



HAL
open science

Ordinaire, cinéma et caducité

Élise Domenach

► **To cite this version:**

Élise Domenach. Ordinaire, cinéma et caducité : À propos de “ Qu’advient-il des choses à l’écran ? ”. Élise Domenach. L’écran de nos pensées. Stanley Cavell, la philosophie et le cinéma, ENS Éditions, pp.197-208, 2022, Tohu Bohu, 9791036204159. 10.4000/books.enseditions.40611 . hal-04339570

HAL Id: hal-04339570

<https://hal.science/hal-04339570>

Submitted on 13 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ordinaire, cinéma et caducité. À propos de « Qu'advient-il des choses à l'écran ? »,

Hugo Clémot,

in E. Domenach (dir.), *L'écran de nos pensées. Stanley Cavell, la philosophie et le cinéma*, Lyon, ENS Editions, 2021, p. 197-208

1 « Qu'advient-il des choses à l'écran ? »¹ : dans ce texte bref, mais qui contient des pensées appelées à jouer un rôle considérable dans la suite de sa réflexion sur le cinéma, Stanley Cavell répond à la question en repérant cinq sens de l'ordinaire au cinéma, à savoir 1) le « monde du travail » (Heidegger), 2) l'expérience du caractère limité de nos connaissances et de nos actions, 3) le monde du scepticisme et le monde de nos désirs, 4) l'étrangeté de notre propension ordinaire à méditer sur l'origine de l'univers à partir d'une image du café dans une tasse et à refuser de nous interroger sur l'origine matérielle de ce même café, à savoir l'exploitation capitaliste de la nature et du prolétariat et, donc, 5) ce que nous ne savons pas de nous-mêmes, mais que les films qui comptent pour nous pourraient nous révéler.

Le regard de Keaton

2 Dire que l'ordinaire peut s'entendre en plusieurs sens au cinéma présuppose la capacité des films à proposer une analyse où quelque chose sera dit, ou du moins montré, de notre idée de l'ordinaire. Mais il est clair qu'un tel travail d'analyse peut exister, qui consiste à décomposer d'abord l'idée en certains de ses éléments au moyen des techniques cinématographiques, avant de la recomposer en une totalité signifiante grâce au montage de plans en un certain ordre assemblés. Par exemple, dans un film comme *Le Mécano de la « Général »* (*The General*, Buster Keaton, 1926), le travail et le regard du personnage joué par Buster Keaton, tels qu'ils sont enregistrés par la caméra et recomposés au montage, nous offrent une paraphrase en images animées du phénomène de la « mondanéité du monde en train de s'annoncer » (*ibid*, p. 71) que décrit Heidegger au début d'*Être et temps*². Le contexte de guerre civile et de mobilisation générale, qui pourrait en effet offrir un prolongement, voire une intensification du rapport d'ustensilité au monde, est, pour Keaton, parce qu'on lui refuse le droit de porter l'uniforme, une rupture avec le « monde du travail »³ : se retrouvant sans fonction, donc sans valeur aux yeux de celle qu'il aime, il fait pour lui-même l'expérience que l'on peut faire et qu'il ne cesse de faire à propos d'outils endommagés, qui manquent ou qui encombrant, et qui est une façon de voir les objets ainsi privés de leur sens ordinaire, « dans ce que Heidegger appelle leur évidence, leur relief et leur obstination » (p. 72). Keaton fait sous nos yeux l'expérience des limites humaines et nous découvre « le gouffre qui peut s'entrouvrir à tout moment devant nos projets », nous faisant ainsi partager le mode de vision sceptique selon lequel « nous sommes en quelque sorte condamnés à projeter, à habiter un monde quidépasse essentiellement les données de nos sens » (p. 73-74).

