



**HAL**  
open science

## Leibniz-Cavell: the sensitive thought of cinema.

Martine de Gaudemar

► **To cite this version:**

Martine de Gaudemar. Leibniz-Cavell: the sensitive thought of cinema.. ENS Editions. L'écran de nos pensées: Stanley Cavell, la philosophie et le cinéma, édité par Elise Domenach, pp.127-143, 2021, 979-10-362-0413-5. hal-04426478

**HAL Id: hal-04426478**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04426478v1>**

Submitted on 30 Jan 2024

**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.

## Leibniz-Cavell : La pensée sensible

par Martine de Gaudemar

Paris Nanterre-IUF

Le cinéma chez Cavell apparaît comme un mode de penser : il y a une pensée du cinéma. On peut le montrer sur un point décisif : il promet un nouveau *cogito*, d'ailleurs étrangement voisin du *cogito* leibnizien. Ce faisant, il réhabilite l'élément du « pathos », au double sens de la passivité (ou réceptivité, *impressionableness*, ou « être-affecté ») et de la plainte. J'examinerai ces deux aspects séparément pour plus de clarté, mais ils sont enracinés dans une même expérience. Je les réunis dans la formule de *pensée sensible*, proposée en écho au beau titre du colloque et du volume *L'écran de mes pensées*.

### Une même expérience

On n'entre dans un film, comme spectateur, que dans un consentement à la captation, voire à la fascination par des images cinématographiques sonores et visuelles. Nous ne pouvons analyser un film, devenir un spectateur actif que dans un temps second, à partir d'une expérience première de fascination et de passivation. Une pensée réceptive et sensible est comme une pellicule : elle devient alors analytique, capable de séparer les constituants de l'expérience ; elle devient parfois discursive et rationnelle, capable de questionnement et de problématisation.

Il faut donc procéder à cette séparation des éléments réunis dans l'expérience du cinéma, en soutenant successivement deux thèses :

- 1) L'ontologie du cinéma de Cavell produit pour la pensée une nouvelle position, un renouvellement du *Cogito*, qui s'apparente moins au *Cogito* cartésien qu'au *cogito* leibnizien en ce qu'il se fonde sur la pensée sensible, ce que nous appelons *sentir* et *imaginer*, opérations qui supposent des propriétés dispositionnelles qui doivent être éveillées du dehors, au lieu de fermer les yeux et les oreilles comme l'implique le *cogito* cartésien.
- 2) Le genre du mélodrame repensé par Cavell donne un statut de pensée au *pâtir*, contrairement au lieu commun philosophique qui oppose raison et passion. Cavell réhabilite un *pathos* qui se transforme naturellement en expression d'une revendication virtuelle, un *claim* que Cavell appelle très souvent lui-même un *cogito*. Ce *cogito* est la plupart du temps porté par des femmes, ce qui ne saurait être un hasard.

## I Ontologie du cinéma et pensée sensible

On peut partir de l'Avant-Propos de Cavell à l'édition de 1979 de *The world viewed* (*La projection du monde*). Cavell termine ce *Foreword* par des remarques sur le film de Terrence Malick *Les moissons du ciel* (*Days of heaven*)<sup>1</sup>. Il souligne que Malick, pour entreprendre d'explorer ces sommets de beauté qui réduisent à l'insignifiance les travaux, les émotions et les imbrications des êtres humains, devait avoir une confiance (*confidence*) solide en sa capacité à extraire de la beauté de la nature, mais aussi et indissolublement dans la capacité de la nature et du cinéma à fournir de la beauté (« in nature's and in film's capacities to provide it »)<sup>2</sup>.

Ce film de Malick renferme une vision métaphysique du monde (« a metaphysical vision of the world ») que le film exprime comme « formal radiance » (éclat formel ?), quelque chose comme une *forme* rayonnante, un rayonnement de la nature qui prend forme. Cela fait penser à certaines peintures impressionnistes de Monet, ou, en amont, à des Turner, à ces brouillards d'où surgissent des formes. Nous voyons, comme nous ne l'avions jamais encore vu (« one has never quite seen ») la scène de l'existence humaine – que nous pourrions appeler l'arène entre la terre (et les jours) et le ciel<sup>3</sup>. Malick n'a pu le faire que dans la découverte d'un fait fondamental, en général oublié dans la spéculation philosophique et cinéphilique : les objets participent de leur propre recreation sur pellicule<sup>4</sup>. Les objets sont essentiels à la production de leur « paraître » (« they are essential in the making of their appearances »). Le cinéma en quelque sorte « recueille » les effets de cette activité des choses du monde. Il les « reconnaît », les déclare, et les transmet. Les « objets », ce que nous appelons ainsi, sont capables d'un « se montrer », ce que la langue grecque dit bien à travers le verbe à la voix moyenne, *Phainesthai*, « se montrer ». Tout se passe comme si les choses du monde étaient « à reconnaître ». Cavell est frappé par la proximité entre ce fait et certaines lignes de Heidegger. Je voudrais faire un rapprochement beaucoup plus en amont dans l'histoire de la philosophie, en remontant à la pensée sensible de Leibniz, pour qui la raison, sans le *sentir* et l'*imaginer* qui sont ses racines, est comme une conséquence sans prémisses. Remontons donc à Leibniz, qui a précédé Kant, mais non sans passer par Merleau-Ponty.

