HAL
open science

Travail de deuil, philosophie et expérience cinématographique

Hugo Clemot

To cite this version:

Hugo Clemot. Travail de deuil, philosophie et expérience cinématographique. A contrario. Revue interdisciplinaire de sciences sociales, 2018, n° 26 (1), pp.53-68. 10.3917/aco.181.0053 . hal-03510592

HAL Id: hal-03510592

https://hal.science/hal-03510592v1

Submitted on 17 Jan 2022

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.

Travail de deuil, philosophie et expérience cinématographique

Hugo CLEMOT

S'il est un philosophe qui aura reconnu très tôt dans son œuvre l'importance et la solidarité de l'expérience vécue, de la philosophie et du cinéma, c'est bien Stanley Cavell. La première phrase de la préface à *La Projection du monde*, « Des souvenirs de cinéma se superposent fil à fil aux souvenirs de ma vie » (Cavell 1999 : 17), ne veut pas seulement dire que les souvenirs de cinéma peuvent parfois se mélanger avec les « vrais » souvenirs, « les souvenirs de ma vie », comme si chacun d'entre nous savait très clairement ce qu'il faut entendre par l'expression « ma vie » et comme si nous pouvions répondre sans réflexion aux questions que pose Stanley Cavell dans *Si j'avais su* : « [Q] u'est-ce que l'histoire d'une vie ? Où est le lieu, qu'est-ce qu'une forme d'où l'on puisse la raconter ? » (Cavell 2014 : 216)

Le fil des souvenirs, les ressemblances familiales et le tissu de la vie

À la métaphore du fil des souvenirs, on pourrait associer, entre autres images possibles, notamment celle du motif dans le tapis (Wittgenstein 1998 : 134) partagée par Henri James et Ludwig Wittgenstein, l'image dont se sert ce dernier quand il pense la notion d'air de famille à propos de concepts ouverts ou vagues comme ceux de langage ou de jeu, à savoir l'image de la corde qui se cache derrière l'idée que les ressemblances entre les choses que l'on désigne par un concept ouvert « se chevauchent et s'entrecroisent. » (Wittgenstein 2004 : 64) Wittgenstein remarque en effet que les jeux auxquels nous jouons avec le langage n'ont, comme les membres d'une même famille, « rien de commun qui justifie que nous employons le même mot pour tous, – mais […] sont tous *apparentés* les uns aux autres de bien des façons différentes. » (Wittgenstein 2004 : 63) Deux membres d'une même famille peuvent bien partager, par exemple, un même nez, mais ne pas avoir la même forme de visage, tandis que le visage du premier peut rappeler celui d'un troisième, et un quatrième ne partager avec le troisième et aucun autre, que la couleur de ses yeux. Wittgenstein appelle ce type de ressemblances des ressemblances familiales et dit des membres d'une même famille qu'ils partagent un « air de famille » :

> *« Je ne saurais mieux caractériser ces ressemblances que par l'expression d'"air de famille" ; car c'est de cette façon-là que les différentes ressemblances existant entre les membres d'une même famille (taille, traits du visage, couleur des yeux, démarche, tempérament, etc.) se chevauchent et s'entrecroisent. — Je dirai donc que les "jeux" forment une famille. » (Wittgenstein 2004 : 64)*

Cette image des ressemblances qui peuvent exister entre les divers membres d'une même famille sert à Wittgenstein pour lutter contre l'emprise de l'idée que tous nos concepts seraient aussi précis que celui de triangle. Le concept de triangle est un concept précis en ce sens que chaque figure que nous appelons correctement « triangle » doit posséder une propriété qu'elle partage avec toutes les autres, une caractéristique essentielle, plutôt qu'accidentelle, à savoir le fait d'avoir trois côtés. En nous rappelant que nous pouvons à bon droit identifier différents membres d'une même famille, sans qu'il soit nécessaire pour cela que nous ayons identifié une caractéristique qui leur serait commune à tous, Wittgenstein nous invite à remettre en cause le préjugé « philosophique » selon lequel tous les concepts devraient être des concepts précis en observant de quelle façon nous usons d'ordinaire très correctement de concepts ouverts, plutôt que précis, aussi familiers que celui de jeu. Quand on cesse en effet de vouloir trouver à tout prix entre les jeux, comme entre les différents emplois du langage, une caractéristique

essentielle, qui leur serait commune à tous, on découvre qu'à l'instar des membres d'une même famille, il n'existe là non plus « rien de commun qui justifie que nous employons le même mot pour tous, – mais qu'ils sont tous *apparentés* les uns aux autres de bien des façons différentes. » (Wittgenstein 2004 : 63) On peut donc bien dire d'eux aussi qu'ils partagent un air de famille et l'étude de leurs ressemblances familiales nous apprend que ce qui les lie est « un réseau complexe de ressemblances qui se chevauchent et s'entrecroisent » (Wittgenstein 2004 : 64), comme les fils qui composent une corde peuvent se chevaucher et s'entrecroiser. Cette image de la corde importe dans la mesure où elle signifie notamment, par analogie, que de même que la résistance de la corde sera fonction de la densité et de l'entrecroisement des différents fils qui la constituent, de même l'utilité du concept sera en partie fonction de la densité et de l'entrecroisement des similarités qui relient ses différents emplois.

