

**Moderne et modernisme dans *Dire et vouloir dire* et dans *La Projection du monde*.
Stanley Cavell 1969-1971**

E. Domenach

Séminaire "Cinéma et modernité culturelle", INHA le 13 janvier 2011

1) Moderne et modernisme : une nouvelle catégorie critique pour l'esthétique philosophique

1 a) Le moment moderne en philosophie et dans les arts

"le moment dans lequel l'histoire et ses conventions ne peuvent plus être tenues pour données; l'époque où la musique, la peinture et la poésie doivent (comme les nations) se définir contre leur passé; le début du moment où chacun des arts devient son propre sujet, comme si la tâche artistique immédiate était d'établir sa propre existence." (DVD, p. 65)

"un concept, ou peut-être n'est-ce guère plus qu'une expérience récurrente du monde et de la philosophie qu'il réclame (et de l'art, et de n'importe quelle institution) comme ayant changé de manière décisive mais pas encore intelligible, comme étant devenu étrange, qui ne cesse de faire son apparition tout au long des essais de *Dire et vouloir dire*." (DVD, p. 51)

« le fait essentiel du moderne (...) réside dans le rapport entre la pratique présente d'une entreprise et l'histoire de cette entreprise, dans le fait que ce rapport est devenu problématique. L'innovation en philosophie est typiquement allée de pair avec le rejet (...) de la plus grande partie de son histoire. Mais chez le second Wittgenstein (...), le rejet du passé possède une nouvelle signification, comme s'il ajoutait la conscience que l'histoire ne peut s'effacer, sauf au prix de notre reconnaissance radicale de cette histoire (...), et que notre pratique et notre ambition propres ne peuvent être identifiées que *contre* la continuelle expérience du passé (...). Mais « le passé » ne renvoie pas simplement dans ce contexte au passé historique ; il renvoie à notre propre passé, à ce qui s'est passé, ou à ce qui a passé, en nous-mêmes. Nous pourrions dire que dans une situation moderniste, « passé » perd sa dimension temporelle et veut dire tout ce qui n'est « pas présent ». Vouloir dire ce qu'on dit devient affaire de rendre son *sens* présent à soi-même. » (DVD, p. 61-62)

« Si ce n'est pas au commencement de la dernière philosophie de Wittgenstein (puisque au début on ne peut pas davantage connaître ce qui donne son départ à la philosophie que ce qui permettra de la mener à sa fin), et si ce n'est pas non plus dès l'ouverture des *Investigations philosophiques* (puisque cette ouverture ne saurait être prise pour le point de départ de la philosophie qu'elle introduit, et que les termes dans lesquels une telle introduction pourrait être comprise peuvent difficilement être inclus dans l'ouverture elle-même), et si par ailleurs nous reconnaissons d'emblée (si du moins nous la laissons ouverte dès le départ) l'éventualité que la manière dont les *Investigations* sont écrites soit tout à fait interne à ce que celles-ci enseignent (auquel cas nous n'en pourrions pas comprendre la nature – disons : la méthode – avant de comprendre ce qui y est au travail) ; si par ailleurs nous ne nous retournons pas du côté de notre histoire (puisque'il serait bien difficile de situer le livre de Wittgenstein dans un cadre historique avant de l'avoir situé dans un cadre philosophique), et si nous renonçons aussi à regarder du côté du passé de Wittgenstein, puisque les *Recherches* ont été écrites en critique du *Tractatus logico-philosophicus*, ce qui est non pas tenté erroné que dénué de contenu, car si nous savions ce qui en constitue la critique nous saurions déjà ce qu'il en est de sa philosophie, et que tout notre propos présent est bien plutôt de voir comment les *Recherches* sont écrites en critique d'elles-mêmes – si nous nous en tenons donc à ces

conditions, par où, et comment, devons-nous approcher ce texte ? Comment permettrons-nous à ce livre de nous instruire : de tout cela ou de quelque chose ? » (*Les Voix de la raison*, p. 29)

"c'est d'eux [d'Austin et de Wittgenstein] que j'ai appris la possibilité de faire, de mes difficultés concernant la philosophie, des questions intérieures à la philosophie proprement dite - de sorte que mes doutes concernant la pertinence de la philosophie aujourd'hui, ou plutôt son manque apparent de pertinence (*irrelevance*) (...) n'étaient plus simplement des obstacles à l'élan philosophique, (...) des motifs de se retirer de l'entreprise. Il était possible, avec eux, de faire l'examen philosophique de cette non-pertinence même" (DVD, p. 65-66)

"C'est la difficulté que la philosophie moderne partage avec les arts modernes (...), difficulté abordée ou reflétée dans la rupture radicale de la tradition effectuée par le XIX^{ème} siècle dans les divers arts ; moment que résume la remarque de Marx selon laquelle "la critique de la religion est pour l'essentiel achevée..." et "une fois disparu l'au-delà de la vérité, la tâche de l'histoire est d'établir la vérité de l'ici-bas..." (*Contribution à la critique de la Philosophie du droit de Hegel*, Introduction). (...) La nouvelle difficulté qui se fait jour dans la situation moderniste est celle qu'il y a à garder foi en sa propre entreprise, car le passé et le présent deviennent ensemble problématiques. Je crois que la philosophie partage la difficulté moderniste qui est partout évidente aujourd'hui dans les arts majeurs, la difficulté de faire que notre effort présent devienne en tant que tel une partie de l'histoire présente de l'entreprise à laquelle nous avons consacré notre esprit. » (DVD, p. 65)

1 b) L'invention de "nouveaux termes critiques" avec le scepticisme : la modernité et ses critères

« Il arrive un moment où Austin entame des critiques qui vont au-delà de l'exaspération et du doute qui commencent la philosophie moderne, de nouveaux étant peut-être nécessaires simplement parce que la philosophie semble avoir survécu à cette exaspération et à ce doute. (...) les termes de critique (*terms of criticism*) qui lui sont caractéristiques sont des termes nouveaux, du moins nouveaux pour notre temps. (...) il communique l'impression que les philosophes qu'il attaque (...) ont écrit de façon inauthentique. (...) ces modes nouveaux de critique sont caractéristiques de la philosophie moderne » (DVD, p. 212-213)

« si de tels termes ne semblent pas de formidables directions de critique, et ne semblent peut-être pas philosophiques du tout (par comparaison, disons, avec des termes tels que 'sans signification', 'contradiction', 'circulaire', et ainsi de suite), il se peut que ce soit parce que la philosophie est tout juste en train d'apprendre, en dépit de toute son histoire de critique de soi et de conscience de soi, à devenir consciente d'elle-même d'une façon nouvelle, dans des secteurs plus lointains de son activité. » (DVD, p. 213-214)

« dans la mesure même où les découvertes d'Austin sont importantes, la philosophie traditionnelle devient plus importante, ou importante et problématique d'une nouvelle manière. Nous voulons vraiment dire ce que nous disons, même si nous n'apprécions pas toujours ses implications, et échouons à vouloir dire parfois, de manières particulières. Et la même chose est vraie des philosophes. » (TOS, p. 214-215)