---

<sup>1</sup> . Stanley Cavell, *La Projection du Monde* (désormais PM), 1979, p. 14. PM 2019, p. 239.

<sup>2</sup> . Id.

<sup>3</sup> . PM 2019, p. 245.

<sup>4</sup> . Voir *The world viewed*, Cambridge, London, Harvard University Press (PM,1979), Foreword to the enlarged edition, p. XVI: « they participate in the recreation of themselves on film. They are essential in the making of their appearances ».

Soulignons, avant d'effectuer ce parcours, que les objets projetés sur l'écran, dans la mesure où ils prennent une part active à leur existence, qu'ils impressionnent la pellicule, et participent donc à leur enregistrement photographique, peuvent être dits « réflexifs » (« reflecting their physical origins »)<sup>5</sup>. Cavell retrouve donc ce qui n'est pas une simple métaphore, mais l'affinité native entre la réflexion de la pensée et les réflexions des miroirs et des pièces d'eau, dans lesquels nous pouvons nous voir et voir le monde. Ce fait fondamental conduit Cavell à faire du cinéma, de l'opération cinématographique comme telle « une déclaration de la physicalité de l'existence ». Même là où le cinéaste pourrait être dans la tentation de la maîtrise ou de l'esthétisation/idéalisation. En croyant ou prétendant idéaliser, le cinéaste ne fait peut-être que contribuer, prendre sa part à la prise de *forme* des choses, l'*eidos* étant proche de la *gestalt*.

La philosophie, et la critique cinématographique oublient souvent l'opacité brutale, ou brute, du IL Y A de l'existence comme donnée brute, sur laquelle s'interrogeait Leibniz (*Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?*), interrogation qu'il ne faudrait pas réduire au *Principe de raison* (celui-ci permet plutôt à Leibniz de supporter cette opacité, de supporter qu'il y ait quelque chose.

Il faut passer par Merleau-Ponty avant d'en venir à Cavell, parce qu'il est un des rares philosophes à avoir témoigné de la « chair du monde », à avoir été sensible à la *vie bruissante* des choses que le cinéma, selon Cavell, nous re-donne. Merleau-Ponty, dans *Le visible et l'Invisible*, indique bien qu'un ROUGE émerge d'une rougeur moins précise, plus générale, où mon regard était PRIS AVANT MÊME DE LE FIXER. Il écrit que ce rouge, « c'est une concrétion de la visibilité ». Merleau-Ponty ne souligne pas la passivation dont témoigne cette expérience, puisqu'elle m'éveille ainsi de cet oubli : il préfère souligner l'*activité* des choses en ce qu'elle est la condition de leur être-perçu. Il faut qu'elles se manifestent, qu'elles aient pris le regard par leur « saillance », leur « éclat », pour que je puisse, à mon tour, et comme en réponse, les « fixer », sans parvenir à les immobiliser, même si la tentation entomologiste et classificatrice est bien présente.

On ne saurait mieux exprimer que ne le fait Merleau-Ponty ce que disait Leibniz : l'attention transforme, de loin en loin et de temps en temps, la perception en *aperception*, en perception expresse ; elle le fait sur le fond d'une activité plus constante et plus ordinaire qui est déjà expressive, et qui est la condition de cette aperception. En termes leibniziens, une

---

<sup>5</sup> . « Des objets projetés sur un écran sont par essence réflexifs, ils se produisent comme auto-référentiels, réfléchissant sur leur origine physique [reflecting their physical origins] », Stanley Cavell, PM 2019, p. 246.

pensée, d'abord insensible, est enveloppée dans l'expression immédiate de tous les êtres existants (et pas seulement les *personnes*). Elle devient sensible en un passage continu de l'insensible au sensible, qui est une activité réflexive naturelle.

La condition ontologique de cette réflexivité est qu'il y ait *du vivant partout*, que la matière soit elle-même le résultat de ces activités des vivants, et que tous les corps organiques s'entr'affectent et s'entr'expriment.

Notons que le cinéma effectue en quelque sorte à notre place ce travail d'aperception, en attirant notre attention sur ce que nous voyons ordinairement sans le voir, ou sans y prêter attention. Ce pourquoi il n'est nullement abusif ni même métaphorique de dire que l'activité cinématographique est un mode de pensée, une manière de penser qui enveloppe la réalisation, la projection et le visionnement. Il ne s'agit pas d'une analogie. Une pensée n'a pas besoin d'être formulée par un être raisonnable pour être une pensée, ce que nous montre le cinéma, la pensée du cinéma.

Christian Metz, on le sait, avait trouvé bon de dire que le spectateur était une sorte de sujet tout-percevant, et même un quasi "sujet transcendantal"<sup>6</sup>, avant de devoir rectifier le tir en parlant de miroir et de glace sans tain, restituant ainsi une épaisseur et une opacité à l'opération du regard<sup>7</sup>. Il semble plus juste et plus éclairant de recourir au *cogito* leibnizien, qui suppose une perception, d'abord insensible, passant insensiblement au sensible.

Le *cogito* leibnizien montre d'abord l'insuffisance de la formulation cartésienne du *Je Pense*. Le *cogito* cartésien est insuffisant

- d'abord parce que, ainsi formulé, il oublie les choses perçues ou pensées, les *cogitata*, qu'on a méthodiquement et délibérément mises entre parenthèses.