Avec cette image à l'esprit, on comprend que si les souvenirs de cinéma sont comme des fils entremêlés aux souvenirs de nos vies, alors cela veut dire qu'ils n'en sont pas moins constitutifs et que chercher à décrire les premiers est un moyen de renforcer la présence des seconds, qui sont eux-mêmes susceptibles de les éclairer en retour, ce qui suffit déjà à justifier l'importance des souvenirs pour parler de cinéma. Vouloir parler de cinéma en se passant des souvenirs de sa vie serait en effet comme vouloir parler de sa vie en effaçant de sa mémoire une histoire d'amour passée : ce serait effacer aussi d'autres morceaux importants de sa biographie. Dans le film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (M. Gondry, C. Kaufman, 2004) (Cavell 2014 : 297-298) la science-fiction permet à Joel Barish (Jim Carey) d'ainsi effacer le souvenir de son ex-petite amie, Clementine Kruczynski (Kate Winslet). Mais on s'aperçoit que se trouvent par là également perdus pour lui d'autres souvenirs auxquels il tient et qui sont nécessairement liés aux premiers : ceux de sa poupée *Huckleberry Hound* (Roquet Belles Oreilles) ou de la chanson « *Oh my darling Clementine* », que lui chantait sa mère quand elle le baignait dans l'évier de la cuisine et qui est la chanson que ne cesse d'entonner le personnage du dessin animé. À la suite de C. D. C. Reeve, on peut en effet concevoir une relation amoureuse comme un métier à tisser qui lie des vies l'une avec l'autre en un tissu qu'il est difficile de détisser (Reeve 2009 : 18), une difficulté qui n'est pas sans rappeler la difficulté de la philosophie elle-même.

Fils conceptuels, nœuds mentaux et philosophie

L'image des fils de souvenirs dont sont faites les cordes conceptuelles dont nous usons pour nous saisir du monde ou des autres, ou encore, ce qui revient au même, auxquelles nous nous rattrapons pour ne pas nous effondrer, permet en effet que l'on qualifie la nature de la difficulté ici visée de « philosophique ». Le problème vient de ce que nos fils conceptuels s'emmêlent facilement et ce d'autant plus que nous avons trop tendance à nous y agripper quand il nous faudrait apprendre à lâcher prise, en ne perdant pas de vue ce dont nous avons réellement besoin. Comme l'écrit Wittgenstein, la philosophie essaie d'apporter une solution à cette difficulté en tant qu'elle « défait dans notre pensée les nœuds que nous y avons introduits de façon insensée ; mais c'est pour cela qu'il lui faut accomplir des mouvements aussi compliqués que le sont ces nœuds. » (Wittgenstein 1975 : 53)

Dans les pratiques ordinaires où nous pouvons être confrontés à des nœuds, à savoir la couture, la pêche, l'informatique, etc., quand nous ne tenons pas aux fils ainsi emmêlés ou quand nous disposons d'autres fils qui pourraient venir les remplacer, nous pouvons préférer détruire les nœuds, en les coupant à l'aide d'un instrument tranchant, à la façon dont Alexandre le Grand trancha ou fit trancher le nœud gordien, ou en les brûlant, bref en trouvant une méthode qui permette de les faire disparaître. C'est cette méthode que propose l'entreprise *Lacuna, Inc.* : si nos souvenirs sont comme un ensemble d'images dont le collage constitue le film mental de

notre vie, alors on pourrait dire que *Lacuna, Inc.* propose à ses clients de couper certaines séquences au montage, afin de ne plus souffrir de réminiscences, c'est-à-dire de ne plus avoir à regarder ces passages pénibles. Les philosophes ont souvent été tentés de procéder ainsi, qu'il s'agisse de faire table rase du passé en détruisant toutes leurs anciennes opinions, de limiter les prétentions du savoir afin de protéger le domaine de la croyance ou de renoncer à la question « pourquoi » au profit de la question « comment », c'est-à-dire aujourd'hui de « naturaliser » les différents champs de problèmes philosophiques.

Il est pourtant certain qu'il ne suffit pas de détourner les yeux d'un problème pour le faire disparaître et que ce procédé crée lui-même de nouvelles et très sérieuses difficultés. Renoncer à trouver la réponse d'une question qui nous tient à cœur peut même conduire à un état d'esprit mélancolique. Dans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, c'est évidemment l'expérience que vit Joel au début du film, son blues étant notamment souligné par l'usage de la couleur bleue (Toles 2009 : 114). Mais c'est aussi l'expérience que vit Clementine, avec ses cheveux couleur « *Blue ruin* », et qui se sent mal dans sa peau, comme une étrangère dans son esprit : « Je suis perdu[1]. J'ai peur. J'ai l'impression d'être en train de disparaître. Ma peau s'en va ! Je vieillis ! Rien n'a plus aucun sens pour moi ! », dit-elle à Patrick, en décrivant ainsi tous les symptômes de la mélancolie repérés par Freud, à savoir

> *« une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, […] la perte de la capacité d'amour, […] l'inhibition de toute activité et l'abaissement du sentiment de soi »* (Freud 1917 : 262).

Condamnée à faire son deuil d'une perte qu'elle a oubliée, elle souffre depuis d'une humeur inaltérable dont elle ne connaît pas la cause (Toles 2009 : 116). Nous pouvons en induire que, de même que l'effacement des souvenirs d'une relation amoureuse, en tant qu'ils sont nécessairement liés fil à fil avec d'autres souvenirs — parmi les plus importants de notre vie —, produit dans le film un sentiment de perte et d'abattement très douloureux dont rien n'assure qu'on puisse s'en relever, de même, vouloir se sortir des problèmes philosophiques en les effaçant artificiellement fait courir le risque d'oublier jusqu'à l'origine du sentiment de vertige ou de perte qui nous fait souffrir.

