

ACCORD ET DÉSACCORD : LA COMMUNAUTÉ DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

Éric Prince

Tout le monde veut faire un tour avec un ticket gratuit sans se demander comment le manège est arrivé.

Yves Michaud, *Changement dans la violence : Essai sur la bienveillance universelle et la peur*

Introduction

Le visage de Mickey semble irrémédiablement lié, à peu près partout sur la planète, à l'idée de divertissement. Le divertissement est lui-même apparu comme une promesse des démocraties libérales modernes tardives, souvent associée à la société des loisirs¹. Avec le visage de Mickey, il devient indissociable des États-Unis d'Amérique promettant dans leur constitution le droit à la recherche d'un bonheur qu'il est difficile d'imaginer autrement que sous la forme d'un « happy ending », celui que le cinéma nous aura servi si souvent au cours du XX^e siècle.

Comme c'est le cas de toutes les images, le sens de ce visage n'est pas entièrement fixé et, dans d'autres contextes, il devient un symbole commun de l'impérialisme américain, celui, par exemple, dont s'affuble le soldat cynique de *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987). Il figure alors un hédonisme infantile, puéril et émasculé qui détourne le citoyen de ses devoirs. Les contes de Disney semblent s'adresser aux enfants, grands ou petits, qui rêvent encore de l'impossible communion d'une communauté fondée sur la bienveillance. L'innocence du visage de Mickey peut se transformer en déception. On a maintes fois étudié la promesse de bonheur et ses revers, et les animations de Disney subissent souvent les mêmes reproches que ceux qu'on adresse au cinéma

¹ C'était pourtant dans un sens critique et ironique que Thorstein Veblen dans *Theory of the Leisure Class* (1889) utilisait le terme pour désigner une forme d'aristocratie qui, en dépensant inconsidérément, se donnait en spectacle et servait ainsi de moteur à l'économie. Voir en bibliographie pour la réédition de l'ouvrage de Veblen (1978).

hollywoodien en général. On a vu, dans ce cinéma, des contes de fées, des promesses salvatrices en temps de crise économique². On l'a souvent interprété à travers le prisme de la réconciliation des classes et des communautés que l'on a appelé le modèle du « melting pot », selon lequel l'individualisme est tempéré par le groupe. Certains ont pu suggérer que ce modèle est interne au dispositif du cinéma hollywoodien et même au classicisme. D'autres se seront servis de l'argument pour attribuer au dispositif un genre sexuel. On a aussi estimé que le plaisir que ces films procurent vise surtout à stimuler la consommation alors que d'autres ont plutôt été frappés par leur caractère chaste. Sans code explicite de censure, Hollywood aurait intégré les étroites limites d'une sensibilité blanche, anglo-saxonne et protestante. De façon générale, les intellectuels américains (contrairement au public) ont eu tendance à juger sévèrement leur cinéma et à réduire la diversité des productions hollywoodiennes. Tout jugement sur le cinéma dit populaire et sur le divertissement aura à composer avec ces oppositions tenaces qui en impliquent d'autres (entre le ludique et le sérieux, le superficiel et la profondeur, le plaisir et la convention, l'individu et la société)³. Pourtant, dans cette polarisation, on perdra souvent la nuance, condamnant le divertissement ou parfois la démocratie elle-même. Incapable d'évaluer ce que Charles Taylor appelle la « grandeur » et la « misère » de la modernité (1992), on laissera s'échapper le sens complexe à donner à celle-ci.

Nous proposons de comprendre l'idée de divertissement à partir de la pensée que Stanley Cavell a développée par l'analyse des

² Les *screwball comedies* des années 1930 ont souvent été qualifiées de contes de fées de la crise. Le terme vient du vocabulaire du baseball et désigne une variété de balle courbe (ce qui donne une idée du champ sémantique où se définissent les genres).

³ Nous pouvons aussi ajouter l'opposition entre ce que Cavell reconnaît comme une tendance helléniste (la perception spontanée) et hébraïste (la rigueur morale) de la société américaine. Pour lui, Veblen est parfaitement sourd au côté sensuel de la nature humaine et dresse un tableau trop simple de la soudure qui unit l'utilitaire et le beau (Cavell, 1993 : 147).

comédies romantiques américaines, qu'il appelle les comédies du remariage (1993)⁴. Si ces films ont surtout été analysés sous l'angle de l'idéologie, les lectures de Cavell permettent de nuancer cette perspective parfois pertinente, mais souvent réductrice. Elles nous fourniront quelques critères pour comprendre de façon plus profonde le divertissement cinématographique et un de ses rôles dans la culture américaine. Nous verrons que ces films véhiculent une idée originale de l'identité, de la communauté, du *medium* cinéma et du sens à donner au divertissement. À leur tour, ces critères pourront suggérer quelques pistes de réflexion pour penser les films de Disney et les projets de communautés (EPCOT⁵ et Celebration Town) que lui et ses successeurs ont imaginés.

C'est en les reliant à ce qu'il appelle, en s'inspirant de Wittgenstein, une *forme de vie*, que Cavell interprète les films retenus, qu'il les lit⁶. Cette lecture est résolument philosophique et explore à la fois ce qui est propre à la culture américaine, au *medium* cinéma et aux concepts fondamentaux de nos démocraties libérales modernes tels qu'ils s'expriment de façon tout à fait ordinaire dans la comédie cinématographique américaine. Ces films populaires, commerciaux et divertissants sont les formes que de grands réalisateurs ont su donner à la conscience démocratique d'une époque.

⁴ Cavell y étudie *The Lady Eve* (*Un cœur pris au piège*, Preston Sturges, 1941), *It Happened One Night* (*New-York-Miami*, Frank Capra, 1934), *Bringing Up Baby* (*L'Impossible M. Bébé*, Howard Hawks, 1938), *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*, George Cukor, 1940), *His Girl Friday* (*La Dame du vendredi*, Howard Hawks, 1940), *Adam's Rib* (*Madame porte la culotte*, George Cukor, 1949) et *The Awful Truth* (*Cette sacrée vérité*, Leo McCarey, 1937).

⁵ *Experimental Prototype City of Tomorrow* est une cité-jardin imaginée lors de la conception du parc thématique d'Orlando. Le dôme réalisé au cœur de Disneyworld est une version réduite qui ne fait qu'évoquer un projet initial beaucoup plus ambitieux.

⁶ Sur l'idée de lecture telle que développée par Cavell, on pourra consulter le premier chapitre de *À la recherche du bonheur* (1993 : 9 à 47) et la troisième partie des *Voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* (1996).

