

Université de Montréal

**Pour une astronomie du cinéma**  
**Le perfectionnisme moral de Tom Cruise, trajectoire d'une star**

par Sylvain Lavallée

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade M.A.  
en études cinématographiques

août 2018

© Sylvain Lavallée, 2018

## Résumé

Notre recherche s'articule autour de cette question : comment Tom Cruise, par la manière singulière qu'il a de se présenter à nous, réfléchit-il le cinéma ? En s'inspirant de la démarche du philosophe Stanley Cavell, pour qui penser la star nous amène nécessairement à penser le cinéma, et inversement, ce mémoire explore la filmographie de Tom Cruise pour se demander ce qu'est une star hollywoodienne, et plus spécialement quel est son lien à l'ontologie de l'image cinématographique.

Ainsi, dans un premier temps, nous examinons la question de l'ontologie du cinéma pour Cavell, et comment la star se crée à même les puissances révélatrices du cinéma, ce qui nous permet, du coup, de distinguer notre approche de celle, sémiologique, favorisée par les *star studies*. Dans un deuxième temps, nous explorons le problème du scepticisme tel qu'il se présente à Tom Cruise. Pour Cavell, la star est un modèle auquel confronter notre expérience ordinaire : c'est en affrontant son scepticisme que Tom Cruise peut nous servir de guide, entre autres parce que le drame de Tom Cruise s'appuie sur et révèle notre expérience du cinéma, que Cavell décrit comme une « image mouvante du scepticisme ». Et comme il s'agit d'un drame récurrent dans la filmographie de Tom Cruise, nous y voyons un exemple de perfectionnisme moral.

Enfin, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) introduit un questionnement nouveau dans la carrière de Tom Cruise, lié au dispositif projetant son image. Or, comme Cavell a publié son ouvrage *The World Viewed* en 1971, à un moment où l'expérience du cinéma était encore profondément liée à un contexte de visionnement précis (la salle obscure, l'écran géant, la foule, la pellicule, etc.), Tom Cruise semble se demander cette fois : la star étant liée essentiellement à l'image photographique, qu'advient-il de la star dans le contexte d'un cinéma numérique ? Ce qui implique une seconde question : la star peut-elle encore nous servir de modèle à l'ère de l'expérience informatisée et pour penser l'image numérique ?

**Mots-clés** : Tom Cruise, Stanley Cavell, star, cinéma, éthique, acteur, scepticisme, numérique, philosophie

## Abstract

Our study is structured around this question: how does Tom Cruise, with his singular manner of being present to us on screen, reflect our experience of cinema? Our approach is inspired by the philosopher Stanley Cavell, for whom thinking about film stars leads us to think about cinema, and vice versa. This dissertation explores Tom Cruise's filmography by asking what is a star, in Hollywoodian cinema, and more specifically, what is the relation between the star and the ontology of the cinematographic image.

First, we will examine the question of the ontology of film for Cavell, and how the star creates itself by using cinema's revelatory power. This will then help us to distinguish our approach from the *star studies*, and their preference for semiology. Secondly, we will explore the problem of skepticism that takes hold of Tom Cruise: for Cavell, the film star is a model to whom we confront our ordinary experience. By accepting his skepticism, Tom Cruise becomes a guide for the spectator, in part because this skeptical drama reflects our experience of cinema, which Cavell describes as a "moving image of skepticism". And since it's a recurring drama in Tom Cruise's filmography, we propose that it becomes an example of moral perfectionism.

Finally, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) introduces a new questioning for Tom Cruise, connected to the apparatus that projects his image. Cavell wrote his book *The World Viewed* in 1971, when the experience of cinema was still determined by a precise setting for viewing movies (the dark room, the large screen, the audience, film, etc.) So, in this movie, Tom Cruise seems to ask: if the film star is essentially linked with the photographic image, what becomes of the star within digital cinema? This question implies a second one: can the film star still be a guide for the spectator in our era of digital experience, and can she still help us think about digital image?

**Keywords** : Tom Cruise, Stanley Cavell, star, cinema, ethics, actor, skepticism, digital, philosophy

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	vi
Pour une astronomie du cinéma.....	1
I – La star .....	8
Joel Goodson, Naître devant la caméra.....	8
Ethan Hunt, Une étude de l’acteur .....	12
1. En présence de la star.....	13
2. Dévoiler la star par le cinéma/le cinéma par la star .....	22
Trois temps dans la vie d’un espion (1).....	28
Maverick, Être acteur dans le monde.....	29
1. L’acteur automate .....	30
2. Le monde comme théâtre.....	37
3. Reconnaître Pete Mitchell.....	42
Pause réflexive (1) .....	46
II – La star et le scepticisme .....	47
Bill Harford, À la surface du corps.....	47
1. Fermer les yeux devant le doute .....	50
2. Aligner le langage au monde .....	59
3. L’écran de l’esprit.....	65
David Aames, Faire son deuil du monde.....	70
III – Le perfectionnisme moral de la star.....	79
Bill Harford (bis), Un amour aveugle .....	79
1. De la perfection au perfectionnisme .....	84
Pause réflexive (2) .....	90
Trois temps dans la vie d’un espion (2).....	92
Bill Cage, De la larve à la star .....	93

1. Déclinaison d'un sceptique .....	96
2. L'essentielle mobilité des choses.....	101
IV – L'angoisse de la star .....	108
John Anderton, Au temps du numérique .....	108
Tom Cruise.....	117
Trois temps dans la vie d'un espion (3) .....	128
La voie des stars.....	129
Bibliographie.....	134
Filmographie.....	138

*À Ulysse et Noé*

## Remerciements

Merci à mon directeur, Serge Cardinal, pour ses lectures toujours précises, pour son attention, son engagement, bref pour avoir été le directeur qu'il a été. Sa confiance, en particulier, aura su apaiser bien des angoisses.

Merci à Steve Parent, l'instigateur involontaire de ce mémoire, lui qui m'a proposé l'idée, il y a quelques années, que Tom Cruise est un type intéressant – je me sens en mesure d'affirmer aujourd'hui qu'il n'avait pas tort! Merci aussi pour toutes ces conversations, qui ont nourri ma vision du cinéma, et pour l'amitié qui s'est tissée à travers elles.

Merci à Mathieu Li-Goyette, lecteur fidèle, même quand ce n'est pas son poste de rédacteur en chef qui l'y oblige, dont les commentaires, les échanges, les encouragements, et l'amitié, lui aussi, m'ont guidé jusqu'ici.

Merci aussi à mes parents, dont le soutien (qui s'est exprimé de bien des manières), en des périodes difficiles, ont permis à ces mots d'exister.

La prémisse de ce mémoire ayant poussé à quelque part entre les pages virtuelles d'un blogue, puis dans des critiques, des articles, pour des revues auxquelles j'ai contribué, impossible pour moi de ne pas saluer tous les lecteurs (Pierre, Laurence, Jérémie, Nathalie, Jozef, Jean-Pierre, Raphaël, Martin...) qui en ont été les premiers témoins, parfois silencieux, mais souvent éloquents, enclins à entretenir un dialogue qui résonne jusqu'en ces pages. De même pour tous ceux que je compte pour des *amis* (le mot est important), ou qui l'ont été à leurs façons, à diverses étapes de la rédaction, et dont les *voix* m'ont permis, j'espère, de trouver la mienne – parmi ces lecteurs, amis, ceux dont les conversations m'ont été d'un support, au fil des ans, inestimable, je me dois de nommer, en plus de ceux déjà mentionnés : Simon Laperrière, Olivier Bélanger, Karelle Villeneuve, Marianne Monsallier-Gingras...

Enfin, s'il peut paraître saugrenu, voire déplacé, de remercier son sujet d'étude, il m'apparaît dans ce cas tout indiqué de mentionner ici Stanley Cavell et Tom Cruise, d'abord pour souligner d'emblée le caractère éminemment personnel de cet essai, et ensuite, et surtout, parce qu'il n'est au fond rien de plus (rien de moins) que l'expression de ce sentiment de *reconnaissance* que j'éprouve à leurs égards.