3 Mais Keaton n'illustre pas seulement l'idée qui constitue, selon Cavell, ce « qui semble être le seul point d'accord général de toute l'histoire de l'épistémologie, en tout cas dans sa période moderne, disons depuis Descartes » (*ibid*). Son attitude face au péril nous donne aussi un modèle pour nous sauver en tant que, loin de refuser de croire à « la possibilité,

malgré cette menace, de vivre de manière honorable, avec une humeur heureuse quoique résignée, et un espoir éternel » (p. 74), il détient une capacité à aimer qui s'y expose totalement :

Il incarne à la fois la nécessité de l'attention dans un monde incertain, et les limites nécessaires de la conscience humaine ; si grands que nous ouvrons les yeux, il y a toujours quelque chose dans notre dos, et de la place pour le doute. (*ibid.*)

Autrement dit, il a compris qu'on ne peut vivre sans désirer, ni aimer sans fermer les yeux sur certains de nos doutes, mais qu'on ne peut pas non plus le faire en manquant d'une attention affectueuse et précise aux choses et aux êtres, qui conditionne notre aptitude à maintenir notre équilibre pour préserver la beauté de notre conduite.

4 S'il fallait décrire le mode de vision que le personnage de Keaton nous invite à adopter, on pourrait en parler comme d'une ouverture d'esprit, mais aussi comme du voir « tout en nouveauté » de l'enfant dont parle Baudelaire, c'est-à-dire l'attitude qui consiste à avoir les yeux heureusement fermés aux ornières du scepticisme tant ils sont ouverts sur le monde :

L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] [L]e génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette...⁴

5 Le cinéma peut nous aider à retrouver cette façon de voir, tant le monde projeté qu'il donne à notre regard fait que nous sommes spontanément disposés à « fermer les yeux avec bonheur » sur nos doutes, le temps d'un film ou d'un épisode de série. Dans la dernière scène de *L'impossible Monsieur Bébé* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), le geste par lequel David attire Susan à lui pour l'embrasser peut aussi être conçu comme sa manière de reconnaître son amour pour le monde, malgré le scepticisme. Si l'on se souvient que Cary Grant fera le même geste à la fin d'un autre grand classique du cinéma, *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), on pourrait aussi se demander si ce ne serait pas l'un des enjeux du cinéma d'Hitchcock, et peut-être également, si l'on se souvient du dernier dialogue de Tom Cruise et de Nicole Kidman, celui du film de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999) :

T. C. : Que crois-tu qu'on devrait faire ?

N. C. : Qu'on devrait faire ? [...] Ce que je crois ? Je ne sais pas. Je crois que peut-être nous devrions être reconnaissants d'avoir réussi à survivre à toutes nos aventures qu'elles aient été réelles ou seulement un rêve.

- Tu en es sûre ?

- Si j'en suis sûre ? Si tant est que je puisse être sûre que la réalité d'une simple nuit sans parler de celle de toute une vie soit toute la vérité.

- Et qu'un rêve ne soit jamais qu'un rêve.

- L'important, c'est que nous soyons réveillés, maintenant. Et espérons-le pour très longtemps. Pour toujours. [...]

- Ne... n'utilisons pas ce mot. Il me fait peur. Mais je t'aime. Et tu sais nous avons

quelque chose de très important à faire le plus vite possible.

- Quoi ?
- Baiser.

Du mode de vision aux « seigneurs de la vie »

6 Il est remarquable que l'interrogation que poursuit ensuite Cavell sur le procédé cinématographique de la juxtaposition de modes et de visions du monde chez Buñuel, Capra, Hitchcock et Godard l'amène à citer l'étonnement de Descartes dans la Première Méditation, lorsqu'il découvre l'absence de critère qui permette de distinguer le rêve de la veille, afin d'en conclure que « la connaissance, que vous pouvez appeler la conscience en général, doit s'éteindre afin qu'une meilleure conscience puisse venir au jour »⁵. Comprendre ce que pourrait être cette conscience « meilleure » que la « connaissance » passera peut-être par une attention à l'importance que joue chez Cavell l'idée selon laquelle la philosophie qui compte pour lui est une activité de dénouement conceptuel qui suppose d'atteindre une « vue synoptique », que l'on pourrait aussi qualifier de panoramique, de ce que Wittgenstein appelle, dans la préface des *Recherches philosophiques*, des « paysages » mentaux « sans cesse [...] abordés à nouveau à partir de directions différentes »⁶, c'est-à-dire au moyen de mouvements théoriques analogues au pano-*travelling*. Ces paysages mentaux ont été désignés jusqu'ici dans ce texte par l'expression « modes de vision », mais on peut les appeler aussi les « seigneurs de la vie »⁷, ou encore des humeurs (*moods*), en songeant à la remarque de Wittgenstein dans le *Tractatus*, qui figure dans la parenthèse qui suit la référence à Descartes :

