

Le projet *Cinéthique*¹ de Hugo Clémot répond à un besoin qui se cristallise aujourd'hui en philosophie contemporaine et en études cinématographiques : donner un lieu supplémentaire aux réflexions et aux interrogations sur le cinéma qui émergent dans les travaux de Stanley Cavell, le domaine alors principal des recherches philosophiques de l'auteur.

Hugo Clémot est un philosophe qui enseigne la philosophie à l'université de Tours à travers le cinéma. Dans ses publications nombreuses, cette démarche trouve une élaboration singulière dans la mesure où elle touche non seulement les raisons fondamentales de cet enseignement au prisme du cinéma, mais aussi de la méthodologie. Directeur du grand projet et de l'ouvrage *Enseigner la philosophie avec le cinéma*, il a publié précédemment *Les jeux philosophiques de la trilogie Matrix* (Vrin, 2011), et *La philosophie d'après le cinéma. Une lecture de La projection du monde de Stanley Cavell* (2014). Hugo Clémot est aussi l'auteur de quelques ouvrages collectifs consacrés à la philosophie de l'Image et plus particulièrement aux questions de la perception de l'image.

Cinéthique fait suite ainsi aux réflexions sur le cinéma déjà exposées par l'auteur dans son livre, sur la philosophie de Stanley Cavell d'après le cinéma. Cependant, Il aborde ici de manière très novatrice et originale un ensemble d'interrogations qui relèvent de ce qu'il désigne comme le « tournant anglo-saxon de cinéthique » (p.7). À travers la reprise et la mise en discussion de quelques thèses cruciales du penseur, ce livre est également un hommage à Stanley Cavell, disparu en 2018. Malgré la curiosité que la philosophie française académique manifeste aujourd'hui à l'égard de S. Cavell, ce tournant n'a pas encore connu la reconnaissance qui lui revient de la part de la philosophie du cinéma en France. Hugo Clémot propose ainsi une élaboration théorique et appliquée - dans la mesure où elle s'appuie sur des lectures concrètes de films - d'une thèse avancée par Stanley Cavell selon laquelle « il y a eu un déplacement de l'esprit philosophique qui s'est opéré de la philosophie vers le cinéma » (p.29). Ce déplacement suggère que le cinéma est animé par l'esprit philosophique même s'il a ses règles constitutives propres. L'auteur en déduit qu'il est donc devenu aujourd'hui possible de considérer le cinéma, suivant Cavell, comme un lieu de déploiement de la philosophie à notre époque historique, ou comme un modus de la présence contemporaine de la philosophie.

Certes, la discussion menée entre la philosophie et le cinéma ne date pas d'hier. Mais en dépit de son élaboration par de nombreux philosophes, on continue d'ignorer le potentiel du cinéma à révéler des questions philosophiques voire fondamentales et surtout - ce qui intéresse ici l'auteur - celles d'ordre éthique ou moral que l'être

humain se pose à l'époque contemporaine. L'auteur précise que son projet de la cinéthique comprend l'éthique elle-même comme une aventure du devenir personnel que vivent les personnages des films. Au prisme d'un perfectionnisme moral hérité lui-même de la philosophie américaine (Diamond, Thoreau, Emerson, etc.), nous y voyons principalement un personnage - le sujet moral - en train de se développer ou de se « cultiver » à travers les épreuves variées de la vie. Cette dimension de l'éthique privilégiée par l'auteur a orienté également son choix des films pour cet ouvrage.

La thèse principale de l'ouvrage de Clémot peut être formulée ainsi : puisqu'il est désormais possible de faire de la philosophie « d'après le cinéma », il est très pertinent de propager et de développer cette pratique en une nouvelle forme de lecture philosophique des films. Analyser notre propre expérience en tant que spectateurs de films et se demander en quoi ces films nous « parlent » s'apparente à un exercice philosophique dont l'auteur nous propose d'élaborer la méthodologie.



L'ouvrage vise à circonscrire les possibilités du cinéma et des films concrets de rendre intelligibles les enjeux de notre existence. Le livre propose une élaboration novatrice de nouvelles formes des analyses filmiques (lectures) à travers les questions variées et les paradoxes philosophiques (par exemple, paradoxe des règles de Wittgenstein). La ligne conductrice de l'auteur est de savoir comment il est en effet possible de démontrer que le cinéma, tout en étant fiction, nous fournit le matériel nécessaire pour effectuer nos études éthiques des films - démarche propagée par l'ouvrage - et de quelle façon ce matériel relève principalement de notre vie elle-même. Nous suivons donc cette tâche tout au long de l'ouvrage qui compose cinq chapitres dont les trois

dernières sont consacrées à l'étude des films. Nous sommes ainsi invités à suivre l'auteur dans ces « lectures » qui s'inspirent de Wittgenstein et d'autres philosophes. Ces lectures s'appuient également sur son expérience personnelle des films et de son vécu. Nous sommes ainsi libres, nous aussi, de recourir à notre expérience personnelle de ces films et de nous interroger sur ce que le cinéma nous fait découvrir de notre vie, d'après cette invitation de l'auteur.