*If Levi-Strauss is right to relate a mythic question about walking to the fact of being human, a reminder that we are earthlings (an insight recaptured by Thoreau, who recognized walking as a gait natural only to man), then perhaps a man for whom running (or dancing) is natural has a claim to our spirituality.*

Stanley Cavell, *The World Viewed*

*Il existe beaucoup d'immenses acteurs, mais assez peu de corps, qui, à la façon de Cruise, ont donné le sentiment de croiser leur ADN avec celui de leur médium, au point de lui céder le déchiffrement de leur âme.*

Louis Blanchot, *Les vies de Tom Cruise*



## Pour une astronomie du cinéma

*Le cinématographe est-il de cette classe d'appareils, d'opérateurs qui, comme la lunette et le microscope, découvrent, dans l'univers, de vastes horizons originaux, dont, sans ces mécanismes, nous ne connaîtrions rien ? Se trouve-t-il capable de mettre à la portée de nos perceptions, des domaines jusque-là inexplorés ?*  
Jean Epstein, *Le cinéma du diable*

*the stars are only to gaze at, after the fact, and their actions divine our projects*  
Stanley Cavell, *The Word Viewed*

Lointaines lumières du passé, les étoiles éclairent la pénombre de notre présent en trouant la toile du ciel nocturne ; mortes peut-être, elles nous apparaissent pourtant vivantes, alors qu'elles se projettent à travers le temps et l'espace pour parvenir jusqu'à nos yeux. Si elles nous semblent fixes, figées en un point de l'espace, une observation plus attentive nous révélera qu'elles sillonnent le ciel, se transforment, évoluent... Le phénomène est quotidien – chaque soir, le regard du premier venu peut se poser sur lui – mais pour ceux qui s'y attardent, il n'y a pas de spectacle plus mélancolique, plus fascinant, que celui de ce cimetière infini, bienveillant, posé au-dessus de nos têtes, peuplé de héros mythiques (nous connaissons leurs noms : Mars, Vénus, Saturne...) dont les actions influencent les nôtres. Car tous nous levons les yeux vers ces étoiles inatteignables pour qu'elles nous montrent le chemin : l'astrologue, traçant la trajectoire de notre avenir par la position des étoiles ; le marin, leur disposition lui servant de guide vers le Nouveau Continent, vers l'Amérique ; le philosophe, l'observation des astres étant une voie vers la compréhension de notre monde, de notre place dans l'Univers, de nos origines et de notre devenir ; ou encore l'agriculteur, qui a appris à mesurer le passage du temps en observant le parcours du Soleil et le rythme des saisons qu'il impose, autre manière de prédire le cours des choses en appelant aux astres.

De cet attrait naturel envers les étoiles, de notre désir de s'en rapprocher, naît le télescope, une lentille, instrument de la science, permettant des calculs plus précis, l'observation de phénomènes nouveaux. Avec cette invention une rupture s'achève, l'astronomie et l'astrologie ayant partagé une longue histoire commune : jusqu'à la Renaissance les grands astronomes étaient aussi les astrologues de la cour, mais dorénavant le ciel des uns n'est plus celui des autres. Les astronomes s'intéressent à la nature physique du ciel et des astres, objets d'étude en soi ; pour les astrologues, le ciel se rapporte aux hommes, il se lit comme le symbole d'un monde à venir. Sous certains aspects, cette division est peut-être moins profonde que nous

pourrions le penser, le ciel scientifique des astronomes ne nous apparaissant pas moins extraordinaire que celui aux propriétés divinatoires des astrologues : accoler son œil à une lentille, y découvrir la surface montagneuse de la Lune, les satellites de Jupiter, une multitude d'étoiles invisibles à l'œil nu, découvrir les phases de Vénus, cela offre à la vue un nouveau mystère plus qu'une explication. Il n'y a qu'à se rappeler notre étonnement, enfant, devant nos premiers télescopes, et le spectacle saisissant qu'ils nous offraient, ouvrant notre imagination vers de nouveaux mondes.

Dans « Le cinéma du diable », Jean Epstein inscrit le cinéma dans cette lignée des « lunettes » et des « loupes », ces instruments, du télescope au microscope, « qui, en créant de nouvelles apparences et de nouvelles relations, ont étoffé la pensée au point de lui permettre de créer de nouvelles réalités » (2014, p. 153). Rendre visible se conçoit comme un acte de création : même si les lentilles ne fixent rien d'autre (rien de plus) que la réalité, elles ne se contentent pas de dévoiler un inconnu qui n'attendait que d'être connu ; ce faisant elles créent de nouvelles réalités, qui « gardent quelque chose du caractère imaginaire des mythes auxquels elles succèdent » (*ibid.*). Les mythes ne sont pas éteints, ils subsistent dans les images créées par nos lentilles : voir la surface de la Lune à travers la lentille du télescope, c'est fabriquer une image de la Lune, une image « vraie » sans doute, mais qui n'en demeure pas moins fabuleuse, autant par le caractère extra-terrestre de cette image que par les moyens qui nous permettent de la créer, cette lentille amplifiant la portée de notre vision.

Les « lentilles fournissent, c'est-à-dire fabriquent, des images, les choisissent pour les rendre visibles dans l'invisible, les séparent de ce qui va rester inconnaissable, les élèvent soudain, de la non-apparence, du non-être, au rang de réalités sensibles » (2014, p. 101). Les lentilles découvrent un autre monde qui est aussi le nôtre, en se braquant sur la réalité elles en créent une nouvelle dont nous pouvons faire l'expérience, mais uniquement en tant que spectateur lointain (je ne saurais fouler la surface de la Lune que je vois à travers le télescope, ni me faufiler parmi les entités cellulaires perçues par le microscope). C'est le miracle de la science des lentilles : donner une forme sensible à l'invisible. Le cinéma n'est pas étranger à ce miracle : en fixant son attention sur une partie du monde – « spare our attention wholly for *that thing now*, in the frame of nature » (1979, p. 122 ; l'auteur souligne) écrivait Stanley Cavell – la lentille de la caméra rend visible « the world moving in the branch » (*ibid.*), elle nous rend sensible au « motion in motion » (*ibid.*). La caméra fabrique cette image du mouvement, *ce monde fluide* dirait Epstein ; elle crée son propre monde, celui du cinéma.

Et parmi toutes les choses et les objets de ce monde sur lesquels la lentille cinématographique peut se poser, parmi tous les sujets possibles pour la caméra, il y en a un qui a attiré son attention plus que tout autre : l'être humain. Or, quels « domaines jusque-là inexplorés », pour reprendre les mots d'Epstein, découvrons-nous lorsque la caméra prend pour sujet d'étude le corps humain ? Quelle nouvelle réalité humaine est créée ? Dans « L'intelligence d'une machine », Epstein écrit :

« Que ce soit en pis ou en mieux, toujours le cinématographe, dans son enregistrement et sa reproduction d'un sujet, transforme celui-ci, le recrée en une personnalité seconde, dont l'aspect peut troubler la conscience au point de l'amener à se demander : Qui suis-je ? Où est ma véritable identité ? » (2014, p. 63).

La question suppose que « le corps humain est la meilleure image de l'âme humaine » (2004, p. 254), comme l'écrivait Ludwig Wittgenstein, et qu'en découvrant son corps autrement, altéré, transformé par le cinéma, la question de l'identité se pose naturellement (si le corps n'était l'image de rien, aucun doute identitaire ne s'imposerait). Le « qui suis-je ? » d'Epstein peut dès lors se décliner en une série de questions : qu'advient-il d'un corps filmé puis projeté sur un écran ? Quelle relation entretient ce corps filmique à son « original », pour ainsi dire ? Pourquoi suis-je plus facilement troublé par mon image photographique que par mon reflet dans un miroir ? Quand je demande « qui suis-je » face à ma propre image, est-ce parce que je me reconnais dans celle-ci et que je suis troublé par ce dédoublement ? Ou au contraire parce que je ne me reconnais pas, même si je sais bien que c'était mon corps qui était devant la caméra, et qui est la source de cette image étrange ? Ou encore parce que je me reconnais tout en ne me reconnaissant pas, parce que je suis bien obligé d'admettre que c'est bien moi, mais pas tout à fait comme je pensais être ? Qui dois-je accuser pour cette impression de trahison, dans le pire des cas, ou d'amélioration, dans les meilleurs : la caméra, qui aurait altéré mon corps à mon insu ? Mais puisque la caméra reproduit le monde automatiquement, mécaniquement, n'est-ce pas plutôt mon corps qui m'a trahi, échappé ?

Et parmi tous les corps que le cinéma a projeté sur un écran, pourquoi certains d'entre eux ont été (et sont encore) qualifiés de *star* ? Est-ce que le statut d'exception qu'on leur accorde, qui vient d'emblée avec le titre de star, est lié fondamentalement à ces questions ? En somme : que pouvons-nous tirer d'une astronomie du cinéma ?

\*\*\*

Qui suis-je, c'est aussi ce que se demande John Anderton dans *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) lorsqu'il est confronté à son reflet photographique. Anderton, il faut le préciser, travaille pour le PreCrime, une unité policière à Washington en 2054 s'efforçant d'arrêter les meurtriers avant qu'ils ne commettent leurs crimes, le PreCrime travaillant à partir de visions du futur fournies par des mutants pouvant pressentir les meurtres à venir – des oracles, donc, qui autrefois auraient lu l'avenir dans les étoiles, mais qui dans ce futur utilisent plutôt des images photographiques. L'image de lui-même que rencontre Anderton a donc la particularité de représenter son futur, dans lequel il commettrait un meurtre. Cette qualité prophétique (astrologique) semble déplacer les questionnements d'Epstein, mais elle peut aussi être vue comme une manière de souligner la force révélatrice de l'image photographique, qui recrée son sujet en une « personnalité seconde » se terrant, invisible, dans le présent : l'angoisse étreignant visiblement Anderton à ce moment repose sur une telle croyance en l'image, en ce qu'elle révèle de lui. Steven Spielberg nous le signifie en positionnant sa caméra derrière l'écran semi-transparent sur lequel apparaît cette image, pour ainsi surimposer le visage du Anderton-futur-meurtrier à celui du Anderton-présent-spectateur, jusqu'à les confondre, comme si Anderton s'identifiait à son image, s'y reconnaissait suffisamment pour soulever cette question : suis-je cet homme qui sera meurtrier ? Où est ma véritable identité ? Ou, puisque cette vision précipite Anderton dans une quête identitaire, qui est aussi une quête sur la nature des images : sur quoi repose ma croyance aux images ? Quelle sorte de relation entretiens-je avec ces images du futur ?