L'idée de genre que développe Cavell s'inspire du concept wittgensteinien de *ressemblances de famille*. Ainsi défini, le genre du remariage comporte des critères très précis, mais qui ne sont jamais entièrement fermés. De la même façon qu'une mythologie n'existe que parce qu'on la raconte en la transformant, chaque film sera susceptible de préciser le genre en mettant en valeur un de ses aspects. Le caractère photographique du cinéma joue un rôle important dans les interprétations de l'auteur et dans le déplacement que le cinéma fait subir à l'argument traditionnel des comédies. Toutefois, plutôt que de distinguer ce qu'on pourrait appeler les critères constitutifs d'un *medium* et ceux, normatifs, d'une pratique sociale comme le genre⁷, pour Cavell, c'est surtout l'attrait d'un nouvel argument pour la comédie, avec toutes ses qualités, qui constitue le véritable milieu dans lequel diverses techniques cinématographiques se révèlent pertinentes. Remarquer l'importance de la « nature photographique » n'est pas conférer au cinéma une essence (ou le comprendre sous forme de règle constitutive), mais voir comment, dans la visée de certains buts, une caractéristique d'un type d'image, mis en valeur à l'intérieur d'une pratique, se révèle. Selon cette conception, le *medium* est le milieu dans lequel, ou par le moyen duquel, quelque chose est dit ou fait. Un concept comme celui de genre n'en comporte pas moins des règles précises mais, dans la mesure où suivre une règle constitue une pratique (cf. Wittgenstein, 1961 : 202), le clôturer institutionnellement n'est pas ce qui apparaît le plus important. Si le genre est une forme vivante, son pouvoir à générer des instances apparaît bien réel et pourtant, poser une règle qui serait spécifique à un genre ou à un *medium* reste une hypothèse que nous aurons à évaluer en regard de l'expérience que nous faisons des films. La règle n'est pas tant à comprendre comme un impératif que comme l'instrument de mesure d'une forme de vie. À quelle expérience les films de Disney nous confrontent-ils? Cela semble une prémisse

⁷ La distinction vient de Searle, mais est répétée dans plusieurs cadres théoriques. On la retrouve notamment dans le sémio-pragmatisme de Roger Odin, par exemple dans « Le Spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique » (1993).

raisonnable avant de se demander si ces films incarnent une utopie ou une hétérotopie.

L'expérience du dessin animé : quelques critères

L'univers de ces animations apparaît comme un monde de l'enfance. On peut dire cela sans nier que ce monde est le substrat du nôtre et qu'il est sujet à des éruptions récurrentes nous confrontant parfois à notre propre étrangeté⁸. Dans l'univers de Disney, on retrouve des animaux qui parlent. Ils sont anthropomorphes en tout sauf en ce qui concerne leur apparence. Il s'agit d'un monde suffisamment semblable au nôtre, mais qui s'en distingue. Il n'est pas utopique simplement parce qu'il est un conte. *Bringing up Baby*, dont il sera question ici, est aussi, en un sens, un conte et comme les films de Disney, il peut nous renseigner sur nous-mêmes, nous confronter à une certaine magie du jeu et même nous faire expérimenter une forme d'étrangeté. De la même façon que sur l'île de Lotos, Ulysse redécouvre l'importance de la mémoire, et sur l'île du Cyclope celle de l'hospitalité, la question est peut-être : que doit-on retirer à l'idée que l'homme se fait de lui-même et de son monde pour que le conte puisse nous révéler cet homme? Cela nous donne un cadre pour saisir l'effet que les films de Disney peuvent avoir.

Un premier point concerne les limites touchant notre identité physique ou sa possible destruction. Dans la légèreté même des dessins de Disney, celle des arabesques de *Bamby* (Hand, 1942) ou des envols de la fée Clochette⁹, semble se réaliser l'abrogation de la gravité. Ce détail du dessin se retrouve aussi dans les situations : tout comme le coyote de *Road Runner*¹⁰ tombe éternellement de sa

⁸ Certains arguments que nous avançons ici s'inspirent des réflexions de Cavell qui, dans le supplément à la seconde édition de *The World Viewed* (1979 : 167 à 174), répond, par quelques courtes remarques, aux objections de ceux qui lui reprochent de produire une définition du cinéma qui exclut le dessin animé.

⁹ Dans *Peter Pan*, Clyde Geronimi et Wilfred Jackson, 1953.

¹⁰ *The Road Runner Show* est une série culte de la télévision diffusée de 1966 à 1973, réalisée par Gerry Chiniquy et Friz Freleng.

falaise, un envol qui se termine par un écrasement n'y est jamais fatal. Un film comme *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* (Zemeckis, 1988), qui mélange le dessin animé et l'image photographique, tire d'ailleurs partie de l'habitude de réception dans laquelle se révèlent ces critères¹¹. Cavell note que ce qui manque en tant que tel est peut-être moins la gravité que certaines caractéristiques du corps. Le corps ne semble jamais un problème pour les personnages animés. Les créatures sont totalement expressives, ne serait-ce que parce que cette expressivité passe par une série de traits fixes constamment utilisés qui caractérisent précisément l'animation. Leur visage et leur corps sont néanmoins confinés à quelques attitudes typées et limitées. Ce trait peut les distinguer des *stars* qui parce qu'elles sont des créatures photographiques peuvent, comme chacun de nous, être inexpressives. Rappelons que la préoccupation principale n'est pas ici d'isoler une essence du *medium* ou même simplement de donner des frontières fixes à une institution de sens, mais de révéler un certain nombre de possibilités et, notamment, de préciser l'impression qui se révèle dans la comparaison. Une créature dont le corps est indestructible et qui est immortelle semble un pur esprit. Il faut avoir lu *La Petite Sirène* dans la version d'Anderson pour s'apercevoir que les contes ne sont pas toujours sans conséquences sur l'intégrité physique de leurs personnages¹². Mickey, qui n'est plus très jeune, n'a pourtant pas pris un poil blanc. C'est une partie de sa magie mais aussi ce qui

¹¹ On se rappellera en effet que le personnage du vilain, qui nous a été présenté depuis le début du film comme un humain, se révèle être un « toon » et qu'il échappe à la mortalité habituelle des hommes.

¹² « Je vais te préparer un breuvage [...] tu le boiras. Alors ta queue se divisera et se rétrécira jusqu'à devenir ce que les hommes appellent deux jolies jambes, mais cela fait mal, tu souffriras comme si la lame d'une épée te traversait. Tous, en te voyant, diront que tu es la plus ravissante enfant des hommes qu'ils aient jamais vue. Tu garderas ta démarche ailée, nulle danseuse n'aura ta légèreté, mais chaque pas que tu feras sera comme si tu marchais sur un couteau effilé (sic.) qui ferait couler ton sang. Si tu veux souffrir tout cela, je t'aiderai. » (Extrait de *La Petite Sirène*, de Hans Christian Andersen.)

fait la limite des communautés représentées dans les films lorsqu'on veut les traduire en lieux existants. Un monde où les créatures sont incorporelles en sera un où le sexe et la mort sont généralement absents¹³. C'est un monde, comme celui de *Jack et le haricot magique*, qui est condamné à être très joyeux ou très triste. Ce survol, bien que rapide, permet néanmoins d'isoler certains éléments qui peuvent compter comme critères. Un seul critère, ou même deux, ne seront pas décisifs. Les critères (ou, pour le dire autrement, les signes) font leur effet en groupe, l'un par rapport à l'autre. Ces critères semblent suffisamment aller de soi dans notre expérience du monde de Disney, mais ne caractérisent pas tous les dessins animés (s'ils limitent, ils rendent possibles certaines avenues). Les bandes dessinées pornographiques japonaises peuvent très bien nous présenter des relations sexuelles sadomasochistes, des protagonistes affublés de parties génitales énormes ou bien jouer d'un mélange d'exagération et d'innocence qui révèle certaines possibilités expressives du dessin animé. Ce qu'on peut alors remarquer est que le sexe ou la terreur, dans un monde où les personnages sont privés de certaines caractéristiques qui définissent le corps humain complet, sont absolus tout comme le bonheur et la tristesse peuvent l'être dans le monde de Disney. Un tel univers se prête d'ailleurs assez bien à la réalisation d'un carré sémiotique. On peut toutefois se demander si un tel carré fournit les balises où s'ouvre un champ de possibilités que l'on pourrait étendre ou les bornes d'un monde où tout semble déjà prévu.