« [Austin] nous a donné des mains pour l'estimer selon des moyens plus subtils que nous ne le savions. Le premier pas serait d'accorder aux philosophes les droits ordinaires de langage et de vue large que Austin accorde à tous les autres hommes : de leur demander, fidèle à son esprit, pourquoi il faut qu'ils disent ce qu'ils disent où et quand ils le disent, et de donner *toute l'histoire* avec de réclamer satisfaction. » (DVD, p. 215)

« En ayant recours aux critères, on ne cherche pas à expliquer, ou à prouver, le fait que nous sommes accordés entre nous dans les mots (et donc, dans des formes de vie). On décrit seulement autrement le même fait ; ou plutôt, il y a là un recours possible lorsque l'accord est menacé ou perdu. (...) nous avons recours aux critères de Wittgenstein lorsque « nous ne

savons pas où nous en sommes », lorsque nous sommes perdus par rapport à nos mots, et au monde qu'ils anticipent. Nous cherchons alors à nous retrouver nous-même en découvrant, et en déclarant, les critères sur lesquels nous sommes en accord. » (VR, p. 71)

« A présent, tout est donc sens dessus dessous : les critères étaient censés être les bases (traits, marques, signes distinctifs) sur lesquelles reposait la possibilité de produire (non arbitrairement) certains jugements ; et l'accord sur les critères était censé rendre possible l'accord sur les jugements. Chez Wittgenstein, il semble bien plutôt que notre capacité à établir des critères dépende d'un accord préalable sur les jugements. » (VR, p. 66)

“On voit donc que ce qui intéresse Wittgenstein à propos des critères, c'est à la fois qu'il puisse exister des bases auxquelles nous adossons nos mots, et que, de ces mêmes bases, nous puissions nous passer. » (VR, p. 71-72)

« L'accusation [de conservatisme politique à l'encontre d'Austin] est nourrie par l'idée que la philosophie du langage ordinaire vise à être une défense des croyances ordinaires – disons la croyance qu'il y a des objets matériels. Il se peut que certains philosophes soient caractérisés ainsi avec raison : G.E. Moore, par exemple. Mais pour Austin et Wittgenstein, cette description est elle-même un exemple des préjugés philosophiques que leurs œuvres visent à mettre au jour, car c'est quitter le langage ordinaire de dire soit que je crois soit que je ne crois pas qu'il y a des objets matériels ; donc il serait "Aucun homme n'est dans une meilleure position pour savoir qu'aucun autre" (DVD, p. 72)

"Je crois qu'il est vrai de dire que l'art moderne - en gros l'art de notre propre génération - n'est pas devenu un problème (du moins en Angleterre et en Amérique) pour la philosophie qui lui est contemporaine; et peut-être que cela est typique de l'esthétique à toutes les époques" (DVD, p. 307)

"quand nous avons découvert que la tâche de donner du sens à notre position dans le monde dépend entièrement de nous, en quelque sorte" (Bernstein 2003, p. 117)

"le modernisme ne fait que rendre explicite et visible par tous ce qui a toujours été vrai de l'art." (DVD, p. 314)

1 c) Le modernisme pictural: reconnaissance (*acknowledgement*) et conviction (Fried, Cavell, Greenberg)

- le philosophe et l'historien de l'art : rencontre entre Fried et Cavell

"Parmi les auditeurs de ce cours [de 1966, sur la peinture française 1750-1860], il y avait le philosophe Stanley Cavell que j'avais rencontré pour la première fois à l'automne 1962. Il était de passage à Harvard, alors qu'il était cette année-là à l'Institut for Advanced Studies de Princeton. Cavell venait d'être nommé à une chaire du département de Philosophie de Harvard, et peu de temps après qu'il eut effectivement pris ses fonctions en septembre 1963, nous commençâmes une conversation intense et aux sujets variés qui s'est poursuivie jusqu'à ce jour, quoi qu'avec des quelques baisses de régime inévitables. Durant ces années, j'assistai également à des cours et séminaires de Cavell, et me familiarisai avec ses lectures originales et profondes des oeuvres de J.L. Austin et L. Wittgenstein. (...) mon amitié avec Cavell me permettait d'accéder à un style de pensée que je trouvais, pour ce que j'en saisisais, merveilleusement en accord avec mes préoccupations. Cavell lui-même se souciait profondément des arts - à l'origine il avait espéré devenir compositeur - et le fait que j'étais initié à la poésie, à la peinture et à la sculpture modernistes et à la question du modernisme en général donnait à nos relations une symétrie et une égalité que notre différence d'âges aurait pu semblé interdire [Fried est d'une dizaine d'années plus jeune]. En tous les cas, nos conversations en vinrent bientôt à explorer la question du modernisme en arts, et divers

aspects des développements picturaux qui m'obsédaient particulièrement" (M. Fried, *Art and Objecthood*, p. 10)

- Repenser le Modernisme après Greenberg

"Une bonne partie de ce qui va suivre - surtout, mais pas seulement, ce qui touche à la peinture - je n'aurais pu le dire sans les écrits et la conversation de Michael Fried, sans ses conseils qui m'ont guidé en histoire de l'art, pour les tableaux à regarder comme pour les livres à lire, en particulier pour les écrits critiques de Clement Greenberg. (...) J'aurais écrit un petit livre sur le cinéma si Michael Fried et moi ne nous étions jamais connus. Mais ce n'aurait pas été celui-ci." (PM, p. 23)

"L'art réaliste, naturaliste, a (...) utilisé l'art pour cacher l'art; le Modernisme a utilisé l'art pour attirer l'attention sur l'art. Les limitations qui constituent le médium de la peinture - la surface plate, la forme du support, les propriétés des pigments - étaient traitées par les vieux maîtres comme des facteurs négatifs qui pouvaient être reconnus (*acknowledged*) seulement de manière implicite ou indirecte. Dans le Modernisme, ces mêmes limitations en sont venues à être considérées comme des facteurs positifs, et ont été reconnues (*acknowledged*) ouvertement" (C. Greenberg, *Modernist Painting*", p. 86).

"Le but de l'autocritique, qui est entièrement empirique (...) est de déterminer l'essence irréductible à l'oeuvre dans l'art en général et les arts particuliers. Soumises à l'épreuve du Modernisme, nombre de conventions propres à l'art pictural se sont révélées superflues, inessentiels. Il semblerait établi à présent que l'essence irréductible de l'art pictural se ramène uniquement à deux conventions ou normes constitutives: la planéité et la délimitation de la planéité; et que le respect de ces deux normes suffise à créer un objet susceptible d'être appréhendé comme un tableau" (C. Greenberg *After Abstract Expressionism*", cité dans M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 174)

- Critique de l'essentialisme greenbergien : "découverte", "reconnaissance" et "conviction" (Fried)

"la "pureté" évoquée par Greenberg ne signifie pas seulement une indifférence relative aux questions posées par le sujet de la représentation, questions radicalement exclues de la "réduction" (...); bien qu'elle soit déclenchée par tel ou tel développement social (et notamment par la critique des institutions menée par les Lumières), ladite "réduction", une fois engagée, se poursuit dans le vide." (M. Fried, *Le Modernisme de Manet*, p. 33)

