire

AUSTIN JOHN LANGSAM (1995), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Points-Seuil.

CAVELL STANLEY

- (1992) *statuts d'Emerson- constitution, philosophie, politique*, tr. C. Fournier, S. Laugier, éd. de l'Eclat.

- (2014) *Si j'avais su...Mémoires*, Tr. J-L et S. Laugier, Paris, Les Edition du Cerf.

CLEMENT CATHERINE (1979) *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset.

GAUDEMAR MARTINE DE (2011) *La voix des personnages*, Paris, Les Editions du Cerf.

STUART MILL JOHN (1869) *The subjection of women*, London, Longmans, Green, Reader & Dyer.

- Martine de Gaudemar, in *Dictionnaire des anthropologies* (dir. Mathilde Lequin et Albert Piette), Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2022, p. 201-210.

