

PERFECTIONNISME DÉMOCRATIQUE ET CINÉMA : PISTES EXPLORATOIRES

[Philippe Corcuff](#), [Sandra Laugier](#)

Presses de Sciences Po | « [Raisons politiques](#) »

2010/2 n° 38 | pages 31 à 48

ISSN 1291-1941

ISBN 9782724631975

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2010-2-page-31.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

© Presses de Sciences Po. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

PHILIPPE CORCUFF ET SANDRA LAUGIER

Perfectionnisme démocratique et cinéma : pistes exploratoires

Introduction à une exploration : philosophie politique et cinéma

Nous voudrions commencer à explorer des va-et-vient entre une tradition morale et politique, nommée ici perfectionnisme démocratique, et des expressions cinématographiques.

D'Emerson à Cavell : à la recherche du perfectionnisme américain

Le perfectionnisme démocratique participe de l'histoire politique américaine. Le philosophe Stanley Cavell en trouve le cœur et les formulations essentielles chez deux penseurs de l'aube américaine : Ralph Waldo Emerson (1803-1882), explorateur de la *self-reliance* (« confiance en soi », peut-être à traduire par « la confiance dans son autonomie »), et son ami Henry David Thoreau (1817-1862), praticien et théoricien de la « désobéissance civile ». Cette tradition, parfois négligée par le monde académique, a des échos significatifs dans le cinéma – en particulier dans le cinéma hollywoodien classique, mais également, on va le voir, contemporain.

Car il ne s'agit pas seulement, avec la redécouverte cavellienne du perfectionnisme, de réhabilitation historique, ni de retour aux sources. Cavell veut faire entendre la pertinence politique *actuelle* de la pensée d'Emerson. La question est rendue ardue par l'apparente

ambivalence politique d'Emerson, qui fait aussi l'originalité du perfectionnisme. Le philosophe semble conjuguer, par exemple, l'appel à la *self-reliance* et l'obéissance à la Nature et au Destin ; l'affirmation du *génie* universel, partagé par tous, et le *chagrin* causé par la médiocrité de ses contemporains ; la glorification et le désespoir de la démocratie.

Emerson s'inscrit dans la littérature du 19^e siècle alternative-ment comme une figure poussiéreuse et émancipatrice. C'est au cinéma qu'on trouvera d'abord des traces de la pensée d'Emerson, et notamment dans deux chefs-d'œuvre projetés en 1947, *It's a Wonderful Life* (*La vie est belle*) de Frank Capra, et *The Late George Apley* (*Mariage à Boston*) de Joseph L. Mankiewicz. Ce dernier film évoque très exactement l'ambivalence de la figure d'Emerson : le père de famille désigné par le titre du film revendique Emerson, d'abord pour inciter à la soumission aux usages, ensuite à la fin du film, pour rejeter le conformisme (le héros s'écrit : « après tout, Emerson est un radical ! »). Le génie du film de Mankiewicz est de montrer qu'il s'agit du même Emerson.

L'Amérique, note Cavell, semble souvent nous présenter des versions grotesques et embarrassantes des formules d'Emerson – devenez vous-même ! – et des principes de son perfectionnisme, qui ordonne de chercher constamment une meilleure version de soi, et pour cela de se faire confiance. Il s'agit d'un « perfectionnisme moralisateur et dégradé », mais justement la possibilité de la dégradation fait partie de la démocratie. D'où la dimension sceptique du politique :

Quelles que soient les confusions qui attendent la pensée philosophique et morale, la réalité de versions dégradées ou parodiques d'une possibilité devrait-elle nous priver du bien de cette possibilité ? Que des prétentions dégradées au christianisme, à la philosophie ou à la démocratie soient inévitables, cela ne signifie pas, pourrait-on dire, une défaite de l'objet authentique, mais cela fait partie de son contexte et de sa motivation. Si bien que, de façon générale, la mission du perfectionnisme dans un monde de fausse démocratie (et de faux appels à la démocratie) est de découvrir la possibilité de la démocratie, qui pour exister doit, de manière récurrente, être (re)découverte¹.

1. Stanley Cavell, *Conditions nobles et ignobles* (1990), in *Qu'est-ce que la philosophie américaine ?*, trad. de l'angl. par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2009, p. 232-233 ; ce volume en français réunit deux autres livres : *Une nouvelle Amérique encore inapprochable* (1989) et *Statuts d'Emerson. Constitution, philosophie, politique* (1992).

Et Cavell établit alors des passages entre sa lecture de Ludwig Wittgenstein et cette tradition politique qu'il s'efforce de réactiver².

« Jeux de langage », philosophie et cinéma

Parler de résonances emersoniennes ne signifie pas que l'on fait du cinéma un simple réceptacle d'interrogations philosophiques ou encore une illustration. Bien au contraire, nous entendrons ici la philosophie politique et le cinéma comme deux registres culturels spécifiques et autonomes, développant leurs propres rapports à la vérité. Cavell, dans tout son travail sur le cinéma, s'est attaché d'abord à montrer l'objet film, comme œuvre de pensée, « l'intelligence *déjà* appliquée par un film à sa réalisation³ ». C'est toute la force de la cinéphilie cavellienne, par rapport à une certaine critique cinématographique qui verra surtout la qualité d'un film à travers les lectures qui en sont données par un critique supposé toujours plus malin que l'auteur.