Il ne s'agit pas de nier le charme manifeste que peuvent avoir les petites souris animées, surtout lorsqu'elles chantent leur amour pour Cendrillon et que leurs mouvements s'accordent avec les mélodies populaires, mais on peut s'interroger sur ce que célèbre

¹³ S'il s'agit d'une règle, il existe, comme dans le cas de toute règle, des cas d'exception, surtout dans les productions récentes. C'est le cas du *Roi lion*. Le père meurt dès le début, mais le jeune lion trouve toutefois rapidement une famille de substitution dans la nature bienveillante, par l'entremise de laquelle son père peut d'ailleurs lui parler. En cela, il convient de remarquer que le récit est, à plusieurs égards, très shakespearien.

cette euphorie. Est-ce la réalisation utopique des communautés démocratiques où tous s'accordent dans le plaisir et le divertissement? Est-ce l'utopie par excellence de l'Amérique? De quelle Amérique s'agit-il? Pour y voir plus clair, il convient de se tourner vers les comédies romantiques analysées par Cavell et d'observer quelle idée de communauté est suggérée dans ces films.

L'idée de remariage et l'exemple de *Bringing up Baby*

Cavell remarque d'abord qu'il est nécessaire, pour bien comprendre l'idée de remariage, de revoir la visée classique de certaines comédies romantiques dont l'enjeu est la rencontre de la partenaire idéale et qu'on résume souvent par l'expression « boys meet girls ». Dans les films qu'il retient, les couples ne sont déjà plus nécessairement jeunes et sont parfois déjà mariés, si bien que le genre déplace l'enjeu de la comédie de la question normale : « ce jeune couple va-t-il se marier? », à la question : « va-t-il se séparer ou divorcer? » (Cavell, 1993 : 83). Depuis l'Antiquité, les comédies présentent des couples et traitent de mariage, mais ces thèmes n'ont pas toujours la même signification et construire un contexte approprié va permettre de dégager ce que les comédies cinématographiques peuvent avoir de particulier. Ainsi, dans les films retenus, plutôt que de deviner si la rencontre sera possible, ce qu'il faut découvrir est si un couple pourra rester uni, comment, et à quel prix chacun pourra se redécouvrir et se créer un espace viable. C'est l'occasion pour le couple de se remettre en question et de discuter sur ce qui légitime la convention du mariage, sur le sens à donner à l'égalité de ses membres et de se demander comment une simple convention peut acclimater le désir. Ces questions en soulèvent d'autres, philosophiques, notamment : « quelle est la part de la dimension esthétique dans le questionnement moral? ». C'est pourquoi, dans ces films comme dans la comédie en général, le mariage constitue souvent une allégorie du lien social.

Bringing up Baby

Nous aimerions illustrer quelques points importants sur lesquels repose la lecture de Cavell à partir d'un des films qu'il retient, le célèbre *Bringing up Baby* de Howard Hawks. Les lectures de

Cavell sont riches et nous ne retiendrons ici qu'un nombre limité d'arguments.

Le film nous présente le paléontologue David Huxley (Cary Grant) occupé à reconstituer un squelette de brontosauve. Une des premières images nous le montre absorbé, dans la position du penseur, au sommet d'un échafaud. Nous apprenons que le savant doit se marier le lendemain avec son assistante. Sa fiancée, assez sèche, stipule que ce mariage ne doit entraîner aucun embarras domestique susceptible de faire dévier le chercheur de son idéal. L'après-midi, David doit se rendre à une partie de golf avec l'avocat d'une riche héritière qui lui promet une subvention d'un million de dollars. « Rappelle-toi qui tu es », dit Miss Swallow à son futur mari. C'est sur ces paroles qu'il quitte le musée. Au golf, David *tombe* par hasard sur Susan Vance (Katherine Hepburn) qui se trompe d'abord de balle, emprunte ensuite sa voiture et finit par *divertir* David de ses engagements avec l'avocat. Le couple se trouve alors engagé dans une série de quiproquos, dans une course-poursuite et dans la conversation — ou la querelle — qui caractérise le genre. David apprend qu'une équipe de chercheurs a découvert la pièce manquante de son puzzle (il l'appellera son os). Susan convainc David de l'aider à reconduire Bébé, un léopard apprivoisé, à sa riche tante qui habite le Connecticut. Le léopard s'enfuit, le chien vole l'os. Le couple se retrouve en plein bois cherchant l'os, le léopard, le chien et eux-mêmes. Les péripéties les mènent en prison où l'intrigue se dénoue. Miss Swallow rompt ses vœux. La riche héritière est en fait la tante de Susan. Le film se termine lorsque cette dernière, ayant hérité, propose l'argent à David et lui demande s'il l'aime. Cette rapide description va nous permettre d'isoler certaines constantes que l'on trouve, sous différentes formes, dans chacun des films de remariage.

En réponse à Frye, pour qui la comédie hollywoodienne n'ajoute rien aux comédies nouvelles qu'un décor luxueux (un décor pour les snobs) et un chaste baiser¹⁴, Cavell fait d'abord

¹⁴ Northrop C. Frye (1949), « The Argument of Comedy », *English Institute Essays*, New York : Éditions D.A. Robertson, Jr.; cité par Cavell (1993 : 88).

remarquer que cet environnement peut avoir un rôle précis dans l'économie du récit. Doter les personnages de richesse leur permet de disposer de suffisamment de temps pour se livrer à des réflexions et à des discussions sur le mariage qui seraient autrement impossibles. D'autres artifices existent. Les personnages seront tantôt journalistes, avocats, savants, tantôt détectives, ce qui permet de leur donner une certaine liberté sans les doter de fortunes aristocratiques. Ce sont des professions bien connues dans l'univers du cinéma américain.

Ensuite, Cavell distingue les comédies cinématographiques des boulevards français et spécifie le déplacement que les films font subir au vaudeville¹⁵. Si les films font place à certaines techniques de cette forme théâtrale, ils s'en distinguent de façon profonde à la fois par la structure de l'intrigue, de l'espace et dans la qualité de l'humour. Le théâtre de boulevard, chez Feydeau par exemple, repose généralement sur la prémisse que l'aventure dans le couple est impossible. C'est pourquoi ces comédies peuvent être vues comme la fin du romanesque et les blagues s'y font au détriment de cette forme d'amour. Le milieu conventionnel du mariage n'y est plus celui où le désir pourra s'épanouir librement et c'est pourquoi, si aventure il y a, elle sera extraconjugale. Avec la comédie romantique, le cinéma peut réintroduire cette aventure au sein du couple et cela devient le sujet du film.

L'espace du boulevard repose sur la dialectique très précise entre la scène et les coulisses. L'opposition trouve son écho dans une série de divisions qui opposent l'intérieur à l'extérieur, le privé au public. Les amours illicites s'y produisent en coulisses — ou dans le placard —, à l'insu des maris et femmes qui sont sur l'espace public qu'est la scène. Ces personnages sont aveugles à ce qui semble important et intéressant. Le vaudeville apparaît alors

¹⁵ Comme le remarquent les traducteurs de *À la recherche du bonheur*, le terme « French Farce » est utilisé dans les ouvrages anglo-saxons pour décrire le théâtre de boulevard, plus précisément décrit comme du vaudeville. En anglais le terme *vaudeville* désigne aussi le « music-hall ». (Voir la note 6 de la page 123, dans l'ouvrage de Cavell [1993].) Nous pensons que les deux formes ont beaucoup en commun, notamment en ce qui a trait à la qualité de l'humour.

