HAL
open science

Le monde ouï. Retour sur une lecture de Stanley Cavell

Jean-Michel Durafour

To cite this version:

Jean-Michel Durafour. Le monde ouï. Retour sur une lecture de Stanley Cavell. Trafic : revue de cinéma, 2021. hal-03334944

HAL Id: hal-03334944

https://amu.hal.science/hal-03334944v1

Submitted on 5 Sep 2021

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.

Le monde ouï. Retour sur une lecture de Stanley Cavell

Jean-Michel Durafour

Aix-Marseille Université

Le monde ouï

Retour sur une lecture de Stanley Cavell

par Jean-Michel Durafour

Le titre original du premier essai consacré au cinéma par Stanley Cavell, publié aux États-Unis en 1971, aurait peut-être exigé qu'on le traduisît malgré tout par *Le Monde vu* (plutôt que *La Projection du monde*, tel que nous le connaissons en France). C'est que son titre anglais – *The World Viewed* – prend d'emblée, si l'on s'en tient au sens premier de *view* (on peut aussi traduire par « monde visionné », « monde projeté », ce qui n'est pas encore la même chose que « projection du monde »), le risque de sonner ou bien comme trop général et ne plaçant pas suffisamment l'accent sur l'originalité du cinéma (après tout « le monde vu » n'est-ce pas aussi ce à quoi j'assiste d'abord avec mes propres yeux ?), ou bien comme insistant sur une qualité si obvie du cinéma qu'il n'y aurait pas même lieu de la préciser : que le cinéma se définit par la vue[1]. Que les films soient faits pour être vus et fassent voir (des bouts de mondes quels qu'ils soient) sonne à bon droit comme une lapalissade, tant il semble aller de soi que le cinéma relève avant tout du regard. L'on ne perdrait donc rien, ou pas grand-chose, à le faire disparaître dans un quelconque transfert linguistique. Donner à voir est *a minima* le point commun sensoriel à toutes les étapes de la chronologie d'une machinerie et d'un dispositif mettant toujours en scène, sous quelque forme qu'on les envisage (muet ou parlant, prise de vues réelles ou animation), des images en mouvement. Mais que les films soient faits pour être vus ne permet pas de conclure, ici ou en général, que le cinéma – qui est tout à fait autre chose que les films – soit l'affaire de la vue. Il y a là une conclusion un peu hâtive dont le questionnement est justement l'un des secrets que le texte de Cavell tient bien gardés. C'est cette évidence

1. Le titre anglais a une raison d'être sur laquelle Cavell est revenu à plusieurs reprises : sa proximité avec l'allemand *Weltanschauung*. À quoi s'ajoute – c'est la thèse développée ensuite par le texte – l'idée forte que les films imposent eux-mêmes leurs conditions d'expérience. Le titre français retenu perd ce sens (le monde y est sous-entendu préexister à sa projection…), mais y gagne aussi autre chose : *projection* dit mieux que la conception cinématographique du monde ne vient pas tant d'idées a priori et de concepts connaissables à l'avance – comme justement la traditionnelle *Weltanschauung* métaphysique – que « *d'une intervention du travail des humains et des machines dans la matérialisation ou la re-matérialisation du monde* » (« Conclusion » à Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 294).

incontestable que le livre, n'hésitant pas à déjouer son titre, met à mal, de-ci de-là, dans des remarques éparses jamais rassemblées en un système, au fur et à mesure de ses différents chapitres.

La Projection du monde laisse percer la possibilité dangereuse, pour qui cherche à définir ce qu'est le cinéma, que celui-ci échapperait totalement en dernière analyse au fait de faire foncièrement appel à nos yeux et qu'il faille le penser comme un art qui, projetant le monde sur un écran, demande à nos yeux… de se comporter *comme nos oreilles*. Voilà qui est dit, et à ce titre l'histoire des techniques – qui ne concerne pas du tout Cavell, ainsi qu'il le précise d'entrée de jeu – pourrait jeter au philosophe, s'il en avait besoin, une perche secourable : le kinétoscope n'a-t-il pas été d'abord imaginé par Edison pour améliorer l'expérience du phonographe en permettant à l'œil de jouir de ce que le second accomplissait déjà pour l'oreille (Edison et Dickson tentèrent dès 1895 de synchroniser les deux avec l'éphémère kinétophone)? Loin que le son ait été ajouté plus tard aux images, on voit que l'ancêtre photographique du cinéma, auquel il ne manque que d'être combiné à la lanterne magique, est d'abord lui-même constitué d'images d'abord *pensées* dans le prolongement de la reproduction sonore.