La lecture filmique « lente » de Cavell inspire l'auteur et l'amène à approfondir davantage cette approche à l'esprit de Wittgenstein et, plus généralement, de la philosophie morale anglo-saxonne et américaine (Moore, Rorty, Kripke, Emerson, Diamond, Dewey, etc.). Cependant, la « lecture lente » des films qu'exerce Hugo Clémot transgresse largement ce cadre disciplinaire. L'auteur se sert volontairement des théories psychanalytiques de Freud, de la philosophie de Montaigne et de Nietzsche, de Merleau-Ponty, de la philosophie contemporaine de S. Laugier, V. Descombes, etc. Dans l'élaboration de son projet, l'auteur prend également position par rapport à la philosophie du cinéma de Deleuze, mais aussi par rapport aux théories cinématographiques de Kracauer, Perkins, Rothman, Kleman, Diamond, Baudry, Bonitzer, etc. sans oublier de prendre en compte des textes variés de et sur E. Rohmer de même que de recherches nombreuses en études cinématographiques là-dessus.

Il n'est pas inutile, à nos yeux, de souligner que le projet de cinétique de Hugo Clémot implique notamment une étude brève, mais passionnante sur les formes audiovisuelles de l'art cinématographique en son sens presque formel au prisme de l'éthique des films. Par exemple, la considération du travelling comme « affaire de la morale » amène l'auteur à se poser des questions sur les vertus philosophiques du panoramique ou du plan fixe, etc. Les axes et le mouvement de la caméra, mais aussi le son, le montage et toute décision technique participent en effet activement à la constitution du sens filmique et par conséquent de cette *aventure de vie* que devient l'éthique au cinéma, selon Hugo Clémot.

Le nouveau départ pour la philosophie morale

L'auteur circonscrit le nouveau départ pour la philosophie morale dans les nouvelles modalités de la lecture filmique « lente », telle qu'elle a été effectuée précisément par Cavell dans *La Projection du monde*, par exemple du film *Impossible Monsieur Bébé* (1938).

Dans la mesure où, pour Cavell, « connaître (comprendre ?) un film » présuppose d'avoir une idée sur « ce qui est humain » et est inséparablement lié d'une pratique

ancienne socratique de la « connaissance de soi » (p.31), le film peut être évalué au prisme de ce qu'il peut apporter ou révéler de l'ordre d'une telle connaissance de l'être humain et de nous-mêmes. Par exemple, la lecture par Cavell du classique de Jean Vigo, *L'Atalante*, entend montrer que « l'homme ne fait la conquête d'une belle jeune fille que lorsqu'il fait la conquête de son imagination » : il « partage son imagination avec elle » au début du film, lorsque Jean cherche l'image de sa femme Juliette sous l'eau. Il s'agit, selon Cavell de pouvoir reconnaître son « désir » à travers l'idée « d'être séparé » avec son objet. Le cinéma « déploie ainsi une analyse de la pensée » humaine (p.34) à partir de situations toujours particulières, mais ordinaires.

Une théorie très similaire – selon laquelle le cinéma est révélateur de l'être humain en ce qui concerne le mécanisme de sa pensée (et surtout le mécanisme de l'imagination en tant que pensée sur soi-même qui devient le moteur de la culture au sens historique) – avait été déjà élaborée par E. Morin en 1956 dans *Le cinéma et l'homme imaginaire. Une étude d'anthropologie sociologique*.² Selon Morin, c'est l'être humain qui « s'étudie lui-même » à travers le cinéma en tant que sujet et individu social, mais aussi comme sujet doué d'imagination, par le moyen des projections-identifications. Cependant, dans ses articles, Morin montre à quel point les « vérités sociales » qu'on confond souvent avec des mythes – que le cinéma, par ailleurs, cultive largement – sont relatives à une culture, un pays, à la société en question.³ L'usage efficace que le cinéma fait de ses idées, et leur valeur, ne dépend pas de leur « vérité », estime Clémot, mais « de l'emprise qu'elles ont sur nous ». Cette perspective peut éclairer la question épineuse du rapport entre le cinéma et le réel : il ne s'agit pas pour l'auteur de considérer le cinéma comme un instrument qui apporterait une ou des « vérités » sur le fonctionnement du monde, une vérité indépendante du spectateur comme individu et « commune » à tous. Il s'agit bien au contraire de montrer que le cinéma est révélateur pour ce qui relève de notre vie ordinaire au sens où les questions et les idées que révèlent les films sont précisément les mêmes que celles qui nous préoccupent « réellement » dans la vie quotidienne. La recherche philosophique qu'engendre le cinéma s'approche au maximum de l'exigence de Wittgenstein, à savoir être proche de « ma vie réelle ». Selon cette compréhension, nos recherches sont finalement « retournées sur l'axe de nos besoins réels ». Cette vie réelle comprend donc un questionnement très concret sur la coexistence sociale, par exemple, si nous nous concentrons sur la dimension éthique ou morale de cette vie quotidienne. La conquête du cœur d'une fille est un tel « besoin réel », l'amour étant vu comme phénomène existentiel.