On aurait donc affaire à deux registres culturels, entendus comme des « jeux de langage » en un sens inspiré de Ludwig Wittgenstein. « L'expression "jeu de langage" doit ici faire ressortir que parler un langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie. », écrit-il dans ses *Recherches philosophiques*⁴. Un usage épistémologique de ces notations, tel qu'a pu le développer le biologiste Henri Atlan⁵ avec la notion de « jeux de connaissance », nous oriente alors dans deux directions : 1) une autonomie de ces registres culturels basés sur des « formes de vie » et d'« activité » différentes, n'excluant pas des zones d'intersection entre eux ; et 2) une productivité cognitive des emprunts, le transfert d'un problème ou d'une notion d'un « jeu de langage » à un autre appelant un déplacement d'usage, dans le cadre d'une forme d'« activité » distincte, et donc un déplacement de signification. Il s'agira donc ici de

2. Voir S. Cavell, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ?*, *ibid.*, et *Emerson's Transcendental Etudes*, Palo Alto, Stanford University Press, 2003, ainsi que Sandra Laugier, *Une autre pensée politique américaine. La démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell*, Paris, Michel Houdiard, 2004.

3. S. Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* (1981), Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1993, p. 16.

4. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. de l'all. par Françoise Dastur *et al.*, Paris, Gallimard, 2004, partie 1, §23, p. 39.

5. Voir Henri Atlan, *À tort ou à raison. Intercritique de la science et du mythe*, Paris, Seuil, 1986, notamment p. 271-293.

passages transfrontaliers⁶, dans les deux sens, entre le registre de la philosophie politique et celui du cinéma.

Dans cette perspective, les films ne seraient pas de purs reflets de questions philosophiques (ou sociologiques), n'en constitueraient pas des illustrations, mais engageraient un rapport spécifique à ces questions. Ce traitement spécifiquement cinématographique de questions philosophiques renverrait aux caractéristiques du « jeu de langage » cinématographique : mise en récit de problèmes passant par une mise en images, une mise en paroles, une mise en son et une mise en scène, et ce à partir d'une mise en récit littéraire plus classique (bien qu'ayant des spécificités, car anticipant la mise en image) : le scénario. Le cinéma proposerait alors un mode propre de vérité, différent du mode philosophique de vérité, comme du mode scientifique de vérité travaillant les sciences sociales. Ce faisant, le matériau cinématographique pourrait faire surgir des formes d'intelligibilité et de sensibilité inédites par rapport au « jeu de connaissance » philosophique (ou sociologique)⁷.

Perfectionnisme et expérience cinématographique

Ici est encore susceptible d'intervenir la question emersonienne de « la confiance en soi ». L'éducation cinématographique peut constituer un apprentissage de la valeur de sa propre expérience, à laquelle on apprend à faire confiance. Cavell suggère une proximité entre l'expérience du cinéma et certains traits ordinaires de notre expérience (son évanescence et sa rémanence, par exemple). Cette parenté permettrait de comprendre comment on peut apprendre de l'expérience du cinéma, se laisser éduquer par elle, et, pour reprendre une expression de Cavell, parvenir, par l'expérience du film, de ses objets et de ses personnages, à « s'intéresser à sa propre expérience » pour trouver les mots justes pour la décrire :

Ces films figurent dans leur expérience comme des événements publics mémorables, des fragments constitutifs des expériences, des souvenirs d'une vie ordinaire. Si bien que la difficulté que nous

6. Voir Philippe Corcuff, « Pour une épistémologie de la fragilité. Plaidoyer en vue de la reconnaissance scientifique de pratiques transfrontalières », *Revue Européenne des Sciences Sociales*, n° 127, décembre 2003, et Sandra Laugier, « L'ordinaire transatlantique », *L'Homme*, n° 187-188, 2008/3-4.

7. Ces pistes s'appuient sur le cours de « Philosophie, sciences sociales et cinéma » que Ph. Corcuff anime depuis plusieurs années à l'Institut d'Études Politiques de Lyon.

avons à les juger est la même que celle que nous avons à juger notre expérience de tous les jours, à nous exprimer de manière satisfaisante, à trouver des mots pour ce que nous voulons dire⁸.

Ici émerge un enjeu important de « la pensée du cinéma » (« *the thought of movies* ») : apprendre ce qui est important, ce qui compte (*matter*) pour nous. Cavell appelle cela, dans *À la recherche du bonheur*, « l'importance de l'importance » (titre du chapitre 4). Ce n'est pas seulement la vérité qui, comme le notait John Austin, est importante ; ou, plutôt, la vérité se définit aussi par ce qui importe, ce qui compte. Ce qui compte *pour chacun* : c'est la portée démocratique du cinéma pour Cavell, et sa première dimension perfectionniste – par son intrication dans notre vie quotidienne, notre expérience ordinaire, comme l'a bien noté le cinéaste et philosophe Emmanuel Bourdieu :

Le cinéma c'est l'expérience esthétique commune et ordinaire, partagée, impliquée, intriquée dans la vie quotidienne (le cinéma après ou avant le dîner et avant le retour à la maison, la nuit passée éventuellement à en rêver, le petit déjeuner, etc.)⁹.