comme une parodie de l'espace public qui ne peut jamais acclimater complètement le désir privé. En cela, il est aussi certainement une parodie de l'espace théâtral qui le précède. La comédie cinématographique a le potentiel de rompre avec cette conception de l'espace de façon *naturelle*, ne serait-ce que parce qu'au cinéma, il n'y a pas de coulisses mais du hors-champ. Encore une fois, il ne s'agit pas tant d'y voir une caractéristique essentielle du *medium*, mais un possible que pourra exploiter un genre donné. Dans la comédie romantique, pourtant, si l'on se demande ce que désirent les personnages, la réponse ne sera jamais entièrement claire. Dans le film de Hawks, David est complètement perdu dans ses pensées et l'enjeu du film est justement qu'il doit reprendre contact avec lui-même ou se donner les moyens de se situer dans cette aventure. Il le fera par le jeu et par l'aventure qui reprend sa place à la fois dans l'intrigue et dans *l'espace* du mariage. Ce déplacement a un impact direct sur la qualité de l'humour qui s'y manifeste : il n'y est plus une charge iconoclaste envers l'institution du mariage par laquelle Freud caractérise le mot d'esprit cynique et dans laquelle se manifeste un ressentiment envers le sexe opposé (Freud, 1988 : 211). En somme, les comédies de remariage peuvent être lues, en plusieurs points, comme des négations du vaudeville et de la dialectique entre ce qui est vu et caché, public et privé, qui s'y profile. Voilà qui constitue les balises du contexte à partir duquel peuvent se déployer un certain nombre d'éléments.

L'enjeu de l'identité se révèle important. Toutefois, contrairement à l'idée voulant que le personnage du cinéma américain représente la souveraineté totale de l'individu (Bogart, le *privé*, est souvent considéré comme une icône dans le cadre de cette hypothèse), l'identité est ici problématique. Savoir « qui il est » est précisément quelque chose dont David est incapable jusqu'à la fin du récit et c'est par les aventures auxquelles il semble contraint, par Susan et par les événements, qu'il va finalement délaisser l'absorption complète dans son rôle de savant.

Avec la course-poursuite, le film fait soigneusement alterner le poursuivant et le poursuivi. Tantôt ce sera l'homme, tantôt la femme et parfois, on ne le sait plus très bien. C'est un des éléments

par lesquels Cavell peut reconnaître dans ces films des comédies de l'égalité (1993 : 118)¹⁶.

On associe souvent le rêve américain à la famille heureuse. Cavell remarque que ces films canoniques, parmi les plus populaires aux États-Unis, se caractérisent plutôt par l'absence d'enfants (1993 : 59). En cela, ils se distinguent de certaines comédies shakespeariennes (notamment *Beaucoup de bruit pour rien*), dans lesquelles la résolution heureuse en présence des pères et des mères est le signe que tout rentre dans l'ordre, que la vieille génération est capable d'intégrer la plus jeune. Cette dernière est alors prête à prendre place dans *la grande chaîne des êtres* qui confère au mariage son caractère naturel et en fait une affaire de famille (lorsque ce n'est pas le cas, l'intrigue tourne, comme dans *Roméo et Juliette*, à la tragédie). Pour Cavell, l'absence d'enfants permet une chose bien précise : le couple a le loisir de retourner lui-même en enfance ou plutôt, de prendre plaisir à être ensemble sur le modèle du jeu enfantin. C'est ce plaisir et la qualité de la conversation qu'il implique qui va pouvoir légitimer l'accord.

Dans *Bringing up Baby*, qui est sans doute le film de remariage où la dimension ludique est la plus manifeste, toutes les séquences peuvent être interprétées comme des jeux. On joue au golf; Hepburn joue à faire des tours au téléphone; on chante à la fenêtre d'un psychiatre étonné « I can't give you anything but love »¹⁷; on joue, avec le léopard bébé, au papa et à la maman. Les liens entre la dimension ludique de l'expérience, le jeu, l'expérience enfantine et l'expérience esthétique ont souvent été identifiés par les spécialistes et c'est d'ailleurs un aspect important de la pédagogie contemporaine. Cavell insiste sur l'aspect désintéressé — sans finalité spécifique — des actions du film qui confère aussi à la

¹⁶ Les films de remariage sont tous portés par une nouvelle génération de femmes qui ont l'âge d'être les filles des premières suffragettes. Ce détail historique est important car on peut penser que sans les grandes comédiennes que sont Katherine Hepburn ou Irene Dunne, ces films n'atteindraient pas la perfection qu'on leur a reconnue.

¹⁷ La chanson est destinée à amadouer le léopard qui se trouve sur la lucarne et que le psychiatre, qui regarde par la fenêtre, ne voit pas.

course-poursuite son désordre savamment ordonné (1993 : 109 et suivantes). Selon lui, cela suggère que l'important est moins ce que le couple fait ensemble que le fait que ses membres soient ensemble et qu'ils aient du plaisir à l'être. Cette capacité, qui fait place à des discussions manifestant l'accord comme le désaccord et qui sont parfois absurdes mais ne tombent jamais dans le cynisme, confère au corpus sa qualité la plus manifeste. C'est dans le plaisir, où l'accord spontané des sentiments est visé, que se légitime l'union davantage que par le caractère contraignant d'une clause précise d'un contrat de mariage donné ou par l'authentification par un énoncé performatif (le « *I do* » ou « je le veux ») qui pourrait, à lui seul, produire la réalité de l'union. Dans ces comédies, le jeu prend alors un sens plus complexe en regard de l'identité et en regard du mariage (ou de l'accord). C'est dans le divertissement, dans la distraction¹⁸, que le film montre comme un jeu avec les autres, qu'on découvre cette identité, ce qui confère une large place à la dimension esthétique de l'expérience. Cavell remarque qu'il ne s'agit pas de recommander que nous adoptions une attitude esthétique à l'égard de questions morales. L'idée est plutôt de pouvoir mesurer à cet état de l'enfance, notre capacité de perception du monde et des autres¹⁹. C'est non seulement une dimension importante d'une forme de l'humour (qui précise un argument de la comédie), mais aussi ce qui confère à l'accord démocratique sa dimension esthétique.

¹⁸ Au sens où nous l'entendons, le divertissement comporte des airs de famille avec l'idée de distraction telle que l'aborde Walter Benjamin dans la dernière partie de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2003).

¹⁹ Or, cela permet de voir sous un jour nouveau *le monde vert* caractéristique des comédies shakespeariennes, ces bois du *Songe d'une nuit d'été*, lieu où se révèlent les amours authentiques. Ce lieu évoque certainement, pour ne nommer que cet exemple, le *Hakuna Matata* du *Roi lion* (comme le dit la chanson du film : « Hakuna Matata! What a wonderful phrase [...] It's our problem-free philosophy. »). Pourtant, au-delà de l'analogie superficielle, le lieu joue un rôle fort différent dans la comédie shakespearienne et dans ce film de Disney. Est-ce que les parcs d'attractions sont un tel *monde vert*? C'est justement la question, complexe, de savoir s'ils sont « hétérotopiques » ou utopiques.