Le concept de *l'idée filmique* (« l'idée du cinéma ») dont Clémot fait une élaboration

remarquable (p. 33-36) fait immédiatement écho à l'analyse fameuse du film *Faux mouvement* (*Falsche Bewegung*) de Wim Wenders qu'effectue Alain Badiou ⁴ même si celui-ci traite ce concept dans un esprit presque platonicien. Badiou estime que le cinéma est une « visitation » de la vie par une idée. Chaque film fait passer une idée, mais aussi se laisse visiter par elle. Une perspective semblable a été soutenue par Marguerite Duras qui, en tant que réalisatrice, dit que le principe des bons films est que la vie elle-même soit visitée par le cinéma. Le film de Wenders, selon l'analyse proposée par Badiou, fait en l'occurrence passer l'idée qu' « Un allemand ne peut pas se lier aux autres allemands » (p.149). À cette époque (l'après-guerre en Allemagne), la société est politiquement très hétérogène, ce qui aboutit à des visions du monde très différentes. La souffrance existentielle, proche d'un solipsisme, ou la solitude morale, pousse les personnages à tenter un dialogue impossible, qui échoue.. Cette idée et la frustration des personnages se cristallisent aussi, à nos yeux, dans la dernière ligne du poème que lit le personnage du poète : « Pourquoi la différence entre ce monde et moi est-elle aussi énorme » ? Badiou montre comment toute la forme de l'œuvre filmique participe à la constitution de cette idée non seulement sur le plan visuel, mais aussi comme somme de tous les éléments dont se sert le cinéma en tant qu'art (la musique, la peinture, le théâtre, la littérature, etc.). Chez Hugo Clémot, à nos yeux, le concept de l'idée filmique est assez proche de la compréhension qu'en donne Badiou. Pour l'auteur, l'idée de cinéma touche toutes les dimensions de l'art filmique et les différents médias qui composent le médium cinématographique (p.33). « Une idée de cinéma - écrit Hugo Clémot - est une idée changée en scénario schématique ⁵, mais aussi en plan, en séquence, voire en film ». Pour Badiou, le titre du film « Faux mouvement » est significatif dans la mesure où le mouvement de ces idées filmiques qu'effectue le cinéma n'est pas un mouvement nécessairement « positif ». C'est-à-dire, ce mouvement cinématographique des idées n'est pas de l'ordre d'une vérité, mais révèle d'une manière étrange notre vie elle-même et donc l'homme comme un être perdu dans ce monde et à la recherche de ses vérités et des manières de vivre sa vie. Il inclut également ses interrogations et ses erreurs .

Les révélations cinématographiques de l'ordinaire

Néanmoins, si Badiou montre que l'idée filmique diffère de l'idée du roman, et comment s'ajoute à cette dernière une opération mathématique qu'effectuent les arts qui font partie de l'art cinématographique, Clémot, nous semble-t-il, attribue la même valeur philosophique aux idées du roman et du cinéma. Tout en admettant la nature synthétique du cinéma d'après Perkins, à savoir qu'un film ne se réduit ni à l'image, ni au scénario, ni à la mise en scène, l'auteur nous dit que la « lecture des idées de roman

ou de cinéma peut s'apparenter à un exercice d'analyse de la grammaire de nos idées et donc à un exercice proprement philosophique » (p.41). Cette nature « proprement philosophique » de la « lecture » est mise en discussion par Hugo Clémot. Il soulève le problème épineux du statut épistémologique de l'analyse ou de la lecture des films dans les recherches philosophiques contemporaines. Après avoir attiré notre attention sur le fait que l'approche pratique des philosophes aux films peut se réaliser très différemment, comme chez Deleuze et Cavell, Clémot s'interroge sur la méthodologie d'une lecture qui serait parfaitement philosophique. En même temps, on remarque qu'il n'hésite pas à procéder par ce que nous appellerions, suivant Morin, des *projections-identifications* dans la mesure où Clémot analyse sa propre expérience des films et l'empreinte que les films ont sur lui.

Deux questions traversent d'une manière particulière l'ouvrage d'Hugo Clémot. La première est bien articulée par l'auteur lui-même. Elle est de savoir quelle est la tâche de la philosophie et ce que fait le cinéma en comparaison avec celle-ci. Pour tenter de répondre, l'auteur part des avis de philosophes majeurs, en l'occurrence Wittgenstein, lui-même prolongé par Foucault et Sandra Laugier, sur ce que fait la philosophie et de Kracauer, alors théoricien du cinéma, sur le rôle du cinéma, qui s'avère correspondre à celui de la philosophie selon Wittgenstein. De quelle tâche commune s'agit-il ? De nous fournir « ce qui échappe à nos yeux » précisément parce que nous l'avons déjà et constamment « sous les yeux », et parce qu'il nous semble que nous ne pouvons en déduire que des constatations dont « personne n'a douté ». Le cinéma, comme la philosophie dans la conception wittgensteinienne, ne cherche pas à révéler ce qui est caché, mais à nous faire remarquer ce qui est déjà visible. ⁶.

La deuxième question n'a pas de formulation bien définie, mais se dessine au fur et à mesure des « lectures filmiques » et apparaît en filigrane comme réaction à la première question. Il s'agit de savoir en quoi cette approche pratique des films (les « lectures ») que propose Clémot - et dont la méthodologie s'appuie largement sur ce qui a été déjà fait dans cette direction par S. Cavell - est proprement ou « authentiquement philosophique », car l'activité « authentiquement philosophique » implique que le philosophe se serve des concepts philosophiques et s'adresse à son vécu, qu'il analyse sa propre expérience, en l'occurrence, de la vision des films. Et nous nous posons à cet égard la question suivante : si le but de ces lectures est de faire émerger une idée filmique révélatrice sur notre vie ordinaire, retrouvant ainsi une démarche socratique bien ancienne qui consiste à faire « accoucher les idées » à partir de situations ordinaires de la vie, ou encore d'en proposer une « vue synoptique », a-t-on besoin pour cela de se servir des concepts philosophiques contemporains ? Certes, la