Ce serait donc la pente démocratique, au sens de l'ordinaire et du commun, traversant tendanciellement l'expérience cinématographique qui en caractériserait le perfectionnisme. Un caractère qui distinguerait aussi souvent le cinéma d'(autres) arts faisant l'objet d'appropriations plus élitistes :

(...) les riches et les pauvres, ceux qui ne se soucient d'aucun (autre) art et ceux qui vivent de la promesse de l'art, ceux qui s'enorgueillissent de leur éducation et ceux qui s'enorgueillissent de leur pouvoir ou de leur esprit pratique – tous se soucient de cinéma, attendent la sortie des films, y réagissent, se souviennent de ces films, en parlent, en détestent certains et sont reconnaissants pour d'autres¹⁰.

8. S. Cavell, *À la recherche du bonheur*, op. cit., p. 46.

9. Voir Emmanuel Bourdieu, « Stanley Cavell ou l'esthétique d'un art impur », in Marc Cerisuelo et Sandra Laugier (dir.), Stanley Cavell, *Cinéma et Philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. Nous renvoyons aussi aux analyses de S. Laugier dans « Qu'est-ce que le réalisme ? Cavell le cinéma, la philosophie », *Critique : Cinéphilosophie*, n° 692-693, janvier-février 2005.

10. S. Cavell, *La projection du monde*, trad. de l'angl. par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999 [1^{re} éd. américaine : 1971], p. 28-29.

Sans doute faudrait-il amender ici Cavell en regard des apports de l'histoire et de la sociologie de la réception¹¹ : ainsi le « tous » de Cavell est plus une revendication, et une nostalgie, qu'une description sociologique. Une autre tendance démocratique de l'expérience du cinéma consisterait pour Cavell en ce que l'on y aime souvent aussi bien l'exceptionnel que le commun. L'amateur de cinéma apparaît fréquemment éclectique (ce qui semble moins le cas de l'amateur de peinture ou de littérature). C'est un élément qui avait été noté par Erwin Panofsky : le cinéma est important parce que ce serait un des rares arts contemporains (avec l'exigence de perfectionnement ordinaire qui est susceptible de s'y exprimer de manière tenace) qui n'ait pas perdu le contact avec un large public. C'est encore plus le cas du grand cinéma populaire, y compris très récent. « Dans le cas du cinéma, il est généralement vrai que l'on n'aime pas réellement les exemples les plus hauts à moins d'aimer aussi les exemples typiques. On ne sait même pas à quoi correspondent ces exemples les plus hauts à moins de connaître aussi les exemples typiques. », continue Cavell dans *La projection du monde*. On voit que la technique de Cavell va à l'encontre d'une certaine approche critique : l'obsession de l'esthétique et de l'auteur de cinéma, au détriment de la reconnaissance des genres, l'obsession de l'image, au détriment de l'expérience ordinaire, partagée, de la vision du film.

Cinéma et pratique démocratique

Cavell ne parle pas de *voir* un film, mais d'« aller au cinéma » (*moviegoing*). Il ne s'agit pas ici d'esthétique en un sens élitiste, mais de pratique, une pratique démocratique particulièrement apte à explorer des articulations entre le privé et le public. Pour y arriver, il faut prendre au sérieux le cinéma, voir son importance – accepter que le cinéma hollywoodien ait autant à nous dire sur certaines questions (comme celle de la possibilité d'établir un contact avec le monde) que la philosophie telle que nous la connaissons, qu'il y a chez Capra une réflexion sur le scepticisme aussi radicale que celle

11. Voir, entre autres, Brigitte Le Grignou, *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica, coll. « Études politiques », 2003, et Ph. Corcuff, « De l'imaginaire utopique dans les cultures ordinaires. Pistes à partir d'une enquête sur la série télévisée *Ally McBeal* », in Claude Gautier et Sandra Laugier (dir.), *L'ordinaire et le politique*, Paris, PUF, coll. « CURAPP », 2006, p. 71-84.

de Hume ou de Kant. Cavell veut associer le propos de *It Happened One Night* (New York Miami, F. Capra, 1934) avec celui de la *Critique de la raison pure* (1781). Évidemment il y a là quelque chose de choquant, et c'est cela même qui intéresse Cavell. Ce qui est scandaleux, ce n'est pas d'associer cinéma et philosophie (c'est presque devenu une banalité), mais de les mettre à égalité dans leur projection du monde, dans leur compétence et dans leur capacité d'éducation du spectateur.

Si les échos du perfectionnisme dans le cinéma américain sont aussi susceptibles de nous dire quelque chose dans un cadre français et européen, c'est certes parce que les effets des industries culturelles américaines, accélérés ces dernières années avec la « globalisation », tendent à provoquer davantage de métissages avec les ressources d'origine américaine. Mais c'est aussi que le melting-pot américain est également nourri de références européennes et que les stocks culturels collectifs ont moins d'homogénéité et de fermeture que ne l'ont envisagé les lectures culturalistes¹². Ainsi le perfectionnisme réactivé par Cavell n'est pas sans parentés avec le thème de la « perfectibilité » humaine chez Rousseau¹³. D'ailleurs Cavell ne se prive pas de dialoguer avec Rousseau et d'en décrire la dimension perfectionniste¹⁴. Et il y a des tonalités analogiques entre la désobéissance civile de Thoreau et la « défiance civique » observée au cours de la Révolution française. L'historienne Sophie Wahnich note ainsi à propos de cette dernière, « position discordante » amenant à produire « un sujet singulier » dans une alchimie particulière entre individuel et collectif : « Cette solitude n'est pas alors un déni du collectif ou du social, mais l'expression individuelle d'une conception de la cité moderne, qui peut être sauvée si un seul est capable de la racheter en faisant valoir son point de vue de justice¹⁵. » Les métissages culturels et les échos analogiques seraient donc bien antérieurs à la « globalisation » en cours.