Ce que la philosophie essaie de faire : le dénouement conceptuel

Résoudre un problème philosophique ne peut donc se faire sans une activité de dénouement conceptuel, qui requiert que le philosophe ait lui-même fait l'expérience des nœuds qu'il entend aider son lecteur à dénouer, qu'il accepte, pour mobiliser une autre métaphore de Wittgenstein, de se « laisser traîner dans la boue » (Wittgenstein 1992 : 134-135) du problème philosophique, c'est-à-dire qu'il « se pénètre [lui] -même si profondément du problème que la réponse du sens commun en devienne insoutenable » (Wittgenstein 1992 : 134-135). Autrement dit, une activité authentiquement philosophique comprendra nécessairement un rapport au vécu du philosophe, à l'expérience subjective qu'il fait du nœud conceptuel qu'il entend dénouer ou de la « crampe mentale » (Wittgenstein 1996 : 35) qu'il cherche à soulager, et la compréhension du problème sera d'autant plus riche que cette expérience sera moins artificielle, c'est-à-dire davantage fondée sur la vie du philosophe (Mooney 2009 : 95-96).

Si les souvenirs permettent en effet de « ne pas court-circuiter les problèmes en philosophie », ils constituent aussi la source indépassable d'un remède ou d'un soulagement authentique éventuel, dans la mesure où ces difficultés conceptuelles ne réclament pas de nous de chercher davantage d'informations, mais de faire un effort pour interroger notre manière de

[1] « Un problème philosophique est de la forme : "Je ne m'y retrouve pas." » (Wittgenstein 2004 : 87) Cité par Cavell comme l'une des conditions d'un appel à la réflexion philosophique (Cavell 2014 : 17-18).

voir, de penser et de nous souvenir, bref de revenir non seulement sur les concepts que nous utilisons pour nous rapporter à notre expérience, mais aussi sur les images, les exemples, les souvenirs qui soutiennent et, parfois, biaisent l'usage que nous faisons de nos concepts. Wittgenstein le dit ainsi : « Le travail du philosophe consiste à amasser des souvenirs dans un but déterminé. » (Wittgenstein 2004 : 88) Aussi, lire philosophiquement les *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, c'est donc pratiquer une sorte d'exercice spirituel au moyen duquel on cherche à mieux voir ce que nous ne voyons pas, mais qui est pourtant sous nos yeux, à reconnaître ce que nous savons déjà, mais qui nous échappe néanmoins, bref à mieux nous rappeler de ce que nous ne pouvons pas manquer de savoir. Dans un article de 1964 intitulé « Existentialism and Analytical Philosophy », Cavell reliait cette idée à celle de « vue synoptique » :

> *« [L'expression de] "vue synoptique" (perspicuous representation) […] veut dire, en gros, que plutôt que d'accumuler de nouveaux faits ou de capturer l'essence du monde dans des définitions, ou de perfectionner ou de compléter notre langage, ce dont nous avons besoin est d'arranger les faits que nous connaissons déjà ou dont nous pouvons prendre conscience simplement en nous souvenant (merely by calling to mind) de quelque chose que nous savons déjà. » (Cavell 1964 : 964)*

Si cet exercice de dénouement mérite d'être qualifié de philosophique, c'est parce qu'il s'agit bien d'accomplir « des mouvements aussi compliqués que le sont [l] es nœuds » (Wittgenstein 1975 : 53) en détachant ou séparant les fils mémoriaux et conceptuels les uns des autres afin qu'ils retrouvent la place qui est la leur dans nos vies et dans nos esprits.

Cette idée justifie en partie la primauté accordée par Cavell et Wittgenstein à la description sur l'explication et la discussion en philosophie (Cavell 2014 : 288 et Wittgenstein 2004 : 84 ; 88) en même temps qu'elle permet de deviner l'importance des changements que la philosophie peut provoquer en un individu. En effet, si la philosophie apparaît dans ces moments de perte, de vacillement de nos certitudes quant à la valeur et à l'importance de nos croyances et de nos désirs, elle peut permettre, quand l'activité de dénouement est bien menée, de nous révéler nos besoins réels que nos certitudes nous cachaient jusque-là. Ou, pour reprendre un leitmotiv wittgensteinien de Cavell : « Nos recherches doivent être retournées sur l'axe de nos besoins réels. » (Wittgenstein 2004 : 83)

Cette phrase de Wittgenstein est une énigme qui a tout pour créer une nouvelle crampe mentale dans nos esprits. Instruit par les clarifications de *Si j'avais su*, j'aimerais me saisir de ce nœud conceptuel en évoquant de nouveau le film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) de Michel Gondry et Charlie Kaufman.