considération du cinéma par Cavell et la théorie qu'il en développe est « philosophique ». Mais en quoi cette « lecture » pratique des films reste principalement « philosophique » alors qu'elle peut s'apparenter, sur le plan éthique, par exemple, au type de commentaires qu'on donne à une œuvre littéraire lorsqu'il s'agit de relations entre les personnages ? Est-ce que toute « lecture » qu'effectue un philosophe est une lecture par définition philosophique ? Selon quelle modalité nous éloignons-nous, dans la révélation d'une « idée filmique », des commentaires que peuvent engendrer des films de Rohmer, par exemple, de la tâche d'un psychanalyste ou d'un sociologue qui étudierait les relations familiales ou amoureuses sur la base de ses films ? Pour Clémot, la lecture filmique que développe Cavell est « philosophique » non seulement dans la mesure où elle se sert de concepts philosophiques, mais surtout parce que le philosophe s'appuie sur l'analyse de son vécu personnel et l'applique à sa lecture filmique.

Qualifier le cinéma, d'après Cavell, de lieu de déroulement de la philosophie, ne pourrait-il pas nous faire conclure à la non-nécessité de la lecture « philosophique » en ce qui concerne l'émergence des idées du cinéma ? Faut-il qu'un film soit « lu » et commenté par un philosophe afin que ses idées puissent émerger et pour qu'il soit possible ensuite de faire l'expérience de notre pensée ? Autrement dit, si le cinéma (pris dans son aspect « synthétique » entre le réel et la magie, selon Perkins, et irréductible, en tant que « Film as film », au discours ou à l'image, etc.) est devenu aujourd'hui la philosophie elle-même, pourquoi en appelle-t-il - « en plus » de sa nature filmique et donc philosophique - à une lecture verbale ou textuelle par les philosophes ? Cette interrogation n'atténue nullement pour Clémot la grande importance bien démontrée par lui de la prise en compte du cinéma dans la perspective d'enrichir les recherches intrinsèques à des disciplines philosophiques comme l'éthique ou la philosophie morale. En revanche, l'investissement du cinéma par les philosophes tente de réorienter la vision de la tâche de l'éthique.

Or, le cinéma lance aujourd'hui un défi à la philosophie académique contemporaine en la mettant précisément face à la nécessité de repenser ses principes et, si l'on peut dire, sa matière. Clémot nous fait découvrir cette métamorphose de la philosophie qui est amenée aujourd'hui à faire face aux « problèmes de la vie » (on retrouve ici la catégorie wittgensteinienne de *Lebensproblem*). Il faut ajouter à cela que, certainement, s'interroger sur la méthodologie de la lecture philosophique des films ne restera pas non plus sans impact sur la compréhension et les modalités de l'analyse filmique telle qui est pratiquée dans le cadre des études cinématographiques.

La richesse du rapport qu'entretient le cinéma à notre vie réelle se cristallise chez

Clémot en une constatation remarquable qu'il fait de l'ordre de notre vie sociale ordinaire. La question « comment pouvons-nous être émus par le sort des personnages d'une fiction ? » amène l'auteur à en déduire que, suite à Cavell, le cinéma dévoile le double scepticisme de notre vie ordinaire. Il témoigne de la faiblesse de notre définition de la réalité, mais non pas seulement, dit-il, au sens naïf d'« être pris pas le spectacle » (p.110) d'une fiction. Cette fonction révèle une question profondément sceptique que nous nous posons de quotidiennement dans nos relations avec les autres et souvent de manière presque inconsciente, car nous l'évitons certainement comme honteuse : « Comment pouvons-nous être sûrs ordinairement de ne pas nous émouvoir pour des sentiments que les autres ne font que simuler » (p.110) ? La « reconnaissance » d'autrui, la « théâtralité » de la vie ordinaire ⁷, permettent d'établir un lien entre *Le conte d'hiver* Shakespearienne et le film homonyme de Rohmer, par exemple. Au théâtre ou au cinéma, nous sommes émus par les émotions et le destin des autres même si nous savons bien qu'ils ne sont que des acteurs. Comment peut-on alors croire dans les expressions des émotions de nos êtres aimés ?

Cette « idée » traverse la lecture que fait Hugo Clémot de plusieurs fictions de « remariage » où le mariage est compris comme une institution de légitimation permettant de surmonter le scepticisme. Par exemple, dans *Le Conte d'hiver* de Rohmer, c'est la retrouvaille de Charles, alors père de son enfant, qui rend Félicie « folle » dans son exigence d'un amour authentique, selon l'auteur. Elle surmonte ce scepticisme (selon l'auteur : « reste-t-il avec moi pour moi et par amour ou seulement pour l'enfant ? » p.119) et accepte de « s'exposer au monde en exposant son désir quoi qu'il en soit de sa satisfaction éventuelle » (p.120). Ce « principe d'incertitude », comme l'appelle l'auteur, et le scepticisme dirigé vers le monde extérieur des films rohmériens, révèle les idées (le travail d'un philosophe sur les films permet de révéler les idées selon Clémot, la révélation est la notion qu'il utilise) suivantes, selon l'auteur : nous ne pouvons jamais être sûrs de ce que pensent ou ressentent les autres, aussi bien que nous-mêmes, nous soyons condamnés à mesurer la vie par nos émotions à nous, souvent indistinctes, sans jamais probablement en trouver une preuve dans la « réalité ». Vérifier l'authenticité des relations et des émotions amoureuses par un *Rayon Vert* - quelle utopie magique ! Néanmoins la magie du cinéma est de construire la signification d'un événement qui peut, malgré tout, nous arriver « vraiment » et influencer notre vie. ⁸