Mais le terrain de Cavell se situe ailleurs et va l'amener bien plus loin que ce que l'archéologie des media seule eût été en mesure de pouvoir autoriser. Si, dans l'esprit d'Edison, le kinétoscope prolongeait le phonographe, c'était en tant qu'images à voir s'adressant à nos yeux *comme à des yeux* (voire à un seul œil, par le trou du viseur de l'appareil de visionnage, là où on l'entend toujours mieux avec ses deux oreilles). Il en va très autrement dans *La Projection du monde*, sans que Cavell, d'ailleurs, non seulement aille jusqu'à tirer tout le parti resté souvent inexprimé de certains de ses raisonnements les plus audacieux, mais simplement l'aperçoive ou du moins, s'il est douteux que tout cela lui échappe entièrement, fasse mine d'en tenir le moindre cas (il n'y reviendra pas plus dans son « Supplément » de 1979 essentiellement consacré à répondre à des objections sur ses thèses franches).

*

Dès le deuxième chapitre, pourtant, toutes les cartes sont retournées sur la table : il est vrai un peu dans le désordre et sous diverses stratégies de recouvrement. C'est que la partie est serrée. L'ambition de ces pages, en effet, n'est pas mince. Cavell glisse ses pas dans ceux de Bazin et Panofsky, qui l'irritent assez ouvertement, et se confronte à son tour à la grande question théorique de l'après-guerre cinématographique (comme Morin, Laffay ou Mitry) : comment parvenir à définir exactement ce qui fait la spécificité ontologique de l'image photographique[1]? Car la photographie argentique nous trouble. Elle nous trouble parce qu'il s'agit d'une image – pour

1. On voit que Cavell se limite ici au cinéma en prises de vues réelles et conçoit le cinéma – tout au contraire de Deleuze – comme des photographies (c'est le mode de production des films) mises ensuite en mouvement. Pour la circonstance de cet article, dans la mesure où mon intention n'est pas de débattre de ce qu'écrit Cavell mais de *me* débattre *à l'intérieur* de ce qu'il écrit, je me permettrai de faire de même.

parodier Spinoza, ou plutôt Althusser, disons que la photographie du chien n'aboie pas sur le chemin –, mais c'est une image que l'on ne désigne pas non plus comme telle, qui fait la plupart du temps l'économie du *langage* de l'image : ainsi la victime d'une agression, en voyant défiler les portraits du fichier policier des suspects, s'écriera, en reconnaissant son assaillant : « *C'est lui !* », et non pas : « *C'est sa photographie !* » Nous voilà dans un bel embarras : « *Nous ne savons pas ce qu'est une photographie*[1]. » La formule est lapidaire ; elle est aussi indépassable.

Arrivé à ce point, Cavell note que ces difficultés ne se rencontrent pas avec le son. Lorsque nous entendons tel ou tel objet faire tel ou tel bruit, deux situations s'offrent à nous : ou bien l'objet en question nous est présent et nous pouvons le voir ; ou bien il est absent, trop distant ou échappant pour des raisons mêlées à notre vue (un moustique, le vent dans les arbres). Nous sommes ainsi habitués à entendre ce qui ne nous est pas présent, pas du tout ou pas en conscience (ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas là). Or voir, c'est *nécessairement* voir ce qui est présent. Il faut bien que ce que l'on voit soit devant nous. Nous ne sommes guère habitués à voir l'invisible, mais nous le sommes tout à fait à l'entendre. « *C'est pourquoi un homme peut survivre alors que Dieu lui a parlé, mais pas s'il voit Dieu, auquel cas il n'est plus de* ce *monde* » (50). Avec la photographie, je vois la chose elle-même, si l'on veut, mais sans que sa présence soit requise, sans que nous nous alarmions de son absence. « *Nous voyons des choses qui ne sont pas présentes* » (50). (D'où, pourrait-on ajouter, le lien originaire tant et tant glosé entre photographie et poétisation des fantômes : le spectre, c'est d'abord un bruit de chaînes ou un hululement.) La photographie nous met en contact avec la présence des objets ou des êtres vivants sans que ceux-ci soient présents. Ils l'*ont été* devant l'objectif – on sait comment Barthes embraiera sur ce constat – mais ils ne le sont pas maintenant. Le cinéma ira encore plus loin : s'il est encore possible dans certains cas de regarder la photographie d'une chose à côté de la chose elle-même telle qu'elle a été capturée, on ne peut pas voir les images d'un film *en même temps* que leur tournage.