- ensuite parce que ce *cogito*, au moins dans sa lecture traditionnelle par les philosophies de la conscience, privilégie, et privilégie jusqu'à l'exclusivité, un seul sujet, un seul angle de vision, celui du sujet humain voire angélique, puisqu'il est celui d'un esprit désincarné.

- mais surtout parce que l'entr' affection ou entr' expression des corps organiques, partout présents chez Leibniz, y est absente, alors qu'elle est la condition (matérielle si l'on veut) de notre pensée, présente à tous les niveaux du monde, chez tous les vivants, dans toutes les *formes actives* qui composent la nature. Et c'est ce que tente de formuler le *cogito* leibnizien : *Je suis affecté de bien des manières*. Ce *cogito* formule l'inséparabilité d'une action de pensée fondamentalement perceptive et expressive et de l'être affecté : on ne perçoit que dans la

---

<sup>6</sup> . Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, 10/18, 1977, p. 69 : « sujet transcendantal antérieur à tout ce qu'il y a ».

<sup>7</sup> . Ibid, p. 89.

mesure où on est affecté, et modifié par les activités des autres percevants du monde. Le *cogito* leibnizien rend donc justice à ce que le cinéma, selon Cavell, nous révèle : la part active que les objets prennent à leur apparaître sur la scène du monde, que capte la caméra et qu'elle retransmet en les projetant à l'écran.

La caméra ne peut faire cette capture qu'en se laissant *impressionner* par les êtres du monde. L'activité de capture cinématographique est en même temps un consentement, ou une acceptation de sa condition réceptive : il faut que la pellicule se laisse impressionner par l'activité des corps qui font un monde. Capacité à laisser le monde se produire ou se montrer, ajoute Cavell <sup>8</sup>, même si cette capacité est historiquement en déclin. Notons que l'agir et le pâtir ne sont alors nullement en raison inverse, comme certains textes de Leibniz ou de Spinoza pouvaient le laisser penser. Bien au contraire, c'est dans la mesure où les corps sont affectés les uns par les autres, parce que le monde est fait de leurs rapports, qu'ils produisent une activité expressive <sup>9</sup>.

Une ontologie de l'entr'expression donne donc un arrière-plan spéculatif capable d'accueillir ou d'éclairer les réflexions de Cavell sur l'activité cinématographique exprimant l'activité des choses du monde, sans opposer les corps naturels et les corps artificiels, ni les choses et les personnes. L'entr'expression suppose en effet que des corps organiques, dans un milieu vivant, forment ce qu'on appelle ou qu'on perçoit comme *matière*. Or Cavell parle, dans *La Projection du Monde* (PM, 2019, p. 75-77), de l'égale dignité ontologique des objets et des gens à l'écran ou pour une caméra qui est elle-même synecdoque de toute la machinerie cinématographique. On peut penser que la condition organique de l'entr'expression mise en lumière par Leibniz est virtuellement présente chez Cavell quand il souligne, notamment à propos du caractère "magique" de l'opération cinématographique, suscitant une présence "en chair et en os" (PM 2019, p. 263-264), que le cinéma confirme « la physicalité de notre monde » <sup>10</sup>.

A l'écran nous percevons la rugosité des chemins, l'éclat et le détail singulier ou le ciselé des feuilles, le bleu de la mer célébré par Merleau-Ponty, par les peintres et les poètes, l'éblouissement des sommets neigeux, l'espace des déserts américains, la texture d'une peau diaphane rougie par le froid ou les émotions, les larmes dans les yeux qui coulent comme des

---

<sup>8</sup> . PM 2019, p. 199.

<sup>9</sup> . Voir M. Rothman et M. Keane, in M. Deutelbaum & L. Poague éd., *A Hitchcock Reader*, 2d éd., 2009, Wiley-Blackwell, p. 186 sq. Ils mettent l'accent sur la dimension de "reconnaissance" du monde par le film/

<sup>10</sup> . S. Cavell, *The world viewed*, op.cit., p. 40, PM 2019, p. 75-76: "confirming the physicality of our world". Voir aussi *La projection du monde* (PM), trad. C. Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 70.

gouttes de pluie sur un visage et ruissellent à l'écran, brouillant notre regard spectateur à l'unisson du regard de l'acteur. Le cinéma nous restitue la matérialité sensible et la vie bruissante ou grouillante dont nous dépouille une appréhension strictement ustensilaire. Le monde peut nous apparaître comme au premier matin, comme une grâce.

C'est ainsi qu'on peut comprendre ce qu'indique Cavell en donnant une portée métaphysique au cinéma : que le cinéma triomphe d'un scepticisme rigoureusement insurmontable en nous rendant un monde de toujours perdu, tout en faisant apparaître la séparation et l'exil comme notre condition naturelle <sup>11</sup>. Là aussi, l'un ne va pas sans l'autre. Tout le territoire sémiotique de l'enfance nous est rendu allusivement à travers les voix, les sons, les babillages, les bruits, lesquels nous parviennent *comme en fraude ou en catimini sous le manteau de l'intrigue*. Pendant qu'on détourne notre attention sur les péripéties du scénario, le cinéaste-prestigiateur nous offre une tout autre nourriture, dont nous sommes tous affamés.