Philosophie, vue synoptique et idées de cinéma

Conformément à sa volonté de lire les *Recherches philosophiques* de Wittgenstein comme des confessions de leur auteur, Cavell entend l'expression de « besoins réels » en un sens plus fort que celui qu'un autre lecteur pourrait être tenté de lui donner. En effet, une interprétation usuelle de cette phrase la rapprocherait du projet wittgensteinien de reconduire « les mots de leur usage métaphysique à leur usage quotidien » (Wittgenstein 2004 : 85). Il s'agirait de montrer au philosophe que, contrairement à ce que pourrait laisser croire la correction grammaticale superficielle de ses phrases, l'emploi qu'il fait des termes n'est pas conforme à l'usage ordinaire, ce qui, puisque « [l] » utilisation du mot dans la pratique est son sens » (Wittgenstein 1996 : 127), priverait nécessairement son discours de signification. Plutôt que de chercher à donner à ses concepts « la pureté du cristal » (Wittgenstein 2004 : 83), ce dont le philosophe aurait réellement besoin serait de revenir au « sol rugueux » (Wittgenstein 2004 : 83) de nos usages ordinaires.

Que Cavell entende cette expression de « besoins réels » en un sens plus directement en rapport avec l'expérience vécue est attesté par les occurrences de l'expression dans *Si j'avais su* (Cavell 2014 : 132 ; 548 ; 604), et notamment par le passage où il rend compte de son rapport à Freud : « Chez Freud, l'explication était omniprésente et pouvait s'avérer ou ne pas s'avérer convaincante. Ce qui était incontestable était les cas cliniques, la description des symptômes et de leurs articulations… » (Cavell 2014 : 288) Le contexte de cette parenthèse est le paragraphe où Cavell identifie la tâche de la philosophie qui compte pour lui à la description, plutôt qu'à l'explication ou à la discussion. Il y précise en outre que le moment où il eut cette pensée « préparait la route pour qu'Austin et ensuite le second Wittgenstein aient pour [lui] une importance décisive, et barra en un sens la route à un recours aux découvertes de Freud » (Cavell 2014 : 288). Il est donc légitime de penser que, pour Cavell, l'activité de « description des symptômes et de leurs articulations » n'est pas sans rapport avec notre besoin d'atteindre une représentation synoptique en tant qu'elle « nous procure la compréhension qui consiste à "voir les connexions" » (Wittgenstein 2004 : 87). En effet, si l'intérêt de décrire les articulations entre les symptômes est de permettre de comprendre que, par exemple, mon problème n'est pas que je n'arrive pas à satisfaire un certain désir, mais que mon obsession de ce désir m'empêche de reconnaître mes besoins réels, une reconnaissance qui conditionne la reconnaissance d'autres désirs, et de plus authentiques, alors on pourrait décrire l'intérêt d'atteindre « *une vue synoptique* de l'emploi de nos mots » (Wittgenstein 2004 : 87) ainsi : mon problème n'est pas que l'image que je me fais de l'emploi du mot est inadéquate, mais que mon obsession de cette image (« Une *image* nous tenait captifs. » » [Wittgenstein 2004 : 85]) m'empêche de reconnaître les besoins réels que nous avons du mot, une reconnaissance qui conditionne la reconnaissance d'autres images de cet emploi, et de plus authentiques.

Pour illustrer ce point et tâcher de mieux comprendre la citation de Wittgenstein qui nous intéresse, on peut essayer de proposer une « vue synoptique » de l'articulation des besoins et des symptômes de Joel dans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, un film sorti l'année de la fin de la rédaction de *Si j'avais su*. On a tâché de montrer que le film était un héritier contemporain du genre des comédies du remariage (Meyer 2008 : 77-87) et l'idée n'est en effet pas absurde, tant les personnages de Joel et de Clementine peuvent rappeler ceux de David Huxley et de Susan Vance dans *L'impossible Monsieur Bébé* (Day 2011 : 141), qu'on songe à la maladresse et à l'immaturité de Joel, ou au rôle d'éducatrice de Clementine, entre autres choses. Le problème de Joel, nous dit sa voix au début du film, est qu'il est incapable de regarder une femme inconnue dans les yeux, ce qui aurait pour conséquence symptomatique de le condamner à une vie morne et sans histoire et de tomber amoureux de chaque femme qui semble s'intéresser à lui. Il aurait donc besoin de rencontrer une femme qui n'ait pas peur de l'aborder d'elle-même et dont l'énergie et la beauté rayonneraient suffisamment pour le sortir des ténèbres de son existence. On peut représenter les choses comme dans la figure ci-dessous :

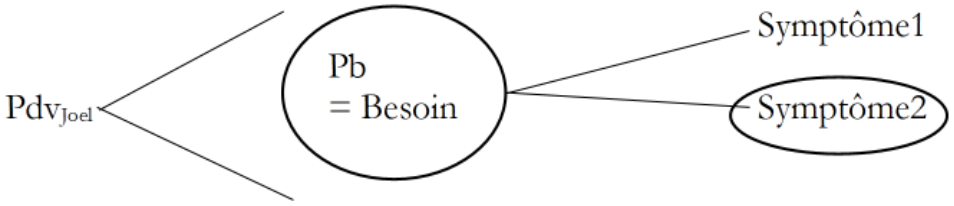

Figure 1 : panorama des relations entre les symptômes et les besoins de Joel du point de vue de Joel (PdvJoel) au début du film

Or, Clementine va lui donner une leçon en lui offrant l'occasion de grandir lorsque, avant même de s'engager avec lui, elle le prévient qu'il ne doit pas attendre d'elle qu'elle résolve les problèmes que lui seul est en mesure en régler.