La photographie nous fait voir les choses comme nous ne pouvons que les entendre : absentes. Il ne s'agit pas seulement de dire qu'elle nous permet de contempler les traces ou les corollaires des choses évanouies ou invisibles : nul besoin de la photographie pour cela. Je parle ici des choses elles-mêmes. Je serais tenté de reformuler tout cela ainsi pour aller plus avant dans ce qui me semble se tenir tapi au fond de ce raisonnement a priori de transition au sein d'un argumentaire plus vaste et visant d'autres fins : avec la photographie nous voyons les choses « comme » – c'est évidemment toujours *ceteris paribus* (et Cavell alertera plus loin, dans une autre discussion, sur la « *fausse idée de* [l']*importance* » d'un « voir comme » à la Wittgenstein mal compris comme « *clé du sujet de l'art* » (232)) – nous pouvons les entendre. *La photographie est un art de l'oreille appliqué au regard*. C'est un medium dont l'organe de jouissance et

1. Stanley Cavell, *La Projection du monde*, Vrin, 2019, p. 49. Les références ultérieures à ce livre se feront directement dans le corps du texte.

de destination n'est pas l'organe de sa *Weltanschauung* mécanique. Revenons sur ce vocabulaire de la *Weltanschauung*, dont j'ai rappelé en note combien il était cher à Cavell : la particularité de la photographie, puis du cinéma – qui repose sur elle tout en mettant fin à sa « *théâtralité* » (183) –, ce n'est pas qu'elle a une *Weltanschauung* extravagante mais qu'elle hérite d'une *Weltanschauung* bien en place qu'elle déporte vers un autre repère sensoriel de référence et dont elle ne sait que faire. Cela, nulle part Cavell ne l'écrit. Pourtant, on peut le lire partout entre les lignes. Et s'il n'a pas besoin de le dire, c'est peut-être également parce que cela s'est déjà écrit un peu tout seul au fil des phrases. Si la photographie est *inouïe*, c'est d'abord parce qu'elle est *in-ouïe* : modelée sur le son à l'adresse des yeux. L'in-ouï, ce n'est pas ici ce qui n'est pas ouï : c'est du paradigme sonore retraité pour des organes non auditifs. Tout compte fait, dans la langue de Cavell, « *viewed* » ne doit pas se traduire par « vu », mais par « in-ouï ».

Quelle différence entre l'image et le son ? Quand j'entends l'alto de ma fille qui joue dans sa chambre, je perçois en réalité le *son* de l'alto, pas l'alto lui-même, seulement l'un de ses effets : un certain bruit que l'on peut faire avec un instrument à cordes (à l'aide d'un archet, en jouant plus ou moins juste, etc.); si je pince les cordes ou si je m'en sers pour taper sur la tête d'un importun, le son rendu sera tout différent. Mais quand je le vois, indique Cavell, je vois l'alto lui-même : « *Les objets ne* font *pas de vues ou n'*ont *pas de vues. J'ai envie de dire : les objets sont trop* près *de leurs vues pour les livrer à la reproduction* » (52). Je crois, pour ma part, l'argument moins ontologique que psychologique. En toute rigueur, il y a bien des vues sur les objets. Quand je regarde l'alto posé sur la table, ce que je vois, une fois la métonymie mise à plat, ce n'est pas l'alto mais une vue de l'alto : je ne vois pas sa face en contact avec le meuble ni les éclisses situées à l'opposé de ma position. Si l'on essaie de contrecarrer les pièges des raccourcis de la langue ordinaire, il faut reconnaître que, bien avant la photographie, lorsque nous voyons un objet, même si contrairement au son la vue ne peut que nous en donner la présence matérielle, nous ne percevons jamais que l'une de ses images. Cette image n'est cependant pas semblable à une photographie, car elle ne peut pas continuer d'exister quand l'objet disparaît (si ce n'est mentalement dans les rêves ou les souvenirs : mais elle devient alors autre chose). Nos habitudes métaphysiques – une tenace assimilation entre voir et savoir – ont simplement fait que nous avons patiemment réduit l'être des choses à leur être visible, et que nous ne nous en apercevons plus. Mais on ne *voit* pas plus l'alto qu'on ne l'*entend* (même si son apparence, il faut bien l'avouer, ne peut pas être tenue pour l'un de ses produits accidentels et non nécessaires).