Quel sens aura alors la supposée fin heureuse? Dans l'épilogue, Susan va rejoindre David au musée, grimpe sur une échelle et sur le dinosaure. Le squelette s'écroule, David la rattrape à bout de bras et la remonte vers lui. Susan lui demande s'il l'aime. David grommelle quelques mots. Une telle fin se distingue de celle du conte de fée et notamment de celle du film *Cendrillon* de Disney, qui se termine par un amour fusion et par le bonheur à *tout jamais* des amants sans que le récit n'ait mis l'accent sur la capacité d'expression mutuelle des membres du couple. C'est tout le contexte qui fait en sorte que l'amour ne peut pas non plus avoir exactement le sens qu'il a dans le mythe de Tristan et Iseult, par exemple, où il se réalise dans la forêt du Morôit, « le seul espace que les protagonistes peuvent considérer comme proprement le leur » (Robert Castel cité par Irène Théry, 2001 : 90). Comme le rappelle Irène Théry, « le lien entre l'amour et la désaffiliation n'est jamais aussi aigu que dans un monde pré-moderne entièrement balisé par l'appartenance » (2001 : 90). Rien ne dit que le couple aura beaucoup d'enfants et l'union ne pourra pas être, comme nous l'avons fait remarquer, l'occasion d'une célébration de la communauté qui confère aux protagonistes une nouvelle identité de père et de mère et qui célèbre le lien entre la nature et la culture (c'est, on l'a parfois noté, ce que pourrait symboliser l'arbre au centre du *Royaume des Animaux* du Disneyworld d'Orlando). Cavell remarque qu'il s'agit d'une fin où rien ne se dénoue et qui souligne par là l'inachèvement de l'entreprise. Pour lui, les fins des films de remariage ne qualifient jamais le bonheur du couple de façon précise et signifient sans doute davantage : « telle est la façon dont ils vécurent ». C'est ainsi que Cavell interprète la réplique finale de David (1993 : 127). « Oh, là! Oh mon dieu! Eh ben! », suite d'exclamations que nous pourrions interpréter en ces termes : « Je me suis embarqué dans ce rapport, advienne ce qui pourra! ». L'idéal d'accord qui *se montre* dans ces films ne se confond pas avec l'idéal de communion ou de fusion d'une communauté. L'image que ces films donnent du bonheur est plutôt : « Si nous voulons être heureux, nous ne devons pas supposer que nous savons à l'avance où, ou à quelle distance, commence notre dépendance par rapport à ce qui arrive » (Cavell, 1993 : 228). C'est là la différence entre l'utopie d'une fusion des sentiments et un idéal qui peut être poursuivi, formant le

contexte de joutes verbales incessantes et dont l'enjeu précis est de rendre possible et même de *produire la différence*. Ces comédies sont fondamentalement celles d'un monde démocratique. Pour Cavell, par ces quelques films, un genre qui émerge au moment même où Hollywood apprenait à parler montre que ce droit à la recherche du bonheur²⁰, que l'on a tenu à inscrire dans la constitution américaine, n'est après tout pas si évident. Ainsi, il importe sans doute de revoir nos préjugés sur le « happy ending » que l'on attribue injustement à un ensemble de films beaucoup trop large.

Vision moderne ou postmoderne? La réflexion philosophique sur le sujet.

La lecture de Cavell n'est pas innocente. S'y trame en fait non seulement une idée du cinéma, mais aussi une conception du sens à donner aux démocraties libérales modernes. Un des intérêts spécifiques de *À la recherche du bonheur* est d'aborder cette question et celle du cinéma l'une par rapport à l'autre. Par ailleurs, dans son travail, Cavell développe une conception éthique de la démocratie qui trouve aussi des échos dans la position du peircéen Hilary Putnam ou chez un pragmatiste deweyen comme Richard Shusterman²¹. Leurs travaux respectifs tendent à préciser le rapport

²⁰ Le premier film qu'il associe au genre est *It Happened One Night* (Capra, 1934).

²¹ Cavell et Putnam sont deux collègues qui ont toujours entretenu des échanges soutenus. Cavell consacre la troisième partie des *Voix de la raison* (1996) aux questions relatives à l'éthique. Son plus récent ouvrage porte précisément sur cette question (*Cities of Words : Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* [2004], Cambridge [M.A.] et Londres : Harvard University Press). Richard Shusterman consacre un article à l'étude de leurs positions et tente d'établir des ponts avec un pragmatisme inspiré de Dewey (« Putnam and Cavell on the Ethic of Democracy », 1997). Il existe de nombreuses différences entre ces trois auteurs. Cavell, dans son dernier livre et dans un article récent (1999), tient explicitement à se distinguer du pragmatisme pour privilégier une forme de perfectionnisme moral qu'il retrouve chez Emerson. Le pragmatisme que vise Cavell est celui de Dewey où la distinction entre une communauté idéale et réelle n'est pas toujours claire. L'étude de ces

entre l'individu et la communauté et à complexifier son rôle dans la culture américaine et plus généralement dans les démocraties modernes. C'est cet aspect que nous désirons maintenant relever et qui nous apparaît important pour bien situer certaines questions relatives à l'idée de communauté qui se profile chez Disney.

Comme le remarque Richard Shusterman (1997), les pensées de Cavell et Putnam ont ceci de commun que la démocratie n'y est pas conçue comme une idéologie comme les autres ou un cadre épistémologique particulier. Les deux auteurs n'abordent pas l'idée de démocratie par ses diverses règles et institutions sociales, mais plutôt en regard d'un projet philosophique plus général qui concerne la question par excellence de l'éthique : « Comment vivre? ».

Les arguments de Putnam suivent deux voies distinctes : l'une sociale et l'autre épistémologique. La voie sociale aide à combattre une forme de scepticisme sans doute bien ancrée aujourd'hui dans notre façon d'être déçu de la démocratie. Putnam estime qu'une telle déception provient de la demande de justifications absolues pouvant prouver la démocratie. Pragmatiste, Putnam est plutôt d'avis que la connaissance est toujours située et qu'il n'y a pas de possibilité – ni de besoin – de la justifier en des termes qui seraient au-delà des expériences et des valeurs des membres « situés » d'une communauté. La démocratie tend à faire en sorte que nous soyons continuellement en mesure de « donner des raisons à des gens déjà disposés à les entendre, ce qui contribue à constituer une communauté regroupant des gens qui sont dans la même disposition » (Putnam, 1992 : 183). Ce qui paraît important, c'est le processus de délibération qui, il faut le remarquer, reste indissociable de ce que Peirce définit comme un signe, c'est-à-dire un dispositif qui rend compte d'un fonctionnement sémiotique fondamentalement générique²². Dans un tel cadre délibératif,

questions nécessite toutefois un traitement séparé qui n'est pas possible dans le cadre de ce texte.

²² Ainsi, parler de signe n'est pas traiter d'objets particuliers qui auraient la propriété d'être organisés en codes ou en systèmes et dont il ne resterait qu'à établir la structure, mais d'un dispositif qui rend compte de notre relation au monde et aux autres et qui implique la connaissance et la

l'enjeu de la raison est de faire signifier notre expérience du monde, c'est-à-dire de la rendre (et, par le fait même, de *nous* rendre) intelligible aux autres. Les raisons qui sont impliquées dans la délibération ne s'adressent pas à chacun des membres pris individuellement mais à un « nous », une communauté idéale. C'est cette communauté, tournée vers une certaine réalité du possible²³, qui devient un idéal, perfectible (c'est-à-dire faillible), dans lequel l'individu se construit, mais où il doit aussi se reconnaître et qu'il doit accepter. Cette façon de voir les choses comporte un potentiel de critique sociale qui est aussi grand que dans un cadre plus spécifiquement dialogique. L'idéal se distingue de l'utopie parce qu'il est un contexte où ce qui est possible n'est jamais entièrement distinct de l'actuel. Il est en somme atteint partiellement à chacune de nos actions et ces dernières peuvent d'ailleurs contribuer à le redéfinir²⁴. Tout n'est pas toujours possible à toute époque, mais pour le constater, il faut que ce possible s'incarne.

En complément de cette justification sociale, on retrouve aussi chez Putnam une justification épistémologique : la démocratie n'est pas une forme de vie sociale comme les autres, mais est conçue comme la pré-condition de l'application complète de l'intelligence aux solutions des problèmes sociaux (Putnam, 1992 : 180). Il s'agit d'une revendication qui peut paraître musclée (ou même, pour certains, naïve) mais elle signifie simplement que, dans un cadre pragmatiste, l'épistémologie n'est jamais qu'une hypothèse et qu'une meilleure connaissance du monde ne s'obtient

reconnaissance. Cheryl Misak développe de façon fort convaincante les conséquences d'un pragmatisme peircéen pour les questions de délibération dans *Truth, Politics and Morality : Pragmatism and Deliberation* (2000).