Il reconnaît lui-même avoir été à l'époque incapable d'entendre cet avertissement, ce qui signifie qu'il lui aura fallu passer par le long processus de remémoration que lui a paradoxalement imposé la procédure d'effacement de ses souvenirs pour en comprendre le sens et l'importance. C'est ce progrès dans la *connaissance de soi* que manifeste sa réponse à la reprise de cet avertissement dans la scène du couloir, à la fin du film : « Ok. »

En faisant l'expérience scientifictive qui consiste à se remémorer artificiellement chacun de ses souvenirs de Clementine, Joel va s'apercevoir qu'il prend le problème à l'envers : c'est parce qu'il a une vie morne et sans histoire qu'il tombe amoureux de chaque femme qui semble s'intéresser à lui et est incapable de regarder une femme inconnue dans les yeux de façon symptomatique. Son besoin réel n'est pas un besoin d'amour, car l'amour de Clementine, dût-il éternellement éclairer et réchauffer son existence, ne suffirait pas à apaiser son malaise. Son besoin réel est de trouver une manière de vivre qui fasse disparaître son problème. Cela suppose, dans son cas, de se défaire de la présomption fausse selon laquelle sa vie ne commencera que quand il aura trouvé un rayon de soleil éternel. C'est ce que Clementine lui a pourtant dit avant même de s'engager dans une relation avec lui, mais sa façon d'appréhender son problème l'avait empêché, jusqu'ici, d'y prêter attention. De même que, pour Aristote, le plaisir authentique ne vient couronner que l'activité réussie, on pourrait dire que l'amour de Clementine ne pourra venir couronner qu'une vie épanouie. Grâce à ses réminiscences, Joel a su faire pivoter ses désirs sur l'axe de ses besoins réels, ce qu'essaie de représenter la figure ci-dessous :

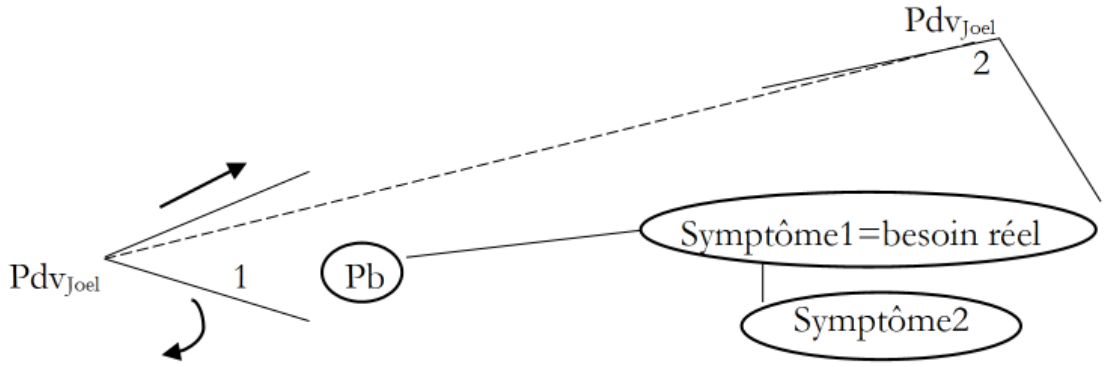

Figure 2 : panorama des relations entre les symptômes et les besoins de Joel du point de vue de Joel (PdvJoel) à la fin du film

Mais si c'est parce qu'il a une vie morne et sans histoire qu'il tombe amoureux de chaque femme qui semble s'intéresser à lui, pourquoi Joel a-t-il une vie si morne et sans histoire ? Pourquoi est-il incapable de regarder une femme inconnue dans les yeux ? Et pourquoi pense-t-il que Clementine, une jeune femme qui semble par ailleurs pleine de ressources, serait incapable de s'occuper d'un bébé ?

Je voudrais suggérer que l'on peut voir ce film comme la description d'une quête autobiographique menée par le personnage de Joel en vue de faire un travail de deuil vis-à-vis d'attachements qui l'ont jusqu'ici empêché d'orienter réellement son désir vers la vie qu'il lui était donné de vivre avec Clementine. Artificiellement induit par le procédé scientifictif de la

firme *Lacuna, Inc.*, le processus de remémoration de leur histoire et, au-delà, de l'histoire personnelle de Joel, l'amène à identifier le mode de formation des nœuds et des problèmes qui ont conduit à la rupture du couple. Armé de ce nouveau savoir qu'il inscrit au même niveau de profondeur dans son esprit que le monstre qu'il a découvert au fond de son propre abîme, Joel pense enfin être en mesure de changer, c'est-à-dire de transformer sa manière de voir et de vivre sa vie, suffisamment pour y accueillir l'amour de Clementine et peut-être pour faire une place à un nouvel être et à l'avenir.

Les deux axes de la forme de vie humaine, l'influence souterraine du cinéma sur la philosophie et les vertus philosophiques du panoramique

Ces figures, panoramas ou vues synoptiques des symptômes et des besoins de Joel présentent trois intérêts. Le premier intérêt est de nous donner une image de la façon dont des recherches peuvent être retournées sur l'axe de besoins réels et de la double précision cavellienne dans *Si j'avais su*, à savoir que ces besoins réels doivent eux-mêmes faire l'objet d'une recherche et que notre besoin se définit bien souvent contre ce qu'Emerson appelle « nos conformismes » ou ce que Wittgenstein entend parfois par conventions. En effet, l'axe de nos besoins réels peut être conçu à la fois comme un axe vertical, biologique qui situe la forme de vie humaine parmi d'autres formes de vie et comme un axe horizontal, « ethnologique ou conventionnel », qui révèle l'importance de ces besoins en les situant dans le contexte de manières de faire et de penser propres à un groupe humain donné (Cavell 2014 : 132).