On a longuement insisté sur l'écart chez Cavell entre monde projeté et monde réel, dans lequel se loge précisément le scepticisme de notre expérience ordinaire demandant sans cesse des *preuves* à la vue (et qui rend l'expérience du cinéma si intense). Il me semble que cet écart se double d'un autre : l'abîme entre nos yeux et nos oreilles dans lequel s'installe la photographie. S'il est exact que, chez Cavell, le monde projeté est inquiétant car il nous présente des choses absentes et que ce qui compte pour le

philosophe est plus une expérience globale des films, et non l'image ou le son pris séparément, cette étrangeté de l'image cinématographique se double en filigrane d'une autre – qui ne l'invalide absolument pas ni ne la contrarie, mais la renforce : une inquiétude, dès son mode de production photographique, devant les organes de la sensation eux-mêmes (je rappelle que Cavell était lui-même presque sourd d'une oreille à la suite d'un accident d'enfance). C'est peut-être, sans doute, une lecture un brin phénoménologique de Cavell ; il me semble cependant qu'un murmure insistant la fait de temps à autre venir à la surface du livre comme une *inquiétude du texte* lui-même.

*

Ce qui est tout à fait frappant dans le passage de *La Projection du monde* que je viens de résumer et discuter, c'est que deux logiques contradictoires s'y affrontent. L'une, explicite, fait reposer le désarroi ontologique provoqué par la photographie sur la différence entre la vue et l'ouïe : s'il existe des sons des objets, il n'y en a pas de vues (on vient de voir que c'était discutable), et, si la photographie est ontologiquement complexe, c'est parce qu'avec l'objet elle enregistre et restitue – pour la première fois dans l'histoire des images – l'adhérence visuelle de l'objet à lui-même. L'autre, clandestine mais à mon avis pas moins vigoureuse, fait exactement le pari inverse : la photographie nous invite à *rapprocher impossiblement* la vue de l'ouïe, à faire de leur impossible superposition le lieu même de leur mise en rapport[1]. Ces thèses ne sont d'ailleurs pas si inconciliables : ce qui vaut pour les images ne vaut pas obligatoirement pour la vue, ni ce qui vaut pour les sons, automatiquement pour l'ouïe. Une chose est le sensible perçu, une autre est l'instance de sa perception.

Cet état de fait un peu strabique, dans lequel le texte *dit* quelque chose et semble *vouloir dire* autre chose, outre qu'il ne doit pas nous surprendre de la part d'un philosophe qui venait de publier en 1969 le recueil *Dire et vouloir dire* (*Must We Mean What We Say ?*), ne doit non plus nous étonner dans un ouvrage à la tonalité profondément mélancolique en ce qu'il est de part en part traversé par le sentiment qu'une manière de confiance préthéorique dans le cinéma est devenue impraticable – *La Projection du monde* est rédigé au cours de la décennie la plus remuante et iconoclaste du XXe siècle américain – et que quelque chose d'essentiel au cinéma a non pas tant été historiquement perdu, à un moment donné, qu'il est *toujours déjà perdu*, où qu'on se place pour écrire, à partir du moment où l'on se met à en parler avec des concepts, c'est-à-dire avec des mots. N'écrit sur le cinéma que celui qui n'a plus rien à perdre et n'espère rien trouver parce qu'écrire sur le cinéma, c'est chercher à ne plus y voir net. Cavell lui-même indiquera qu'il a écrit ce livre « *comme un émissaire venu d'un temps autre, étranger, dont je ne sais clairement si c'était le passé ou un futur manqué*[2] ». Le

1. Un rapport impossible n'est pas une absence de rapport ; un rapprochement impossible n'est certainement pas une absence de rapprochement.

