

Le cinéma comme leçon de vie. L'éthique du care des deux côtés de l'écran.

Laurent Jullier

Le thème choisi pour le présent ouvrage se situe au croisement de la philosophie morale et des études cinématographiques. Il concerne, pour le dire simplement, l'usage que les spectateurs font des films lorsqu'ils réfléchissent à la conduite à tenir dans leur propre vie ou qu'ils s'approprient à émettre des jugements moraux sur la conduite d'autrui. Cette dimension, quoique très courante, n'a que rarement été abordée dans le champ des études cinématographiques. Lorsqu'au sein de ce champ on se mêle de questions éthiques, c'est presque toujours à propos de transgressions opérées par des films qui s'exposent à la censure ou défient les "bonnes mœurs". L'expérience ordinaire du spectateur, sa façon d'intégrer les films courants dans le "comment dois-je vivre?" qui le travaille plus ou moins explicitement, n'y a pas bonne presse. Dans le combat qui oppose sans cesse le "sens commun" et les chercheurs habités par le "démon de la théorie", ce sont souvent ces derniers qui ont occupé le terrain : on ne s'est jamais trop penché sur la "philosophie pratique" au quotidien que suppose l'usage des films. La remarque est valable aussi en ce qui concerne le champ critique et intellectuel en général : "faire comme si les personnages étaient de véritables personnes" y est vu comme un signe d'infériorité culturelle, digne de la bêtise de Don Quichotte attaquant les marionnettes de Maître Pierre parce qu'il y "croit trop".

Pourtant, un grand nombre de conversations quotidiennes à propos de cinéma, comme il est courant d'en entendre dans les cafés, les transports en commun, ou au sein de la famille, consistent à commenter la conduite des héros du film qu'on a vu la veille, les choix qu'ils ont opérés pour le pire ou pour le meilleur, ou simplement leur façon d'être ou leur caractère. De nombreux philosophes de l'éthique,

comme Bernard Williams, Cora Diamond, ou Owen Flanagan, trouvent naturel de prendre pour exemples des situations tirées de films. S'ils le font, c'est sans doute que le cinéma excelle à suggérer les raisons d'agir de tout un chacun, y compris des crapules, au risque de flirter avec le relativisme moral, tel qu'Octave (Jean Renoir) l'expose dans *La règle du jeu* ("Ce qui est terrible sur cette terre c'est que tout le monde a ses raisons"). Quantité d'expériences de pensée en philosophie morale, de Hume à Rawls, ont également quelque chose de "cinématographique" par l'importance qu'elles accordent à la position de l'observateur et à la figure du "champ-contrechamp" (comment je vois le monde vs. comment j'apparais au monde), ou par leur figuration du solipsisme.

Enfin, au croisement des champs de la philosophie et des études cinématographiques, on ne saurait bien entendu passer sous silence le travail de Stanley Cavell, que soit sur la question de l'exemplarité morale, ou sur le contenu proprement éthique, et pas seulement illustratif, des comédies américaines en tant que lieu de formation morale. Toutes ces interactions disciplinaires se produisent autour de certains films, des leçons de vie fictionnelles qui ne sont pas des exhortations, mais des représentations fines de situations particulières. Et puisque "c'est seulement par l'effort imaginatif pour nous mettre à la place d'autrui que nous pouvons accéder à un jugement moral digne de ce nom" (Chavel 2012, 4e de couverture), on conviendra que le cinéma est bien placé pour soutenir cet effort.

La question de la "leçon" croise également un domaine aujourd'hui en plein essor, qui intéresse à la fois l'éthique et les Gender Studies, celui de l'"éthique du care", qui consiste d'abord à tenir compte d'autrui et de ses besoins propres (Paperman & Laugier 2005). Le cinéma peut être conçu comme lieu d'inspiration morale, par l'attention aux autres qu'il suscite, en faisant vivre les personnages à l'écran et en rendant directement sensibles à leurs spécificités et affections. Quand il présente les détails d'une situation, d'un caractère, le film narratif permet d'éduquer la perception morale, de développer la capacité d'attention, de care, du spectateur (Laugier 2006, 2008). La définition actuelle courante de l'empathie, à ce titre, convient bien au cinéma : elle suppose d'avoir des sentiments qui sont plus congruents avec la situation d'autrui qu'avec la nôtre (Hoffman 2000). Je dois être triste ou joyeux à propos de ce qui arrive à l'autre personne, non à propos de ce qui m'arrive à moi; et comme la plupart du temps je suis tranquillement assis devant le film, ce décalage est assuré.