12. Voir Ann Swidler, « Culture in Action : Symbols and Strategies », *American Sociological Review*, vol. 51, n° 2, avril 1986, p. 273-286.

13. Voir Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, GF-Flammarion, 1971, p. 183-184 et 220-221.

14. Voir notamment S. Cavell, *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* (1979), trad. de l'angl. par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, 1996, p. 59-61 et 662-671.

15. Dans Sophie Wahnich, « Individualité et subjectivation pendant la période révolutionnaire », in Philippe Corcuff, Christian Le Bart et François de Singly (dir.), *L'individu aujourd'hui. Débats sociologiques et contrepoints philosophiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Res Publica », 2010, p. 41-42.

Scènes perfectionnistes du cinéma cavellien

La question (et l'ambivalence) du perfectionnisme est aussi celle de l'individualisme.

Un individualisme perfectionniste

Pour Cavell, c'est la question de savoir comment on peut parler : qui à part *moi* pourrait me donner l'autorité de parler pour *nous* ? Accepter la parole en première personne, la parole autobiographique, voir dans la (dé)possession par soi de sa parole est un des principaux moyens, paradoxal, d'accéder à la représentativité. C'est cette autorité de la parole qu'illustre le cinéma cavellien, par exemple dans le style, de démarche et d'expression, d'un Cary Grant, mais aussi celui des femmes dont la parole s'affirme pour la première fois à égalité dans « les comédies du remariage ».

L'exemplarité est la première question de la confiance en soi, et c'est une question aussi morale : être un exemple, c'est bien donner une règle à suivre, à soi et aux autres, mais que chacun doit apprendre à faire résonner en lui. La question de la voix est, pour Cavell, la question politique. On comprend mieux pourquoi Cavell, qui a consacré ses premiers ouvrages à Wittgenstein et Austin, s'est ensuite donné pour tâche de faire réentendre la voix d'Emerson dans le champ de la philosophie, puis d'inscrire Wittgenstein lui-même dans le prolongement de la pensée emersonnienne. La démocratie, pour Emerson, se définit par la confiance non comme prétention creuse et sentiment de supériorité (une version dégradée du perfectionnisme), mais comme refus de la *conformité*. La *self-reliance* est la capacité qu'a chacun de juger du bien, et de refuser un pouvoir qui ne respecte pas ses propres principes (sa propre constitution). La *self-reliance* est bien une position politique, revendiquant la voix du sujet contre le conformisme, contre les usages acceptés de façon non critique, et contre les institutions mortes ou devenues non représentatives :

Non, mes frères, mes amis (...) Nous marcherons avec nos propres pieds ; nous travaillerons avec nos propres mains ; nous dirons nos propres idées¹⁶.

16. R. W. Emerson, *The American Scholar* (1837) (parfois traduit par *L'intellectuel américain*), <http://www.emersoncentral.com/amscholar.htm>].

Il s'agit bien d'une forme radicale d'individualisme, et Emerson le revendique ainsi. Mais cet individualisme n'est pas une apologie du *self-made man*, paradigme du libéralisme économique (on pense ici à des interprétations d'Emerson comme celle de George Kateb¹⁷) ; il n'est pas une revendication de l'intérêt privé, mais articule le privé au public : c'est tout la spécificité de la voix des héros du cinéma cavellien.

En affirmant, dans les *Voix de la raison*, que la philosophie est l'éducation des adultes, Cavell ne souhaite pas tant étendre à l'adulte l'idée « ordinaire » d'éducation, que renouveler le concept d'éducation. L'idée d'éducation des adultes serait indissociable de celle de changement, voire de métamorphose ou de renaissance (ou seconde naissance). C'est une telle transformation qui est à l'œuvre, selon Cavell, dans les films qu'il étudie dans *À la recherche du bonheur*.

Parler d'éducation des adultes permet de sortir de la thématique de l'édification et du moralisme, pour entrer dans une zone plus trouble, autre, celle du scepticisme : admettre que j'ai besoin d'une éducation, c'est admettre que je ne sais pas vraiment ce que je sais, et que pour le savoir, j'ai besoin, comme dirait Emerson, d'une transformation. Cela montre aussi la portée morale de l'enseignement : il vise à ce que l'autre puisse prendre le relais, qu'il soit capable de poursuivre. Continuer seul veut dire, pour reprendre Wittgenstein, accepter une « forme de vie ». D'où les fantasmes d'exclusion et d'incompréhension radicale, qui traversent les écrits du second Wittgenstein. D'où la thématique, obsessionnelle chez Emerson, de l'isolement et de la communauté (de l'isolement dans la communauté).