Le cinéma nous rend le monde en quelque sorte sans le vouloir ou le savoir, à travers son automaticité, parce que son automatisme dépouille le sujet d'une subjectivité ou d'une psychologisation qui l'encrasserait, selon l'expression de Bazin<sup>12</sup>. Mais il nous le rend aussi tout simplement parce qu'il montre à l'écran une lourdeur, une densité, voire un fourmillement légèrement obscène des choses du monde, qui s'opposeront toujours à la légèreté, voire la transparence du concept. Cette opacité que restitue la caméra ancre la pensée dans des forces qui la produisent, l'incitent, la mettent en mouvement en conséquence du mouvement des choses. La caméra en effet, dans ses mouvements d'avancée ou de recul, agrandissant ou rapetissant le cadre, est l'image de l'attention parfaite. Elle fait un *gros plan* d'un objet, d'une partie du corps, ou d'un ensemble d'objets que soutient le cadre entier de la nature auquel il fait écho. Mais la caméra peut aussi - même si cette possibilité est en déclin et que les cinéastes sont rares à l'utiliser-, ne pas attirer l'attention du spectateur, et laisser plutôt le monde et ses parties se produire, attirant en quelque manière l'attention selon le poids corporel de ce qui est montré. D'ailleurs, et cette remarque de Cavell est en grande affinité avec celles de Leibniz sur la pensée, il faut bien que la caméra, quel que soit son degré d'activité, laisse passer des vues, et ainsi qu'elle les habilite ou les reconnaisse sans les recomposer. On ne pourrait pas toujours réfléchir sur une pensée, puis réfléchir à cette réflexion, sinon cette

---

<sup>11</sup> . PM 1979, p. 41: « The screen overcomes our fixed distance, it makes displacement appear as our natural condition ». Voir PM 2019, p. 80-81 : « L'écran triomphe de notre éloignement imposé, il faut apparaître le dé-placement, l'exil comme notre condition naturelle ».

<sup>12</sup> . Voir André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 16 : « seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention, et partant à mon amour ».

réflexion irait à l'infini et on resterait toujours fixé sur la même pensée, écrivait Leibniz. Il faut donc qu'on laisse passer des pensées sans y penser. L'activité de l'esprit est passage continu, et non attention ou réflexion continues. De même pour cette *machine à penser* qu'est le cinéma. La caméra est donc aussi active quand elle se laisse impressionner que quand elle se concentre sur tel ou tel détail en tenant à l'écart le reste du monde.

La caméra révèle ainsi notre rapport au monde : l'écran dresse entre nous et le monde un rempart infranchissable qui nous semble expliquer notre sentiment d'exil. Nous ne pouvons accueillir le monde avec reconnaissance que depuis cet exil. Le monde apparaît à l'écran en quelque sorte *déthéâtralisé*, dépouillé de notre regard, comme s'il avait subi une mutation : pure scène physique d'une existence qui continue sans nous, scène sur laquelle les paupières lourdes de Bogart font écho au clin d'œil alangui d'un chat, ou bien au regard assoupi d'Ingrid Bergman dans *Les amants du Capricorne*, qui filtre de la torpeur alcoolique où l'a plongée sa prétendue amie versant un poison consolateur dans son verre. Ce monde révélé par la caméra est le monde auquel nous devons un jour dire adieu.

On pourrait rapprocher l'expression pensive ou anxieuse du visage de Bergman de cette bouilloire qui, rappelle Deleuze citant Eisenstein, nous regarde ("c'est la bouilloire qui a commencé")<sup>13</sup> ; ou bien du sentiment d'inquiétante étrangeté produit lorsque, regardant un tableau, nous nous apercevons que nous y sommes pris et comme happés, captivés et comme rappelés à notre néant. Lacan se réfère lui-même à ce propos à l'entrelacs dont parle Merleau-Ponty ; il raconte une anecdote à propos d'une boîte à sardines flottant sur la mer au soleil: "Elle te voit, cette boîte", lui avait-on dit en manière de plaisanterie, ce que Lacan ne trouva pas si drôle. Car en un sens, elle me regarde de tout point lumineux, d'un point opaque et impossible à traverser, l'écran. Au sein du miroitement et du chatolement des choses lumineuses, c'est *ma future disparition de ce monde* qui est annoncée. Le bonheur miraculeux du cinéma est inséparable de ce savoir, qui reste non su, de la mortalité d'une existence de chair et de sang dans un monde, ou une existence, que le cinéma célèbre et qui n'a pas besoin de moi (pour exister).