La leçon de vie, celle que propose le film narratif courant à ses spectateurs en quête d'avis, de modèles ou de repoussoirs, ou simplement curieux de savoir comment vivent les autres, est donc un objet digne d'intérêt. Il n'y a aucune raison de le laisser plus longtemps dans l'ombre. Il faut attirer l'attention des chercheurs sur cette dimension de l'expérience filmique, et le faire d'emblée en croisant les disciplines – la direction commune de ce numéro est moins le produit de circonstances fortuites que celui d'une volonté de travailler de manière

interdisciplinaire. C'est d'ailleurs ce qui pourrait expliquer l'infortune du thème de la leçon de vie, jusqu'ici, dans le champ des études cinématographiques : le fait qu'il touche aussi bien à la philosophie et à l'éthique qu'à l'anthropologie, la sociologie, la psychologie, les Gender Studies et les études de réception.

Il s'agit, dans ce numéro, de montrer comment l'attention portée au cinéma comme leçon de vie permet, d'une part, de modifier notre rapport aux films narratifs et de promouvoir la prise en compte des contenus et de la réception, et d'autre part, de modifier le champ de l'éthique et de le décentrer de la question du bien et du mal, de la décision et de l'action, vers l'observation et l'expérimentation morale. Une telle conception "ordinaire" de l'éthique, inspirée de Stanley Cavell (1993; 2003), de Martha Nussbaum (2004; 2006) et de Cora Diamond (2004; 2006), a récemment été développée dans un certain nombre de travaux, opposés à une vision théorique de l'éthique (Putnam 2004). Quoique d'inspiration wittgensteinienne, elle rejoint des développements éthiques féministes, comme l'éthique du care, centrée sur le souci d'autrui. Elle se propose de déplacer l'objet de l'éthique vers les façons d'être des humains, leurs styles moraux et leur mode d'expression. Dans une telle perspective, le cinéma est non seulement un exemple privilégié (Jullier & Leveratto 2008), à égalité avec les séries télé (Jullier & Laborde 2012), mais un terrain privilégié et le lieu même d'élaboration d'une nouvelle éthique (Laugier 2010).

*

Les textes qui composent ce numéro, d'un point de vue très général, se répartissent selon trois angles d'approche la description de la "leçon" extractible des films sur la base de leur interprétation : (a) le rapport aux corps dans la compréhension de la leçon, (b) les implications politiques qu'elle entraîne et (c) le décentrement éthique qu'elle suppose.

(a) Le rapport aux corps s'entend de façon symétrique : investir les corps à l'écran va rarement sans gain cognitif à propos du sien. Etre touché ou remué sans avoir à réagir par un acte immédiat, c'est apprendre – parfois non sans étonnement – ce dont on est capable en matière d'empathie. C'est avoir le loisir d'observer, si l'on veut bien accepter une description dualiste de la distinction entre les émotions et les sentiments, les moyens par lesquels le corps notifie à la conscience les changements de son homéostasie. Autant le Nāṭya-shāstra (le "traité des émotions" de la religion hindoue, achevé au III^e siècle) que les *Passions de l'âme* de Descartes en 1649, désignent déjà, sous le nom de *rasa* pour le premier et par la métaphore du chatouillement contrôlé pour le second, la méta-émotion esthétique qui nous saisit lorsque nous assistons à des

spectacles qui nous touchent (Jullier 2008 : 136 sqq); peu s'en faut, dès lors, pour que cette méta-émotion, par un décentrement éthique, ne serve d'expérience de pensée apte à nous faire comprendre quel genre de rapports il faudrait avoir avec les autres. Rien de béhavioriste ici : l'interprétation de ces changements physiologiques et chimiques (faut-il rire de la situation qui, sur l'écran, les a provoqués? s'indigner? refuser d'y croire?) varie grandement d'un spectateur à l'autre. Les croyances, les tabous, l'expérience personnelle, la culture cinématographique aussi bien que la fréquence de nos contacts réels avec des corps très différents du nôtre et avec des situations où quelqu'un a besoin de notre aide, y interviennent en effet de plein droit.