Conversations du remariage

La comédie hollywoodienne du remariage, selon Cavell, met en scène l'éducation, qui permet la création d'une femme nouvelle à travers le jeu des actrices qui l'incarnent : Katharine Hepburn, Irene Dunne ou Rosalind Russell, dans la série des films étudiés par Cavell, dont *Bringing up Baby* (*L'impossible monsieur Bébé*, Howard Hawks, 1938) *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*, George Cukor, 1940), *Adam's Rib* (*Madame porte la culotte*, G. Cukor, 1949), *The Awful Truth* (*Cette sacrée vérité*, Leo McCarey, 1937).

17. Voir George Kateb, *Emerson and Self-Reliance*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1994.

La comédie de remariage est plus apparentée à ce que Northrop Frye a appelé « Old Comedy » qu'à la « New Comedy »¹⁸, centrée qu'elle est sur une héroïne qui subit quelque chose comme une mort et une résurrection. D'où l'intérêt de l'éducation perfectionniste pour les héroïnes des comédies du remariage, à la fois celle qu'elles apportent à leur partenaire et celles qu'elles acquièrent elles-mêmes. L'instrument de cette éducation (et des retrouvailles qui constituent la trame de chacun de ces films) est la conversation, dont les comédies du remariage offrent des exemples remarquables.

Au cœur de chaque moment de la texture et de l'humeur de la comédie du remariage, il y a le mode de conversation qui unit le couple central. Il y a une belle théorie de la conversation dans le texte révolutionnaire de Milton¹⁹ qui justifie le divorce, et fait de la volonté de conversation (d'une *meet and happy conversation*) le fondement du mariage, et même le fait du mariage²⁰.

La conversation est le lieu où s'invente une relation d'égalité dans le couple, et où se constituent l'éducation et la reconnaissance de l'autre. Re-connaissance (*acknowledgement*) car cette éducation est marquée par la répétition (remariage, retrouvailles, reconnaissance), c'est-à-dire : non l'acquisition ou la découverte de quelque chose de nouveau, mais l'acceptation de l'autre, et la possibilité de recommencer autrement. On peut illustrer cette éducation mutuelle associée au mariage par *Bringing up Baby* de Hawks, où le thème de l'éducation et de la possibilité de grandir est explicitement traité – dans son titre même, qui veut dire littéralement « Élever Bébé ». Cette mise en œuvre du perfectionnisme est la découverte majeure que fait Cavell dans *À la recherche du bonheur* à propos du cinéma américain classique.

On peut aller en effet plus loin. L'individualisme d'Emerson ne revendique pas l'individu ou le privé contre la communauté, mais veut travailler à faire de l'individu *et* du commun, du privé *et* du *public*, l'expression l'un de l'autre. La conversation du mariage le constitue en affaire à la fois privée et publique, et ce qui est en

18. Voir N. Frye, « Old and New Comedy », *Shakespeare Survey*, vol. 22, 1970.

19. John Milton, l'auteur de *Paradise Lost* (1667), a aussi écrit *The Doctrine and Discipline of Divorce* (1644), *Doctrine et discipline du divorce*, édition bilingue, trad. de l'angl. et préfacé par Christophe Tournu, Paris, Belin, 2005 ; voir aussi Christophe Tournu et Olivier Abel (dir.), *Milton et le droit au divorce*, Genève, Labor et Fides, 2005.

20. S. Cavell, *Contesting Tears : the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, Chicago University Press, 1997, p. 5.

jeu dans la comédie du remariage, c'est aussi en quelque sorte le sort de l'Amérique. *The Philadelphia Story* de Cukor se passe précisément dans un des lieux fondateurs de la nation américaine, et où il est répété avec insistance que le mariage annoncé (celui de l'héroïne, Tracy, qui finira en re-mariage de Tracy et Dexter, son ex-mari interprété par Cary Grant) est « une affaire d'importance nationale ». Cavell en conclut que les comédies du remariage poursuivent chacune à leur façon la conversation politique :

J'affirme que la conversation invoque le fantasme de la communauté humaine accomplie, propose le mariage comme le meilleur emblème dont nous disposons pour cette communauté à venir – non le mariage tel qu'il est, mais tel qu'il peut être. La conversation dans *The Philadelphia Story* recentre plus étroitement de tels problèmes sur le problème de l'Amérique, sur la question de savoir si l'Amérique a réalisé son nouvel être humain, son union plus parfaite et sa tranquillité domestique, sa nouvelle ère de liberté ; si elle a réussi à garantir la recherche du bonheur ; si elle gagne la conversation qu'elle réclame²¹.

Ainsi, Cavell poursuit le parallèle miltonien et emersonien du mariage et de la politique, en associant le rêve révolutionnaire de l'égalité et la recherche perfectionniste d'une aristocratie naturelle, à travers la constitution de la société dans la conversation :

Mon rêve de cette histoire sur Philadelphie est l'histoire de gens qui se rassemblent pour conclure un contrat dans la ville de Philadelphie ou à peu de distance, et qui discutent de la nature et du rapport des classes desquelles ils sont issus. Mais l'idée de ce qui s'est passé à Philadelphie pendant la rédaction de notre Déclaration d'Indépendance et de notre Constitution n'est pas toute ma rêverie : c'est aussi le rêve perfectionniste d'une naturelle aristocratie²².