2. Stanley Cavell, « Conclusion », *art. cit.*, p. 288.

livre, qui se tient à cheval entre deux époques, le délitement du cinéma classique d'un côté, et le Nouvel Hollywood de l'autre, n'échappe pas à l'antienne sur la fin du cinéma : les possibilités du medium ne pouvant pas dépasser un certain seuil pour l'œil humain, les nouveaux films ne font la plupart du temps que « *rhabiller* » (110) les anciens en abusant de procédés rhétoriques pour pallier la perte de la conviction – les mythes s'usent vite – que le cinéma peut permettre au monde de se montrer. Cela ne va pas de temps en temps sans l'infirmation de certaines parties du texte par d'autres. Ainsi, après avoir critiqué au détour d'une phrase le regard rétrospectif comme ne se tournant pas vers le passé mais se détournant seulement du présent, Cavell – victime en cela d'une illusion rétroactive puisqu'il le fait en supposant connu ce qui ne viendra qu'après – relit au futur antérieur « Le peintre de la vie moderne » de Baudelaire comme « *une anticipation du cinéma* » (85).

Une chose est sûre, et Cavell l'a suffisamment répétée et appliquée pour qu'aucun doute ne soit permis : tout comme celle de Bazin, sa conception du cinéma ne s'est élaborée, voire n'a de sens, qu'à l'aune du cinéma *parlant*. Bien évidemment on croisera ici ou là des noms (Keaton) ou des films (*Le Cabinet du docteur Caligari*) tirés de l'index du cinéma muet, comme il est inévitable, mais statistiquement très peu et pas plus qu'il n'est indispensable. L'approche du cinéma mise en œuvre dans *La Projection du monde*, et après dans *À la recherche du bonheur* (la « *comédie du remariage* ») ou *La Protestation des larmes* (le « *mélodrame de la femme inconnue* »), où la question de la voix organise le partage entre la conversation du couple et la répression de la parole féminine, vaut pour des films dans lesquels les images ne sont pas dissociables des sons (conversation, « *vilains orateurs*[1] »), *que l'on analyse ces sons ou pas*. Il faut bien garder cela à l'esprit : même quand Cavell ne s'intéresse qu'à des données visuelles, ces données sont prises dans des films dans lesquels elles fonctionnent toujours dans des clusters images-sons, où elles ne sont jamais seules mais sont isolées.

Or, en lisant *La Projection du monde*, force est de constater que la dimension sonore des films parlants est très peu prise en compte, si ce n'est lorsque Cavell en vient à l'analyse précise de tel ou tel film. Mieux : systématiquement, le cinéma est ontologiquement évoqué – n'oublions pas que c'est la grande ambition de l'ouvrage, du moins initialement – dans des termes qui seraient mieux adaptés pour le seul cinéma muet : le cinéma nous permet de « *contempler* [le monde] *sans être vu* » (80 : mais pas de l'entendre sans être entendu ?) ; « *la base physique du cinéma est irréductiblement photographique* » (119 : le son n'est-il pas aussi matériel ?) ; « *les films nous convainquent de la réalité du monde, de la seule manière que nous ayons d'être convaincus* […] *: en en prenant des vues* » (160), etc. Quand des informations sonores apparaissent sous la plume de Cavell, ce n'est jamais dans le moment (qualitatif) de la définition, mais dans celui (quantitatif) de la description ou de la précision : « *ces rythmes vocaux, gestuels, corporels qui leur sont absolument spécifiques* » (119), ou – à propos de Natalie Wood

1. Stanley Cavell, *La Protestation des larmes. Mélodrame de la femme inconnue*, Capricci, 2012, p. 79 et suiv.

ou Tuesday Weld – « *la nervosité malhabile de leur voix* » (122), par exemple. (On notera que, à l'inverse, lorsqu'il parle de la théorie du cinéma, Cavell appuie sur le son – « *ce que j'ai lu et entendu de l'esthétique du cinéma* » (125) –, mais il est vrai que lire c'est déjà entendre et non pas voir…)