"c'était l'accentuation de la planéité inéluctable du support (*medium*) qui demeurait ce qu'il y avait de plus fondamental dans les processus par lesquels l'art de la peinture se critiquait et se définissait sous le Modernisme. (...) La planéité, la bidimensionnalité, était la seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art, en sorte que la peinture moderniste s'orienta vers la planéité et rien d'autre" (cité in M. Fried, *Le modernisme de Manet*, p. 32)

"le 'test' du modernisme permettait de découvrir que l'essence irréductible de l'art pictural consistait uniquement dans les propriétés littérales du support" (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 174)

"la réussite des peintures au pistolet dépend d'une conscience de la forme et de la taille du support égale à celle que Noland et Stella étaient les premiers à incorporer dans leurs tableaux" (M. Fried, *Art and Objecthood*, p. 141)

"en un autre sens, moins évident, ils n'utilisent pas la couleur, mais exploitent ses ressources ou réalisent ses possibilités pour le grand art" (idem, p. 144)

"La découverte à notre époque que la couleur possède de telles ressources et contient de telles possibilités en a fait, peut-être plus explicitement que jamais auparavant, un *medium* (medium) de la peinture." (idem, p. 144)

"Alors que la structure d'une peinture de Noland ou de Stella peut être représentée de manière schématique et, en ce sens au moins, peut être détachée ou au moins distinguée de la couleur, les peintures au pistolet de Olitski, en refusant des aires clairement délimitées de couleur, rejète d'emblée la possibilité même d'une telle distinction." (idem, p. 140)

"La conscience de Olitski du caractère inévitable de l'exigence de reconnaître la forme du support l'a incité à tenter de faire des peintures qui mettraient cette exigence en échec complètement - des peintures dans lesquelles (...) rien ne pourrait être schématisé, dans lesquelles la couleur assumerait tout le fardeau de la structure picturale" (idem)

"Dans ce conflit, la condition d'existence ultime de la peinture dans le monde (qu'il y ait de la peinture (*paint*)) est dressée contre la condition ultime de l'existence du monde lui-même (qu'il y ait des objets). La philosophie demande : Qu'est-ce qu'un objet d'art? Maintenant la peinture demande : Pourquoi une couleur devrait être s'appliquer à un objet, pourquoi ne pourrait-elle pas échapper aux objets du court ? Mais elle demande également : Pourquoi les objets devraient-ils "avoir" une couleur (ou un ensemble de couleurs), pourquoi ne pourraient-ils pas échapper à la couleur?" (idem, p. 145)

"Noland et Stella n'ont pas simplement "décidé" de fonder la structure de leurs tableaux sur la forme et la taille du support. (...) il "découvrit, avec le centre de la toile, ce qu'il cherchait depuis toujours". Noland ne parle pas, à cet égard, d'une décision (...). En découvrant le centre, Noland n'a rien découvert de moins qu'une façon de peindre des tableaux en lesquels il pouvait croire (parce que importants, et de qualité) et ce n'est pas là une perspective dont on puisse dire qu'elle fut "choisie". Nous évoquons ici la peinture moderniste dans sa dimension d'entreprise cognitive, dont le succès, l'existence même reposent sur la découverte de conventions capables d'emporter la conviction - ou du moins, de dissiper certains doutes. (Ce qui fait la nature de ces conventions, à un moment donné, dépend en grande partie de ce en quoi ces conventions ont consisté dans le passé). C'est avant tout la révélation de cette dépendance - l'immédiateté de la découverte tout comme le profond besoin qui s'en fait ressentir - qui distingue la peinture moderniste de la peinture traditionnelle du passé" (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 224)

"On dirait pourtant que ceci énonce l'essence de la forme. - Pourtant je dis: celui qui parle de l'essence ne fait que constater une convention. Et à cela on inclinerait à rétorquer : il n'y a rien de plus différent qu'une proposition sur la profondeur de l'essence et une proposition concernant une simple convention. Mais si je répondais : à *la profondeur* de l'essence correspond le *profond* besoin de la convention." (Wittgenstein) (cité dans M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 49)

"Nolan et Stella s'imposèrent comme des artistes majeurs dès lors qu'ils se mirent à relier les éléments composant leurs toiles à la forme du support de telle sorte que la structure du tableau prenne acte (*acknowledge*) de cette forme de la façon la plus claire et explicite qui ait jamais été." (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 58)

"Avec l'idée de "reconnaître (*acknowledge*)", j'entends déplacer la notion de "structure déductive" dont je m'étais servi autrefois pour décrire la structure des tableaux de Nolan et de Stella (...). elle peut paraître impliquer que n'importe quelle structure dans laquelle les éléments s'alignent avec la bordure peut-être (peu ou prou) aussi "déductive" que n'importe quelle autre. En soulignant la nécessité de prendre acte de la forme du support (*medium*), j'attire l'attention, en revanche, sur le fait que, dans chaque oeuvre, les modalités selon lesquelles le processus s'opèrent restent à découvrir, à mettre au jour." (idem, trad. modifiée, p. 224)

- Influence de Greenberg chez Cavell

"J'identifie le Modernisme avec l'intensification, jusqu'à l'exacerbation, de cette tendance à la critique de soi qui a commencé avec le philosophe Kant. Parce qu'il fut le premier à critiquer les moyens mêmes de la critique, je considère Kant comme le premier vrai Moderniste. L'essence du Modernisme repose, de mon point de vue, dans l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline pour critiquer la discipline elle-même, non pas afin de la subvertir [ce fut le travail des Lumières à ses yeux], mais afin de la fortifier, de l'établir plus fermement dans son champ de compétence. Kant s'est servi de la logique pour poser les limites de la logique" (C. Greenberg, "*Modernist Painting*", p. 85)

- Reconnaissance (*acknowledgment*) de l'art : littéralisme vs. modernisme (Fried), modernisateurs ou avant-garde vs. modernisme (Cavell)

"Il devenait impératif que la peinture modernisme manifeste explicitement son essence conventionnelle ou picturale en suspendant son objectivité par le biais de la forme. (...) Le littéralisme répond à la même situation qui a contraint la peinture à se défaire de son objectivité (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 130)

"le succès ou l'échec d'un tableau dépend de sa capacité à s'imposer, s'effacer ou emporter la conviction en tant que forme. Les premières projections au pistolet d'Olitski sont l'exemple même de peintures qui tantôt parviennent, tantôt échouent à s'imposer comme forme" (idem, p. 117)

"la peinture moderniste s'est donné pour impératif d'invalider ou de suspendre sa propre objectivité, usant pour ce faire de la forme, mais d'une forme qui doit appartenir à la *peinture* - être d'essence picturale et non littérale. L'art littéraliste pour sa part mise tout sur la forme comme propriété intrinsèque des objets, voir comme objet à part entière. Il aspire non pas à invalider ou à suspendre sa propre objectivité, mais au contraire à la mettre au jour" (idem)

"Ma préoccupation directe n'était pas de mettre hors jeu, ni dans le jeu, aucune oeuvre en particulier comme musique, mais d'attirer l'attention sur le fait que c'était devenu un problème dans l'art moderne, et de suggérer qu'il fallait que cela devienne un problème pour la philosophie." (DVD, p. 346)