Ce questionnement rappelle celui du philosophe Stanley Cavell, qui, au début de *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, se demande « what broke my natural relation to movies? What was that relation, that its loss seemed to demand repairing, or commemorating, by taking thought? » (1979, p. IX). Avant d'entamer l'écriture de son ouvrage, pour Cavell, « going to the movies was a normal part of my week » (*ibid.*), mais quelque chose a changé, quelque chose en lui, dans son rapport aux films, et quelque chose aussi dans les films eux-mêmes. Alors il cherche à travers son livre à définir ce qu'était sa « relation naturelle », et ce « quelque chose » qui l'a brisée. De même pour Anderton, ces images du futur faisaient partie de son quotidien et, dans les premières scènes du film, elles ne semblent pas le troubler outre-mesure : nous pourrions dire qu'il vivait alors une « relation naturelle » aux images. Mais

lorsqu'il se retrouve face à cette image de son avenir, Anderton commence à se questionner sur la véracité des images, et donc sur cette « relation naturelle » qu'il vient de perdre<sup>1</sup>.

Cavell questionne son expérience du cinéma pour mieux la comprendre, et amener le lecteur à partager ses interrogations ; Anderton veut comprendre sur quoi repose sa croyance aux images, une investigation qui implique aussi le spectateur, amené implicitement à comparer son expérience des images (du film de Spielberg entre autres) à l'expérience d'Anderton. En ce sens, *Minority Report* témoigne d'un changement dans *notre* « relation naturelle » aux images, ou dans celle de Spielberg peut-être plus, qui partage ses questionnements avec nous à travers l'expérience d'Anderton – mais aussi à travers celle de Tom Cruise, la star qui interprète Anderton, et qui est donc tout autant confrontée à son reflet photographique.

C'est l'une des originalités de Cavell que de penser la star de concert avec l'ontologie du cinéma, ou plus exactement de présenter la star comme une expression artistique propre au cinéma, et par conséquent révélatrice de cet art. Cette image de *Minority Report* semble nous en suggérer autant, en faisant de l'identité de John Anderton un enjeu se jouant au niveau de son rapport à son image photographique ; or, John Anderton n'est lui-même rien d'autre qu'une image photographique de Tom Cruise. Pour paraphraser Epstein, le cinématographe, en enregistrant et reproduisant Tom Cruise, le transforme et le recrée en une personnalité seconde, qui porte, dans le film de Spielberg, le nom de John Anderton. Dans ce dédoublement du visage de l'acteur, le film demande alors quel est le rapport de Tom Cruise à son image : ce rapport est-il de même nature que celui entre Anderton et son image du futur ? Et ce rapport, comme celui d'Anderton, n'est-il pas en train de changer ? Suivre le questionnement d'Anderton, ce serait suivre celui de Tom Cruise : quel est la « relation naturelle » de Tom Cruise à son image ? En quoi cette relation a changé ? Pourquoi à ce moment plutôt qu'un autre ? Est-ce lié, pour proposer une hypothèse de départ, à un changement dans la nature du dispositif, les images photographiques auxquelles Tom Cruise fait face à ce moment lui apparaissant non sur un écran de cinéma, mais plutôt sur une sorte de moniteur de surveillance ? Si la star est intimement liée à l'ontologie du cinéma, comme le postule Cavell, qu'advient-il lorsque le dispositif change, lorsque, par exemple, le cinéma est dorénavant produit et distribué majoritairement en numérique, ou lorsque l'expérience de la salle de cinéma est redirigée vers des écrans privés ?

---

<sup>1</sup> Bien sûr, dans le cas de Cavell, il n'y a pas d'événement marquant de manière aussi évidente la perte de sa « relation naturelle » au cinéma.

Pour le dire autrement : si les lentilles créent une nouvelle réalité, que se produit-il lorsque nous changeons de lentille ?

Ces questions, elles appartiennent à Tom Cruise, ou du moins elles nous sont suggérées par son drame, par son regard angoissé à ce moment de *Minority Report* ; notre tâche ici sera de les retracer, les imaginer, pour comprendre cette angoisse de l'intérieur. La philosophie de Cavell, loin d'un cadre théorique que nous voudrions plaquer sur la star, nous sert d'inspiration, elle nourrit notre imagination. Elle nous suggère qu'en suivant Tom Cruise, en se demandant avec lui comment le cinéma participe à son identité, ou à la création de cette star que nous connaissons sous le nom de Tom Cruise, nous allons aussi nécessairement nous intéresser au cinéma, à son ontologie, à la nature de cette lentille qui crée cette « nouvelle réalité » qu'est la star Tom Cruise, à distinguer de cet acteur portant le même nom ; et elle nous suggère que ce faisant nous allons aussi nous intéresser à notre expérience du cinéma, à notre relation à ses images. Car chercher à comprendre Tom Cruise, c'est d'abord se demander pourquoi Tom Cruise est « significant », c'est-à-dire, pour Cavell, signifiant *et* important. Pourquoi, de tous les phénomènes que nous pourrions étudier avec la lentille du cinéma (ou de tous les phénomènes que nous pourrions observer pour étudier la lentille du cinéma), mon intérêt se porte sur *cette* star ? Pourquoi la présence de Tom Cruise m'apparaît signifiante et importante ?

Peut-être n'est-il pas évident pour tous que Tom Cruise soit « significant », que sa présence mérite l'attention. Ce sera la tâche de ce mémoire, préciser pourquoi Tom Cruise mérite cette attention, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Cavell dans *Pursuits of Happiness* : « [...] to take an interest in an object is to take an interest in one's experience of the object, so that to examine and defend my interest in these films is to examine and defend my interest in my own experience, in the moments and passages of my life I have spent with them » (1981, p. 7). J'ai envie de dire : s'intéresser à son expérience d'une star, faire une astronomie du cinéma, cela consiste à subir le pouvoir d'attraction de la star, à entrer dans son champ gravitationnel. Il faut laisser « the object or the work of your interest teach you how to consider it » (Cavell 1981, p.10-11) : il serait vain d'agripper la star par la théorie, de tenter de la ramener à soi pour se l'approprier, il faut plutôt chercher les bons mots, « find the words for what one is specifically interested to say, which comes to the difficulty, as I put it, of finding the right to be thus interested » (Cavell 1981, p. 41-42). En somme, les mots qui suivent examinent et défendent mon intérêt pour Tom Cruise, mon expérience de la star, des films dans lesquels elle

apparaît ; des mots qui tentent de cerner les questions qu'il m'inspire, sur l'ontologie du cinéma, le scepticisme, le perfectionnisme moral ou la star au temps du numérique.

Des réflexions qui sont contenues dans cette question de Tom Cruise dans *Minority Report*, face à sa propre image réfléchie, une question qu'il faut prononcer avec lui, pour la faire résonner en nous : qui suis-je ?

## I – La star

### Joel Goodson, Naître devant la caméra

Intérieur. Nuit. Une riche maison de banlieue américaine. Deux pans de murs, à gauche et à droite, encadrent un large espace vide au centre du plan, comme une scène qui attend son acteur. On entend l'ovation d'une foule invisible qui emplît l'espace. Quelques notes de piano résonnent, les applaudissements augmentent. Le piano les accueille en restant silencieux quelques secondes et durant cette pause, un jeune homme, de dos, en sous-vêtement et chemise rose, rentre en scène en glissant sur le plancher jusqu'au centre de l'image. Il reste un instant de dos, comme suspendu, la tête penchée vers l'avant, tenant dans sa main gauche un chandelier qu'il laisse retomber le long de son corps pendant que la foule rugit de plus en plus fort. Le piano rejoue la même phrase musicale, et en réponse le jeune homme tourne sur un pied pour nous faire face, lève son chandelier vers sa bouche pour le transformer en micro alors que la voix de Bob Seger retentit. Nous sommes à la dixième minute de *Risky Business* (Paul Brickman, 1983), et nous venons d'assister à la naissance de Tom Cruise.

Ce n'est pas sa première apparition à l'écran, ni dans ce film, ni dans d'autres (c'est son cinquième film et son deuxième premier rôle), mais c'est à ce moment que Tom Cruise – c'est-à-dire tout ce que nous entendons aujourd'hui encore en prononçant son nom – s'impose au cinéma comme une évidence. Peut-être n'est-ce évident que rétrospectivement, puisque peu de critiques commentent son interprétation à l'époque<sup>2</sup>, mais le public, lui, réagit à sa présence, *Risky Business* devenant rapidement un grand succès populaire, jusqu'à obtenir la dixième place au palmarès du box-office de 1983<sup>3</sup>. Après à peine deux ans dans l'industrie, sans détour par la télévision ou la publicité, Tom Cruise est déjà en mesure de négocier ses prochains contrats (il exige et participe à la réécriture du scénario de *Top Gun* [Tony Scott, 1986] qui établira de façon définitive son statut et son image de star) : une ascension fulgurante, comme si le cinéma attendait Tom Cruise, lui avait préparé ce cadre dans lequel il a glissé pour se tourner vers nous.

---

<sup>2</sup> Voir Nicholson 2014a, p. 26.