L'idée de modes et d'humeurs de la réalité se transformant ensemble comme totalités, ou l'idée que les concepts de la conscience et du monde en tant que tels sont faits l'un pour l'autre, à l'image l'un de l'autre, est résumée dans la remarque que fait Wittgenstein vers la fin de son *Tractatus* : le monde de l'homme heureux n'est pas le même que le monde de l'homme malheureux. Nous ajouterions à cette remarque que les deux mondes peuvent cohabiter à l'intérieur d'une même poitrine.⁸

Ces seigneurs de la vie sont des catégories dominantes de l'expérience, c'est-à-dire des points de vue, des perspectives conceptuelles très générales qui déterminent fortement l'image que l'on se fait du monde. Fondés sur certains mythes, c'est-à-dire certaines images et certaines histoires dont le pouvoir sur nous ne s'explique pas seulement par leur éventuelle valeur de vérité, mais qui jouent dans nos raisonnements théoriques, voire pratiques, le rôle de prémisses immunisées contre le doute et les démentis de l'expérience, ces seigneurs pourront, par exemple, avoir pour nom : le bonheur, l'étonnement, la sécurité, la fragilité, la caducité, etc.

7 Ils constituent ce que nous devons viser en philosophie, et notamment en philosophie morale, selon Cora Diamond :

Nos conceptions morales *particulières* émergent sur un arrière-plan plus général de pensée et de sensibilité. Nous différons dans notre façon de laisser (ou pas) les concepts moraux agencer notre vie et nos relations aux autres, dans la façon dont ces concepts structurent nos récits de ce que nous avons fait ou vécu.⁹

À la suite de suggestions de Wittgenstein¹⁰, Iris Murdoch préconisait elle aussi une approche des différences morales qui les tient pour des différences de vision :

Les différences morales ressemblent moins ici à des différences de choix, et plus à des différences de *vision*. En d'autres termes, un concept moral ressemble moins à un anneau mobile et extensible posé sur un certain domaine de faits, et plus à une différence de *Gestalt*. Nous différons, non seulement parce que nous sélectionnons différents objets à partir du même monde, mais parce que nous *voyons* des mondes différents.¹¹

Cette différence de vision ou de *Gestalt*, cette idée que nous voyons des mondes différents est analysée par Murdoch comme constituant l'ordinaire des activités par lesquelles nous tendons à comprendre et juger les autres :

Quand nous appréhendons et évaluons les autres, nous ne considérons pas seulement leurs solutions à des problèmes pratiques spécifiés, nous considérons une chose plus insaisissable, que l'on pourrait appeler leur « vision totale de la vie », telle qu'elle apparaît dans leur manière de parler ou de se taire, leurs choix de mots, leurs évaluations des autres, leur conception de leurs propres vies, ce qu'ils trouvent attirant ou digne de louanges, ce qu'ils trouvent drôle : en bref, les configurations de leur pensée apparaissant tout le temps dans leurs réactions et leur conversation. Ces choses, qui peuvent être montrées de façon ouverte et compréhensible ou être intérieurement élaborées puis devinées, constituent ce que, portant différents accents dans chacune des deux métaphores, on pourrait appeler la texture d'être d'un homme ou la nature de sa vision personnelle. (*ibid.*, p. 68)

8 Modes de vision, paysages mentaux, seigneurs de la vie, humeurs, visions totales de la vie, configuration mentale, ces expressions renvoient toutes à des structures conceptuelles qui peuvent nous aider un temps plus ou moins long à penser et à agir, comme des béquilles qui nous empêchent de perdre l'équilibre quand nous cherchons à marcher, mais qui peuvent aussi, quand nous rencontrons un problème de nature philosophique, bloquer notre pensée et notre action au point que nous ne puissions avancer ni sans eux, ni avec eux.