"Dans cette situation, la critique se trouve dans un rapport modifié avec l'art dont elle s'occupe (...). En tout temps, la critique est subordonnée à cet art, et on peut s'en dispenser, une fois posée l'expérience d'un art, ou d'une période, ou d'un écart. Mais il semble que dans la situation moderne elle soit inévitable, on pourrait même dire qu'elle est intérieure à l'expérience de l'art." (DVD, p. 337)

"Il faudra que le critique nous fasse *voir*, entendre, prendre conscience, ou remarquer; il faudra qu'il nous aide à apprécier le ton ; qu'il fasse passer la tendance; qu'il mette le doigt sur un lien; qu'il montre comment recevoir la chose... Ce sont les manières spécifiques dont le critique accomplit, ou ne parvient pas à accomplir, ces gestes par lesquels il nous fait sentir des choses, il nous aide, il fait passer, et il montre du doigt, qui montreront en quoi consistent ces gestes." (DVD, p. 316)

"mon effort pour historiciser le concept d'essence était bien sûr redevable aux théories wittgensteiniennes de l'essence et de la convention" (Fried, *Contre la théâtralité*, p. 176)

"Nous évoquons ici la peinture moderniste dans sa dimension d'entreprise cognitive, dont le succès, l'existence même reposent sur la découverte de conventions capables d'emporter la conviction - ou du moins, de dissiper certains doutes. (...) C'est avant tout la révélation de cette dépendance - l'immédiateté de la découverte tout comme le profond besoin qui s'en fait ressentir - qui distingue la peinture moderniste de la peinture traditionnelle du passé" (idem, p. 224)

"Les modernisateurs, qui visent simplement le neuf, n'ont pas l'histoire comme problème, c'est-à-dire, comme engagement. Le conflit entre modernisateurs et modernistes est le thème immédiat des deux essais consacrés à la musique" (DVD, p. 65)

« Le moderniste ne se comprend pas en dehors de la mise en question de traditions spécifiques, de ces traditions qui l'ont produit. Le modernisateur est simplement aveugle au pouvoir de la tradition, il tourne ses entraves en dérision. » (PM, p. 40)

"l'apparition inouïe du moderne dans l'art est un effort non pas pour rompre avec la tradition, mais pour garder foi en elle. Peut-être est-il vrai du pop art que son mobile est de rompre avec la tradition de la peinture et de la sculpture; et le résultat n'est pas une rupture de la tradition, mais un manque de pertinence complet de ces oeuvres pour cette tradition, autrement dit, ce ne sont pas des peintures." (DVD, p. 336-337)

"La tâche de l'artiste moderniste (...) est de trouver de quoi dépend en fin de compte son art (...); ce qui importe, c'est que nous nous rendions compte que les critères sont quelque chose que nous avons à découvrir." (DVD, p. 353)

Et il est essentiel au modernisme qu'il découvre que nous ne savons pas par avance quels sont ces critères - nous les découvrons à mesure que nous acceptons de nouvelles oeuvres comme des oeuvres d'art - ni à quoi tiendra la fidélité à son art:

"ce que prouve la peinture moderniste, c'est que nous ne savons pas a priori ce que la peinture a à faire, à quoi elle doit être fidèle, pour rester la peinture." (PM, p. 147)

"le sous-entendu que l'art avancé se détourne du passé pour regarder vers l'avenir; la tendance à prêter une attention galvaudée à toute prétention de progrès sans exception, associée à la tendance à renoncer absolument au concept d'art" (PM, p. 272)

"nous devons parler de l'essence des différences (entre le drame théâtral et le drame cinématographique, entre le jeu d'acteur au cinéma et au théâtre) mais ce qui compte comme essentiel doit être reconsidéré, doit être redécouvert dans chaque cas" (A. Klevan et S. Cavell 2005, p. 197)

« Le cinéma est le médium de la transfiguration - comme la peinture est le médium de la représentation, ou de son déni ; comme le théâtre est le médium de la personnification, ou de son déni ; comme la musique est le médium de la transformation, ou de son déni. » (« *Words of Welcome* », p. xxviii).

2) Médium, automatisme et modernisme : penser l'expression du scepticisme au cinéma

2 a) Par-delà le réalisme...

"Un autre échec de ce travail de séminaire n'était pas moins partagé, et bien plus décourageant. La disposition à laquelle nous étions, de renoncer à la théorie et à la critique, était une résolution trop orgueilleuse, en particulier dans la perspective de *notre incapacité permanente à découvrir des catégories auxquelles nous fier*" (PM, p. 19, nous soulignons)

"Une bonne partie de ce qui va suivre - surtout, mais pas seulement, ce qui touche à la peinture - je n'aurais pu le dire sans les écrits et la conversation de Michael Fried, sans ses conseils qui m'ont guidé en histoire de l'art, pour les tableaux à regarder comme pour les livres à lire, en particulier pour les écrits critiques de Clement Greenberg. (...) J'aurais écrit un petit livre sur le cinéma si Michael Fried et moi ne nous étions jamais connus. Mais ce n'aurait pas été celui-ci." (PM, p. 23)

« puisque les objets du cinéma que j'ai vus et qui me marquent comme ayant la force de l'art se servent tous incontestablement d'images mouvantes de personnes vivantes et de vrais objets dans des espaces réels, j'ai commencé mes recherches en posant la question : quel rôle joue la réalité dans cet art ? » (PM, p. 218)

« C'était un ouvrage assez intempestif, dans le cadre du monde philosophique anglo-américain à l'intérieur duquel j'avais reçu ma formation et où j'avais trouvé mon lieu d'accueil professionnel » (Cavell dans Laugier et Cerisuelo 2001, p. 287)

"Comme Bazin, Cavell prétend que regarder un film c'est être témoin, par une reproduction automatique, de ce qui exista dans le passé" (N. Carroll 1973, p. 63)

"Cavell ajoute à une reconstruction de la position de Bazin la sophistication de la philosophie du langage ordinaire." (idem)

"Sur le plan philosophique, il est peut-être plus difficile encore de situer *La Projection du monde*. Ce n'est pas l'application de la philosophie analytique à l'esthétique cinématographique que la discipline requiert" (idem, p. 64)

« La perspective de *La Projection du monde* sur de telles questions (questions relevant des études cinématographiques) diverge en tous points avec les positions théoriques qui ont dominé le champ. (...) même maintenant, trente ans après sa publication, *La Projection du monde* peut inspirer et encourager les lecteurs à penser le cinéma de manière radicalement nouvelle et différente. » (Rothman et Keane 2000, p. 9)

« Les études cinématographiques ne pouvaient pas débiter de manière valide en adoptant des théories préexistantes, tenant pour acquise leur applicabilité au cinéma, mais seulement en réfléchissant philosophiquement au témoignage des films eux-mêmes, au témoignage de notre expérience des films. (...) Pour connaître les films objectivement, nous devons connaître l'emprise qu'ils ont sur nous. Pour nous connaître objectivement, nous devons connaître l'impact des films sur nos vies. Aucune étude des films ne peut prétendre avoir une autorité intellectuelle si elle n'a pas ses racines dans la connaissance de soi." (Rothman et Keane 2000, p. 17)