On pourrait donc commenter l'expression pensive ou anxieuse du visage de Bergman comme le fait Deleuze au chapitre 6 de *L'Image-Mouvement* quand il parle du visage et du gros plan, de la tendance (?) motrice sur une plaque sensible, "qui nous regarde" dans un film d'Eisenstein. Mais je voudrais plutôt insister avec Cavell sur la dimension de *reconnaissance* par le cinéma de la chair et du sang des personnages, mais aussi des choses filmées. Comme

---

<sup>13</sup> . G. Deleuze, *L'image-mouvement* (IM), Minuit, Paris, 1983, p. 130 : « vous y reconnaissez, dit-il, une phrase de Dickens, mais aussi un gros plan de Griffith, la bouilloire nous regarde ».



l'indique le *Hitchcock Reader* à la suite de Marian E. Keane<sup>14</sup>, Hitchcock n'a pas le pouvoir d'inventer l'être de ses objet d'étude : il le *reconnaît* en le faisant passer à l'écran. Dans *Vertigo*, alors que Scottie se condamne lui-même en déniait la chair et le sang de Judy Barton, qu'il recompose en Madeleine, créature de rêve, c'est précisément en reconnaissant l'être charnel de Kim Novak, de James Stewart, de Cary Grant ou de Grace Kelly, que Hitchcock témoigne de sa compréhension profonde et émouvante du medium du cinéma dans sa capacité paradoxale à être activement passif ou passivement actif. Hitchcock nous montre et nous donne ainsi un moyen de regarder le monde (personnes, choses, animaux, végétaux dans leur profonde parenté d'êtres existants). Cette réalité charnelle de l'existence est autant, voire plus, son objet que les péripéties de l'intrigue. Hitchcock est-il, comme Marian Keane le suggère (ce qui est en accord avec certaines remarques de Tania Modlevski<sup>15</sup>), un explorateur de ses propres *régions féminines* lorsqu'il reconnaît que la passivité et l'activité de la caméra sont inséparables ? On pourrait répondre *oui*, du moins à la condition de caractériser comme féminine la capacité de ressentir activement et d'en tirer un jugement sur le monde, ce que je ne ferai pas. Cavell ne le fait pas tout à fait non plus, tout en le déclarant pourtant mais seulement à la faveur du langage ordinaire, car celui-ci associe, comme le formulait Freud, féminité et passivité. Le langage ordinaire utilise en effet l'opposition actif/passif en la projetant sur l'opposition féminin/masculin. Cavell commente ces pages de Freud, et se montre subtil dans sa reprise d'une assimilation entre passivité et féminité : il la transforme. Nous allons le voir dans le traitement par Cavell du mélodrame.

Cavell repense en effet le mélodrame en refusant de le considérer à part : il le pense dans son opposition à la forme positive de la comédie du remariage, refusant du même coup l'opposition convenue du *pathos* et du *logos*. Les mélodrames repensés par Cavell à travers le genre du *Mélodrame de la femme inconnue* permettent en effet de concevoir la passivité et le pâtre souffrant comme une forme embryonnaire d'une déclaration de soi, ou d'une revendication d'existence (*claim*) qui ne concerne pas exclusivement, mais seulement électivement, les femmes. A travers le mélodrame, nous pourrions penser une capacité humaine, un pouvoir de transformer la sensibilité ou la souffrance en *puissance* d'agir et de penser. Capacité que nous révélons historiquement, au milieu du XXe siècle, les femmes qui refusent leur condition : la caméra de certains permet à tous de se rendre attentifs à cette capacité de transformation du *pathos* en puissance d'agir. La caméra révèle.

---

<sup>14</sup> . M. Deutelbaum & L. Poague éd., *A Hitchcock Reader*, 2d éd., 2009, Wiley-Blackwell, p. 186 sq.

<sup>15</sup> . Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and the Feminist Theory* [1988], New York, Routledge, 2005.

## II Le mélodrame : de la plainte à la puissance de penser Repenser le genre du mélodrame

Cavell repense le mélodrame selon deux aspects complémentaires. Il repense le mélodrame comme genre, en en faisant une variante d'une *forme* qui comprend aussi la comédie. A travers le personnage typique de la *femme inconnue*, il montre le passage possible de la plainte à la confiance en soi et à la déclaration d'existence, qui en fait un *cogito*. Ce cogito corrode activement l'opposition traditionnelle et convenue entre *pathos* et *logos*, puisque la pensée dérive de l'être affecté, voire de la souffrance. La plainte devient une forme naissante de la revendication et de l'affirmation, le mode plaintif étant une variante parmi d'autres modes d'expression possibles.

Cavell avait expliqué dans *Pursuits of happiness* qu'un genre n'a à proprement parler "pas d'histoire, mais une naissance et une logique (ou une biologie)" <sup>16</sup> : une vie où ce genre développe les conséquences qui lui sont intrinsèques (c'est-à-dire ses virtualités, car il y a quelque chose de vivant dans cette logique) selon d'autres exemples que la série initiale. Cela vient de ce qu'un genre est une *forme* qui a des traits ou des caractères particuliers, lesquels ne sont pas à entendre comme des propriétés communes, mais plutôt comme des ressemblances partagées de proche en proche, à la manière de ce que Wittgenstein appelle une "ressemblance de famille" <sup>17</sup>. Un genre cinématographique englobe des films qui ont des affinités ; ils sont apparentés en ce qu'ils héritent tous d'un même problème ou d'un même mythe, problème légué par les générations précédentes, à la manière de ce qui se passe dans une famille, où les enfants naturels ou adoptifs d'un couple peuvent tous hériter de leurs parents. Ceci entraîne que le genre est ouvert à une *reprise* de l'héritage. Les traits particuliers d'une *forme* sont alors plutôt des *conditions* du genre que ses propriétés.