Dans le premier texte de cette partie, Torben Grodal et Mette Kramer partent à la recherche d'universaux, armés des paradigmes des Evolutionary-Cognitive Film Studies, mais sans oublier cette variété de réactions possibles – “tout le monde n'est pas disposé également à ressentir de l'empathie”, écrivent-ils. Loin de la routine du dénigrement des industries culturelles dévolues à la “distraction” de spectateurs instrumentalisés par la structure inégalitaire du monde qu'ils habitent, il s'agit de considérer les films les plus regardés à la surface du globe comme des entraînements à l'émotion, autrement dit des rituels de régulation de l'émotion sociale, à la faveur desquels nous acquérons une ouverture aux autres et acceptons mieux de savoir que nous sommes vulnérables. Ainsi les moteurs de leur scénario ressortent-ils souvent du care – les héros de *Gladiator* (Scott 2000) et de *Die Hard* (McTiernan 1988) agissent par exemple pour protéger leur famille. Les auteurs en profitent pour redéfinir le processus de la soi-disant “identification aux personnages” : ne confondons plus “feeling for” avec “feeling with”; nous nous inquiétons ou nous sentons joyeux pour les personnages, mais ne dupliquons absolument pas leurs émotions (“I feel bad for the monster”, disait déjà Marilyn Monroe en sortant du cinéma dans *The Seven Years Itch* [Wilder 1955]).

Changement de paradigme, ensuite, avec Jean-Marc Leveratto, qui vient du champ de la sociologie de l'expertise et de l'anthropologie du spectacle. Si les outils heuristiques diffèrent, cependant, les conclusions vont dans le même sens : il existe bel et bien une “fonction sociale de l'expérience cinématographique”, non détachée pour autant de l'appréciation de l'objet filmique pour lui-même. “Éthique, technique et esthétique sont les trois dimensions inséparables du jugement esthétique”, et le film n'est ni un prétexte à réfléchir à une histoire édifiante ni un objet à considérer de manière formaliste. On le voit bien quand il nous confronte à des corps handicapés, lesquels sont l'objet de l'article. L'auteur montre les différences qui séparent le care en tant que cadre professionnel (le care-giver a tout intérêt à se détacher) et le care en tant que cadre de réception devant l'écran (le spectateur s'attache parce qu'il est dispensé de prendre en charge pour de bon le

Nationale 7 (Sinapi 2000), la distance humoristique n'empêche pas la leçon de passer, bien au contraire; cette mise en scène du contact entre corps "normaux" et corps "stigmatisés" fait tant et si bien que nous finissons par nous "moquer des préjugés des personnes que le handicap impressionne". On retrouvera les corps hors-normes et une conclusion semblable dans l'article suivant, celui d'Adrienne Boutang, même si à nouveau les démarches disciplinaires diffèrent – c'est le paradigme des Cultural Studies qui sera mis en œuvre ici. Les gross-out comedies étudiées par l'auteure nous emmènent aux limites de la gêne et de la moquerie, pour se transformer in extremis en leçons à tirer. D'une part le stigmatisé, comme les autres, y peut plaisanter avec son propre handicap; d'autre part, rire de lui n'empêche pas de prendre en considération sa dépendance – peut-être même est-ce un moyen pour les spectateurs de réfléchir à leur propre vulnérabilité.

(b) Les implications politiques des leçons de vie proposées par les films ou les séries télé du circuit courant et tirées d'eux – les deux ne coïncidant pas forcément – doivent être pensées à nouveaux frais dès que l'on abandonne le modèle adornien de l'évasion servie sur un plateau aux spectateurs aliénés. Les récits audiovisuels, pour espérer provoquer des effets performatifs, demandent à être ressentis et interprétés, ce qui inclut non seulement leur "lecture" mais aussi l'application dans la vie courante des idées que l'interprétation y a mises au jour – idées qui, là encore, peuvent s'avérer fort différentes de celles que les auteurs entendaient défendre ou que nos voisins dans la salle sont persuadés d'avoir vues. Car à quoi bon se sentir bouleversé devant l'écran à la représentation d'une injustice, si c'est pour retourner ensuite à des activités qui engendrent à leur tour de l'injustice? Sauf à en faire la condition consolatrice même de la poursuite culpabilisante de ces activités – forme de cynisme que combattait Rousseau lorsqu'il écrivait à D'Alembert, en 1758, pour essayer d'empêcher l'ouverture d'un théâtre à Genève ("Au fond, quand un homme est allé pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui?").