"Une réaction fréquente à de telles impasses (le manque de "catégories" fiables pour penser les films) était de se mettre à faire dans le technique ; des mots étaient échangés sur tous les sujets, des contre-plongées aux filtres, au rythme et au nombre de plans, à la profondeur de champ et au montage rapide, etc., etc. (...) les seules questions techniques que nous nous trouvions en train d'évoquer, pour autant qu'elles avaient une pertinence pour l'expérience de tel ou tel film, ce qui était notre seule préoccupation, chacun les a sous les yeux. On peut voir quand commence et quand finit un plan, et s'il s'agit d'un plan général, d'un plan moyen ou d'un gros plan" (PM, p. 19-20)

« Il y a au moins une double cause qui fait que l'on juge aujourd'hui naturel de s'opposer à la pression de la réalité sur l'art : il y a une mode intellectuelle plus ou moins vague et générale, que sanctionnent apparemment l'histoire de l'épistémologie et la montée de la science moderne, selon laquelle nous ne voyons jamais vraiment et nous ne pouvons jamais vraiment voir la réalité telle qu'elle est ; et il y a une interprétation de l'histoire des arts de la représentation, en particulier de l'histoire de la peinture et du roman qui sont contemporains de l'invention de la photographie et de l'avènement du cinéma, selon laquelle l'art avait commencé à se retirer de la représentation de la réalité comme étant une tâche vaine, mais toujours non-nécessaire. » (PM, p. 218)

"Dans ma manière de penser, la création du cinéma était comme destinée à la philosophie, destinée à réorienter tout ce que la philosophie a dit sur la réalité et ses représentations, sur l'art et l'imitation, sur la grandeur et le conventionnalisme, sur le jugement et le plaisir, sur le scepticisme et la transcendance, sur le langage et l'expression." (*Contesting Tears*, exergue, p. vii)

« Je comptais que l'on juge également naturel de s'opposer à ces causes d'opposition à la pression de la réalité : ne serait-ce que pour la raison qu'un rejet général de la réalité dépend de théories (de la connaissance, de la science, de l'art, de la réalité, du réalisme) dont le pouvoir de conviction n'est pas supérieur (tant s'en faut) à celui de la réalité. Je n'étais pas sans savoir avoir conscience que, dans mon cas, cette opposition à l'opposition était

influencée par mes lectures de Wittgenstein et de Heidegger, qui l'un et l'autre, selon la compréhension que j'en ai, écrivent dans la menace du scepticisme, par nécessité philosophique moins d'en nier la conclusion (ce qu'il peut être à la mode de faire) que de déterminer la place de l'inspiration du scepticisme, comme si sa menace était aussi révélatrice que la science de la pensée humaine » (PM, p. 218-219)

« Si je suis agacé par l'idée que les photos et les tableaux ne projettent jamais, ou ne représentent jamais, vraiment la réalité (les fois, bien sûr, où c'est évidemment ce qu'ils font), c'est que j'ai le sentiment qu'on utilise, comme ailleurs, un scepticisme de pacotille pour nier cette responsabilité humaine. » (PM, p. 242)

« la critique qu'on lui adressait fréquemment était que le cinéma y était compris comme « réaliste ». Alors que mon sentiment est plutôt que ce livre niait que le concept de réalisme, tel que je l'avais vu développé, permette seulement d'approcher la question de la « relation » du cinéma avec les choses du monde, ou disons, avec la question de ce qu'il advient des choses à l'écran. » (CM, p. 6-7).

2b) Le médium cinématographique et ses possibilités esthétiques

- Ontologie et/ou medium

"L'art réaliste, naturaliste, a (...) utilisé l'art pour cacher l'art; le Modernisme a utilisé l'art pour attirer l'attention sur l'art. Les limitations qui constituent le medium de la peinture - la surface plate, la forme du support, les propriétés des pigments - étaient traitées par les vieux maîtres comme des facteurs négatifs qui pouvaient être reconnus (*acknowledged*) seulement de manière implicite ou indirecte. Dans le Modernisme, ces mêmes limitations en sont venues à être considérées comme des facteurs positifs, et ont été reconnues (*acknowledged*) ouvertement" (C. Greenberg, "*Modernist Painting*", p. 86).

"les films qui comptent le plus pour nous sont ceux qui révèlent de la manière la plus surprenante et la plus riche leur medium" (Cavell et Klevan 2005, p. 196)

"un intérêt était de demander ce qui fait du cinéma la chose particulière qu'il est, semblable à rien d'autre sur terre; mais demander cela sans demander, au moins sans demander trop tôt, "Quel est le moyen d'expression du cinéma?", qui inspire ou dicte des réponses comme que c'est essentiellement un moyen d'expression visuel ou un moyen d'expression dramatique, ou, pour le dire de manière pompeuse, que c'est un moyen d'expression fait d'ombres et de lumières. Evitons ces pensées qui attendent d'être exprimées (voices awaiting to be voiced). Essayons de dire concrètement et en détails quelles sont ses différences avec toutes les autres choses terrestres" (Cavell et Klevan 2005, p. 194)

"c'est seulement dans les films - et dans la critique en évolution des films - qui comptent pour nous, que le medium se révèle lui-même. Il n'y a pas de chose fixe, mystérieuse sous-tendant toutes ces manifestations (ces moments individuels).. " (Cavell et Klevan 2005, p. 195)

"l'accent mis sur l'auteur nous détourne d'une proposition esthétique encore plus impossible à lever tant elle est évidente - qu'un film vient d'autres films. Chacun des arts est familier de cette auto-génération, quand bien même notre compréhension du rapport entre la tradition et le talent individuel demeure bien primitive. (...) Une tradition est une chose où les individus élaborent et résolvent leur individualité" (PM, p. 32)

- Chassez la représentation...

"Ce à quoi pensent Panofsky et Bazin, c'est que la base du moyen d'expression du cinéma est photographique, et qu'une photographie est photographie *de* la réalité, ou *de* la nature" (PM, p. 42)

« Je décris le rôle de la réalité comme celui d'être photographiée, projetée, passée à l'écran, exposée et visionnée. (Ces réponses sont les voies de ma différence par rapport à l'accent, commun à Panofsky et Bazin, sur « la réalité même ». » (PM, p. 237)

"Il pourra sembler que ce point de départ - la projection de la réalité - est une manière de résoudre la question du moyen d'expression du cinéma dans les termes mêmes où on la pose, parce que le cinéma et la littérature sur le cinéma ont aussi reconnu dès leurs débuts que le cinéma était capable du fantastique aussi facilement que du naturel." (PM, p. 43)

"Ce qu'il y a de vrai dans cette idée n'est pas nié quand on parle du cinéma comme "signifiant par le seul intermédiaire du réel" : le déplacement des objets et des personnes hors de leurs séquences et de leurs emplacements naturels est en soi la reconnaissance de la physicalité de leur existence." (idem)

"Tout se passe comme si, en dépit de leur obsession pour la nouveauté de ce moyen d'expression, les théoriciens anti-réalistes étaient incapables de se défaire de l'idée qu'il s'agissait essentiellement d'une forme de peinture, car c'est la peinture qui avait visuellement répudié - abandonné, en tout cas - la représentation de la réalité." (PM, p. 44)