Faut-il discerner là, comme plus loin dans la reprise des deux définitions du cinéma, déjà rebattues à l'époque, par le montage ou par le plan-séquence, « *la possibilité de passer par le montage d'une vue à une autre* » ou « *la possibilité de la projection ininterrompue d'une vue changeante* » (125), exagérément opposées, la queue de comète – finalement bien longue – du vieux préjugé optique ? Répondre oui à cette question serait évidemment trop simple. Car le son est loin d'être tenu pour négligeable par Cavell, dans ce livre comme bien entendu dans les suivants (où il ne viendrait à l'esprit de personne de le contester tant ses analyses y font une très large place), lorsqu'il s'agit malgré tout de *définir* le cinéma. Seulement, s'il est pris en considération, c'est sur un mode là aussi tout à fait déroutant et inattendu, complémentaire en quelque sorte à l'ontologie photographique : celui du *son qui se fait voir*. Qu'avons-nous aussi appris jusque-là ? Que, si le cinéma est ontologiquement photographique, la photographie est quant à elle ontologiquement – disons – pleine de sonore. La photographie, en rendant les choses visuellement présentes-absentes, met dans l'image une absence-présence propre au son. Lorsque Cavell indique que le cinéma a une ontologie photographique, si nous lisons jusqu'au bout comme j'ai proposé de le faire son commentaire de la photographie comme image *in-ouïe*, il ne dit rien d'autre que le cinéma est *d'emblée* placé sous un paradigme altéré du son.

La suite des chapitres de *La Projection du monde* ne paraît pourtant guère aller dans ce sens si l'on s'en tient, de nouveau, au texte littéral de l'auteur. Ceux consacrés aux types fondateurs de la Femme ou du Dandy sont essentiellement composés de remarques visuelles ; les critères qui permettent d'affirmer que le cinéma projette un monde total sont d'abord le vieillissement des corps et l'enregistrement de la couleur ; l'automatisme dans la genèse de l'image promet « *la monstration du monde en soi* » (184) ; il existe une « *caméra sous-entendue* » (193-200) mais nul microphone pareillement sous-entendu ou, si l'on veut conserver l'oxymore, sous-exposé ; les procédés modernistes analysés d'un peu près sont le ralenti, le plan très bref ou l'arrêt sur image.

Il faut attendre le tout dernier chapitre pour espérer voir *in extremis* la donne changer par la promesse de son titre, et encore est-ce à première vue sur un mode étrangement négatif pour le lecteur qui tourne autour des paroles et des sons depuis le début du livre – livre dont toute la seconde moitié est consacrée au cinéma (parlant) postclassique : « *Reconnaître le silence* » (219). Ce moment final commence par une remarque à rebrousse-poil : avec le parlant, le cinéma a perdu quelque chose. C'est que l'ajout du son signifie en réalité une perte ou, mot autrement plus énergique parce qu'il implique un acte de la volonté (là où une perte peut être tout à fait involontaire), un « *renoncement* » (220). Ce qui a été délaissé, si ce n'est récusé, c'est justement le silence. Une telle remarque s'explique d'abord *expressis verbis* en revenant à la

langue anglaise et à l'expression « *silent movies* ». En devenant parlants, bavards (les « *talkies* »), les films ne sont plus « silencieux ». Mais là aussi, si l'on regarde d'un peu plus près en opérant un léger déblayage terminologique, on constate que les films muets n'ont jamais été vraiment silencieux, car le silence est une qualité de ce qui peut parler. On ne dit pas des lapins qu'ils sont silencieux, mais simplement qu'ils sont muets. En revanche, on pourra s'étonner qu'un enfant d'ordinaire turbulent soit exceptionnellement bien silencieux. Toute la question pour le lecteur francophone en découvrant le texte original de Cavell, et au premier chef son traducteur, c'est de savoir si Cavell a recours ici au terme *silence* seulement dans le sens commun de l'expression usuelle « *silent movies* » ou (voire les deux) s'il parle du silence ici dans un sens plus personnel que l'on pourrait présenter ainsi en se souvenant des pages qui précèdent : si le cinéma muet est silencieux, c'est parce qu'il a quand même affaire, sinon aux sons eux-mêmes, du moins à un schème sonore, celui de l'ontologie photographique *in-ouïe* de l'image de film.