Ajoutons que le décalage entre l'expression d'émotion et « l'émotion authentique » dans la vie ordinaire chez les autres, mais aussi bien chez nous-mêmes quand nous nous forçons à comprendre ce que nous ressentons « vraiment » est illustré, chez

Rohmer, aussi par l'usage de la parole. Il y a dans ses films un certain défaut ou une certaine artificialité dans les intonations des personnages qu'Hugo Clémot n'évoque pas, ce qu'on peut regretter. Cet usage de la parole renvoie certainement à ce scepticisme de la vie sociale ordinaire. L'étrange effet rohmérien est qu'on ne croit pas aux acteurs, mais cela ne nous empêche pas d'être émus « pour les autres » à la fin, car leur histoire nous regarde.

Lectures filmiques et scepticisme

Le fait de ne pas vraiment croire aux acteurs mais s'émouvoir pour eux révèle finalement un certain conventionnalisme, voire un conformisme ⁹ « émotionnel », comme problème de la vie ordinaire, comme nous venons de l'exposer. La recherche de l'authenticité, néanmoins, est l'arrière-plan de ses films où le bonheur devient l'enjeu de la quête des personnages principaux. Nous avons donc choisi de nous pencher sur l'un d'entre eux, à savoir *Impossible monsieur Bébé* de Howard Hawks, afin d'en proposer une lecture qui, tout comme chez Clémot, s'appuierait sur notre expérience personnelle de la vision de ceux-ci.

Une remarque générale guidera notre lecture. Tout film, qu'il soit une fiction ou un documentaire, présuppose, à notre avis, un certain balancement souvent difficile à construire entre le « crédible » et « l'incroyable » de l'histoire dont il nous propose un traitement. Le premier (le crédible) sert à l'acceptation par le spectateur du « modus de vie » qu'on lui propose à observer ou à partager, et le deuxième (l'incroyable), pour que le spectateur y accroche son imaginaire personnel, moteur de l'expérience cinématographique. Cette deuxième dimension est fondée, selon Edgar Morin, sur le principe des projections-identifications. Il semble que chez Clémot, à cette double nature du cinéma correspond la considération faite par Perkins du cinéma en tant qu'« art synthétique » entre réel et magique. Notre engagement à accepter la théâtralité du monde extérieur sur le plan des émotions (décalage entre les expressions d'amour de celui qu'on aime et la vérité de l'amour que nous cherchons, par exemple), apparaît ainsi comme une des conditions de notre vie lorsque le scepticisme y fait son entrée.

L'auteur démontre la présence d'une forme de scepticisme dans *L'impossible Monsieur Bébé* (1938), le film de Howard Hawks dont il effectue la lecture détaillée à travers le paradoxe des règles de Wittgenstein (exposé dans le paragraphe 201 de ses *Recherches Logiques*). Hugo Clémot considère les protagonistes – Susan, interprétée par Katherine Hepburn et David joué par Cary Grant – au même titre, comme des enfants qui grandissent ensemble (*« une femme qui n'a pas perdu l'esprit d'enfant et qui va grandir au cours du même processus »* p.169) à travers les aventures des malentendus successifs qui leur arrivent. Cependant, l'idée d'« élever » le « Bébé » (le

personnage joué par Cary Grant, qui paraît très enfantin) à travers le perfectionnisme moral de David-Baby et, simultanément, de Susan qui « n'a pas perdu l'esprit d'enfant » comme dit l'auteur, s'ouvre sous une autre perspective si nous tentions une lecture personnelle qui reposerait sur notre vision du personnage féminin, Susan.



L'auteur montre bien que le « jeu » de Susan est certainement moins enfantin qu'il ne se présente aux yeux de David. Ce jeu est soumis au « paradoxe des règles » que nous envisagerons dans un sens quelque peu différent de celui de l'auteur. Dans la mesure où le fait que David « ne comprend rien à ces règles » reste une condition constante de ce jeu et ne change pas jusqu'à la fin du film, le personnage de David n'évolue presque pas dans ce jeu des malentendus. Même la scène finale avec le squelette de dinosaure nous montre David aussi « naïf » qu'au début du film. Susan, elle aussi, garde ici sa tactique du jeu qu'elle avait dès le début. En revanche, David se fait conduire par Susan à l'étape de sa vie où, abandonné par sa fiancée, il se retrouve dans les bras de Susan.