"ils me permettaient de résister à l'idée qu'on présente bien la relation entre une photographie et ce dont elle est une photographie quand on parle de représentation." (Cavell et Klevan 2005, p. 168-169)

« ni la psychanalyse ni le cinéma n'ont reçu de la philosophie la mesure d'attention que chacun appelle, chacun mettant en question ce que la philosophie avait jusque là connu sous le nom de représentation et réalité, le plaisir et la peine, la compréhension et l'ignorance, le souvenir et l'imagination, l'intention et le désir. » (CW, p. 236-237)

"la peinture moderniste s'est donné pour impératif d'invalider ou de suspendre sa propre objectivité, usant pour ce faire de la forme, mais d'une forme qui doit appartenir à la *peinture* - être d'essence picturale et non littérale. L'art littéraliste pour sa part mise tout sur la forme comme propriété intrinsèque des objets, voire comme objet à part entière. Il aspire non pas à invalider ou à suspendre sa propre objectivité, mais au contraire à la mettre au jour" (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 117)

"pour la sensibilité littéraliste, seul compte le fait de savoir si une oeuvre peut susciter et maintenir l'intérêt (en l'occurrence, le sien). Alors que dans les arts modernistes, seule compte la *conviction* - plus précisément, la conviction qu'un tableau, une sculpture, un poème ou un morceau de musique supporte ou non la comparaison avec les oeuvres du passé dont la qualité, dans chacun des arts respectifs, ne peut être mise en doute." (idem, p. 136)

"Chez Manet, la peinture a été *forcée* d'abandonner la ressemblance précisément à cause de sa propre obsession de la réalité, parce que les illusions qu'elle avait appris à créer ne fournissaient pas la conviction de réalité, qu'elle désirait." (PM, p. 48)

« Ce que voulait la peinture, en voulant la liaison avec la réalité, c'était un sentiment d'être présent (*presentness*) - non pas exactement la conviction de la présence à nous du monde mais de notre présence au monde. À un moment donné, le décalage de notre conscience par rapport au monde a interposé entre nous et notre être-présent au monde notre subjectivité. Notre subjectivité est alors devenu ce qui nous est présent (...). Le chemin vers la conviction de la réalité passait par la reconnaissance de cette présence sans fin du moi. Ce qu'on appelle l'expressionnisme est une possibilité de représenter cette reconnaissance. » (PM, p. 49)

- L'automatisme, la base matérielle du moyen d'expression et ses "possibilités esthétiques"

"Il y a toute fois une forme d'art qui, de par sa nature, échappe complètement au théâtre : le cinéma. Voilà qui explique, en partie, pourquoi le cinéma en général, y compris certains films franchement mauvais, reste acceptable pour une sensibilité moderniste, lors même que la peinture, la sculpture, la musique et la poésie, sauf à être d'une qualité exceptionnelle, ne le sont pas. Échappant au théâtre - de façon, pour ainsi dire, automatique -, le cinéma fournit aux sensibilités en guerre avec le théâtre et la

théâtralité un refuge opportun et absorbant. En même temps, le fait que le refuge soit automatique, garanti - ou plus exactement le fait qu'il s'agisse d'échapper au théâtre et non de le vaincre, d'un absorbement plutôt que d'une conviction-, est l'indice que le cinéma, même sous sa forme la plus expérimentale, n'est pas un art moderniste." (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 135)

"La photographie a triomphé de la subjectivité d'une manière dont la peinture n'avait jamais rêvé (...) : par l'automatisme, en éliminant l'agent humain de la tâche de la reproduction. (...) Pour maintenir notre conviction dans notre liaison avec la réalité, la peinture accepte le retrait du monde. La photographie maintient l'être présent du monde en acceptant que nous en soyons absents." (PM, p. 50-51)

"L'idée et le désir du monde recréé à sa propre image ont été réalisés et exaucés enfin par le cinéma. Bazin parle à ce sujet de mythe du cinéma total. Mais depuis toujours cela avait été l'un des mythes de l'art; chacun des arts l'avait réalisé à sa propre manière" (PM, p. 69)

"Quelle est la façon au cinéma de réaliser ce mythe? De manière automatique (...) sans que j'aie, moi, rien à faire, le réaliser par l'effet du désir." (PM, p. 70)

« il est sans aucun doute pertinent que la question brûlante, dans la peinture, le roman et le théâtre pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, ait été celle du réalisme. Et si le cinéma n'avait pas saisi des possibilités que les arts eux-mêmes avaient ouvertes, on a du mal à imaginer que ses possibilités en tant que moyen d'expression artistique se soient manifestées comme elles l'ont fait, et aussi soudainement. » (PM, p. 69)

"La base matérielle des vecteurs (*media*) des films (de même que de la peinture sur un support plan et délimité constitue la base matérielle de la peinture) est (...) *une succession de projections automatiques du monde.*(...) "Automatique met l'accent sur le fait mécanique de la photographie, en particulier l'absence de la main de l'homme dans la formation de ces objets" (PM, p. 110)

"ce qui permet au cinéma de satisfaire le désir de visionner le monde, c'est l'automatisme de la photographie. *Reproduire le monde est la seule chose que le cinéma fasse automatiquement*" (PM, p. 142)

"Par exemple, pourquoi le moyen d'expression n'a-t-il pas commencé, et n'est-il pas resté, comme les films amateurs - on se contente d'accoler physiquement une prise à une autre, le montage étant opéré simplement selon le sujet? (...) les films narratifs sont apparus parce que quelqu'un "a vu les possibilités du moyen d'expression" - le montage, la prise de vue du sujet à des distances différentes. Mais encore une fois, ce ne sont là que de simples réalités concrètes de la mécanique cinématographique (...) en faire des "possibilités du moyen d'expression (*medium*)", c'est se rendre compte de ce qui leur donnera *signification* et *importance* (*significance*) - par exemple, les rythmes narratifs et physiques du mélodrame, de la farce et de la comédie américaine des années trente" (PM, p. 60-61)

"un moyen d'expression fournit des modalités particulières pour se faire entendre de quelqu'un, pour être intelligible; en art, ce sont des formes, comme les formes du discours. Découvrir des modalités pour être intelligible est toujours l'affaire du rapport d'un artiste à son art, chacun découvrant l'autre." (PM, p. 62)

"les possibilités esthétiques d'un moyen d'expression ne sont pas des données. On ne peut pas plus savoir ce qui donnera signification et importance aux possibilités uniques et spécifiques de la projection d'images photographiques en y réfléchissant, ou en en voyant quelques unes, que l'on ne peut savoir ce qui donnera signification et importance aux possibilités d'expression du moyen d'expression de la peinture en réfléchissant à la peinture, ou en en regardant. Il faut réfléchir à l'activité du peintre, et aux tableaux; il faut réfléchir aux films de cinéma. En quoi consiste cette "réflexion sur les films"?" (PM, p. 61)

« donner signification et importance aux possibilités et aux nécessités spécifiques du moyen d'expression physique du cinéma (...) et leur assigner signification et importance sont les actes fondamentaux, respectivement, du metteur en scène d'un film et du critique (ou du public) de cinéma » (PM, p. 11-12)