Dans *Contesting tears (La protestation des larmes)*, où Cavell introduit le nouveau genre du *mélodrame de la femme inconnue*, il fait un pas en avant, comme si le nouveau genre venait redéfinir rétrospectivement le genre de la *comédie du remariage* : ils doivent désormais être pensés l'un par rapport à l'autre. Le mélodrame est entendu non pas comme une tragédie dégradée, mais comme une *forme* au sens musical du terme, précise Cavell, forme qui hérite de genres plus anciens qu'elle renouvelle. A la manière dont la comédie du remariage renouvelle la « comédie ancienne » tout en héritant des pièces romanesques de Shakespeare. Le « mélodrame de la femme inconnue » hérite, lui, du drame shakespearien et de l'opéra

<sup>16</sup> . S. Cavell, *Pursuits of happiness*, Cambridge, Harvard University Press, (1983), 2003, p. 28. Voir *A la recherche du bonheur (RB)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 33.

<sup>17</sup> . S. Cavell, *Pursuits of happiness*, op. cit., p. 29. *A la recherche du bonheur (RB)*, p. 34.

moderne, où s'entend la plainte des femmes étouffées mais qui cherchent à sortir de leur condition.

Cavell n'*oppose* pas exactement, comme on serait tenté de le croire, les comédies du remariage aux mélodrames de la femme inconnue. L'important, du point de vue méthodologique, est qu'il les *dérive* plutôt les unes des autres grâce à des opérations logiques simples, parmi lesquelles se trouve l'opposition. Cavell montre que des traits caractéristiques de la comédie sont inversés dans le mélodrame. Par exemple, au lieu de partir d'un lieu pour aller dans un autre, comme le fait la comédie, le mélodrame part d'un lieu et y retourne, en une manière de surplace, comme s'il niait la possibilité même d'un *ailleurs*. Dans les mélodrames, le passé n'est pas dépassé : il est gelé, mystérieux, et il l'emporte en fin de compte sur les autres dimensions du temps, présent et avenir. On trouve d'autres *traits différentiels* entre comédie du remariage et mélodrame de la femme inconnue. La mère comme l'enfant sont généralement absentes des comédies du remariage, alors que les mères sont présentes dans les mélodrames, et que la question de l'enfant y apparaît cruciale. Dans les comédies, le père se tient du côté du désir de l'héroïne, alors qu'il se trouve le soutien d'une loi interdictrice dans les mélodrames. Une série indéfinie d'oppositions pourrait être énumérée, conduisant à reconnaître dans le genre du mélodrame de la femme inconnue une sorte de négation de ce qui est affirmé par la comédie du remariage. La dérivation d'un genre par rapport à l'autre se produit selon une méthode apparentée à celle qui avait été employée par Lévi-Strauss pour comparer des coutumes apparemment disparates et les considérer comme des réponses différentes au même problème (par exemple les prisons et l'anthropophagie sont selon Lévi-Strauss deux réponses différentes à la question du sort à réserver à des individus dangereux).

Pour autant, Cavell rejette l'idée, qui lui semble sous-jacente à certains textes "structuralistes", qu'un genre soit caractérisé par des *traits*, de la même manière qu'un objet serait caractérisé par ses propriétés. C'est que la forme dont il s'agit est vivante et pas seulement "formelle". Si l'on prend au sérieux la notion d'une forme musicale qui est ici le modèle de Cavell, et qui ne peut se séparer de la musique<sup>18</sup>,

"L'idée est que les oeuvres appartenant à un même genre ont en commun un héritage composé de certaines conditions, de certaines procédures, de certains sujet et buts de composition ; et que, dans l'art qui compte, chaque œuvre incluse dans un tel genre représente une étude de ces conditions, ce qui dans mon esprit équivaut à endosser la responsabilité de l'héritage. Dans cette

---

<sup>18</sup> . RB, p. 34.

représentation, il n'existe rien que l'on soit tenté de désigner comme les traits caractéristiques d'un genre, commun à toutes les œuvres lui appartenant".

Les mélodrames montrent l'impossibilité de ce qui est affirmé dans et par les comédies du remariage, affirmation qui s'exprime dans le mariage comme événement, rencontre, ou action délibérée de réitération de la rencontre. Ils nient la possibilité d'un mariage considéré comme le paradigme de la socialité. Ils nient la possibilité d'une *conversation* commune qui définit le mariage, cette conversation qui est la condition du vivre-ensemble et l'expression de la démocratie. La négation propre aux mélodrames nie toute possibilité de métamorphose et de recreation, en particulier la transfiguration cinématographique elle-même qui recrée certains objets et certains êtres de chair et de sang en les projetant pour qu'ils soient visionnées sur un écran.

C'est pourquoi on pourra dire que le mélodrame est un genre *sceptique*, un mode de penser le monde, un jugement sur le monde : il le déclare invivable, exigeant de l'héroïne qui en fait l'expérience le retrait dans l'inconnaissable et l'inexpressivité. Par exemple, dans le film *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), la sociabilité qui se montre à l'écran est inauthentique : elle se produit aux dépens de l'existence et de l'activité des femmes. Le mariage qui emblématise cette expérience inauthentique, celui de Stella et Stephen Dallas, est un faux mariage fondé sur l'illusion, comme c'est le cas également dans le film *Gaslight* (Georges Cukor, 1944) : un mariage sans aucune communication ni reconnaissance, comme on le voit dans le film emblématique *Lettre d'une inconnue* (Letter from an Unknown Woman, Max Ophüls, 1948), où il n'y a même pas de couple hors de rencontres fugaces où l'héroïne n'est pas reconnue par l'homme qu'elle aime.