Effectivement, tout ce qui se déroule entre les personnages tout au long du film paraît être la réalisation d'un plan insidieux ou d'une mise en jeu de Susan dans sa quête du bonheur. Elle feint de commettre des bêtises pour retenir l'attention de cet homme très naïf dans son rapport aux autres, tout en imitant son comportement bien enfantin, « digne de lui ». Le personnage de David est une caricature de l'homme de science « dans les nuages », du chercheur très éloigné de la « vraie vie » sociale. L'auteur analyse même la première scène du film à travers la comparaison avec le « penseur » de Rodin qui se situe « plus haut » que les autres. Dès son apparition, Susan utilise comme par hasard sa balle de golf en la prenant pour la sienne, puis se met dans sa voiture en affirmant que s'est sa voiture à elle, plus tard nous la voyons essayer d'attraper les olives avec sa bouche dans un restaurant huppé et guindé, etc. Autrement dit, elle feint d'avoir un comportement décalé et inattentif eu égard à la vie autour d'elle. De nombreux lapsus occasionnels de Susan obligent notre scientifique à chercher les possibilités pour remettre tout à sa place et pour « tout expliquer » à Susan, mais aussi aux autres. C'est exactement cette volonté utopique d'un savant de « tout expliquer » à tout le monde qui subit une constante manipulation par cette femme extrêmement charismatique qui lui cède alors la parole. ¹⁰

Nous faisons la connaissance avec Susan au fur et à mesure de la découverte que fait David d'elle. Contrairement à lui, le spectateur est bien conscient de ce jeu de rôles mis en scène avec un seul but : conquérir le cœur de David et, par là, le bonheur. Quand David va se doucher, Susan lui vole son costume et l'envoie pour nettoyage à la ville afin de gagner un peu de temps supplémentaire pour son jeu. La caméra nous montre souvent ce que les personnages ne peuvent voir. L'image est ainsi extrêmement « objective », ce qui autorise ainsi la moquerie du spectateur sur les personnages entraînés dans les quiproquos qui se multiplient les uns après les autres. C'est ainsi que la « réalité », autrement dit ce que les personnages ne peuvent ni

deviner ni contrôler, et dont le spectateur est le seul témoin, s'introduit dans ce jeu et de vrais malentendus arrivent à degré potentiellement « sérieux » : le léopard sauvage et dangereux est pris pour un animal domestique et on joue désormais avec le feu. Dans la scène décisive, Susan croit conduire à la laisse le léopard domestique, mais le spectateur sait qu'elle conduit le léopard sauvage. De même manière, elle croyait jusqu'ici pouvoir « conduire » (*to bring*) David et tout contrôler dans son jeu qui l'amusait beaucoup. Mais Susan risque désormais réellement sa vie, que David sauve héroïquement comme elle le lui annonce en reprenant son jeu. En découvrant que David a une fiancée, Susan dit : « votre fiancée peut vous attendre un peu. Si j'étais votre fiancée, je vous attendrais toute ma vie ».

Si nous devons avancer notre compréhension du *Bringing Up Baby*, elle passerait non pas par le sens d'« élever » un bébé, comme chez Cavell prolongé par Clémot et du « grandir ensemble » qui devenait l'aventure, l'intrigue elle-même. Ce film nous semble plutôt faire apparaître le sens presque littéral du verbe *to bring* : comme amener quelqu'un quelque part, attirer, conduire et surtout : « séduire ». Le titre français suggère à son tour la conquête de monsieur Bébé, mais est-il finalement si « impossible » en soi et surtout : est-il si « impossible » à conquérir ? Le mouvement principal du film - l'apprivoisement et la séduction « intelligente » de David par Susan avec ses malentendus qui opèrent en rebus - a, à nos yeux, une base solide : la connaissance profonde du fonctionnement de l'esprit de David par Susan. Elle sait très bien comment traiter ce type d'hommes dès le début et reste fidèle aux règles de manière très constante. Monsieur ne réserve pas de surprises à Susan, contrairement au léopard, et n'oppose pas vraiment de résistance. Des intrigues multiples sont créées par Susan afin de permettre à David d'en sortir d'une manière « héroïque » : deviner d'abord ce qui se passe, ensuite tout expliquer à tout le monde et, bien sûr, sauver la vie à Susan (deux fois). Le paradoxe wittgensteinien des règles dont parle Clémot ¹¹ est effectivement bien exposé dans le film, mais il s'ouvre, à nos yeux, dans une perspective bien plus « ordinaire » du côté du personnage féminin.

Quant à la lecture de ce film par Cavell, nous y trouvons également une réflexion sur la sexualité de ce couple et la question sur le rôle de l'infantilité dans la quête pour le bonheur ¹²). À notre avis, cependant, le bonheur dans ce film reste hors champ, car nous ne voyons qu'un baiser des personnages à la fin. La promesse du bonheur reste assez fragile puisque tout pourrait très bien finir entre eux, une fois la conquête accomplie. Au fond, nous ne savons pas grand-chose de la vie privée de Susan, ni de sa personnalité. De plus, la scène à la prison nous dévoile Susan comme bonne actrice, lorsqu'elle raconte des histoires aux flics en fumant. Il semble que le film *Impossible*

monsieur Bébé nous révèle l'idée très *pratique* que même si nous savons parfaitement qu'il ne suffit pas de jouer seulement « son jeu » pour conquérir Monsieur Bébé (et peut-être le bonheur), cela peut néanmoins fonctionner. Susan gagne malgré les incontrôlés de la vie elle-même. Le plan de Susan s'accomplit malgré son titre de « mission impossible ».