<sup>3</sup> Aujourd'hui, la scène de danse est devenue iconique : elle a été parodiée quelques fois (entre autres dans des épisodes de *The Simpsons* et *Scrubs*), transformée en gif et Tom Cruise l'a rejouée pour les MTV Awards en 2010, dans un sketch publicitaire où un autre de ses personnages, Les Grossman de *Tropic Thunder* (Ben Stiller, 2008) intervenait pour la mettre en scène. La place de cette scène dans l'imaginaire culturel justifie, en partie, ce sentiment d'évidence, l'impression que quelque chose d'important se joue là.



Le début de *Risky Business* nous prépare bien à ce moment : dans la séquence qui précède, les parents de Joel Goodson (Tom Cruise) lui confient leurs instructions pour qu'il garde leur maison bien propre durant leur absence. La caméra emprunte alors le point de vue de Joel, ses parents parlent en s'adressant directement à la caméra, Tom Cruise demeurant par conséquent invisible. Déjà le film nous suggère le rapport étroit qu'entretient sa star avec la caméra : *Risky Business* traduit le point de vue de Tom Cruise, sa vie intérieure, ce qui se poursuivra aussi (surtout) lorsqu'il est dans le champ. En même temps, son retrait hors de l'image nous dit tout de sa position de docilité face à l'autorité de ses parents, de son incapacité à prendre sa place dans le monde (dans le champ de la caméra) auprès d'eux, alors qu'ils lui ordonnent comment agir, son père le sommant entre autres de ne pas toucher à son système de son. Nous avons déjà un indice plus tôt du caractère renfermé de Joel : par ses vêtements (il porte un pull par-dessus une chemise qui lui colle au cou, trop habillé par rapport à ses amis, tous en manches courtes, décontractés autour d'une table de poker), par sa gêne en évoquant des avances sexuelles qu'il a refusées, ou par sa relative absence de mouvement, son personnage restant souvent immobile dans le cadre tout au long du film, esquissant des gestes qui restent en suspens, ou ponctuant ses paroles en bougeant ses mains de manière trop calculée, posée, Joel étant incapable, dans des moments de confrontation, d'exprimer la conviction qu'il cherche à se donner. Ainsi, dans cette séquence avec ses parents, Tom Cruise apparaît à l'image uniquement lorsque ceux-ci le quittent à l'aéroport, le temps d'un contrechamp où il leur fait un signe d'au-revoir au loin. Nous le retrouvons ensuite à la maison : il modifie les réglages du système de son, et notre scène commence.

Replacée dans ce contexte, la signification narrative de ce karaoké dansé devient évidente : il s'agit avant tout d'une déclaration de liberté, Joel défie les règles imposées par ses parents et s'empare de leur espace en utilisant leur salon comme une piste de danse. En même temps, Joel est seul à ce moment et le spectacle physique qu'il offre contraste avec toutes les scènes où, en présence d'autrui, il demeure essentiellement immobile, la scène nous signifiant de la sorte que la caméra entretient un rapport privilégié avec Tom Cruise, que, grâce à elle, nous pouvons le connaître comme personne d'autres (dans la fiction) ne le connaît ; nous sommes les mieux placés pour comprendre qui est ce Tom Cruise qui se dévoile à la caméra (que la caméra dévoile). De plus, à ce moment Tom Cruise *joue* à la star, il imite les déhanchements d'Elvis en faisant du lip-synch sur Bob Seger, et, d'ailleurs, il n'est pas particulièrement convaincant, il danse comme un garçon gêné n'ayant jamais sorti du confort

de sa maison de banlieue, non comme une star du rock qui exulte sa sexualité sur scène. Sa danse tourne carrément au ridicule quand il saute sur son divan, d'abord sur le dos puis sur le ventre, en agitant ses bras et ses jambes comme un gamin surexcité. Même le choix musical nous suggère que la rébellion de Joel est toute relative : dans un film où la trame sonore est composée par Tangerine Dream, où entre amis on écoute du Talking Heads et du Prince, des artistes contemporains innovateurs, Bob Seger et sa nostalgie pour le « Old Time Rock N Roll » semble tout droit sorti de la collection de disques du père de Joel, ce qui nous suggère que Joel est bien le « Good-son » qu'il essaie de ne pas être (ce que la finale confirme : il ira à Princeton, suivant ainsi les traces de son père). Si nous rapportons ces motifs psychologiques à Tom Cruise, nous pouvons dire que jouer à la star se conçoit comme une confrontation plus ou moins explicite à l'autorité paternelle, et donc à ce regard des autres qui le paralyse dans le champ ou le relègue dans un hors-champ passif. Il semblerait aussi que la liberté, pour Tom Cruise, se trouve dans son mouvement, dans la danse ici ; c'est par ce mouvement qu'il revendique son identité<sup>4</sup>. En même temps, l'interprétation de Tom Cruise nous laisse bien voir que cette identité inclut (mais ne se réduit pas à) être le fils de son père (il n'est pas imperméable aux regards des autres).

Ce qui nous amène à une autre observation : *jouer* à la star, faire semblant d'être quelqu'un qu'il n'est pas, c'est paradoxalement ce qui permet à Tom Cruise de devenir une star, de devenir qui il est<sup>5</sup>. Le montage sonore, durant cette scène de danse, relève bien cette complexité : les applaudissements que nous entendons proviennent d'une source diégétique, de l'enregistrement, choisi par Joel, d'une prestation devant public de la pièce de Seger, mais le film joue sur une ambiguïté en projetant cet enregistrement en son *off*, surimposé à l'image qu'il

---

<sup>4</sup> N'oublions pas qu'il *glisse* dans l'image, un mouvement d'ailleurs parfaitement calculé. Cruise a expliqué récemment comment il y est parvenu, l'idée étant de lui : « I tried to go across [the floor] at one point and it was too sticky. What I did was I dusted the floor and then put sticky [tape] on the other side so I would get center frame on that and wore the socks. And that's how I finally did it — to figure out how to get that smooth, right on the beat kind of flow that got me there. » (<https://www.youtube.com/watch?v=3Tx8nE8GqsM>, 23 Mai 2017, *The Project*) Remarquons le choix de mots : le mouvement, le rythme *that got me there*, c'est-à-dire qui l'a amené là où il le voulait, au centre de l'image, mais qui pourrait aussi renvoyer à l'idée d'avoir trouvé sa place à l'avant-plan de l'industrie.

<sup>5</sup> Tout le récit s'alimente aussi de cette dimension réflexive : quand plus tard Joel réussit dans son entreprise, c'est avant tout parce qu'il vend une confiance en soi qu'il performe pour attirer des clients, c'est parce qu'il joue à la perfection le rôle de proxénète d'un soir qui lui a été suggéré par son amante (Rebecca de Mornay), ce qui lui permet finalement de trouver sa place dans le monde. D'ailleurs, au deux tiers du film, au moment de concrétiser cette réussite, la mise en scène fait écho à la scène en point de vue subjectif avec les parents de Joel par un autre travelling filé qui parcourt le même espace de la maison par des mouvements semblables, mais cette fois Tom Cruise est au centre de l'image, il guide la caméra à travers les figurants qui l'embrassent et le saluent. Il a trouvé sa place devant la caméra, il brille à l'écran avec son grand sourire, entouré de ses nouveaux fans.

envahit en étouffant le son ambiant. Les applaudissements ne concernent pas le personnage (pour lui, c'est un enregistrement), mais d'un point de vue de la mise en scène ces applaudissements semblent bel et bien s'adresser à la star en devenir, comme si le son, en étant *off*, interagissait avec cette entité purement filmique qu'est la star, ou comme si Tom Cruise, par sa présence, s'emparait du dispositif cinématographique jusqu'à s'approprier les acclamations qui sont en réalité dirigées vers la prestation enregistrée de Seger.

Enfin, notons que le film structure l'apparition de Tom Cruise comme le passage d'une position de spectateur derrière la caméra, soumis au diktat du regard des autres (de ses parents), à celle d'un acteur devant la caméra, trouver sa place dans le monde, réclamer son identité (« claim » écrivait Cavell), ne pouvant s'accomplir qu'en quittant cette posture de spectateur distant pour aller rejoindre le monde, le champ de la caméra, par ses actions, et plus encore par son mouvement. Or, dans leur lecture de *The World Viewed*, Marian Keane et William Rothman proposent cette expression pour résumer le portrait de la subjectivité moderne telle que peinte par Cavell : les êtres humains « [look] out at the world from behind the self, as from behind a camera » (2000, p. 176), comme si notre subjectivité s'interposait entre nous et le monde, comme un écran (de cinéma)<sup>6</sup>.

Mais n'est-ce pas justement ce que la mise en scène de *Risky Business* nous suggère en plaçant Tom Cruise derrière la caméra, littéralement, à un moment où il n'a pas sa place dans le monde, où il ne peut pas exprimer qui il est ? Et que se produit-il lorsqu'il se trouve devant la caméra ? Cesse-t-il à ce moment de regarder le monde depuis une position derrière le « self » ? Est-ce que cela peut expliquer pourquoi, lors de cette danse, nous avons l'impression d'une révélation, ou pourquoi nous avons envie de nous écrier « voilà, une star est née » ? Cette impression, en tout cas, semble reliée à deux choses : à la performance de Tom Cruise, sa danse, et à son rapport privilégié à la caméra. Tom Cruise devient Tom Cruise en performant une star devant la caméra, par un mouvement synonyme de liberté, *Risky Business* nous suggérant ainsi que pour comprendre qui est Tom Cruise, il faut s'attarder à la caméra qui nous permet d'être en sa présence.