Le deuxième intérêt de cette figure est de mettre en évidence l'importance d'un projet de recherche qui porterait sur l'influence plus ou moins souterraine du cinéma sur les philosophes du vingtième siècle, dont on peut donner un échantillon à partir de Wittgenstein et Cavell. Si l'on accepte de parler de ces vues synoptiques de la mentalité de Joel comme d'esquisses de paysages mentaux ou intellectuels, alors on sera peut-être sensible au caractère cinématographique du vocabulaire mobilisé par Wittgenstein dans la préface à ses *Recherches philosophiques* : il parle de ses paragraphes comme pouvant constituer « des séquences relativement longues sur un même objet » (Wittgenstein 2004 : 21-22) ou « [passant] (*jump*) brusquement d'un domaine à un autre » comme dans un montage cinématographique ; comme « des esquisses de paysages nées de […] longs parcours compliqués » d'un peintre ou d'un dessinateur de concepts, certes, mais il nous dit aussi que ces tableaux ont dû être triés, comme quand on visionne des *rushs* au montage, et qu'il a fallu « réorganiser ou même retoucher » ceux qui n'avaient pas été écartés, avant de dire de son livre qu'il ne constitue « donc en réalité qu'un album ». Surtout, quand il écrit que « sans cesse les mêmes points, ou presque les mêmes, ont été abordés à nouveau à partir de directions différentes », on ne peut pas ne pas penser, à l'instar de Philipp Schmerheim, qui a attiré notre attention sur ces éléments dans sa thèse sur les films sceptiques (Schmerheim 2013), à la façon dont la caméra peut filmer un même lieu selon différents points de vue.

Cette dernière remarque conduit au troisième intérêt de cette figure, à savoir que l'analogie qui se cache peut-être derrière la mystérieuse citation de Wittgenstein est cinématographique, et qu'elle renvoie même, plus précisément, au mouvement qui consiste à faire pivoter (à retourner) la caméra sur son axe, à savoir : le panoramique. Conjugué à un travelling (vertical, horizontal, latéral ou oblique), ce mouvement de caméra permet, comme la « *übersichtliche Darstellung* », de rendre les positions relatives des objets filmés plus sensibles, c'est-à-dire de faire apparaître leurs articulations. Mais si la méthode préconisée par Wittgenstein semble empruntée au cinéma et si la préface paraît présenter les *Recherches philosophiques* comme un film qui nous fait voyager dans des paysages intellectuels, alors il semble bien que le cinéma, surtout quand on réfléchit sur lui en suivant les recommandations de Cavell, c'est-à-dire en cherchant à décrire les impressions que nous font les films qui

comptent pour nous, ait un fort pouvoir philosophique. C'est évidemment ce que n'a pas manqué d'observer Stanley Cavell depuis longtemps, au point qu'on pourrait dire que des idées de cinéma se superposaient fil à fil à ses idées philosophiques, quand il articulait, par exemple, l'idée de « point central en mouvement » à partir de sa lecture d'Emerson, « en constatant que chaque phrase d'un article de lui pouvait se comporter comme la phrase centrale du paragraphe où elle se trouvait » (Cavell 2014 : 528), — ce qui, à mon sens, est un constat que l'on pourrait faire à propos de nombreux textes de Stanley Cavell —, ou quand il remarquait, dans *La Projection du monde*, comment l'utilisation du *flashback* dans un film comme *Hiroshima, mon amour* (A. Resnais, 1959)

> *« signifi [e] en général ce que n'importe qui devinerait : la présence du passé, le caractère passé du passé. Dans ce film, [les plans flash] représentent des moments dans la conscience d'une femme dont la vie est devenue un effort pour empêcher passé et présent de s'étouffer l'un l'autre, et pour empêcher son présent et le présent du monde de se trahir l'un l'autre. » (Cavell 1999 : 182)*

L'idée qu'il faut « [e] mpêcher passé et présent de s'étouffer l'un l'autre, et […] empêcher son présent et le présent du monde de se trahir l'un l'autre » n'est pas seulement une idée que Stanley Cavell a trouvée dans un film, avant de la noter dans un livre, et ce n'est pas non plus une idée à laquelle il se rapporte comme à une vérité scientifique ou historique. Cette idée a joué un tout autre rôle dans son existence, dans la mesure où « empêcher son présent et le présent du monde de se trahir l'un l'autre » était déjà son effort dans *La Projection du monde*, pour retrouver le juste rapport à ses expériences passées et présentes du cinéma. Elle joue encore ce rôle dans *Si j'avais su*, où Cavell mène à bien ce que Montaigne appelle « la plus grande besogne de toutes », que l'on peut à bon droit identifier avec la tâche de « contrôler son expérience », de ne pas la manquer : « "— Avez-vous su méditer et manier votre vie ? Vous avez fait la plus grande besogne de toutes." […] Composer nos mœurs est notre office, non pas composer des livres et gagner, non pas des batailles et provinces, mais l'ordre et tranquillité à notre conduite. Notre grand et glorieux chef-d'œuvre, c'est vivre à propos. » (Montaigne 1979 : 320)