9 Pour penser la nature du pouvoir de ces idées sur notre esprit, on peut s'intéresser à la façon dont l'une d'elles peut prendre le pouvoir. Puisque ce pouvoir ne s'explique pas par la valeur de vérité de l'idée en question, il faut supposer qu'il résulte, non pas d'un examen rationnel et discursif, mais d'un processus inconscient, dont le sujet ignore l'existence, mais qui se produit justement dans ce domaine des événements mentaux qui ne sont pas soumis à l'examen rationnel, comme dans les rêves, les fantasmes, l'imaginaire qui inclut les mythes et plus généralement les histoires que nous nous racontons ou auxquelles nous nous intéressons, etc. On pourrait dès lors désigner le processus par lequel une idée s'insinue dans notre esprit à un niveau infra-rationnel qui la protège des démentis de l'expérience et la rend ainsi très résistante aux événements à l'aide du titre d'un film : *Inception*. Il est évident que l'analogie du rêve et du film sur laquelle s'appuie le récit cinématographique de Christopher Nolan nous renvoie directement à l'un des rôles, « idéologique » au sens étymologique et historique du terme, que le cinéma peut jouer dans nos esprits, avec une puissance sans égale. Mais si ce rôle a été maintes fois reconnu pour être dénoncé dans l'histoire des théories du cinéma, on a plus rarement réalisé quel potentiel thérapeutique, philosophique il pouvait représenter. En effet, que nos réactions émotionnelles à certains films se laissent difficilement expliquer peut être le signe de ce qu'ils touchent à certaines idées que nous ne nous savons pas nécessairement avoir, des idées qui, pour être enfouies profondément dans notre esprit, n'en jouent pas moins un rôle important dans notre manière de voir le monde, dans notre sujétion mentale. Tâcher de rendre compte des raisons de l'émotion prise à un film en y

trouvant peut-être le seigneur de la vie qui règne aussi sur le rêve qui nous est cinématographiquement projeté peut donc constituer un moyen de prendre conscience de sa nature et de son emprise, ce qui est une première étape pour nous délivrer.

Travail de deuil, travail philosophique et pouvoir du « voir comme »

10 Suivant une suggestion que Cavell semble avoir trouvée dans l'analyse freudienne du deuil et de la mélancolie, l'effort attendu, qui est ici lui-même de nature philosophique, est alors analogue au « travail de deuil » qui consiste à revisiter conceptuellement et émotionnellement un à un chacun des souvenirs et chacune des attentes qui nous lient encore à l'objet, personne, abstraction, idée, valeur, perdu afin de s'en détacher pour mieux s'attacher à de nouveaux objets et retrouver ainsi le désir de vivre que le deuil menaçait.

11 De la même façon, le travail philosophique consiste à faire son deuil d'un « seigneur de la vie », c'est-à-dire apprendre, par un patient travail de réminiscence et d'attention affectives à ce qui nous lie encore à lui, à se détacher des mythes qui nous servent de prémisses et à les remplacer par de nouveaux, ou encore à se détacher du monde tel que nous le comprenons nous comprenant, pour retrouver le désir d'explorer et de s'attacher à un monde nouveau où nous pourrions enfin trouver un endroit pour vivre.

12 Mais puisque la découverte de ce monde nouveau est moins fonction de l'exploration de nouveaux territoires que de la capacité à parcourir de nouveau des lieux mal connus parce qu'on croit trop bien les connaître, nous ne le trouverons pas ailleurs qu'« à l'intérieur de la même poitrine » que celle qu'habitait l'ancien, c'est-à-dire que le monde qu'il s'agit de découvrir n'est en fait pas un autre monde, mais le monde ordinaire, quotidien, que notre scepticisme nous avait fait perdre, et qu'il s'agit donc de recouvrer, c'est-à-dire de retrouver dans sa vitalité et sa beauté pour que nous puissions y puiser une force vitale.