Le génie d'Emerson, mais aussi l'aporie de sa politique – ce qui fait que sa politique est, pour toujours, une aspiration infinie, comme la démocratie elle-même – serait alors de concilier, dans le perfectionnisme, aristocratie et démocratie. Ces questions se trouvent poursuivies dans le cinéma contemporain.

21. S. Cavell, *À la Recherche du bonheur*, op. cit., chap. 4.

22. *Ibid.*

Traces perfectionnistes dans le cinéma hollywoodien contemporain

Les traces du perfectionnisme continuent à cheminer dans les productions hollywoodiennes actuelles, cinéma ou séries télé, peut-être plus encore que dans la philosophie américaine, à qui Cavell a souvent reproché d'avoir mis de côté des figures comme Emerson et Thoreau au profit d'effets de mode plus superficiels. On pourrait même dire que le savoir-faire particulier des auteurs les plus originaux des films et des séries télévisées des industries culturelles américaines consiste à entériner de manière conformiste certains stéréotypes tout en interrogeant d'autres et en explorant des problèmes éthiques et politiques de manière plus subtile. Deux films récents sont particulièrement intéressants de ce point de vue : *Appaloosa* d'Ed Harris (2008) et *Terminator Salvation* de McG (*Terminator Renaissance* ou *Terminator 4*, 2009).

Appaloosa et la présence d'Emerson

Rappel de l'histoire ? La ville minière d'Appaloosa au Nouveau-Mexique est en proie à la violence de Randall Bragg (Jeremy Irons) et de ses hommes de main. Les notables locaux, entre préoccupations économiques et souci pour la population (et pour eux-mêmes), font alors appel au marshal itinérant Virgil Cole (Ed Harris) et à son adjoint Everett Hitch (Viggo Mortensen), à la réputation implacable, afin de rétablir l'ordre. Le film se présente alors comme un éloge d'une certaine éthique individualiste sise dans un cadre collectif, teintée de mélancolie, contre les ravages de la loi de l'argent et les lâchetés des autorités politiques.

Emerson est d'ailleurs directement présent dans le film, car c'est une des lectures qu'affectionne Cole. Par exemple, dans un voyage en train, il lit à Hitch un passage de *Self-Reliance* (1841) :

« Ce que je dois faire est tout ce qui m'inquiète, pas ce que pensent les gens. Cette règle, tout aussi ardue dans la vie réelle et la vie intellectuelle... » Ardue²³ ?

Cole et Hitch sont deux amis. Emerson était attaché à l'amitié.

23. Traduction différente de cet extrait de celle d'Anne Wicke : « Ce que je dois faire, c'est ce qui concerne ma personne, et non ce que pensent les gens. Cette règle, aussi difficile à suivre dans la vie pratique que dans la vie intellectuelle » (R. W. Emerson, *Essais*, Paris, Michel Houdiard, 1997, p. 33).

Il voyait idéalement la démocratie comme une « nation d'amis », récusant les comportements « égoïstes » (*selfish*) au profit de la valorisation du « sentiment moral » et de la quête du « bien commun » (*commonwealth*) ; l'individualité étant insérée dans un cadre moral et politique²⁴. Cette pente altruiste était mise en tension avec une certaine valorisation de la solitude²⁵.

Solitude, amitié, repères éthiques, règles collectives : les personnages de Cole et de Hitch sont travaillés par ces contradictions. Cole apparaît davantage attaché au cadre légal de son action, mais il semble parfois menacé par l'insensibilisation dans l'application de la loi. Pour Hitch, les lois constituent un cadre comme une autre, et il est plus sensible à des sentiments moraux qui débordent ce cadre. On aurait là deux figures du perfectionnisme : une figure légaliste et une figure où l'éthique personnelle déborde la légalité. Cette différence se dessine dans une des scènes, quand les deux amis apprennent que la grâce du meurtrier Randall Bragg est bien « légale » :

Hitch : J'ai jamais pris le côté légal trop sérieusement. C'est une façon d'être plus à l'aise en tuant des gens.

Cole : Je le prends sérieusement. Sinon, qui je serais ?

Les correspondances entre la justesse de la voix individuelle et la justice de la voix collective passent par l'étayage de la loi chez Cole. Pas chez Hitch. Non pas par immoralisme, mais parce qu'il est plus sensible aux écarts entre éthique et loi, ce qui active davantage les doutes et les incertitudes chez lui.

Les deux protagonistes sont tous deux confrontés à la question de l'imprévisibilité dans l'action humaine. Lors de leur arrivée dans la ville d'*Appaloosa*, la voix *off* d'Hitch lance ainsi :

Mais la vie a la faculté de rendre ce qui est prévisible en quelque sorte totalement imprévisible.

Face à l'imprévisible, la loi donne de la prévisibilité pour Cole. Chez Hitch, la prévisibilité est plus contingente et provisoire. À la fin du film, il a tué illégalement Bragg dans un duel au revolver.

24. R. W. Emerson, *Politics*, dans *Essays : Second Series* (1844), in *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, Modern Library, Paperback Edition, 2000, p. 378-389.