Suivons cette suggestion, en nous dirigeant vers une autre lentille, mieux ajustée à cette question.

---

<sup>6</sup> Ou comme des lunettes de soleil, pour évoquer l'autre image iconique de *Risky Business* : Tom Cruise derrière ses Ray-Ban.

## Ethan Hunt, Une étude de l'acteur

Nous voilà maintenant face à un homme que nous supposons être un espion, observant un moniteur de surveillance sur lequel se meut, entre autres, un général russe assez âgé. Quelques instants plus tard, ce général sort du cadre du moniteur et entre dans la pièce où se trouve l'espion, passant ainsi dans un autre cadre, celui du cinéma, celui du film que nous regardons. Aussitôt, le général porte les mains vers son cou et, en un geste confiant (nous y décelons l'habitude), il tire vers le haut comme pour arracher son visage : c'était un masque, et sous celui-ci nous reconnaissons, maintenant dévoilés pour la lentille de Brian de Palma, les traits familiers de Tom Cruise.

Que nous montre cette courte séquence, la première de *Mission: Impossible* (1996), cette mise en scène très calculée de l'entrée d'une star au cinéma ? D'abord, remarquons que le moniteur de surveillance de cette scène pourrait aussi bien être un écran de télévision, et l'espion qui le regarde un téléspectateur. Il a les yeux rivés sur l'écran, il commente l'action, encourage les « personnages » (en fait ses collègues de travail), adoptant ainsi cette attitude que nous connaissons bien du spectateur absorbé par le suspense de son programme préféré ; peut-être pourrions-nous penser qu'il regarde *Mission: Impossible*, la télésérie américaine diffusée entre 1966 et 1973 de laquelle le film s'inspire. Puis remarquons que ce téléviseur est contenu dans un cadre plus grand, celui du cinéma, et que tout au long de la scène, une inadéquation persiste entre l'image du moniteur et celle du cinéma. De Palma ouvre ainsi son film en mettant en scène son travail d'adaptation, en faisant débiter l'action dans un moniteur, un téléviseur, avant d'en sortir et de poursuivre l'intrigue au cinéma, dans le film que nous allons voir ensuite. Et durant cette transition d'un cadre à l'autre, nous ne pouvons manquer de noter ce qui se produit : l'acteur qui portait un masque à la télévision doit l'enlever dès qu'il entre dans le cadre du cinéma.

Or, le temps d'une note en fin de volume dans *The World Viewed*, Cavell présente la télésérie *Mission: Impossible* comme caractéristique du jeu de l'acteur à la télévision, ce qu'il définit comme « the impersonation of personality » (1979, p. 236) : les personnages de la télésérie se déguisent pour réaliser leurs missions, ils portent des masques, ce qui nous cacherait le fait qu'ils sont eux-mêmes « disguised as humans » (1979, p. 237). C'est-à-dire que les personnages sont déjà des déguisements, des déguisements revêtus par les acteurs, qui ainsi nient leur identité pour mieux donner naissance aux personnages qu'ils incarnent, comme les

espions de *Mission: Impossible* changent de personnalité d'épisode en épisode selon les besoins de leurs missions. Pour Cavell, si les personnages de la télésérie peuvent si facilement changer de personnalité, interpréter quelqu'un d'autre, c'est parce que les acteurs ont eux-mêmes peu de personnalité, ou du moins ils la tiennent en retrait, dissimulée<sup>7</sup>.

Tom Cruise, lui, porte un masque tant qu'il se trouve dans le cadre de la télévision, tant qu'il joue dans cet « épisode » de la télésérie *Mission: Impossible* qui se déroule dans le moniteur ; à ce moment, Tom Cruise déguise sa personnalité, il la tient dissimulée. Mais quand il entre au cinéma, dans le film *Mission: Impossible*, il doit enlever son masque, il ne peut plus se cacher : Tom Cruise se révèle comme Tom Cruise. Pour Cavell, justement, « an individuality is the subject of film » (1979, p. 72), l'acteur de cinéma « is essentially not an actor at all: he is the subject of study, and a study not his own » (1979, p. 28). En rentrant dans le cadre du cinéma, Tom Cruise doit retirer son masque, il doit se révéler comme le sujet d'étude de la caméra de de Palma, une étude que le film va ensuite narrativiser par un scénario faisant de l'identité de Tom Cruise son enjeu central : le personnage qu'il interprète, Ethan Hunt, est accusé à tort d'avoir assassiné ses collègues de travail, il doit donc prouver son innocence, prouver qui il est vraiment. Mais puisque Tom Cruise est le sujet du film, et non Ethan Hunt, ce serait plutôt à Tom Cruise de prouver qui il est, ce qu'il ne pourrait pas accomplir s'il était « déguisé en humain », s'il portait un masque pour dissimuler sa personnalité.

Quand Cavell affirme que l'acteur au cinéma est le sujet d'une étude (ou plus exactement le « performer », le terme privilégié par Cavell), il ne pense qu'accessoirement au scénario : avant tout, cette étude est rendue possible par l'ontologie de l'image photographique. Qu'est-ce à dire ?

## 1. En présence de la star

L'approche de Cavell demeure plutôt unique dans le champ des études cinématographiques, en ce qu'elle s'inscrit en continuité avec la tradition de la philosophie du langage ordinaire à laquelle Cavell participe, qu'il critique, poursuit à sa façon, souvent comme un dialogue avec les auteurs qui l'inspirent, notamment, s'agissant de la question du langage, J.L. Austin et le Ludwig Wittgenstein des *Recherches philosophiques*. Fidèle à cette

---

<sup>7</sup> Stephen Mulhall, dans *On Film*, reprend ces remarques de Cavell : « those best suited to inhabit a world of theatre such as that of *Mission: Impossible* [la télésérie] are those whose own personality interferes as little as possible with their ability to occupy an unending series of different roles » (2016, p. 131).

philosophie, quand, dans *The World Viewed*, Cavell pose la question du lien de la photographie à la réalité, il le fait en se demandant pourquoi nous disons ce que nous disons, ou ce que nous signifions en disant ce que nous disons (*Must We Mean What We Say?*, titre de son premier recueil d'essais) : connaître un mot, un concept, c'est connaître le phénomène qu'il désigne, et bien utiliser un mot, c'est savoir dans quel contexte l'utiliser. Pour apprendre un nouveau mot, pour savoir ce qu'est un nouvel objet qui se présente à moi, il faut, dans les mots de Cavell, aligner le langage avec le monde (voir 2015, p. 18) : je peux affirmer connaître le mot « photographie » parce que je sais quel objet il désigne, et je sais que si je l'utilisais pour désigner, par exemple, une peinture, je serais dans l'erreur ; savoir utiliser le mot « photographie » au bon moment, ne pas le confondre avec « peinture », c'est savoir différencier une photographie d'une peinture. En même temps, le langage est partagé, le mot « photographie » me précède et je peux présumer que tous ceux qui parlent français vont utiliser le mot « photographie » pour désigner le même objet que je désigne aussi par ce mot : comme le résume Hugo Clémot, puisque notre langage est partagé, « dans la perspective de Cavell, chaque individu qui s'exprime dans sa langue maternelle est capable de savoir ce qu'on dit d'ordinaire » (2014, p. 15), c'est-à-dire que chaque individu est capable de savoir ce que nous avons envie de dire lors de telle ou telle situation tirées de notre expérience ordinaire, de notre quotidien.<sup>8</sup>

Se demander « ce que nous disons quand » est donc une manière d'examiner le langage ordinaire pour comprendre l'expérience ordinaire qu'il désigne et plus spécifiquement, dans l'usage de Cavell, pour comprendre le genre de situations dans lesquelles les individus « despite the presence of all relevant facts [...] feel puzzled by what they confront » (Hammer 2002, p. 11). Cavell explique cette démarche ainsi :

« It sometimes happens that we know everything there is to know about a situation – what all of the words in question mean, what all of the relevant facts are; and everything is in front of our eyes. And yet we feel we don't

---

<sup>8</sup> Il est important de noter que malgré cela, aucune structure impersonnelle, donnée d'avance, ne peut garantir l'accord des individus entre eux, ne peut garantir que ma parole soit acceptée comme valable même si j'utilise le bon mot dans le bon contexte : l'accord dépend de la volonté de chacun d'accepter de parler au nom des autres, d'accepter la responsabilité que nous signifions ce que nous disons, et à l'inverse d'accepter que les autres parlent en notre nom. « We act as each others' representatives » (2002, p. 36), écrit Espen Hammer, commentant Cavell, mais comme nous ne pouvons pas garantir que notre voix sera acceptée par les autres comme représentative (de même que nous pouvons en tout temps refuser que la voix d'un autre nous représente), parler est un *appel* à la communauté, prendre parole constitue des « claims whereby the degree, quality, and content of our mutual acceptance gets explored » (2002, p. 36). Nous allons explorer plus avant ces questions quand nous aborderons *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999).

know something, don't understand something. In this situation, the question "What is X?" is very puzzling, in exactly the way philosophy is very puzzling. We feel we want to ask the question, and yet we feel we already have the answer. (One might say we have all the elements of an answer.) Socrates says that in such a situation we need to remind ourselves of something. So does the philosopher who proceeds from ordinary language: we need to remind ourselves of *what we should say when* » (2015, p. 19 ; l'auteur souligne).