Le *cogito*, ou déclaration d'existence, est dénié aux femmes, qui ne sont autorisées qu'à étayer et soutenir le *cogito* masculin ou déclaration d'existence des hommes, qu'ils soient leur père, leur compagnon, ou leur fils<sup>19</sup>. Dès lors, l'existence des femmes est elle-même inauthentique, puisqu'elle revient à un jeu de rôles, à travers un *casting* où les personnages masculins tiennent le premier rôle ou le haut du pavé, dans la mesure où *eux* décident de ce qu'*elles* joueront et de *comment* elles le joueront sur la scène de l'existence. Dans les mélodrames comme genre sceptique, les femmes sont vouées à être des *personnages* pour le fantasme masculin et ses intrigues typiques, alors que les comédies montrent des femmes sortant de leur condition assujettie, et jouant leur partition singulière dans une égalité rivalisante avec les hommes. Ce que déplore d'ailleurs Slavoj Žižek, qui n'aime pas quand les

---

<sup>19</sup> . S. Cavell, *Contesting tears* (CT), Chicago, London, the University of Chicago press, 1996, p. 151: "The woman's assignment (by whom?) to prove the man's existence ».

femmes sortent de leur rôle d'hystériques, veulent décider de leur manière de jouer, et veulent se donner une consistance toute imaginaire, celle que les hommes croient avoir et qu'ils n'ont pas plus qu'elles. Certes, S. Zizek n'a pas tort de dire que l'inconsistance ontologique est le fait de tout être parlant. Mais pourquoi les femmes devraient-elles continuer à incarner l'inauthenticité réelle que les hommes dénie, et qu'ils ne veulent reconnaître qu'en la projetant sur elles ? Pourquoi devraient elles continuer à jouer le rôle d'hystériques auquel elles sont assignées, et formuler seules la plainte que les hommes refusent d'exprimer pour leur compte, s'exposant à leur mépris millénaire ?

Cavell parle plus juste quand il montre que l'inauthenticité des femmes dans le mélodrame, lorsqu'elles sont transformées en *personnages*, fait des hommes des spectateurs, les vouant à une passivité et une séparation irrémédiable.<sup>20</sup> La condition sceptique de l'existence humaine est donc bien exprimée par le genre du mélodrame, condition à laquelle répondent les comédies.

L'opposition entre mélodrames de la femme inconnue et comédies du remariage est bien une opération complexe. Deux aspects mettent l'accent sur la transformation du statut de la plainte.

(i) D'une part, Cavell met en correspondance les femmes des mélodrames et celles des comédies sans les opposer à proprement parler. Il les met en dialogue, réintégrant l'inexpressivité revendiquée par les femmes des mélodrames dans une conversation commune. Cela se marque dans le dialogue fictif qu'il imagine entre les héroïnes des deux genres, qui donne une voix au silence des femmes des mélodrames (CT, p. 6)<sup>21</sup>:

"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. Un tel ailleurs, qui est fonction de quelque chose d'interne au mélodrame, je l'appellerai le monde des femmes ("the world of women")."

(ii) D'autre part, en attirant notre attention sur le *fait* que les héroïnes des mélodrames ont été incarnées par des femmes qui représentaient le plus haut degré d'indépendance *glamour* à cette époque, comme Greta Garbo, Marlène Dietrich, Bette Davis à son plus haut niveau,

---

<sup>20</sup> . Voir S. Cavell, *Must we mean what we say? A book of essays*, Cambridge University Press, 2002, p. 333sq. *Dire et vouloir dire*, tr. fr. S. Laugier et C. Fournier, Les Éditions du cerf, 2009, p. 499.

<sup>21</sup> . S. Cavell, *Contesting tears*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 6.

Barbara Stanwyck et Ingrid Bergman, femmes qui jouent parfois comme Ingrid Bergman dans des comédies du remariage, Cavell suggère que ces héroïnes sont très éloignées d'être de pures et simples victimes du patriarcat. Elles tracent leur chemin propre vers l'indépendance, passent de la passivité à la confiance en soi à la manière du voyage vers l'autonomie préconisé par Emerson, et démontrent leur capacité à extraire de la pensée, un jugement, à partir de leur être affecté, leur *impressionableness*, leur *pathos*, et même leur souffrance. S'il n'y a pas de voyage déplaçant réellement les héroïnes dans les mélodrames de la femme inconnue mais un simple retour vers le passé, en revanche il y a bien un voyage intérieur qui mûrit l'héroïne et produit de la pensée. La femme inconnue incarne alors une capacité de pensée universelle, que Cavell exprime comme "The power of insight within the power of suffering" (CT, p. 10)<sup>22</sup>. C'est ce pouvoir que découvrent conjointement la psychanalyse et le cinéma.