13 Recouvrer le monde ordinaire perdu ne supposera donc pas seulement d'avoir les yeux d'autant plus ouverts sur les choses qu'ils seront mieux fermés sur les doutes du sceptique, mais aussi de pouvoir voir la chose comme quelque chose d'autre, à l'instar des numéros célèbres du dîner de *Thanksgiving* et de la danse des petits pains de *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*, Chaplin, 1925), où Chaplin voit une chaussure comme une dinde rôtie et des petits pains sur des fourchettes comme des pieds de danseurs. On comprend d'autant mieux la mention par Cavell de ces exemples qu'on sait que Wittgenstein consacre plusieurs passages de la deuxième partie des *Recherches* au concept du « voir comme » et qu'il attribue à ce pouvoir « notre capacité à comprendre les choses de manière intime, ce que nous pourrions appeler le caractère intérieur de la signification que nous attachons aux mots et aux gestes »¹².

Si Keaton nous offre l'exemple à suivre pour atteindre le bonheur à travers sa vertu ou sa conscience morale, faite de tempérance, de loyauté et de sagesse du corps, Chaplin nous montre l'importance de « l'imagination libre, en particulier de l'imagination même du bonheur - une aptitude à rassembler vos esprits, quoi qu'il puisse en être advenu à l'intérieur de vous » (*ibid.*).



La Ruée vers l'or (Charlie Chaplin, 1925) © Roy Export S.A.S.

14 En un temps d'urgence et dans un monde plein d'incertitudes, qui sont les temps et monde modernes, Chaplin nous apprend donc qu'il faut savoir préserver et stimuler notre pouvoir de faire basculer notre vision afin de réorienter notre désir vers de nouveaux objets et de nouveaux projets, ou encore à faire pivoter notre désir sur l'axe de nos besoins réels. Qu'exercer ce pouvoir d'imagination libre soit nécessaire se comprendra d'autant mieux que l'on réalisera davantage à quel point le fait de ne pas le contrôler peut conduire à manquer les promesses de bonheur du monde ordinaire à force de n'y percevoir que la menace de la mort, son essentielle caducité.

La caducité

15 Dans un texte auquel Cavell renvoie dans *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*¹³, Freud décrit l'essence, les modalités et les effets nodaux du règne de l'un de ces seigneurs de la vie qui peut s'imposer à nous au point que nous ne puissions plus percevoir un autre aspect du monde que sa caducité et nous offre une manière de le faire abdiquer : il s'agit de ce qu'il appelle, en un emprunt à un vers de Goethe, « La passagèreté [*Vergänglichkeit*] ».

Il y a quelque temps, je faisais en compagnie d'un ami taciturne et d'un jeune poète déjà en renom, une promenade à travers un paysage d'été en fleurs. Le poète admirait la beauté de la nature alentour, mais sans s'en réjouir. La pensée le perturbait que toute cette beauté était vouée à passer, qu'en hiver elle se serait évanouie, comme le fait du reste toute beauté humaine, et tout ce que les hommes ont créé ou auraient pu créer de beau et de noble. Tout ce qu'autrement il aurait aimé et admiré lui semblait dévalorisé par le destin de passagèreté auquel cela était promis.¹⁴

Freud explique qu'une discussion entre eux s'en suivit où le psychanalyste déclara «

incompréhensible que la pensée de la passagèreté du beau dût troubler la joie que nous y trouvons » (*ibid.*, p. 322), d'une façon qui n'est pas sans rappeler la condamnation par Épicure de l'idée qu'il soit rationnel d'avoir peur à l'idée que la mort va venir. Cette irrationalité dans le jugement du poète, Freud l'attribue à un « facteur affectif puissant »,

la révolte de l'âme contre le deuil qui dévalorisait pour eux la jouissance du beau. La représentation que ce beau est passager donnait à ces deux êtres sensibles un avant-goût du deuil de sa disparition, et comme l'âme se retire instinctivement de tout ce qui est douloureux, ils sentaient leur jouissance face au beau endommagée par la pensée de sa passagèreté. (*ibid.*)

Que le deuil soit une expérience pénible au point que l'on puisse en perdre le goût de la beauté du monde est quelque chose qui étonne Freud, mais qui est selon lui incontestable :

[P]ourquoi ce détachement de la libido de ses objets devrait-il être un processus si douloureux, nous ne le comprenons pas et nous ne pouvons le déduire actuellement d'aucune hypothèse. Nous voyons seulement que la libido se cramponne à ses objets et ne veut pas abandonner ceux qui sont perdus, même lorsque le substitut se trouve disponible. Voilà bien le deuil. (p. 323)

16 Si l'on songe maintenant à la définition du deuil que donne Freud par ailleurs, à savoir « 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. » (p. 261-262), et si l'on trouve éclairante l'analogie entre la façon dont la libido se cramponne à ses objets et la façon dont nos crampes mentales peuvent se produire à force de nous cramponner à nos habitudes de penser, on se retrouvera peut-être alors en terrain connu ; ce même terrain que décrit Descartes dans ces paragraphes des *Méditations métaphysiques* où il fait état des résistances psychologiques que suscitent en lui ses doutes exagérés.