Les questionnements de Cavell, dans la première partie de *The World Viewed*, découlent d'une telle perplexité : Cavell connaît le mot « cinéma », le mot « photographie » ; il connaît les faits pertinents, comment l'appareil photographique fonctionne, comment les films sont produits, distribués, projetés ; tout est bien là devant ses yeux, et pourtant il a l'impression de ne pas comprendre quelque chose, que quelque chose lui échappe, qu'il y a quelque chose là, sous ses yeux (sous les nôtres), quelque chose que le mot « cinéma » ne suffit pas à expliquer. Alors il se demande « ce que nous envie de dire quand », répondre à cette question étant parfois « the only way to tell – tell others and tell for ourselves – what the situation *is* » (*ibid.* ; l'auteur souligne).

Chez Cavell, l'ordinaire tient ainsi de l'oublié, du perdu, du refoulé ; l'ordinaire se *retrouve* parce qu'il est seulement « knowable retrospectively, as what is distorted or threatened » (Hammer 2002, p. 12), et il ne peut se retrouver qu'en cherchant à mieux se connaître, en voulant comprendre pourquoi j'éprouve de la perplexité devant tel phénomène. Ou plutôt : en voulant comprendre pourquoi j'éprouve *subitement* de la perplexité devant un phénomène que je pensais connaître, l'entreprise philosophique débutant devant ce sentiment de perte, de quelque chose à retrouver que nous connaissions déjà sans le savoir ; d'où une enquête, qui commence chez Cavell lorsqu'il perd sa « relation naturelle » aux films, et d'où la nôtre, qui débute avec la perplexité angoissée de Tom Cruise face à son reflet photographique dans *Minority Report*. Et puisque le philosophe, comme tout individu qui s'exprime dans sa langue maternelle, parle au nom des autres (en autant qu'il accepte la responsabilité des mots qu'il emploie), il nous invite à nous reconnaître dans sa voix, à reconnaître, dans le cas de Cavell, cette « relation naturelle aux films » qu'il a perdue ; une relation qui pourrait ressembler à la nôtre, ou que nous avons peut-être perdue nous aussi, et que nous pouvons arriver à mieux comprendre à travers le livre de Cavell, d'où l'usage de la première personne du pluriel (ce que *nous* disons quand). Or, cette perplexité, propre à notre expérience du cinéma, découlerait de la nature photographique des images, de leur lien fort à la réalité, ou à notre ordinaire : le cinéma

nous permet de retrouver l'ordinaire en lui redonnant son étrangeté, en autant que nous soyons ouvert, conscient, de notre perplexité face au cinéma, et que nous souhaitons l'interroger, l'explorer. La démarche de Cavell, en ce sens, consiste à questionner notre expérience ordinaire du cinéma pour lui redonner son étrangeté, éveiller notre perplexité, et ainsi permettre au cinéma de questionner notre ordinaire.

Son investigation s'ouvre sur cette observation : « a photograph does not present us with 'likeness' of things; it presents us, we want to say, with the things themselves. But wanting to say that may well make us ontologically restless » (1979, p. 17). « We want to say », nous voulons dire : Cavell n'affirme pas qu'une photographie serait l'équivalent de la chose elle-même, mais que notre expérience d'une photographie nous porte à vouloir la décrire de cette façon. C'est ce que nous voulons dire – que pourrions-nous dire d'autre ? – même si cela sonne « false or paradoxical » (*ibid.*) rajoute aussitôt Cavell, d'où ce « trouble ontologique ». Il développera plus loin ce qu'il entend par cette expression, en affirmant qu'au cinéma « our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist » (1979, p. 188-189), mais, pour l'instant, il nous suffit de noter que nous ne savons peut-être pas comment nommer ce qui est projeté au cinéma – oui, nous le savons : ce sont des images photographiques mouvantes et sonores, mais ce savoir factuel ne suffit pas à repousser notre perplexité, du moment que nous daignons la reconnaître.

Bien sûr, celui qui n'éprouve pas cette perplexité ne pourra pas se reconnaître dans les mots employés par Cavell (ni dans les miens), mais Cavell espère que ses lecteurs, en suivant attentivement ses mots, en acceptant sa parole comme représentative, retrouveront ce sentiment de perplexité qu'ils ont peut-être perdu, oublié, refoulé. C'est tout l'argument du chapitre II de *The World Viewed*, qui, comme le résume Keane et Rothman, ne cherche pas à expliquer, pour l'écarter, notre perplexité devant une photographie, au contraire, « the chapter only calls upon us to stop forgetting how mysterious it is to us that when we look at photographs we see persons and things that are not present » (2000, p. 62). Cavell écrit par exemple que les « objects participate in the photographic presence of themselves; they participate in the re-creation of themselves on film; they are essential in the making of their appearances » (1979, p. XVI) ; puis il suggère que les objets sont inséparables de leur « vue » (*sights*), c'est-à-dire qu'un corps, un objet, propose à autrui une « vue » qui dépend de la présence de ce corps, de cet objet (1979, p. 20) : reproduire une « vue », ce serait donc reproduire l'objet lui-même, inséparable de sa « vue ». En même temps, s'il s'agit de « l'objet lui-même », il ne peut pas s'agir, à proprement



parler, d'une re-présentation ou d'une reproduction « for the reason that in a photograph the original is still as present as it ever was » (Keane et Rothman 2000, p. 61). N'y aurait-il donc aucune différence entre une photographie et la réalité qu'elle montre ?

Il s'agit, pour Cavell, de conserver et exprimer par son écriture les « obscurités » (1979, p. 162) propres à l'expérience du cinéma, ces obscurités lui apparaissant comme des « accurate responses to the nature of film » (1979, p. 162-163). C'est pourquoi il ne peut pas se satisfaire des intuitions d'Erwin Panofsky et d'André Bazin sur lesquelles Cavell s'appuie d'abord : il leur emprunte principalement l'idée que « the basis of the medium of movies is photographic, and that a photograph is *of* reality or nature » (1979, p. 16 ; l'auteur souligne). La photographie, par sa nature mécanique, automatique, retire « the human agent from the task of reproduction » (1979, p. 23), un automatisme qui satisfait, dans les mots de Bazin, notre « obsession du réalisme » (2007, p. 12). Mais, une fois cette filiation établie, Cavell tient aussitôt à se distancier de ces deux auteurs, et de ce qu'il nomme leur « emphasis on 'reality itself' » (1979, p. 184) : pour Cavell, le cinéma ne fait pas que re-produire ou re-présenter la réalité, pas plus que le rôle de la réalité, au cinéma, n'est d'être enregistrée (voir 1979, p. 183)<sup>9</sup>. Il y a quelque chose de plus spécifique à la photographie que nos mots n'arrivent pas à cerner, une photographie « is not exactly a replica, or a relic, or a shadow, or an apparition either, though all of these natural candidates share a striking feature with photographs – an aura or history of magic surrounding them » (1979, p. 18). Cet « aura de magie » montre bien ce que ces termes partagent avec Bazin, Cavell tenant lui aussi à demeurer fidèle au mystère de la photographie, à son « pouvoir

---

<sup>9</sup> Il faut dire que ce n'est pas, non plus, ce que propose Bazin, contrairement à ce que Cavell laisse sous-entendre : dans son article « Ontologie de l'image photographique », le penseur français cherche à décrire le lien entre la réalité et son image photographique en parlant d'une « momie du changement » (2007, p. 14), d'une « empreinte digitale » et d'une « hallucination vraie » (2007, p. 16), le film conserve « l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes » et l'objectif de la caméra permet « de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles » (2007, p. 14). Bazin multiplie les métaphores sans en privilégier aucune, comme si aucune ne pouvait décrire de façon définitive cette opération qu'effectue l'image photographique sur le réel, comme si nous pouvions énumérer sans fin des métaphores sans jamais en trouver une qui nous satisferait totalement. Le réalisme de Bazin n'est donc pas qu'une simple représentation « objective » de la réalité, il cultive des formules certes paradoxales mais demeure assez clair à ce sujet : « seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour » (2007, p. 16). L'« impassibilité de l'objectif », l'automatisme de l'appareil photographique, ne nous permettent pas de voir la réalité telle que nous la voyons déjà, mais telle que nous ne l'avions jamais vue, telle que nous ne pouvions pas la voir avant qu'elle soit photographiée. Nous pourrions nous demander pourquoi Cavell se sent obligé, rendu à un certain point, de se distancier de manière assez radicale de la pensée de Bazin : peut-être faut-il prendre en cause les traductions inadéquates qui circulaient à cette époque en anglais (voir Andrew et Younger 2009), ou peut-être que la pensée ouvertement catholique de Bazin rebutait Cavell, ses propres écrits entretenant une relation trouble au christianisme, comme l'a argumenté Stephen Mulhall dans *Stanley Cavell : Philosophy's Recounting of the Ordinary* (1998, p. 283-312).

irrationnel [...] qui emporte notre croyance » (2007, p. 14), dans les mots de Bazin. Mais si, en un sens, Bazin se satisfait de ce mystère, Cavell s'intéresse plutôt à cette impossibilité de dire ou de décrire ce qu'est une photographie ; il veut remonter aux conditions mêmes de l'impossibilité, à l'expérience qui sous-tend cette insuffisance du langage. Une expérience qui, en fait, est moins mystérieuse que paradoxale : le cinéma nous rend présent à un monde auquel nous sommes absents. Et puisque cette expérience tient du paradoxe, il s'agit de trouver les mots pouvant exprimer ce paradoxe afin qu'il éclaire notre expérience du cinéma<sup>10</sup>.