Dès lors, les mélodrames de la femme inconnue sont moins une expression du scepticisme, comme on pourrait le croire dans une première approche (ils le sont aussi, bien sûr, car le scepticisme est naturel et insurmontable), qu'un type de réponse à la menace du scepticisme : c'est un *autre* type de réponse que celle donnée par les *comédies du remariage*. Les comédies nous présentent nos rêves, nos aspirations, du moins celles qui correspondent à la maturité du mouvement des femmes américaines de l'époque. Elles nous donnent une vision utopique d'un monde imaginaire que nous ne pouvons complètement acclimater dans celui que nous connaissons. Elles expriment ainsi le mouvement du *perfectionnisme*, mouvement vers une perfection absente à laquelle on aspire et pour laquelle on se bat. Les mélodrames ne sont pas du tout une rechute dans le cynisme moral que les comédies tenteraient de surmonter. Ils expriment le refus de se résigner à l'inacceptable, de se satisfaire des contrefaçons et des conventions qui sont offertes à l'aspiration à une vie meilleure. Ils présentent donc une *autre version du perfectionnisme moral* qui imprègne les comédies du remariage. Cette réponse au scepticisme, à la menace du scepticisme, passe dans une manière de *cogito*, un *claim*-revendication qui se trouve déjà en germe dans les larmes. Car les larmes des femmes inconnues sont des "contesting tears" qui déjà disent un droit au bonheur que le discours exprès viendra relayer, dont il prendra en charge le *claim*.

Le *cogito* des femmes inconnues est certes ambigu :

- il a un versant affectif, une tonalité désenchantée en ce qu'il reconnaît ce qui est le cas, l'absence à ce monde que le cinéma révèle, et la déception de l'innocence perdue devant l'épreuve inévitable du malentendu, du conflit, voire de la méchanceté.

---

<sup>22</sup> . Id., p. 10.

- il est en même temps hymne nostalgique à ce monde imparfait que l'on va perdre et qui depuis toujours nous échappe, nous glisse entre les doigts. Leur *cogito* valide son insuffisance, mais il puise dans cette connaissance une énergie de désidérialisation et de séparation qui permet de récupérer l'*agency*, la force virtuelle qu'une longue attente du bonheur avait immobilisée. Des héroïnes comme Stella ou Paula voient bien l'illusion et l'aveuglement où les a conduites leur aspiration au bonheur. Elles n'y renoncent pas pour tomber dans le cynisme : elles gardent confiance en leur expérience, contre vents, doutes et marées. C'est pourquoi elles sont dans un choix délibéré de la solitude et le refus d'un mariage conventionnel.

Par exemple, Paula dans *Gaslight* (Hantise) pourrait formuler un *cogito* assez voisin du cogito cartésien, si du moins Descartes consentait à contextualiser son dire et à l'adresser explicitement à quelqu'un (il semble que Dieu soit son destinataire). Ce serait alors un : "Oui, j'existe là même où je suis trompée, et où je me crois victime d'hallucinations !"

Paula, contrairement à Descartes, peut se permettre de dire à son mari qui a voulu la faire passer pour folle : « Oui je suis folle ! ». Déclaration par laquelle elle sort de l'inexpressivité et de l'étouffement, qui ont constitué son expérience indicible et proprement affolante. Entrant dans l'espace de la conversation, prenant le risque de la folie, elle sort de la solitude qui l'enfermait. Elle était sans voix, comme soumise à un interdit de penser. Elle peut se risquer à assumer, à prendre sur elle l'identité aliénante de sa tante assassinée. Sa déclaration ressemble d'ailleurs à l'*aria* chantée par sa tante, l'air de la folie dans *Lucia di Lammermoor*. Elle surmonte dans cet équivalent du chant l'étouffement et l'inexpressivité qui faisaient sa solitude et son incapacité à se faire entendre. Ce cogito est un *Je chante, donc je suis*.

### Conclusion

Le NON des mélodrames, pas plus que le OUI des comédies, ne doit être absolutisé. Il correspond à une étape dans un chemin de libération et doit se penser en relation avec le OUI des comédies : en dialogue avec lui, soit qu'il le prépare, soit qu'il soit une autre version du même refus de la conformité. Cavell fait de ce NON une opération fondamentale qui fait émerger le jugement. Citant Freud, il indique bien comment le NON est ex-pulsion et ex-pression, qui ex-pose celui/celle qui l'émet. Le chemin du mélodrame tend vers le recouvrement de la voix par des femmes qui retrouvent leur intégrité, leurs ressources, leur possibilité de choix. Cavell a repensé le mélodrame en le couplant avec la comédie.

Le mélodrame correspond à un moment de la pensée. C'est celui de la sagesse tragique : elle se constitue dans une *bildung*. Transformé en chant de compassion, le jugement prend

une forme communicable et donne forme à celui/celle qui l'émet, qui devient lui-même un sujet parlant. Les mélodrames font signe vers une autre forme d'expression, celle de l'opéra, où une voix absente comme celle d'Eurydice est l'objet d'une quête<sup>23</sup>. Iphigénie se plaignant, c'est en effet une Eurydice qui serait sortie du silence mortel de l'inexpressivité. Ainsi l'*impressionnableness* comme le *pathos* sont réhabilités comme dimension sensible de la pensée, sans laquelle il n'est pas de pensée. Cavell rejoint donc les leçons de l'Iphigénie de Goethe et du 8e sonnet à Orphée de R. M. Rilke : "La plainte apprend". Il va plus loin en faisant de cette dimension une condition de la pensée.

---

<sup>23</sup> . S. CAVELL, *A pitch of philosophy*, 3- "Opera and the lease of voice", Chicago, Harvard University Press, 1996, 129 sq.