"ce qui constitue un "élément" du moyen d'expression du cinéma n'est pas connaissable préalablement à ces découvertes de la mise en scène et de la critique. (...) On peut penser l'exploration de ce cercle est l'exploration du moyen d'expression du cinéma " (PM, p. 12)

« Imprévisibilité de ce que nous pourrions avoir à compter comme élément du moyen d'expression du cinéma se voyant donner signification dans un film particulier » (PM, p. 14)

« Une telle description doit permettre que l'on comprenne le moyen d'expression du cinéma en tant que tel et les événements d'un film donné, à chaque moment, en termes réciproques. » (PM, p. 12)

"Je fait passer la critique d'abord, et la distingue de la théorie, qui doit considérer des choses telles que le rôle de la réalité au cinéma (par opposition à la peinture, au théâtre, à l'écriture); et pourquoi certains genres et certains types occupent l'histoire du cinéma ; et pourquoi certains sujets exploitent les profondeurs du cinéma. Cet ordre va avec ma prétention que les films qui comptent le plus pour nous sont ceux qui révèlent de la manière la plus surprenante et la plus riche leur moyen d'expression " (Cavell et Klevan 2000, p. 194-195)

« Seul l'art lui-même peut découvrir ses possibilités, et la découverte d'une nouvelle possibilité est la découverte d'un nouveau moyen d'expression (*new medium*). Un moyen d'expression (*medium*) est une chose dans laquelle, ou au moyen de laquelle une chose spécifique se trouve faite ou dite selon des modalités particulières. » (PM, p. 61)

"Le modernisme signifie, non pas que les pouvoirs des arts sont épuisés, mais au contraire que la tâche immédiate de l'artiste est devenue de réaliser dans son art la muse de l'art lui-même - de déclarer, à partir de son art lui-même, la totalité de l'art pour lequel il parle, de devenir un présent de cet art. On pourrait dire que la tâche n'est plus de produire un autre exemple d'un art, mais un nouveau moyen d'expression (*new medium*) dans cet art. (C'est là qu'est la pertinence des séries dans la peinture et la sculpture modernes, des cycles dans les films, et de la quête d'un "son" dans le jazz et le rock.) Il s'ensuit que, dans une telle situation, les vecteurs ne sont pas donnés *a priori*." (PM, p. 143)

"Ce qui donne aux traits de cette base physique leur signification et leur importance, ce sont les découvertes artistiques de forme, de genre, de type et de technique, que j'ai commencé à appeler des automatismes" (PM, p. 144)

2 c) Le passage du cinéma à la situation moderniste

- Art moderne ou art traditionnel?

"Quand ils (les acteurs et actrices du Hollywood classique) auront disparu totalement, eux et leurs lieux particuliers, ce sera la fin de Hollywood. Sa fin est la fin de ses vecteurs, de ces dispositifs dont la signification et l'importance ne faisaient pas l'objet de débats, et qui emportaient une adhésion immédiate. Quels sont les vecteurs des films? Quelles possibilités faut-il explorer aujourd'hui?" (PM, p. 104)

" Les automatismes d'une tradition sont donnés à l'artiste traditionnel, antérieurement à tout exemple qu'il y ajoute (...). L'artiste moderniste doit explorer le fait de l'automatisme proprement dit, comme s'il faisait des recherches sur ce qui, à un moment donné, a fourni à une oeuvre d'art donnée le pouvoir de son art en tant que tel." (PM, p. 149)

"Tout se passe comme si notre expérience des oeuvres modernistes *n'avait aucune durée*, non pas parce qu'un tableau de Noland ou d'Olitski ou une sculpture de Smith ou de Caro s'offrent à une saisie immédiate, mais parce qu'à *chaque instant l'oeuvre elle-même est pleinement manifeste*. C'est cette présenteté (*presentness*) continue et entière, qui relève, pour ainsi dire, d'une création perpétuelle, que nous appréhendons comme une espèce d'instantanéité (...). Je pose ici que c'est en vertu de leur présenteté et de leur instantanéité que la peinture et la

sculpture modernistes mettent en échec le théâtre" (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 138-139)

"La grâce, c'est la présenteté." (idem, 140)

« Ce que voulait la peinture, en voulant la liaison avec la réalité, c'était un sentiment d'être présent (*presentness*) – non pas exactement la conviction de la présence à nous du monde mais de notre présence au monde. À un moment donné, le décalage de notre conscience par rapport au monde a interposé entre nous et notre être-présent au monde notre subjectivité. Notre subjectivité est alors devenu ce qui nous est présent (...). Le chemin vers la conviction de la réalité passait par la reconnaissance de cette présence sans fin du moi. Ce qu'on appelle l'expressionnisme est une possibilité de représenter cette reconnaissance. » (PM, p. 49)

"La question posée par une supposée avancée de la peinture moderniste n'est pas celle du degré de variation par rapport à une base commune relativement fixe, mais la question bien plus difficile de sa légitimité ou de sa validité." (M. Fried, *Art and Objecthood*, p. 263)

"ces toiles reconnaissent que, quelle que soit la quantité de travail qui contribue à la production d'une oeuvre, il y a un moment où le travail doit être fait, abandonné, et l'objet déclaré séparé de son créateur, autonome. (...) Quand ils modifient les actions traditionnelles par lesquelles les peintures étaient peintes, et qu'ils produisent néanmoins des peintures, ces artistes reconnaissent deux traits primitifs des peintures: premièrement, la responsabilité de les avoir produites est plus significative et plus importante que la manière dont elles l'ont été - en particulier, elles peuvent être faites sans qu'on les *peigne* ; deuxièmement, le geste de les peindre doit se terminer une bonne fois pour toutes, arriver à une forme, être amené à découvert et à une clôture." (PM, p. 155)

"Seule notre acceptation d'une instance détermine si la série à laquelle elle appartient vaut la peine d'être concrétisée, ou jusqu'à quel point il vaut la peine de continuer à en produire des instances ; quand nous jugeons qu'une série est épuisée, elle est absolument passée, terminée." (PM, p. 160)

« Comment le cinéma a pu éviter le destin du modernisme, ce qui signifie pratiquement, comment il a pu maintenir ses continuités en terme de public et de genre, comment il a pu être pris au sérieux sans avoir endossé le fardeau du sérieux. Car le fait qui crève les yeux à propos du cinéma, c'est que, si c'est un art, c'est le seul art traditionnel vivant, le seul qui puisse tenir sa tradition pour admise. » (PM, p. 40)

"il se peut que nous ayons à renoncer à ce pouvoir; il se peut qu'il perde pour nous son pouvoir. Mais cela veut simplement dire que le film de cinéma aura perdu son pouvoir pour nous. Car ce qui a fait du film un candidat à l'art, c'est son rapport naturel à ses traditions d'automatisme. Le déclin de l'adhésion aux utilisations traditionnelles par lui de son automatisme le force à entrer dans le modernisme; la potentialité qu'a le modernisme de reconnaître cette chute, selon des voies qui sauveront son pouvoir, en fait une option pour le cinéma." (PM, p. 142)