Ainsi, en lisant le deuxième chapitre de *The World Viewed*, il faut toujours se rappeler que Cavell ne cherche pas à décrire ce qu'est une image photographique, mais bien ce qu'est notre expérience d'une image photographique, ou ce que nous avons envie de dire lorsque nous sommes face à des images photographiques mouvantes (nous avons l'impression qu'une description ne serait en définitive ni possible, ni nécessaire). C'est-à-dire que Cavell n'affirme pas que les photographies téléportent les objets et les personnes jusqu'à nous spectateurs, et il ne nie pas non plus que devant une photographie nous sommes présents à quelque chose de bien identifiable, à savoir une photographie, ce qu'il cherche à décrire étant précisément « what it means to say that there is a photograph here » (1979, p. 19) : pouvons-nous expliquer notre attrait envers le cinéma en disant tout simplement qu'il y a sous nos yeux des images représentant des objets, des personnes ?

En ce sens, quand Malcom Turvey réplique à Cavell que son argument est circulaire, il manque de noter que c'est précisément le point de Cavell. Comme Turvey l'écrit :

« For the very definition of something being present to someone is that it is in the same spatial location as that person at the same time. Someone is present to me at my wedding because she is at the wedding while it is taking place. She is not present to me if she arrived too late to witness it, or left before it occurred. Cavell could argue that it is, precisely, photography that enables something past to be present to someone. However, this would be circular: Cavell would be appealing to the concept of being present to someone to explain photography, and then appealing to photography to explain his aberrant use of the concept of being present to someone » (2008, p. 88).

Effectivement, Cavell prend ici de « considerable liberties with the meanings of the concept of seeing » (2008, p. 89), mais il n'essaie pas de nous faire douter de notre vision (*Doubting Vision*,

---

<sup>10</sup> « Whether [this paradox] is illuminating or necessary depends upon whether the experience it is intended to express is really expressed by it » (1979, p. 211).

titre de l'ouvrage de Turvey) : il tente d'expliquer notre attrait envers le cinéma, et il en trouve la source dans cette expérience qui est la sienne, qu'il suppose être la nôtre, et qu'il ne peut exprimer qu'à coups de paradoxes. De même, cela fait du sens de parler d'une photographie comme d'un enregistrement ou d'une représentation, comme l'écrit Turvey un peu plus loin, nous ne sommes pas choqués par une telle affirmation, mais ce n'est pas non plus tout à fait exact, ou du moins, décrire une photographie comme un enregistrement et rien d'autre, c'est passer à côté de l'expérience spécifique d'une photographie, c'est amalgamer deux mots qui désignent en réalité deux expériences différentes. Cavell le dit, nous avons tendance à oublier « how *different* different things are from one another, as though we had forgotten how to value them » (1979, p. 19 ; l'auteur souligne)<sup>11</sup>, alors il cherche à identifier la singularité d'une photographie, qui ressemble à une re-présentation mais n'en est pas une, qui ressemble à un enregistrement mais n'en est pas un.

Peut-être que la manière la plus simple de comprendre ces passages de Cavell consiste à se demander pourquoi nous allons au cinéma : est-ce pour voir des images, peu importe leur contenu ? Ou est-ce pour voir Tom Cruise<sup>12</sup> ? Certes, nous allons voir des images de Tom Cruise, mais Cavell attire notre attention sur le fait que nous disons que nous allons voir Tom Cruise, et que nous ne ressentons nullement le besoin de spécifier qu'il s'agit d'images de Tom Cruise et non de Tom Cruise lui-même (il utilise plutôt l'exemple de Greta Garbo, en 1979, p. 17). Est-ce que notre langage est dans l'erreur ? Si c'était le cas, nous ne pourrions pas nous comprendre entre nous, et pourtant si je dis que je vais au cinéma pour voir « le dernier Tom Cruise », je ne risque guère de passer pour un fou qui ne sait pas différencier une image du réel. Mais alors, pourquoi est-ce que j'ai envie de dire que je vais voir « le dernier Tom Cruise », et non des images de Tom Cruise<sup>13</sup> ? Sans doute parce que, dans une salle de cinéma, je me sens suffisamment en présence de Tom Cruise pour justifier ce raccourci de langage, qui au fond

---

<sup>11</sup> « This is in fact something movies teach us » (1979, p. 19) rajoute aussitôt Cavell : le cinéma peut nous apprendre la valeur des choses, du monde et des êtres qui l'habitent, il nous apprend à les *reconnaître*. Nous y reviendrons plus loin.

<sup>12</sup> Peut-être que cette question, aujourd'hui, convainc moins qu'elle aurait pu le faire en 1971, date de la première parution de *The World Viewed* : les stars n'ont plus le pouvoir d'attraction qu'elles détenaient autrefois, et même si nous disons encore « un film de Tom Cruise », il est plus fréquent d'entendre « un film de Brian de Palma » ou encore « un film de Marvel ». L'un des objectifs de ce mémoire, c'est justement de comprendre pourquoi cette question, aujourd'hui, nous parle moins qu'en 1971. Remarquons toutefois que Tom Cruise demeure l'un des rares acteurs contemporains dont le nom sert à lui seul d'outil de promotion pour un film.

<sup>13</sup> Et pourquoi le *dernier* Tom Cruise ? Est-ce dire qu'il y a d'autres Tom Cruise, différentes itérations de Tom Cruise ? Il y a déjà, dans notre langage, des traces du perfectionnisme moral propre à la star, comme nous allons le voir avec *Edge of Tomorrow* (Doug Liman, 2014).

n'en est pas un puisque dire « voici Tom Cruise » devant une photographie de Tom Cruise demeure parfaitement intelligible pour tous ceux qui partagent ma langue maternelle. Il s'agit en effet d'un « usage aberrant » du concept « d'être en présence », comme l'affirme Turvey, et pourtant nous usons quotidiennement de ce concept aberrant – la question de Cavell est, tout simplement, pourquoi ? Pourquoi ce concept aberrant s'est introduit dans notre langage quotidien et nous est intelligible, pourquoi il semble traduire notre expérience quand bien même nous savons pertinemment que Tom Cruise lui-même n'est pas vraiment là, devant nous ? Il n'y a pas de réponse à offrir (elle serait en effet tautologique, circulaire) : c'est une question à explorer, à décliner, sans lui offrir de résolution, afin qu'elle éclaire notre expérience.

Que ces considérations tentent de traduire une expérience et non de nous faire croire que le cinéma projette la réalité, « l'objet lui-même », dans une sorte d'objectivité absolue, devient plus évident lorsque l'on examine la question principale de Cavell, c'est-à-dire « What Becomes of Things on Film? » (titre d'un de ses essais) : qu'est-ce qui advient des choses au cinéma ? Qu'est-ce qui advient du monde lorsqu'il est « photographed, projected, screened, exhibited, and viewed » (1979, p. 184) ? S'il advient quelque chose du monde, s'il devient quelque chose qu'il n'est pas au départ, c'est donc que le cinéma ne projette pas la « chose elle-même », même si c'est ce que nous avons envie de dire. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que la photographie pour Cavell n'est pas tout à fait un enregistrement : le son, lui, peut être enregistré puisque lorsque nous enregistrons le *son* d'un cor anglais, pour reprendre l'exemple de Cavell, nous n'enregistrons pas le cor anglais lui-même, et de même lorsque je suis en présence d'un cor anglais, ce que j'entends, ce n'est pas le cor anglais lui-même, mais le *son* en provenance du cor anglais. Le cor anglais *produit* un son, alors ce son peut ensuite être re-produit par un enregistrement, mais les objets, comme mentionné plus tôt, ne produisent pas de « vues » : la « vue » d'un objet, avons-nous envie de dire, c'est l'objet lui-même. Dans ce cas,

« The problem is not that photographs are not visual copies of objects, or that objects can't be visually copied. The problem is that even if a photograph were a copy of an object, so to speak, it would not bear the relation to its object that a recording bears to the sound it copies » (1979, p. 19).

Nous pouvons écouter un enregistrement d'un cor anglais de la même manière que nous écoutons un cor anglais en direct, notre relation au son demeure la même, mais nous n'avons pas la même relation à une image de Tom Cruise que devant Tom Cruise lui-même. Nous pourrions toujours répliquer que nous n'avons pas la même relation à un musicien qu'à un haut-

parleur, mais, dans ce cas, la relation ne concerne plus le son justement, mais bien la cause qui le produit.

D'où le paradoxe : au cinéma, nous avons envie de dire que nous sommes en présence de la « chose elle-même », mais puisque cette chose a été « photographed, projected, screened, exhibited » pour enfin être « vue » par le spectateur, cela change substantiellement notre relation à la chose – c'est ce que résume Cavell en disant que nous sommes absents au monde à l'écran. Par comparaison, être absents à un son signifierait ne rien entendre du tout ; encore une fois, dans le cas d'un enregistrement, nous ne sommes pas absents au son, mais bien à sa source originale, alors qu'il nous est plus difficile de concevoir comment une « vue » peut être reproduite sans reproduire l'objet lui-même, la « source originale ». C'est pourtant ce que la photographie accomplit : nous mettre en présence de l'objet lui-même, mais au prix de notre absence. Alors le « monde » auquel fait référence Cavell dans le titre de son ouvrage, ce monde « viewed »<sup>14</sup>, n'est pas le monde « lui-même », le monde dans lequel nous évoluons au quotidien : c'est le monde tel qu'il nous apparaît au cinéma, un monde qui a été photographié, projeté, exhibé, etc.<sup>15</sup> Un monde qui nous est présent (c'est ce que nous avons envie de dire), mais duquel nous sommes absents.