Travail de deuil, travail philosophique et expérience cinématographique

La référence à Montaigne et à *Hiroshima, mon amour* nous permet finalement de revenir sur la relation des souvenirs à la philosophie. En effet, si « philosopher, c'est apprendre à mourir » (Montaigne 1969 : 127-142), c'est peut-être aussi en ce sens où le « travail de deuil » consiste à défaire les liens qui me relient affectivement à l'objet perdu, ce qui suppose de revenir sur chacun des souvenirs et chacune des attentes qui nous lient encore malgré sa disparition. En effet, si Freud a raison de décrire le deuil comme « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction venue à sa place, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. » (Freud 1917 : 261-262), par laquelle l'individu commence par se révolter contre l'exigence du réel de renoncer au désir de renouer les liens qui nous reliaient à l'objet perdu, alors sa description du processus douloureux au cours duquel il en vient à se libérer de cet attachement pour tourner son désir vers d'autres objets semble également correcte : « Le détachement ne s'accomplit que dans la mesure où chacun des souvenirs, chacun des espoirs qui relie le désir à l'objet est rappelé et émotionnellement surinvesti » (Freud 1917 : 263).

Plus que d'un changement de perspective purement visuel ou conceptuel, la quête philosophique d'une vue synoptique est celle d'une transformation douée d'une dimension affective, voire libidinale, qu'il faudrait aussi prendre en compte : on ne renonce pas sans peine aux abstractions conceptuelles et c'est pourquoi Wittgenstein écrit qu'il s'agit bien de faire basculer les recherches philosophiques sur l'axe de nos besoins réels. Chaque souvenir, chaque

attente que nous avions associé à ces idées doit être rappelé et avec lui la charge émotionnelle dont il est porteur, si l'on souhaite sortir de l'état dans lequel peuvent nous mettre les problèmes philosophiques, un état dont les caractéristiques, on l'a vu, ne sont pas sans rappeler la description freudienne du deuil, à savoir la douleur, la perte d'intérêt pour le monde extérieur, la perte du désir et l'abandon de toute activité.

Si cette analogie entre travail du deuil et travail philosophique est correcte, alors on peut tenter de la développer en reliant une observation de Freud et une idée fameuse de la théorie du cinéma. Dans « Deuil et mélancolie », Freud observe en effet que la révolte contre l'exigence de se détacher affectivement de l'objet perdu « peut être si intense qu'on en vienne à se détourner de la réalité, et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire de désir. » (Freud 1917 : 263) Or, dans un texte célèbre, Jean-Louis Baudry (1975 : 56-72) a tâché de montrer comment l'on pouvait concevoir une double analogie systématique pour éclairer l'expérience cinématographique par l'expérience des prisonniers dans la Caverne de Platon (Platon 2002 : 358-365) et l'expérience onirique, à condition de les tenir toutes les trois comme résultant d'un même double processus de transformation des pensées inconscientes en images, c'est-à-dire de production de fantasmes, et d'hallucination où le fantasme ainsi constitué est pris pour une perception sensorielle : les ombres de la Caverne, comme le rêve ou le film relèveraient ainsi d'une psychose hallucinatoire de désir puisqu'il s'agirait dans chaque cas d'induire un état dans lequel des représentations mentales sont tenues pour des perceptions de la réalité.

En tenant pour acquises les critiques soulevées contre cette identification de l'expérience onirique et de l'expérience cinématographique (Metz 2002 : 121-175, Carroll 1998 et Currie 1995), c'est-à-dire en renonçant aux explications freudiennes ou héritées de Freud, on peut néanmoins défendre le caractère instructif de sa description du tableau clinique du deuil pour rendre compte du rôle que le cinéma peut jouer dans l'adoption d'une vue synoptique qui soit une authentique transformation conceptuelle et affective. Dans la mesure où le film est une projection du monde susceptible de provoquer en nous des expériences cousines du rêve éveillé (Metz 2002 : 173-174 et Wolfenstein et Leites 1970 : 12-13), il offre à celui qui se détourne ainsi de la réalité pour maintenir sa croyance en un objet conceptuel qu'il se sait pourtant avoir perdu, la possibilité d'une rupture lente et progressive en jouant le même rôle que la réalité dans le cas du deuil d'une personne aimée :

> *« Sur chacun des souvenirs et des situations d'attente pris un à un, qui montrent que la libido est rattachée à l'objet perdu, la réalité apporte son verdict, à savoir que l'objet n'existe plus, et le moi, en quelque sorte placé devant la question de savoir s'il veut partager ce destin, se laisse déterminer, par la somme des satisfactions narcissiques, à rester en vie, à dénouer sa liaison à l'objet anéanti. » (Freud 1917 : 274)*

En nous permettant de visionner un monde où l'objet conceptuel perdu n'existe pas ou plus, certains films nous placent devant la question de savoir si nous souhaitons en demeurer absents ou si ce monde n'offrirait pas des satisfactions à celui qui accepterait d'y vivre malgré l'absence de l'objet perdu. C'est très exactement la question que le personnage joué par James Stewart est amené à se poser dans le film de Frank Capra, *La Vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, 1946), puisqu'au moment de se suicider, il lui est offert d'observer ce que serait le monde sans lui et de se rendre compte de ce qui y est réellement important. À l'instar de ce qui arrive à George Bailey, le cinéma nous offre l'occasion d'observer ce que serait le monde sans certains de nos concepts et nous apprend à nous en détacher en même temps qu'à en retrouver d'autres. Mais cette occasion peut être manquée si nous ne prenons pas garde de « contrôler notre expérience », c'est-à-dire de la laisser nous instruire au moins autant que nous nous efforçons de ne pas la rater.