²³ C'est la maxime pragmatiste de Peirce : le sens d'un concept réside dans ses effets concevables. (CP. 8.191 – l'abréviation CP. renvoie aux *Collected Papers* [voir bibliographie]. Le premier chiffre renvoie au numéro de volume et le second au paragraphe.)

²⁴ L'enjeu est ici le rejet par Peirce d'un absolument inconnaissable (CP. 1.38; 6.492; etc.).

pas par l'apriorisme ou par la fixation des croyances par autorité, qu'elle soit bienveillante ou répressive, mais par la conduite de l'enquête rationnelle²⁵. Pour un pragmatiste, la raison n'est pas unique, mais désigne la *capacité* de donner des raisons, c'est-à-dire de mettre nos expériences en un langage qui, par définition, est public.

Pourtant, il faut reconnaître avec Putnam qu'il existe des problèmes qui ne peuvent être traités exactement comme des problèmes sociaux, c'est-à-dire par le choix de la meilleure solution acquise par l'estimation de l'utilité pratique. C'est d'ailleurs ce problème du choix dit *individuel* qui s'exprime dans les films de remariage par la question « dois-je rester marié? »²⁶. À l'occasion de ces choix « existentiels », on doit décider en allant au-delà de toute évidence disponible et prendre position sans le support de règles établies (Putnam, 1992 : 190). Cela ne peut se faire sans un autre type de support : celui d'une foi dans la capacité de se rendre intelligible pour les autres. Par cette foi, on comprendra que les solutions produites par un individu dans des circonstances particulières conservent leur caractère général ou public. Cette foi caractérise aussi bien les choix éthiques qu'esthétiques et on la retrouve dans tous les domaines où il est manifeste que les règles ne couvrent pas toutes les applications et où les solutions, dans l'espoir d'une éventuelle convergence, doivent parfois être inventées²⁷.

²⁵ Puisque pour Peirce, toute conscience est conscience de signes, la sémiotique précède nécessairement l'épistémologie de même qu'elle est logiquement antérieure à la logique au sens restreint, à la métaphysique et à la théorie de la connaissance. (CP. 1.180)

²⁶ Shusterman retient l'exemple de Pierre, personnage de *L'Existentialisme est un humanisme*, qui se demande s'il doit suivre la résistance ou rester auprès de sa vieille mère. Il faut remarquer que la différence entre cet exemple et celui posé par les films de remariage est que le mariage implique deux personnes et que les choix de l'un engagent ceux de l'autre. Aussi l'opposition entre ce que l'on dit individuel et social dans de tels choix s'en trouve neutralisé.

²⁷ L'invention, bien sûr, ne se fait jamais à partir de rien. De la façon dont nous l'entendons ici, elle n'est pas un acte d'auto-législation dans lequel

Putnam remarque aussi qu'il existe plusieurs projets qui ont pu se réclamer de l'égalité (1987 : 45). Ils peuvent être théologiques, fascistes et pourraient même relever du mode coopératif que Disney imagine pour EPCOT, projet de communauté où les résidents ne sont pas propriétaires (Fjellman, 1992 : 116). Ce sont autant de formes qui cherchent à construire l'égalité sur une idée préconçue de l'homme ou de ce qu'est le bonheur. Putnam fait remarquer que, déjà chez Kant, l'originalité est de donner un nouveau contenu à l'idée d'égalité en faisant en sorte de construire la liberté à l'intérieur de l'égalité. Dans cette mesure, l'autonomie ne signifie pas simplement le libre-arbitre, mais implique surtout que nous n'avons pas de connaissances fixes et complètes de ce que le bonheur et l'égalité peuvent signifier, et que la liberté et, à plus forte raison, l'égalité ne peuvent s'obtenir seules. C'est le caractère faillible des choix circonstanciels qui est mis en valeur davantage que leur aspect (que l'on croit, à tort) privé. Cela n'empêche pas qu'une forme de réalisation dite personnelle peut être posée comme une fin. Le propre d'un tel but, cependant, est qu'il n'est pas atteignable en se tournant exclusivement vers soi ou en faisant de la satisfaction du moment le seul critère. Il apparaît au contraire que c'est en faisant référence à une idée que nous *nous* faisons de nous-mêmes, c'est-à-dire à un principe, extérieur à l'individu, que représente cet idéal. C'est dans ce contexte que se développe une idée à la fois plus précise et plus générale de l'identité et c'est une pensée que Cavell, qui ne se réclame pourtant aucunement du pragmatisme, va développer. Cavell veut éviter que la démocratie se réduise à l'expression du choix le moins pire, qu'il conçoit comme un appauvrissement dans la *dictature* d'un sens commun. C'est pourquoi, tout en étant sympathique aux projets d'établissement de théories de la justice, il estime que de telles conceptions impliquent trop souvent que notre présence sur la place publique se fasse au détriment de

je devrais à chaque fois produire de nouvelles règles pour comprendre la première. Ainsi, cette foi dans la capacité d'être intelligible n'est pas une sorte d'oracle intérieur qui me dirait à chaque pas où il faut aller, auquel cas on ne saurait parler de règle.

certaines questions jugées trop personnelles²⁸. Elles entraînent alors une forme de dualisme d'où est dérivée l'idée d'individualisme tempéré par la communauté que l'on a considérée comme l'idéologie par excellence du cinéma américain²⁹. C'est d'ailleurs pourquoi, selon Cavell, l'idée wittgensteinienne selon laquelle le langage est, dans sa définition même, public ne doit pas être comprise comme un asservissement de l'individu à un ensemble de règles entièrement déterminées. L'idée est plutôt que la relation que nous entretenons avec nous-mêmes se fait sur le même modèle que celle que nous entretenons avec les autres. On se connaît comme on connaît les autres, de la même façon que nous devons nous rendre intelligibles à eux par l'expression qui implique un langage de signes. La sincérité, l'authenticité n'est rien sans la précision de l'expression, mais en contrepartie, une règle en elle-même est morte. Pourtant, découvrir nos goûts et nos dégoûts peut se faire avec la même inquiétante étrangeté qui caractérise parfois notre rapport avec les autres inconnus. Dans cette mesure, concevoir l'individu comme un idéal perfectible signifie concevoir notre identité comme ouverte à une suivante³⁰. Je suis dans un rapport à moi-même comme à un autre inconnu que je dois découvrir de la même façon que je découvre le monde. Ce perfectionnisme peut aussi mettre en péril les règles convenues. Cavell suit la leçon de Wittgenstein et neutralise l'opposition entre intérieur et extérieur qui reste problématique chez Kant et qui demeure au centre des problèmes de la philosophie moderne. L'individu n'est plus, comme le remarquait Tocqueville, celui qui est isolé, « dans la solitude de son propre cœur », et quand les mots manquent, il agit au moins dans la confiance qu'il pourra se rendre intelligible. Cet espoir n'est pas celui de l'utopie de communion

²⁸ Cavell vise plus particulièrement la *Théorie de la justice* de Rawls qu'il partage en partie, mais qu'il juge trop « conventionnaliste ». Des arguments analogues lui servent aussi à critiquer le pragmatisme de Dewey (voir Cavell, 1996 : 425 et suivantes).

²⁹ Paul Warren, dans son cours télévisé (1995), aborde cette question.