En outre, il semble que ce film américain de 1938 anticipe la déconstruction d'un « mythe » bien articulé dans un autre film mythique, de 1939 *Autant en importe le vent* de Victor Fleming, George Cukor et Sam Wood (*Gone with the wind*). Au début, nous voyons la protagoniste, Scarlett, encore très jeune, exposer un principe qu'elle se croit obligée de suivre dans sa vie, alors qu'elle ne veut pas encore en accepter les règles : « *Why is it a girl has to be so silly to catch a husband ?* ». Il faut entendre ici : « mais pourquoi pour se marier (devenir heureuse) il faut absolument se faire passer pour une imbécile ? Pour cette raison, d'ailleurs, Scarlett traite sa rivale Mélanie - une fille honnête et sincère qui s'apprête à épouser Ashley dont Scarlett se croit amoureuse - d'idiote incapable de dire autre chose que oui ou non. Mais les sentiments de Scarlett sont trompeurs : elle réalise à la fin du film que le véritable amour qu'elle cherchait était toujours à ses côtés (son mari Red) et que celui qu'elle croyait aimer et tenter de conquérir depuis de longues années sans succès (Ashley) n'était en vérité qu'une belle image qu'elle s'était dessinée elle-même. Dans ce film, il y a un décalage entre les idées filmiques (si on poursuit le concept de *l'idée du cinéma*) et l'idée du roman. Nous nous trouvons ainsi dans une perspective presque rohmerienne si on la définit d'après les suggestions de Clémot comme une tension entre les enjeux d'une exigence d'amour authentique et le scepticisme du désir. Contrairement à Susan, le bonheur personnel de Scarlett ne dépendait jamais de son jeu dont elle a dû parfaitement maîtriser les règles, par exemple, quand ils dansent au bal de la fin du siècle, après avoir « acheté » sa danse, Red lui demande de cesser de lui sourire de sa manière habituelle, hypocrite.

De même, il nous semble, également, possible de « lire » *l'Atalante* de Jean Vigo (1934) à travers l'idée que, justement, il ne suffit pas de conquérir seulement l'imagination d'une fille pour conquérir son cœur. L'écart entre son réel (la vie ennuyeuse sur la barge) et son imaginaire joyeux (Paris, la grande ville magique avec « les lampes sur tous les étages ...») doit être comblé. Après avoir conquis son imaginaire (quand Jean cherche l'image de Juliette sous l'eau au début du film), il lui reste certainement à conquérir aussi son réel. Dans *l'Atalante*, cet écart se cristallise dans une voix acousmatique presque hallucinatoire, mais aussi très ordinaire puisqu'elle constitue la contingence d'une idée radicale et dangereuse. Séduite par les tours de magie d'un camelot la veille, le lendemain, dans son lit, Juliette entend la voix imaginaire de cet

homme bien réel qui voulait lui plaire un autre jour. La voix masculine du camelot devient sa pensée à elle et lui parle comme la voix du serpent à Ève : « pourquoi restez-vous ici avec votre mari ? Je vais vous amener à Paris, pour une petite heure et ensuite nous revenons ». Elle quitte alors la barge et son mari pour aller à Paris toute seule. L'histoire se construit ensuite à travers la transformation de l'idée de ce qu'est la « réalité » pour Juliette sans son mari à Paris et ce qu'elle est/était avec lui. Et on observe le même processus pour Jean.

Dans ses lectures des films *Be happy* et *Détachement*, l'auteur arrive à une perspective qui s'apparente à notre vision de *Bringing Up Baby*. Selon l'auteur, il s'agit de se mettre à l'écart de la vie autour de nous en s'en détachant afin de pouvoir, par la suite, mieux accomplir les tâches de cette vie (l'enseignement au lycée avec les adolescents « difficiles ») ou bien d'atteindre le bonheur. Une autre question serait de savoir si cette méthode est bonne ou pas. Le professeur remplaçant de lettres et l'enseignante de philosophie sont les personnages principaux de ces deux films. L'auteur précise ainsi que le choix qu'il fait de ces deux films trouve un écho dans le métier qu'il exerce lui-même, à savoir l'enseignement de la philosophie.

L'éthique, comprise par Hugo Clémot comme une forme d'aventure (« c'est un nom que nous donnons, avec à-propos, à tout passage, toute situation qui a ajouté le goût tranchant de l'incertitude à un sens aigu de la vie »¹³ selon une définition de l'aventure par Henry James, citée par l'auteur), ne se réduit pas seulement à un domaine de la philosophie, mais gravite autour des problèmes de la vie elle-même. L'éthique se rapporte désormais au concept de « vie » au sens non seulement du quotidien, de l'ordinaire et donc aussi paradoxalement de l'incroyable – dimensions que le cinéma paraît avoir apprivoisées mieux que la philosophie, jusqu'à présent –, mais aussi de l'existential. Le cinéma nous confronte-t-il à ces « analyses finies et infinies » dont parlait la psychanalyse? Les psychanalystes, certainement, ont aussi leur mot à dire dans ces lectures¹⁴. Cependant, la magie du cinéma est aussi que deux personnes qui vont ensemble voir le même film en sortent avec des visions bien différentes de ce même film. Discuter de nos différences là-dessus (*projections-identifications*) serait alors encore une *aventure*.