17 Le film *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), qui nous conte l'éphémère destinée d'un parvenu, nous offre l'occasion de faire l'expérience à la fois de ce travail de deuil, et de cette vision de la vie comme essentiellement caduque, notamment dans sa séquence finale. Occupée à signer les ordres de paiement que lui tend son fils, Lady Lyndon interrompt le rythme de ses signatures quand elle lit le contenu du dernier document que son fils lui remet d'une façon qui témoigne de ce qu'il redoute sa réaction. Il est remarquable que cette dernière scène mette en évidence le rapport entre ces deux sens de ce qui compte, l'argent et la « valeur sentimentale ». La caméra accomplit notre désir de lire ce document : elle s'avance en travelling sur l'acte de la signature filmé en gros plan, puis très gros plan, avant le *cut*, qui est suivi d'un plan de réaction de Lady Lyndon, relevant les yeux, le regard vide, l'interruption étant soulignée par la musique parfaitement synchrone, suggérant le suspense d'une action purement mentale, « intérieure » et pourtant évidente : Lady Lyndon parviendra-t-elle à faire que sa libido se détache de cet objet perdu et qu'il lui faut perdre pour toujours, ce « seigneur de sa vie », à défaut d'avoir jamais pu être anobli dans la sienne, qu'a été Redmond Barry ? À voir Lady Lyndon respirer fortement et reprendre son activité et surtout à écouter le retour du thème du deuxième mouvement du Trio pour piano et cordes n° 2 de Franz Schubert¹⁵, on comprend qu'elle se résout à effacer Barry de son cœur et de son esprit, à l'exclure de ce qui compte dans sa vie.

18 Que Barry ait en un sens mérité d'occuper aussi peu de place dans la vie de Lady Lyndon, pour l'avoir, notamment, auparavant réduite à n'occuper guère plus de place dans la sienne que celle des meubles qui constituaient le cadre de sa nouvelle vie, n'empêche pas le

sang du spectateur de se glacer à la lecture de l'insert proposé en guise d'épilogue et dont le texte dit : « ces personnages vécurent et se querellèrent sous le règne de George III. Bons ou méchants, beaux ou laids, riches ou pauvres, ils sont tous égaux à présent. »

19 Si la caducité désigne l'état de ce qui est exposé à disparaître, de ce qui est éphémère, alors il n'est pas étonnant que l'épilogue d'un film si rempli des beautés du monde soit propre à nous faire réagir : il n'est en effet pas difficile de se sentir concerné par ce constat et de connaître à notre tour ce repli de l'âme, face à la perspective d'un deuil douloureux dont nous savons que nous aurons nécessairement à le faire, que décrit Freud pour rendre compte de l'émotion ressentie par ses amis lors d'une promenade durant l'été 1914.

20 On peut penser que cette caducité est un seigneur de la vie si répandu aujourd'hui qu'il permet de comprendre en partie un phénomène cinématographique contemporain : le succès des films apocalyptiques et post-apocalyptiques, parmi lesquels on peut compter les films et les séries d'horreur épidémique comme *The Walking Dead* (Robert Kirkman, AMC, 2010-), s'explique en partie parce qu'ils nous offrent un voyage sur ses terres, à l'instar du générique de la série, qui s'inspire de l'esthétique de la ruine. Que la caducité règne sur nos esprits n'aurait certes rien d'étonnant en nos temps d'obsolescence programmée et de renouvellement constant du système des objets, d'insécurité économique, sociale, politique mais aussi et surtout de disparition d'espèces végétales, animales, des lieux de nature, etc., une crise environnementale qui porte le nom de « réchauffement climatique », mais que la série télévisée la plus populaire des années 2010 appelait « l'hiver qui vient [*Winter is coming*] ».