³⁰ Il vaut la peine de faire remarquer qu'on retrouve chez Peirce une idée apparentée. En rejetant la subjectivité, il fait de l'homme un signe qui, comme tout signe, reste ouvert à des interprétants ultérieurs (CP. 5.310).

parfaite en comparaison de laquelle la réussite partielle de l'expression paraît triviale. L'accord dans les sentiments reste un idéal, mais pour être connu il doit être exprimé³¹. Cette façon de penser l'accord démocratique en fait aussi bien une source de confrontation qu'une recherche de consensus. Dans ces circonstances, parler des limites de la connaissance ou de la finitude humaine n'est pas poser une dimension inconnaissable ou un royaume des fins duquel nous serions, par notre condition, exclus (et que nous pourrions recréer dans des fictions de communauté heureuse comme celles que véhiculent les films de Disney), mais signifie simplement que nous devons vivre sans le support de certitudes, ou sans le support d'institutions ou de règles qui pourraient épuiser la question pour laquelle nous convoquons et avons besoin de ces règles. Comme nous l'avons mentionné, cela ne veut évidemment pas dire que les règles n'existent pas et que nous ne puissions, dans la délibération, convenir d'un projet – nous serons parfois obligés de changer les règles, ne serait-ce que pour rester fidèle au dit projet –, mais que suivre une règle est une pratique. Dans cette pratique, l'esthétique (qui implique que nous nous dotions d'un idéal de satisfaction³²) a une place non négligeable. Ainsi, nous pourrions dire avec Descombes que

la seule raison de juger que je dois (nécessité pratique) faire ce que la règle prescrit de faire que je dois (nécessité déontique) faire pour être en règle est que l'appareil normatif mobilisé pour diriger ma conduite apparaisse à tel ou tel égard comme l'instrument d'un bien humain (2004 : 465).

Un genre comme celui du remariage est un instrument de mesure d'un tel bien qui se trouve, par le récit, dramatisé.

³¹ Comme le remarque Wittgenstein : « Lorsqu'on ne se préoccupe pas d'exprimer l'inexprimable, alors rien ne se perd. L'inexprimable est au contraire – inexprimablement – contenu dans l'exprimé! » (Cité dans l'ouvrage de Paul Engelmann, 1967 : 6.)

³² Contrairement à la tradition qui fait remonter l'esthétique philosophique à Baumgarten, l'esthétique pragmatiste est une des trois sciences normatives. Les autres sont l'éthique et la logique (CP. 1.573).

C'est cette conception ou cette possibilité qui trouve à s'incarner dans les comédies de remariage qui, dès les années trente, problématisent le « happy ending », le caractère irréductible de l'individu et les conventions qui les lient. La fin heureuse, si une telle chose doit demeurer concevable, y est moins la réalisation d'une fusion utopique de nos sensibilités qu'une forme aphoristique qui, en présentant le bonheur comme un idéal perfectible, fournit un *argument* de la comédie cinématographique. Ce même argument s'avère non négligeable lorsqu'il s'agit de penser certaines problématiques du monde contemporain marqué par la diversité des goûts et par la difficulté, devant l'hétérogénéité des productions culturelles d'un monde qualifié de postmoderne, de construire des critères de l'accord. Ce n'est pourtant pas tout à fait cet argument du bonheur au risque de l'expression que l'on retrouve dans l'image que les animations de Disney donnent du bonheur ou que les parcs à thèmes comme Disneyland donnent de l'Amérique³³. Pour bien voir pourquoi, tournons-nous un instant vers une façon de comprendre les problèmes de l'art contemporain dans la perspective d'Yves Michaud.

Accord, désaccord et crise

Yves Michaud remarque que la crise qui secoue aujourd'hui l'art (qui est surtout celle de la représentation que l'on s'en fait et du rôle que l'on voudrait lui faire jouer), trouve sa source dans le projet des Lumières allemandes³⁴. Il montre comment, chez Kant, le projet esthétique n'est pas indépendant des autres critiques et est aussi intimement lié à son projet politique. Bien que le projet en tant que tel soit anhistorique, il demeure indissociable des conditions historiques de son application. Michaud note qu'en définissant le jugement esthétique comme un jugement qui se fait

³³ Disneyland est le parc thématique de la Californie. Il est différent de celui d'Orlando et reprend plusieurs éléments du roman d'aventure américain.

³⁴ Voir *La Crise de l'art contemporain : Utopie, démocratie et comédie* (1997 : 213 et suivantes). Dans ce livre, Yves Michaud s'intéresse surtout à la polémique française, mais dresse néanmoins une synthèse fort utile du rapport entre l'art et les questions politiques.

sans concept et qui est universellement partageable (1997 : 231 à 236), le philosophe cherche au fond l'expression d'une harmonie des goûts qui donnerait une assise concrète à l'harmonie d'une société et au projet d'égalité. Comme le remarque Schiller qui poursuit et développe les idées de Kant, « dans le royaume [...] esthétique, l'idéal d'égalité a une existence effective » (1992 : 371; cité par Michaud, 1997 : 240). Pour Jacques Rancière, que cite Michaud, la question est : « par quelles voies peut passer une égalité de sentiment qui donne à l'égalité proclamée des droits les conditions de son exercice réel? » (1982 : 283; cité par Michaud, 1997 : 237) Le problème, central pour la philosophie moderne et les disciplines en science humaine qui en sont issues (et qui est sans doute interne à la façon dont Kant pose le problème), est celui de l'intersubjectivité.

Pour Michaud, l'art est devenu ce qu'il est aujourd'hui non pour des raisons intrinsèquement esthétiques, mais surtout pour des raisons sociales. Il ne s'agit pas, bien sûr, pour Kant et ceux qui s'en inspirent, de proposer une forme de propagande, mais plutôt de favoriser l'éducation et le raffinement. Kant y parle d'inventer « l'art du mutuel échange d'idées entre les classes les plus cultivées et les plus incultes » (1985 : 60). L'expérience esthétique est censée civiliser les citoyens égaux (Michaud, 1997 : 240)³⁵. Une chose importante est que le jugement ne soit pas réservé à une élite. L'universalité formelle et la sociabilité communicationnelle que garantit le jugement de goût anticipent et contribuent à la réalisation de l'égalité citoyenne (Michaud, 1997 : 237). C'est donc « dans le contexte de l'utopie de la citoyenneté que Kant donne une forme théorique au concept et à la réalité d'un espace public de communication autour des œuvres d'art » (Michaud, 1997 : 242). Si une telle chose demeure pensable jusqu'à la fin du XIX^e siècle, époque où, comme le rappelle Michaud, peut subsister un espoir de nivellement par le haut, dès le début du XX^e siècle, l'espace public constitué autour de l'art connaît des tensions et des conflits. L'égalité effective a plutôt débouché sur l'évidence des

³⁵ Comme dit Rancière, que cite Michaud : « Il [Kant] refuse politiquement l'absolutisation de l'écart entre la "nature" populaire et la "culture" de l'élite. » (1997 : 237).

désaccords et l'ironie de la chose est que l'espace public relativement stable est remis en cause précisément dans le principe même de la société démocratique où les productions culturelles, plutôt que d'homogénéiser la sensibilité, génèrent sa diversité.

On peut très certainement penser que c'est avec la croyance utopique dans la convergence des sensibilités individuelles qu'on voudra étendre la gentillesse des films de Disney aux projets de communautés existantes. De telles communautés devront pourtant être coupées du monde, préservées sous des coupoles de verres et assistées par des technologies sophistiquées, telles ces tubes qui permettent d'expulser, à haute vitesse, les ordures ménagères hors d'EPCOT³⁶. Ce qui semble clair est que, comme le remarque Michaud, les communautés de ceux qui ont la chance ou le malheur de partager la même sensibilité ne se réalisent que pour quelques « happy few » (1997 : 255).