En approchant le cinéma comme dispositif philosophique qui révèle l'ordinaire de la vie et nous permet ainsi d'affronter les questions de notre expérience morale qui nous échappent autrement, ce livre approfondit une « manière d'interroger » le cinéma, inaugurée par Cavell, dont on mesure mieux la fécondité. Effectuer une lecture philosophique de films devient aujourd'hui une pratique qu'on peut considérer en tant qu'exercice philosophique, voire en tant que forme de la pensée philosophique à part

entière. Cette pratique prend peu à peu la place qui lui revient dans le monde académique, y compris en France. Lui attribuer le statut d'une quasi-discipline (cinéthique) et en proposer la méthodologie appliquée est un pari stimulant.

1. Huco Clémot, *Cinéthique*, Paris, Vrin, 2018
2. Le projet cinématographique de Morin, alors connu surtout comme sociologue, se développe sous l'influence de Gilbert Cohen-Seat (Cf. :Cohen-Seat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, PUF, Paris, 1946) et de Merleau-Ponty (« Cinéma et Nouvelle Psychologie ») qui donne la recommandation pour le projet cinématographique de Morin au CNRS.
3. Cf. ; Edgar Morin, *Le cinéma un art de la complexité. Articles et inédits 1952-1962*, Paris, Nouveau monde, 2018, P.II, p.235-300
4. Badiou Alain *Cinéma*, Sous la réd. de Antoine de Baecque. Nova Editions, Paris, 2010. p.147-154
5. Le « scénario schématique » est une notion que Clémot reprend chez Vincent Descombes. L'idée du roman se transforme en scénario schématique lorsque l'écrivain a trouvé le moyen de « l'analyser ». (Cf. : Descombes Vincent, *Proust, Philosophie du roman*. Paris. Minuit. 1987)
6. Hugo Clémot cite ici le commentaire que Sandra Laugier donne à une définition proposée par Foucault de la tâche de la philosophie politique dans la conférence de 1978, « La philosophie analytique de la politique », elle-même inspirée par l'approche wittgensteinienne des jeux de langage
7. « Il n'est pas rare d'être trompé par les autres, et nous avons tendance, plus souvent qu'à notre tour, à traiter les autres comme s'ils n'avaient pas d'émotions, c'est-à-dire comme s'ils simulaient, ce que Cavell appelle notre tendance à la théâtralisation». (p.110)
8. Dans notre expérience personnelle, la situation exacte (d'observer le rayon vert du coucher de soleil en couple) a eu lieu « en vérité ». Nous apportons ce témoignage afin de contribuer davantage à la thèse de l'auteur selon laquelle, les films construisent un certain rapport (y compris symbolique) avec notre vie réelle. La force de l'événement est définie par la signification qu'on peut lui attribuer ou non. L'événement filmique participe toujours à la charge de sens des événements de la vie ordinaire. Même si, en l'occurrence, voir le rayon vert n'est pas un phénomène ordinaire, et si ce « mythe social » existait bien avant le cinéma.
9. Dans le film de Rohmer *Conte d'Hiver*, Félicie critique le conformisme des couples (p.119) qui restent ensemble quand il n'y aucune preuve d'amour, mais en acceptant son « désir », on peut dire qu'elle accepte aussi ce conformisme

- même si elle dépasse son scepticisme et reste avec l'homme qu'elle aime.
10. Quand Susan essaie d'expliquer les choses aux autres gens, David l'interrompt à plusieurs reprises, en répétant : « Vous n'allez rien obtenir de cette femme, je vais vous tout expliquer, maintenant ». Susan reste alors silencieuse tandis que David se lance dans des explications complexes.
 11. ce paradoxe de Wittgenstein (paragraphe 201 de *Recherches Logiques*) est cité par Hugo Clémot: « aucune ligne de conduite ne saurait être déterminée par une règle, puisque toute ligne de conduite peut être considérée comme conforme à la règle » (p.161). Cependant, il compare l'élaboration de ce paradoxe par Kripke (sceptique, basée sur les exemples mathématiques) et par Cavell (centrée sur le langage et la maîtrise des mot par l'enfant qui peut utiliser le mot chat, par exemple, pour la fourrure qui est agréable à caresser). Hugo en conclut que nous sommes conduits à reconnaître que : « nous ne savons pas comment sens vient aux mots, ni comment en vient à parler, ni même si le langage et les vies que nous menons avec ne sont pas fondés sur un perpétuel malentendu (p.164). L'emploi ordinaire des mots se transforme dans ce film en quelque chose d'autre et cela libère les scepticismes multiples qui en viennent.
 12. Cavell écrit dans *Pursuit of Happiness* : « One question is: If adulthood is the price of sexual happiness, is the price fair? » (Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. Harvard University Press. 1981, p. 67*
 13. James, H. *The Art of the Novel*, New York, 1934 ; La création littéraire, trad. Fr. M.F. Cachin, Paris, Denoël-Gauthier, 1980.p.307
 14. Par exemple, Nina Savchenkova, psychanalyste et philosophe russe, dans son analyse du film *Le Genou de Claire* de Rohmer (C.f :TERRA AESTHETICAE 1 (1) 2018 : PRAXIS N. Savchenkova : pp. 218-225), insiste sur la perspective de lecture de cette œuvre filmique à travers le concept de vie : le film nous confronte au mélange des idées du roman que voudrait écrire Aurore et des soucis de la vie elle-même (désir spontané chez Jérôme - joué par Jean-Claude Brialy) que cette démarche fait naître. Cette perspective est assez proche de la vision que donne H. Clémot du cinéma de Rohmer.