Prenons les choses autrement avec les paragraphes postérieurs écrits par Cavell. Il y a donc eu pendant un peu plus d'une trentaine d'années – peu importe désormais ce que l'on entend exactement par l'expression – des films silencieux. Ce silence est *redevenu* une qualité des films modernes. Pourquoi ? Pour la raison très simple que dans les situations qu'explore le nouveau cinéma – rappelons que l'ouvrage est sorti en 1971 –, tordant les combinaisons sensori-motrices (pour le dire dans la terminologie deleuzienne), « *les mots dont nous avons besoin ne* sont pas *synchrones avec les occasions où nous en avons besoin* » (222), exactement *comme dans le cinéma muet*. Dans un film muet aussi, la parole et le visible sont a fortiori désynchronisés (puisqu'il n'y a pas de parole du tout). La désynchronisation est la qualité par laquelle le cinéma moderne et le cinéma muet se rejoignent par-dessus le cinéma parlant classique. Les raisons de la désynchronisation diffèrent peut-être, mais la conséquence de ce point de vue est la même. Nulle part Cavell ne fait semblant de distinguer entre ces deux silences pourtant très différents. Ce qui compte, c'est qu'une même réalité quotidienne soit explorée : celle de la déliaison entre nos mots et nos actes et du « *sentiment d'indicible* » dont le traitement par le cinéma est exigé au nom de la « *reproduction absolue du monde* » (222), car ce sont là des situations très communes dans la vie de tous les jours. C'est la disposition profonde au scepticisme : les œuvres d'art expriment notre difficulté à agir et à parler. Ainsi, loin qu'il n'y ait là qu'une caractéristique du cinéma moderne, c'est pour tout le cinéma que ce qui a toujours le plus compté, que ce qui compte ontologiquement, plutôt que la parole redondante avec le visible, c'est « *la gaucherie de la parole, la sottise, les duplicités et les dissimulations de l'affirmation, la frustration de l'âme et du corps qui éprouvent leur être-inarticulé et leur terreur d'être inarticulé* » (223). Une parole qui crée *son* propre visible, lequel prendra le relais des impasses de l'expression verbale : au cinéma on pense notamment tout de suite aux puissances de la physionomie. Bref, tout le contraire de l'alto de tout à l'heure dont on ne joue que parce qu'on peut d'abord le voir (ce qui ne veut pas dire que cela soit inévitable : il existe bien entendu des musiciens aveugles).

Ce que l'avènement du parlant a rompu en abandonnant le silence – pour en revenir à la question de la perte –, c'est « *le charme de l'intelligibilité immédiate* » (223) de tels états.

Le couperet peut alors tomber : « *On n'a jamais fait de film muet. On en a qualifié de muets après que d'autres eurent acquis la parole* » (223). C'est d'autant plus juste si l'on garde en mémoire la subtilité de la « définition » cavellienne de la photographie comme art de l'oreille adressé aux yeux. Une définition elle-même seulement murmurée à l'oreille du lecteur par des phrases irrévocablement muettes.

L'ultime chapitre de *La Projection du monde* fait office de conclusion à tout l'ouvrage (avant de se terminer sur rien de moins que notre immortalité), non en ce qu'il présente – ce qu'il fait dans sa première page – un résumé au pas de course de toute la discussion antérieure, mais en ce que, si la photographie met de l'oreille « dans » l'œil, le cinéma parlant met de l'œil « dans » l'oreille. Avec le parlant, la boucle est bouclée : l'oreille peut enfin voir. On se souviendra ici avec profit d'une remarque plus tardive (mais tout aussi ontologique) de Damisch : « *Le problème que le "parlant" posait, dans sa substance même, aux adeptes de l'esthétique du muet découlait* […] *de ce qu'il n'en appelait plus seulement à l'œil, mais à l'oreille, avec tous les effets qu'autorisait ce nouveau tour : l'œil écoutait ; à l'oreille désormais de* voir[1]. »

*

On ne s'étonnera guère d'une telle lecture dissimulée entre l'œil et l'oreille dans un livre qui, privilégiant l'expérience centrifuge de la projection sur celle centripète de la sensation, insiste par ailleurs 1) sur l'origine elle-même cryptique du cinéma – « *Le cinéma provient de la magie ; des régions* souterraines *du monde* » (79) – et 2) sur l'importance de l'implicite dans un medium ayant porté l'explicite à un degré jamais atteint avant lui. Si, d'un côté, le monde a au cinéma une présence qu'aucune autre image jusqu'ici n'a pu restituer avec autant d'assurance et d'originalité, d'un autre côté les films ne gagnent rien à être trop explicites. C'est la fameuse formule de Hitchcock à Truffaut : « *Tout ce qui est* dit *au lieu d'être* montré *est perdu pour le public*[2]. »

C'est exactement la même logique que Cavell a appliquée dans l'écriture de son livre.

1. Hubert Damisch, *Ciné fil*, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2008, p. 166.
2. *Hitchcock/Truffaut*, Gallimard, 1993, p. 12.