La communauté esthétique totalement éclatée d'un monde postmoderne ressemble davantage à un lieu d'affrontement et « l'art offre très certainement les principes d'une communication esthétique, mais, en réalité, personne n'est d'accord sur rien » (Michaud, 1997 : 244). Devant une telle diversité de goûts et d'objets, on peut avoir l'impression de n'avoir, dans le domaine esthétique comme ailleurs, que deux possibilités. L'une serait la voie « conventionnaliste » qui revendique une position stable reposant sur des règles issues d'un consensus. L'autre serait un « hypersubjectivisme » ludique, joyeux et dionysiaque (Michaud, 1999 : 59-60). Ce sont les deux faces d'une même médaille qui se soutiennent mutuellement et qui reconduisent le dualisme où se perd, entre autres choses, la complexité du rapport entre individu et communauté. Michaud remarque pourtant que l'éclatement d'aujourd'hui ne veut pas dire la guerre de tous. Les critères de l'accord existent. Selon lui, les recherches de Wittgenstein sur le langage privé ont définitivement tranché la question sur un plan théorique (Michaud, 1999 : 108). Sur le plan pratique, pour montrer que ces critères existent, il convient d'en produire

³⁶ *Waltopia.com*. On peut, sur ce site, télécharger le film de 1966 dans lequel Disney présente son projet.

quelques-uns et d'évaluer la portée de notre accord en rapport avec ces derniers (c'est ce qu'un concept comme celui du genre du remariage permet de faire). Il n'en reste pas moins que l'accord est quelque chose qui se gagne, parfois chèrement et toujours provisoirement.

Or, c'est cette forme de l'accord au risque de l'expression, de la délibération et de la transformation de nous-mêmes que Cavell reconnaît dans les films de remariage qui véhiculent une idée du divertissement qui ne se confond ni avec la satisfaction immédiate des désirs individuels, ni avec l'utopie de penser que nos goûts pourraient magiquement converger sans être exprimés. L'idéal se distingue de l'utopie. Le monde contemporain n'est plus celui où les dieux pouvaient atteindre la perfection simplement en rejetant les problèmes chez les autres, les humains.

Disney : dessin animé et image de l'utopie

Il est temps de se demander si les films de Disney sont les véhicules d'une utopie ou constituent plutôt une hétérotopie, puis d'en venir au diagnostic.

Nous avons évoqué quelques points suggérés par l'expérience des animations de Disney et qui concernent les limites de notre intégrité physique et de sa possible destruction. Nous avons aussi remarqué que l'expressivité ne semble jamais un problème pour les créatures animées qui vivent dans un monde condamné à être absolument joyeux ou triste. Enfin, nous avons suggéré que ces critères font leur effet en groupe, les uns par rapport aux autres et qu'un seul d'entre eux ne sera pas décisif pour nous permettre de qualifier le cinéma de Disney. Néanmoins, lorsqu'on situe ces questions, comme nous l'avons fait ici, dans le contexte de la constitution de communautés, il convient de se demander si un monde sans *véritables* corps n'est pas exactement ce qui est nécessaire pour réaliser la communion d'un groupe, éviter les problèmes du dualisme en le niant et fuir ainsi la confrontation effective des sensibilités. Il est vrai que ceux qui accepteront de se placer sous la protection d'une autorité bienveillante qui a prévu leur plaisir seront assurés de sécurité et du confort d'un cocon où la nécessité de l'expression n'est plus un enjeu. On se fait pourtant une idée pauvre du monde imaginaire lorsqu'on le conçoit comme

entièrement séparé de la réalité. Cavell remarque comment Marx, pensant que la réalité était entièrement distincte de ce monde, appela ce dernier l'Utopisme, se révélant incapable de voir sa propre *fantasy* (Cavell, 1979 : 86). Celle de Disney est peut-être, en comparaison, trop bien circonscrite. Le problème n'est pas tant de viser une esthétique du réconfort (qui s'en plaindrait?) que de penser qu'il existe une voie unique pour l'atteindre.

Conclusion : Les communautés préservées

Les communautés idéales rattachées à Disney (EPCOT ou, d'une toute autre façon, Celebration town³⁷) sont des exercices de projection de nous-mêmes. Ils sont courants chez les designers, les architectes ou les technologues. S'ils ouvrent un champ de possibles qui parfois s'actualisent, leur *medium* ne fait toutefois pas abstraction du temps et des corps.

On transforme les créatures nées de la légèreté de la main de l'artiste et des pouvoirs de l'animation en mascottes des parcs d'attraction. Cela produit parfois des créatures balourdes qui font peur aux jeunes enfants pourtant habitués au monde de Mickey. Ces derniers, peut-être parce qu'ils font difficilement la transposition d'échelle, ne reconnaissent plus leurs amis familiers que les chaînes de télévision prennent pourtant grand soin de remettre à l'antenne selon les plans d'un *marketing* savamment calculé. Si, en retirant au monde humain les inconvénients du corps, Disney résout à sa façon le problème du dualisme, sa communauté prend pourtant des allures théologiques. On ne pourra certes pas lui reprocher de vouloir représenter le bonheur, mais plutôt de s'en faire une idée préconçue. On imagine, à plus forte raison, la difficulté de réaliser l'idée de telles communautés heureuses si elles doivent abriter des mortels. Ces communautés ressemblent alors à la rose de *La Belle et la bête*, cette Beauté

³⁷ Celebration Town, promue par une filiale de Disney mais aujourd'hui vendue, est un développement immobilier qui, comme plusieurs autres en Amérique du Nord, se construit autour d'un centre de services. Sa particularité est qu'il se situe directement au sud de Disneyworld et que les promoteurs ont utilisé l'image de Disney pour faire sa publicité.

américaine³⁸ qui ne peut souffrir de contact avec l'air. Disney reste alors dans nos mémoires comme l'homme qui désirait se faire congeler dans l'attente des solutions techniques aux problèmes de la vie ou de la communauté parfaite. On pourra traduire ces rêves en « gated communities », sous coupoles de verre ou boucliers anti-missiles. Comme le remarque Michaud, il y habite de jeunes cadres beaux, riches et en santé et des retraités fortunés qui viennent y finir leurs jours interminables. On y est protégé des problèmes de la vie ou de la violence extérieure. Il reste encore à se protéger de la perfection et de la peur de perdre celle-ci en les oubliant, l'un et l'autre (Michaud, 2002 : 260). Nous retrouvons les deux faces d'un même paradigme qu'il convient aujourd'hui de dépasser.

Ceux qui désirent habiter de telles communautés peuvent être nombreux, sans doute autant que ceux qui voient dans les animations de Disney et dans les parcs à thèmes la capacité de saisir la fragile naïveté du monde de l'enfance. Mais que connaît-on réellement du monde de ceux qui n'ont pas l'âge de raison? Les animations de Disney peuvent-elles vraiment diminuer la distance qui nous sépare de ce monde?

Il y a une autre conception de communauté, américaine ou non, que nous avons abordée ici et dans laquelle l'idée de divertissement reçoit un sens plus complexe. Elle s'incarne dans le genre de comédies romantiques que Cavell a identifiées comme celui du remariage. L'idéal d'accord se traduit par la réalité d'une communauté bruyante. Cette communauté soulève le défi de la diversité sans pour autant nier l'importance de se donner un idéal de sensibilité et reconnaît la capacité, par les critères, de le partager.

³⁸ C'est le nom de la variété de rose et du film du même nom : *American Beauty* (Mendes, 1999).