25. R. W. Emerson, *Society and Solitude* (1870), *ibid.*, p. 663-669.

Pour donner du répit au couple de son ami Cole et Allie (Renée Zellweger), qui le trompe avec Bragg, mais aussi pour débarrasser la ville d'un ancien bandit mettant la ville légalement sous sa coupe grâce à son argent « blanchi ». Alors qu'il quitte la ville à cheval, sa voix *off* indique à nouveau :

Je voulais sauver la carrière de Virgil, et lui donner une seconde chance avec Allie. Du moins dans un avenir prévisible. Quant à l'imprévisible, eh bien, il m'attendait là devant moi.

L'incertitude n'est jamais définitivement stoppée : l'inquiétude perfectionniste peut être relancée de manière infinie²⁶. Avant de provoquer Bragg, Hitch a d'ailleurs beaucoup hésité sur ce qu'il devait faire. Dans les scènes concernées, l'économie cinématographique de paroles dans l'expression de cette incertitude et de cette quête éthique intérieure apparaît éclairante. Éclairante d'une autre façon que la philosophie, mais en apportant ainsi quelque chose de supplémentaire à l'interrogation proprement philosophique, comme un mystère de l'expressivité (sur ce dont on ne peut parler, on fait silence, pour emprunter encore à Wittgenstein).

Terminator Salvation et la voix de la désobéissance

On connaît en général mieux l'histoire de la série des *Terminators*, ces films de science-fiction racontant la guerre d'extermination menée par les Machines contre les humains. Dans ce quatrième volet, philosophiquement le plus stimulant, quatre personnages apparaissent particulièrement importants : le héros de la Résistance John Connor (Christian Bale), l'homme-machine Marcus Wright (Sam Worthington), la résistante Blair Williams (Moon Bloodgood) et Skynet, l'ordinateur central pilotant la guerre des Machines dans un mécanisme impersonnel implacable, qui rappelle la logique du Capital analysée par Marx. La question de la désobéissance, en un sens proche de Thoreau, est à plusieurs reprises au cœur de l'action. La désobéissance se fonde sur la confiance en soi, profondément ébranlée dans le contexte sceptique des *Terminators*.

26. On trouve aussi ici des analogies avec la récente reconstruction sociologique d'une théorie critique par Luc Boltanski dans *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation* (Paris, Gallimard, 2009) qui part de « la position originelle » d'une « incertitude radicale » (p. 92), appelant à assumer un « état de déséquilibre permanent » (p. 236).

N'oublions pas qu'il s'agit entre autres depuis le début de la série de déterminer un critère de l'humain, et que l'humain s'y définit en particulier par l'éducabilité. *Terminator 2 : le Jugement Dernier* (*Terminator 2 : Judgment Day*, James Cameron, 1991), par exemple, présentait des scènes d'éducation d'un robot par le jeune John Connor, et se concluait par le sacrifice du robot.

Dans *Terminator 4*, John Connor, le héros de la Résistance, est ainsi amené à appeler les résistants à désobéir aux ordres de l'état-major de la Résistance, parce qu'il a l'intuition que l'avenir de l'humanité est en danger dans la façon dont cette institution dirige la guerre avec les Machines. Connor vient d'être relevé de son commandement par l'état-major pour insubordination et il s'adresse alors aux résistants éparpillés sur la terre au moyen d'une radio, le film montrant des petits groupes de résistants se rapprochant d'un récepteur radio et pris peu à peu par la vérité de la voix de Connor :

Ici John Connor. Si vous écoutez ceci, vous êtes la Résistance. Écoutez bien. Si on attaque ce soir, l'humanité est perdue. L'état-major veut qu'on agisse en machines. Qu'on soit froids, calculateurs. Mais on n'est pas des machines. Si on se comporte comme elles, à quoi bon gagner ? On va vous demander d'attaquer Skynet. Je vous demande de désobéir. Une seule bombe sur Skynet avant l'aube et notre futur n'est plus. S'il vous plaît, repliez-vous. Laissez-moi le temps de protéger le futur pour lequel nous nous battons tous. Ici John Connor.

Les résistants suivront finalement la voix de Connor, contre les décisions bureaucratiques de l'état-major de la Résistance, menaçant le passé-avenir de l'humanité via une rationalité instrumentale à court terme, lorgnant trop du côté des fonctionnements mécaniques qu'il est censé combattre. La démocratie passerait par un combat intérieur contre le conformisme, jusqu'à la forme extrême de la désobéissance, au risque de l'erreur, dans la confrontation avec les incertitudes.

Marcus Wright a été condamné à mort en 2003, en acceptant de livrer son corps à des expériences scientifiques. Il se réveille en 2018 en pleine guerre avec les Machines. Il incarne le thème perfectionniste de « la deuxième chance », lui-même en écho avec la figure rousseauiste de la perfectibilité humaine. Marcus Wright pourra-t-il se racheter après avoir été responsable de la mort de son frère et de deux policiers ?

Après qu'il ait sauvé la vie à Blair Williams, ils se retrouvent autour d'un feu l'un contre l'autre :

BW : Ton cœur bat fort. J'aime ce bruit. Merci de m'avoir sauvée. Je croise rarement des mecs bien.

MW : Je ne suis pas un mec bien.

BW : Si. Mais tu ne le sais pas encore.

MW : Tu crois qu'on mérite une seconde chance ?

BW : Oui.