21 En remplaçant le mot « guerre » par le mot « hiver », écoutons ce qu'écrivait Freud en 1915, c'est-à-dire il y a un siècle, et préparons-nous au travail de deuil et donc à faire de la philosophie malgré l'ironie de l'Histoire :

Un an plus tard, la guerre faisait irruption et dépouillait le monde de ses beautés. Elle ne détruisait pas seulement la beauté des paysages qu'elle traversait et les œuvres d'art qu'elle frôlait sur son chemin, elle brisait aussi notre fierté pour les acquisitions de notre culture, notre respect pour tant de penseurs et artistes, nos espoirs en un surmontement final des diversités de peuples et de races. Elle souillait la haute impartialité de notre science, faisait apparaître notre vie pulsionnelle dans sa nudité, déchaînait en nous les esprits mauvais que nous croyions durablement domptés par l'éducation poursuivie au long des siècles par les plus nobles d'entre nous. Elle rendait notre patrie de nouveau petite et le reste de la terre de nouveau lointain et vaste. Elle nous dépouillait de tant de choses que nous avions aimées, et nous montrait la caducité de maintes choses que nous avions tenues pour stables.

Il n'y a pas à s'étonner que notre libido, si appauvrie en objets, ait investi avec une intensité d'autant plus grande ce qui nous est resté, que l'amour de la patrie, la tendresse pour nos proches et la fierté de nos points communs se soient brutalement renforcés.¹⁶

Photogramme 23.



La Jetée (Chris Marker, 1962) © Argos Films.

Notes

1. Stanley Cavell, « Qu'advient-il des choses à l'écran ? », CM, p. 69-90.
2. Martin Heidegger, *Être et temps* [1927], traduction Emmanuel Martineau, Paris, Authenticity, 1985.
3. Stanley Cavell, « Qu'advient-il des choses à l'écran ? », CM, p. 71.
4. Charles Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2004, p. 794-795.
5. Stanley Cavell, « Qu'advient-il des choses à l'écran ? », CM, p. 86.
6. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, traduction Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Loup Gautero, Dominique Janicaud et Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 22.
7. Ralph Waldo Emerson, « Expérience », dans Stanley Cavell, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? De Wittgenstein à Emerson*, traduction Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Gallimard, 2009, p. 504.
8. Stanley Cavell, « Qu'advient-il des choses à l'écran ? », CM, p. 86-87.
9. Cora Diamond, « Différences et distances morales : quelques questions », *Éthique, littérature, vie humaine*, S. Laugier dir., Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 83-84.
10. Voir par exemple, la *Conférence sur l'éthique* [1929], dans Ludwig Wittgenstein, *Philosophica*, vol. III, traduction Élisabeth Rigal, Mauvezin, TER, 2001, p. 10-19.
11. Iris Murdoch, « Vision et choix en morale » [1956], traduction Emmanuel Halais, dans *La voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Sandra Laugier dir., Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 70.
12. Stanley Cavell, « Qu'advient-il des choses à l'écran ? », CM, p. 75.
13. Texte repris dans *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? De Wittgenstein à Emerson*, ouvr. cité, p. 111.
14. Sigmund Freud, « Passagèreté » [1915], traduction Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et André Rauzy, *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. XIII, [1914-1915], Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 321.
15. *Trio en mi bémol majeur pour piano et cordes n° 2*, D. 929 (op. 100).
16. Sigmund Freud, « Passagèreté » [1915], ouvr. cité, p. 323-324.

Auteur

Hugo Clémot

Référence électronique du chapitre

CLÉMOT, Hugo. *Ordinaire, cinéma et caducité. À propos de « Qu'advient-il des choses à l'écran ? »* In : *L'écran de nos pensées : Stanley Cavell, la philosophie et le cinéma* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2021 (généré le 13 décembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/40611>>. ISBN: 9791036204159. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.40611>.

Référence électronique du livre

DOMENACH, Élise (dir.). *L'écran de nos pensées : Stanley Cavell, la philosophie et le cinéma*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2021 (généré le 13 décembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/40431>>. ISBN: 9791036204159. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.40431>.