En continuité avec les idées de cinéma déjà relevées par Stanley Cavell dans *La Projection du monde* et commentées dans *La Philosophie d'après le cinéma* et en creusant le sillon ouvert par ses autres œuvres et textes sur le cinéma, je tente donc de proposer, dans mon livre *Cinéthique* (Clémot 2018), des échantillons de lectures qui cherchent à montrer comment on peut faire du contrôle de l'expérience cinématographique une occasion de mieux penser.

Bibliographie

BAUDRY Jean-Louis (1975), « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité » *Communications*, vol. 23, nº 1, pp. 56-72.

CARROLL Noël (1988), *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press.

CAVELL Stanley (1964), « Existentialism and Analytical Philosophy », *Daedalus*, vol. 93, nº 3, pp. 946-974.

CAVELL Stanley (1999 [1971-1979]), *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. C. Fournier, Paris, Belin.

CAVELL Stanley (2014 [2010]), *Si j'avais su. Mémoires*, trad. J.-L. et S. Laugier, Paris, Cerf.

CLEMOT Hugo (2018), *Cinéthique*, Paris, Vrin.

CURRIE Gregory (1995), *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press.

DAY William (2011), « I Don't Know, Just Wait. Remembering Remarriage in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* », *The Philosophy of Charlie Kaufman*, David LaRocca (dir.), University Press of Kentucky, 2011, pp. 132-154.

FREUD Sigmund (1917), « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy, in *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. XIII, 1914-1915, Paris, PUF, 1988, pp. 320-324.

METZ Christian (2002 [1977]), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois.

MEYER M. J. (2008), « Reflections on Comic Reconciliations: Ethics, Memory, and Anxious Happy Endings », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66:1, pp. 77-87.

MOONEY E. F. (2009), *Lost Intimacy in American Philosophy: Recovering Personal Philosophy from Thoreau to Cavell*, New York, Continuum.

MONTAIGNE Michel Eyquem de (1969 [1580]), « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », *Essais*, I, 20, Paris, GF-Flammarion, pp. 127-142.

MONTAIGNE Michel Eyquem de (1979 [1580]), « De l'expérience », *Essais*, III, 13, Paris, GF-Flammarion, pp. 275-328.

PLATON (2002), *République*, trad. G. Leroux, Paris, GF-Flammarion.

REEVE C. D. C. (2009), « Two Blue Ruins: Love and Memory in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* », in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Grau (dir.), Routledge, « Philosophers on Film », 2009, pp. 15-30.

SCHMERHEIM Philipp (2013), *Skepticism films: Knowing and doubting the world in contemporary cinema*, PhD thesis, Faculty FGw: Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), URL: http://dare.uva.nl/document/2/130582, consulté le 29 septembre 2017.

TOLES George, « Trying to remember Clementine », *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Grau (dir.), Routledge, 2009, pp. 111-157.

WITTGENSTEIN Ludwig (1975 [1929-1930]), *Remarques philosophiques*, trad. J. Fauve, Paris, Gallimard.

WITTGENSTEIN Ludwig (1992 [1932-1935]), *Les Cours de Cambridge 1932-1935*, établi par A. Ambrose, bilingue, trad. É. Rigal, Mauvezin, TER.
WITTGENSTEIN Ludwig (1996 [1933-1935]), *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. M. Goldberg et J. Sackur, Paris, Gallimard.
WITTGENSTEIN Ludwig (2004 [1953]), *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et E. Rigal, Paris, Gallimard.
WITTGENSTEIN Ludwig (1998 [1948]), *Remarques sur la philosophie de la psychologie* II, trad. G. Granel, Mauvezin, TER.
WOLFENSTEIN Martha et LEITES Nathan (1970), *Movies: A Psychological Study*, New York, Atheneum.

Travail de deuil, philosophie et expérience cinématographique

L'essai expose les étapes d'un raisonnement par analogie qui lie ce que Freud décrit comme le travail de deuil à la conception que Wittgenstein se fait de la philosophie et à l'une des vertus que Cavell attribue à l'expérience cinématographique. Il s'appuie notamment sur des éléments d'une lecture du film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004).

Dream Work, Philosophy and Filmic Experience

This essay outlines a reasoned reckoning by means of analogy of the linkage between what Freud describes as dreamwork with Wittgenstein's conception of philosophy as well as with one of the virtues Cavell finds in the filmic experience. Elements of the film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004) are used as the principal illustration of this reading.

Hugo Clémot est professeur agrégé, docteur en philosophie, chargé de cours de philosophie et de cinéma à l'Université de Tours et associé au Centre de philosophie contemporaine de la Sorbonne (Université Paris I Panthéon-Sorbonne - ISJPS). Il est l'auteur des livres *Les jeux philosophiques de la trilogie Matrix* (Vrin, 2011), *La philosophie d'après le cinéma* (PUR, 2014) et *Cinéthique* (Vrin, 2018). Il a également dirigé l'ouvrage collectif : *Enseigner la philosophie avec le cinéma* (Les Contemporains favoris, 2015).

Courriel : hugoclemot@gmail.com