Or, il découvre qu'il n'est plus complètement humain, mais pour une large partie une machine. Les résistants voudront l'éliminer. Blair Williams le sauvera, désobéissant aussi aux ordres, au nom de l'humanité qu'elle reconnaît en lui. Où se situe la frontière de l'humain et des machines ? La réponse hésitante ne relèverait pas des sciences naturelles. Car Marcus Wright désobéira finalement à Skynet, se reconnaissant pleinement humain, justement dans la quête d'une « seconde chance » passant par la désobéissance au conformisme :

Skynet : Ne lutte pas Marcus. N'oublie pas ce que tu es.

MW : Je sais ce que je suis.

Et Marcus Wright s'arrache les connexions reliant son cerveau à Skynet et va combattre avec John Connor. Il ira au bout de cette « seconde chance » en offrant son cœur à Connor mourant. Pendant la transplantation cardiaque qui clôt le film sur une victoire provisoire des humains contre les Machines, la voix *off* de Connor précise, faisant écho aux paroles de Blair Williams :

Qu'est-ce que nous rend humains ? Pas une chose qu'on peut programmer. Cela ne tient pas dans une puce. C'est la force du cœur humain. Ce qui nous différencie des machines.

La voie perfectionniste est infinie et toujours recommencée. Elle ne peut s'achever sur un état de perfection. Cavell, dans le sillage d'Emerson, récuse ainsi la « perfection » entendue comme « un état, identique pour tous, auquel le moi doit arriver, d'un lieu fixé où il est destiné à se retrouver lui-même »²⁷. Il préfère dessiner une « philosophie comme voyage » trouvant « la fin du voyage en chaque pas du chemin »²⁸.

27. S. Cavell, *Conditions nobles et ignobles*, op. cit., p. 226.

28. S. Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, op. cit., p. 23.

En guise de conclusion provisoire

Un prolongement de cette réflexion pourrait aussi être fait avec les séries télévisées envisagées sous l'angle d'une expression perfectionniste, particulièrement des œuvres complexes, voire noires, comme la série sise à Baltimore *The Wire* (*Sur écoute*, créée par David Simon, produite par HBO, cinq saisons entre 2002 et 2008), décrivant la recherche morale et démocratique de héros imparfaits, mais attachés à un idéal politique et moral ou au respect de principes sans lesquels le jeu ne peut plus tout à fait être joué. La capacité d'expression d'une figure comme celle du Robin des Bois moderne Omar Little, délinquant noir et homosexuel volant les trafiquants de drogue, lors d'un procès où il tiendra tête à un puissant avocat, dans la seconde saison de *The Wire*, ou celle de Gus Haynes, un journaliste ordinaire et héroïque par son simple goût de la précision, dans la cinquième saison, peuvent là encore être interprétées comme des expressions du perfectionnisme.

Nous avons essayé dans cet article de commencer à expérimenter un questionnement d'éléments inclus dans un « jeu de langage » cinématographique à partir des ressources du « jeu de langage » philosophique. Il ne s'agissait pas de rabattre le premier sur le second, mais de faire jaillir de leurs interférences des bribes nouvelles d'intelligibilité et de sensibilité. Cela ne remplace ni la philosophie politique, ni le cinéma, mais cela peut les faire converser en un sens renouvelé et éclairant. ♦

Philippe Corcuff est maître de conférence de science politique à l'IEP de Lyon et membre du CERLIS (CNRS/Université Paris Descartes). Il a notamment publié : *La société de verre. Pour un éthique de la fragilité* (Paris, Armand Colin, 2002) et *Les grands penseurs de la politique* (Paris, Armand Colin, 2005). Il a co-dirigé avec Chistian Le Bart et François de Singly : *L'individu aujourd'hui – Débats sociologiques et contrepoints philosophiques* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes/colloque de Cerisy, 2010).

Sandra Laugier est professeure de philosophie à l'Université de Picardie Jules Verne et membre du CURAPP (CNRS/UPJV). Elle a publié entre autres : *Une autre pensée politique américaine. La démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell* (Paris, Michel Houdiard, 2004) et *Wittgenstein. Le mythe de l'inexpressivité* (Paris, Librairie Philosophique

J. Vrin, 2010). Elle a co-dirigé avec Marc Cerisuelo : *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001).

RÉSUMÉ

Perfectionnisme démocratique et cinéma : pistes exploratoires

L'article se propose d'explorer les rapports entre deux « jeux de langage » (Wittgenstein) : la philosophie et le cinéma. Le philosophe américain contemporain Stanley Cavell a amorcé une analyse des passages entre une tradition de la pensée politique aux États-Unis (le perfectionnisme démocratique incarné par Emerson et Thoreau) et des œuvres cinématographiques. L'article prolonge cette inspiration en s'intéressant aussi à des films hollywoodiens récents (*Appaloosa* d'Ed Harris, 2008 et *Terminator Renaissance* de McG, 2009).

Democratic perfectionism and cinema: exploration trails

This paper explores the relationships between two "language-games" (Wittgenstein) : philosophy and cinema. The contemporary philosopher Stanley Cavell initiated an analysis of the bridges between the American political thought tradition (democratic perfectionism embodied by Emerson and Thoreau) and movies. The paper follows this inspiration, including in this specific analysis recent hollywoodian movies (Ed Harris' Appaloosa, 2008, and McG Terminator Salvation, 2009).