"comment pouvons-nous expliquer que, au cours d'une période où dans le reste des arts les artistes se pliaient en deux et risquaient l'échec absolu dans leurs dévotions, les cinéastes aient pu puiser à la source de leur art avec tant d'innocence? Ce qui revient à demander une nouvelle fois comment le film a pu rester si longtemps traditionnel. (Si longtemps? Quand ce ne sont que soixante ans? Non, ces soixante ans-*là*.) (PM, p. 144)

"Il y a toute fois une forme d'art qui, de par sa nature, échappe complètement au théâtre : le cinéma. Voilà qui explique, en partie, pourquoi le cinéma en général, y compris certains films franchement mauvais, reste acceptable pour une sensibilité moderniste, lors même que la peinture, la sculpture, la musique et la poésie, sauf à être d'une qualité exceptionnelle, ne le sont pas. Échappant au théâtre - de façon, pour ainsi dire, automatique -, le cinéma fournit aux sensibilités en guerre avec le théâtre et la théâtralité un refuge opportun et absorbant. En même temps, le fait que le refuge soit automatique, garanti - ou plus exactement le fait qu'il

s'agisse d'échapper au théâtre et non de le vaincre, d'un absorbement plutôt que d'une conviction-, est l'indice que le cinéma, même sous sa forme la plus expérimentale, n'est pas un art moderniste." (M. Fried, *Contre la théâtralité*, p. 135)

"On tirerait sûrement un grand profit d'une phénoménologie du cinéma qui étudierait ses points de similitude et de différence avec le théâtre - le fait que les acteurs, au cinéma, ne sont pas physiquement présents, que le film lui-même est projeté loin de nous, que l'écran n'est pas perçu comme un objet entretenant avec nous un rapport physique, etc." (idem, p. 232)

"Je suis prêt à modifier mes affirmations sur le modernisme du cinéma, en disant soit que (...) depuis son commencement, le cinéma a existé dans deux états, l'un moderniste, l'autre traditionnel, qui parfois avancent parallèlement à des distances variables l'une de l'autre, parfois se croisent, parfois s'entremêlent; soit que le modernisme n'a pas d'application claire à l'art du cinéma." (PM, p. 274)

"En réaction contre ce que je considérais comme des proclamations crasses et nuisibles, qui faisaient du cinéma le plus grand art moderne, et donc contre certaines définitions de cet art, j'ai tenu à écrire que l'intérêt historique du cinéma était plutôt dans sa condition de dernier art traditionnel, ce qui veut dire pour partie le dernier à se trouver en train de se hisser au niveau du questionnement de soi moderniste." (PM, p. 270-271)

- Le cinéma, art privilégié d'expression de l'expérience moderne de notre condition contingente

"Dans sa différence absolue et son lien absolu avec les autres, chaque instance d'une série préserve l'haecceité (le pur être-là) d'un objet matériel, sans qu'il y ait besoin de sa substance. Peut-être que cette qualité est une chose que veut faire passer l'art minimal. Mais les peintures modernistes la reconnaissent, de sorte que je dois y réagir, si je veux la connaître, en reconnaissant ma propre haecceité, c'est-à-dire que mon existence est inévitable à partir de mon être présent. En réaction à l'art minimal, je suis déployé, dématérialisé, non identifiable ; le moment n'est pas enraciné, mais céleste; le décisif n'est pas défait, mais traité en paysage. En réaction à l'art moderniste, je suis concentré, rendu fini, incarné." (PM, p. 161)

"L'acceptation de ces objets accomplit l'acceptation absolue du moment, en triomphant de l'hégémonie du décisif. C'est une ambition digne de l'art le plus haut" (idem)

"La seule justice qu'il y a à renoncer à ce monde de possibilité est la réception de la réalité - la douleur et le baume de la vérité du seul monde : qu'il existe, et moi en lui" (idem)

"je relève une certaine angoisse dans la participation et la perception du public d'un film, et je caractérise cela comme une expérience de ma contingence." (PM, p. 267)

"Qu'y a-t-il dans le cinéma qui aspire à cette touche de banalité? Aussi insipides et prédictibles que soient en principe la plupart de ces anecdotes, elle pointent quelque chose au sujet de la fascination du cinéma, son aspiration à, quelque chose comme l'accidentel, le contingent, la sujétion de l'existence humaine à des possibilités nombreuses et indescriptibles de catastrophe ou de joie. Comme dans la vision austinienne des excuses, où nous devenons conscients que pour que les actions humaines soient ce qu'elles sont, pour que les choses arrivent comme elles arrivent, des conditions infinies doivent être en place. De telles pensées révèlent que le cinéma porte sur comment les choses arrivent, ou en viennent à arriver, ou arrivent précisément ici et maintenant, ou en viennent à apparaître ainsi." (Cavell et Klevan 2005, p. 176)

« L'effet de ma réflexion sur le cinéma sur ce que je tentais de faire en écrivant de la philosophie – particulièrement la nécessité que j'éprouve, dans mon travail, d'acquérir un pouvoir d'évocation, de saisir les humeurs et les modes des visages, des mouvements et des environnements, dans leur dualité d'existence transitoire et permanente – s'est avérée laisser des traces permanentes, autant que je puisse en juger, dans ma façon d'écrire. C'était là, je

crois, ce qui pouvait, mieux que toute autre ambition que je pouvais avoir, fonder une liberté par rapport aux rythmes prudents de la philosophie que j'avais hérités. » (Cavell in Laugier et Cerisuelo 2001, p. 289)

BIBLIOGRAPHIE

Carroll, Noel Review of *The World Viewed* by S. Cavell, *Film Comment*, January 1973, p. 62-64.

Cavell, Stanley *Must We Mean What We Say ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969 ; tr. fr. C. Fournier et S. Laugier, *Dire et vouloir dire*, Paris, Le Cerf, 2009.

—, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1971 ; tr. fr. C. Fournier, *La Projection du monde*, Paris, Belin, 1999.

—, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, New York, Oxford University Press, 1979 ; tr. fr. S. Laugier et N. Balso, *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Seuil, 1996.

—, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981 ; tr. fr. C. Fournier et S. Laugier, *A la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Ed. de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1993.

—, *Themes out of School. Effects and Causes*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

—, "Words of Welcome", *Beyond Document: Non-fiction Film*, Wesleyan, Wesleyan University Press, 1996.

—, *Contesting Tears, The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

—, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, E. Domenach (éd.), tr. fr. C. Fournier et E. Domenach, Paris, Bayard, 2003, 2010.

—, *Cities of Words, Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2004; tr. fr. E. Domenach, N. Ferron, M. Girel, Paris, Flammarion, 2011.

—, *Little Did I Know. Excerpts from Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2010.

Fried, Michael *Art and Objecthood: Essays and Reviews* Chicago and London: University of Chicago Press, 1998; tr.fr partielle (qui ne comprend pas cet article) Fabienne Durand-Bogaert, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

-, *Manet's Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 1996; tr.fr. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2000.

Greenberg, Clement *Art and Culture*, Beacon Press, 1961, trad. française par Ann Hindry, *Art et Culture*, Macula, 1988.

-, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, édition établie par John O'Brian, University Of Chicago Press, 1995.

Laugier, Sandra et Cerisuelo, Marc *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Rothman, William et Keane, Marion *Reading Cavell's The World Viewed : A Philosophical Perspective on Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2000.