Janet Staiger, dans le premier texte de cette partie, se penche sur les leçons à tirer de certains documentaires et docufictions dont les auteurs entendent explicitement – le paratexte nous le dit – "faire passer" un message politique. Ces auteurs s'efforcent, à dessein, de ménager des cadres de lecture chargés de la double fonction de plaire aux sympathisants a priori de la cause et de séduire ceux qui s'installent devant l'écran rétifs à elle, cadres de lecture qui ne font pas trop appel aux bons ni aux grands sentiments dont la détection pourrait faire naître la même méfiance et la même défiance dans les deux camps. Avec le paradigme des Reception Studies, cette fois, l'auteure nous montre, en prenant l'exemple du film *Good Night, and Good Luck* (Clooney 2005), que la variété d'"interprétations analogiques" courantes n'est pas si étendue que le laisse penser l'image du spectateur braconnier (textual poacher) qui investit les films selon son bon plaisir. Si les auteurs de ce

film voulaient promouvoir une “conscience sociale” (*social awareness*) née d’une exposition d’erreurs commises plus tôt dans l’histoire, leur pari semble gagné – sans que l’on puisse bien entendu préjuger des conséquences politiques réelles de la circulation de leur œuvre.

Dans le même ordre général d’idées, l’article de Solange Chavel, qui suit, traite de la question de la migration, légale ou illégale. Comment concilier, en Europe, des intuitions morales qui nous poussent à l’hospitalité avec des motivations politiques qui tendent à contrôler? Une comparaison entre *Le Havre* (Kaurismäki 2011) et *De l’autre côté* (Akin 2007), deux films représentatifs de points de vue et d’usages moraux du cinéma fort différents, amène l’auteure à examiner, puis à dépasser le “champ-contrechamp” habituel de la question, autrement dit la dichotomie articulant le point de vue du citoyen de la “forteresse assiégée” au point de vue du migrant espérant trouver une terre d’accueil.

(c) Le décentrement éthique est l’opération mentale nécessaire à sortir des deux modèles du “film à décrypter” comme un texte sacré et du film-propagande imposant un sous-texte normatif, quelquefois même à son corps défendant. Un film n’est pas le texte filmique dénoté par les données audiovisuelles de la projection (screen data), mais le produit de la rencontre entre ces données construites par leurs producteurs et l’imagination du spectateur qui s’en empare pour les animer – non seulement en leur conférant la qualité imaginaire de la mobilité optique mais en donnant vie aux histoires qu’elles entendent raconter. Il s’agit d’une co-construction, si l’on veut (Jullier & Leveratto 2008 : 21). Dès lors que ce modèle est validé, la délibération éthique peut avoir lieu à différents endroits spatio-temporels de l’opération de co-construction – d’un côté et de l’autre de l’écran, donc (Jullier 2008 : 8 sqq). Il y a d’abord une éthique de la création (l’auteur prend la responsabilité de mettre en scène ou de raconter une histoire dérangeante, par exemple, ou une histoire édifiante), puis une éthique de la distribution (comment faire circuler une œuvre qui se destine éventuellement à servir de leçon? A qui, et à quelles conditions matérielles et légales, l’adresser?). Il y a ensuite trois décisions plus ou moins volontaires à prendre par le spectateur : celle de la consommation (dois-je investir financièrement pour prendre connaissance de cette œuvre, et à qui me fier pour me décider a priori?), celle de l’interprétation (est-ce que je donne toutes ses chances à l’œuvre? suis-je un bon élève, quand bien même l’enseignant ne serait pas très bon?), et celle de la transmission (qui vais-je faire profiter de la leçon que j’ai tirée de cette rencontre avec le film?). Enfin, au beau milieu, entre les auteurs qui les ont façonnés et les spectateurs qui les font exister en leur prêtant des sentiments comme à un voisin ou à un ami, il y a les personnages, qui eux aussi se débattent fréquemment avec des débats de conscience et des dilemmes éthiques.

partie, propose de regarder autrement une personne qui ne fait pas ce qu'on attend d'elle en se basant sur des normes sociales. L'étude qu'en propose Pascale Molinier pose, comme dans l'article de Janet Staiger, que la "leçon d'utopie" montrée à l'écran a toutes les chances d'être entendue. Le paradigme a changé, puisque les études de réception défendues par Staiger ont été remplacées par la philosophie, mais pas la vision d'ensemble. Le film est lisible à travers la théorie de la *gentleness* d'Annette Baier, cette invention improvisée, variant d'une situation à l'autre, de la réponse appropriée à quiconque affiche sa vulnérabilité. Son héroïne "réunit divers critères de ce qu'une femme n'est pas ou ne devrait pas être", mais la façon dont l'interprète Marianne Faithfull la joue en lui "accordant sa confiance" nous invite à reconsidérer un certain nombre de présupposés répandus concernant la féminité (on retrouve l'importance du corps de l'acteur et de l'emploi au sens théâtral déjà souligné plus haut par Leveratto). Au final, voilà encore un film qui nous aide à "stabiliser l'ordinaire en un monde cohérent" sans pour autant fermer les yeux sur les injustices qui le traversent en permanence.

Pour clore le numéro, Laurent Jullier décortique le classique de Vincente Minnelli *Some Came Running* pour combattre l'idée selon laquelle de tels films, centrés autour de la "conquête (infructueuse) du bonheur", pour pasticher Stanley Cavell (1993) sont condamnés à donner des leçons simplistes, forcément conventionnelles et univoques. Au contraire, ce film qui semble combiner l'éthique du care au Kierkegaard d'*Ou bien... ou bien...*, a davantage les allures d'un outil heuristique que d'une liste d'actions à accomplir pour trouver la vie bonne. Son originalité consiste aussi à poser comme modèle de rapport à l'autre le soin qu'il met à faire voir les différentes facettes de ses personnages à la lumière des petits détails des situations dans lesquelles il les plonge, ce que ne fait pas l'auteur du livre dont le film est tiré. Ce soin l'inscrit logiquement dans la lignée des œuvres dont Martha Nussbaum pense qu'elles équivalent à des essais de philosophie de l'éthique – elles ne sont pas théoriques mais l'attention aux détails que leur dispositif permet de matérialiser les autorise à dire des choses que le jargon professionnel même de ces essais interdit (1990 : 20).

*

Sur la foi d'indications factuelles de base et par analogie avec l'expérience personnelle, il est possible d'imaginer, comme dans le dispositif du voile d'ignorance de Rawls, comment vivent les autres; mais il n'est pas facile de ressentir vraiment ce qu'ils ressentent. Là réside pourtant la condition de la diffusion de l'éthique du care et son éventuel succès performatif. Or le cinéma sert à cela quelquefois : savoir

“ce que ça fait” de se trouver dans telle ou telle situation. Encore faut-il que tout le monde y mette du sien, de chaque côté de l'écran, et tous les articles présentés jusqu'ici montrent qu'il n'y a pas de “donné” en la matière. Tout est à (co-)construire. Ce numéro de *RS/SI* aspire donc, de ce côté-ci de l'écran, à montrer l'exemple.

Bibliographie

- BAIER, A. (1994) *Moral Prejudices: Essays on Ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CAVELL, S. (1993) *À la recherche du bonheur*. Trad. fr. C. Fournier, S. Laugier, Paris : Cahiers du cinéma.
- _____. (2003) *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* Paris : Bayard.
- CHAVEL, S. (2012) *Se mettre à la place d'autrui - L'imagination morale*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- DIAMOND, C. (2004), *The Realistic Spirit, Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*. MIT Press : Cambridge, Mass., 1991. Trad. fr. E. Halais & J.-Y. Mondon, *Wittgenstein, L'esprit réaliste*. PUF : Paris.
- _____. (2006). “Différences et distances morales” par J.Y. Mondon et S. Laugier. In *Ethique, littérature, vie humaine*. Paris : PUF (trad. fr. de “Moral Differences and Distances”, in *Commonality and Particularity in Ethics*, 1997, L. Alanen et al. (ed.), pp : 197-234).
- HOFFMAN, M. (2000) *Empathy and Moral Development*. Cambridge : Cambridge University Press.
- JULLIER, L. (2008) *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- JULLIER, L. & LABORDE, B. (2012) *Grey's Anatomy. Du cœur au care*. Paris : PUF.
- JULLIER, L. & LEVERATTO, J.-M. (2008) *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*. Paris : Vrin.
- LAUGIER, S. (2006) (ed.) *Ethique, littérature, vie humaine*. Paris : PUF.
- _____. (2008) « La volonté de voir : l'éthique et la perception morale du sens », *Protée*, Vol. 36, n° 2, automne 2008, p. 89-100.
- _____. (2010) “True Romance”. In *Devant la Fiction*, ed. C. Grall et M. Macé, Paris : PUR.
- NUSSBAUM, M. (1990) *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*. Paris : Cerf (trad. fr. par S. Chavel de *Love's Knowledge : Essays on Philosophy and Literature*. New York : Oxford University Press).
- _____. (2006) “ La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal : La coupe d'or de James “. In *Ethique, littérature, vie humaine*. Paris : PUF.
- PAPERMAN, P. & LAUGIER S. (2005) *Le souci des autres, éthique et politique du*

care. Paris : Editions de l'EHESS.

PUTNAM, H. (2004) *Ethics Without Ontology*. Cambridge : Harvard University Press.

RAWLS, John (1971) *A Theory of Justice*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

ROUSSEAU, J.-J. (1758) (1967) *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève* Paris: Garnier-Flammarion.