Or, l'acteur, comme le monde dont il fait partie, est lui aussi photographié, projeté, exhibé, etc. : par conséquent, en paraphrasant Cavell, nous pourrions dire que devant une image photographique de Tom Cruise, dans une salle présentant *Mission: Impossible* par exemple, nous avons « envie de dire » que nous sommes en présence de « Tom Cruise lui-même » ; nous pourrions dire, aussi, que l'acteur « participe à sa présence photographique », que Tom Cruise est « essentiel à la fabrication de son apparence », qu'il est inséparable de sa « vue », et enfin qu'il n'y a pas d'image photographique de Tom Cruise sans Tom Cruise. Pourtant, cette personne que nous voyons à l'écran est désignée, par les autres humains qui l'entourent, par le nom d'Ethan Hunt, et nous pouvons raisonnablement supposer que Tom Cruise n'est pas au quotidien un espion : alors qui (ou quoi) voyons-nous sur cet écran ? Et est-ce un hasard si nous

---

<sup>14</sup> D'ailleurs, il vaut la peine de noter dès maintenant cette importance du terme « viewed », dans le titre original, difficilement traduisible ; la traduction française insiste sur l'idée de « projection », *La projection du monde*, mais le fait que le monde soit projeté est pour Cavell secondaire au fait qu'il soit vu. Car la question qui s'impose à Cavell, que nous allons explorer avec *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), c'est pourquoi ce monde du cinéma que nous pouvons voir (et jamais toucher, sentir, se mouvoir dans, etc.) nous apparaît comme particulièrement réaliste, pourquoi nous pouvons nous satisfaire de *voir* le monde.

<sup>15</sup> Notons aussi la difficulté de traduire « screened » qu'il faut entendre à la fois comme « projeté sur un écran » et comme « faisant écran », comme si en étant projeté sur un écran, le monde (projeté) faisait écran au monde (celui hors de la salle).

désignons ce Tom Cruise par le terme de *star* ? Comme Cavell met la star au centre de sa réflexion, et comme il s'intéresse aux « obscurités » propres à notre expérience du cinéma, est-ce dire que la star, par sa lumière, peut éclairer cette expérience ?

## 2. Dévoiler la star par le cinéma/le cinéma par la star

Précisons d'emblée qu'il ne s'agit pas de nier que, dans *Mission: Impossible*, Tom Cruise joue un rôle, cela va de soi, mais le film nous fait bien voir que ce rôle n'est pas un déguisement – au contraire, le déguisement, le masque, Tom Cruise doit l'enlever dès la première scène pour se révéler en Ethan Hunt, et de même notre compréhension d'Ethan Hunt est indissociable de la présence de Tom Cruise, des traits physiques et des gestes qu'il lui prête : le cinéma explore Tom Cruise à travers le rôle d'Ethan Hunt. Quand Tom Cruise retire son masque au début de *Mission: Impossible*, c'est à cette idée qu'il nous renvoie : il révèle son identité en quittant le cadre de la télévision pour entrer dans celui du cinéma, et souligne ainsi l'ontologie du cinéma qui rend ce geste possible, comme s'il se révélait en révélant le cinéma qui permet sa propre révélation<sup>16</sup>. Les deux aspects sont inextricablement liés : en se démasquant, Tom Cruise dévoile le cinéma qui donne tout son sens à son geste, mais c'est aussi le cinéma qui permet à Tom Cruise de se dévoiler ainsi<sup>17</sup>.

En même temps, le Tom Cruise que nous voyons à l'écran n'est pas tout à fait l'acteur réel qui porte le même nom, malgré leur ressemblance pour le moins frappante : non seulement l'acteur Tom Cruise joue un rôle, et donc ce que nous voyons à l'écran est une interprétation, une performance, mais de plus cet acteur, comme la réalité, a été photographié, projeté, exhibé, etc. pour enfin être vu. Tom Cruise *viewed* : cela implique que cette individualité qui est le sujet du film, le cinéma ne se contente pas de la reproduire mécaniquement, de re-présenter une singularité préexistante. Bien plutôt, le cinéma « *create individualities* » (Cavell 1979, p. 33 ; l'auteur souligne), ce qui implique que quelque chose change lorsqu'un acteur est filmé et projeté, quelque chose de nouveau est créé, une « personnalité seconde », comme disait Epstein

---

<sup>16</sup> Il n'est pas anodin non plus que Tom Cruise ait l'habitude des masques (au-delà des *Mission: Impossible*, nous pensons à *Eyes Wide Shut* et *Vanilla Sky*, comme des blessures au visage (*Minority Report*, *Valkyrie* [Bryan Singer, 2008], *Edge of Tomorrow*) : se masquer pour se démasquer est un des traits récurrents de sa filmographie, un geste caractéristique et en soi révélateur de Tom Cruise.

<sup>17</sup> Clémot note le même phénomène, en parlant d'une « triple révélation » opérée par l'appareil photographique : « la chose [photographiée] révèle un aspect d'elle-même à l'appareil photographique qui nous apprend quelque chose de son pouvoir photogénique et du pouvoir de révélation de la photographie » (2014, p. 182). Disons que le geste de Tom Cruise, son démasquement, met en évidence cette triple révélation puisqu'il est lui-même un geste de révélation.

(ou plus exactement : le cinéma propose une nouvelle manière de voir, qui change notre relation à l'objet filmé).

C'est ce qui nous fait dire que *Mission: Impossible* ne nous met pas en présence de Tom Cruise l'acteur réel, quotidien, celui qui était devant la caméra de de Palma, mais plutôt en présence de Tom Cruise la star, une individualité qui se nomme elle aussi Tom Cruise, comme l'acteur qui lui prête son nom. Et l'une des différences principales, entre Tom Cruise et Tom Cruise, réside dans mon absence à la star : elle m'est présente et je suis absente à elle, alors que face au Tom Cruise réel, je lui serais tout autant présent que lui le serait à moi. La première scène de *Mission: Impossible* nous le signale d'ailleurs par un contraste implicite entre l'image télévisuelle et l'image cinématographique : le moniteur que nous voyons diffuse une image en direct, l'espion peut non seulement la contrôler, en maniant à distance la caméra qui surveille la scène, il peut aussi à tout moment y intervenir en traversant le mur qui le sépare de cette scène<sup>18</sup>. Pour le spectateur de cinéma devant la même scène, par contre, il est impossible d'en faire autant, et cette incapacité est mécaniquement assurée par la nature du cinéma, par le fait qu'il s'agit d'une image qui représente un passé, quelque chose qui a déjà eu lieu : nous ne pouvons pas interrompre le tournage de la scène que nous sommes en train de regarder, ni intervenir sur les événements qui appartiennent à la fiction du film. Comme l'écrit Cavell : « in viewing a movie my helplessness is mechanically assured: I am present not at something happening, which I must confirm, but at something that has happened, which I absorb (like a memory) » (1979, p. 26). Alors l'image de cinéma nous met en présence d'un « world past », ce que Cavell définit comme « a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity) » (1979, p. 23). Une différence que Cavell explicite aussi dans « The Fact of Television » : « the experience of film on television is as of something over whose running

---

<sup>18</sup> Dans son article « The Fact of Television », Cavell décrit d'ailleurs l'ontologie de la télévision comme « a *current of simultaneous event reception* » (2005, p. 72 ; l'auteur souligne), en différenciant ensuite le mode de perception propre au cinéma, qui, comme nous l'avons vu, en serait un de « viewing », avec celui de la télévision, qui relèverait plutôt du « monitoring » (2005, p. 72). C'est une semblable comparaison ontologique que de Palma conduit dans cette scène lumineuse de *Mission: Impossible*, en associant implicitement un moniteur de surveillance à un écran de télévision, une analogie que Cavell développe aussi : « the bank of monitors at which a door guard glances from time to time – one fixed, say, on each of the empty corridors leading from the otherwise unattended points of entry to the building – emblemizes the mode of perception I am taking as the aesthetic access to television » (2005, p. 76). L'espion devant le moniteur « surveille » la scène, il attend un événement, et c'est cet événement (ou la possibilité d'un événement, pour le garde de sécurité) qui dicte l'emplacement de la caméra ; mais le spectateur au cinéma *regarde* la scène, et l'emplacement de la caméra est motivé par « requirements of meaning » (2005, p. 77). La caméra de de Palma n'est pas placée de manière optimale pour rendre compte de l'entièreté de la scène, de l'événement que surveille l'espion, mais son emplacement (le cadre du moniteur dans le cadre du cinéma) nous permet entre autres de poser cette réflexion ontologique.

you have in principle a control; you are not subjected to it, as you are by film itself or television itself » (2005, p. 82).

Présenter le cinéma comme un monde passé ne signifie pas que le spectateur pourrait, en théorie, remonter le temps pour rencontrer tels quels les événements représentés par un film, puisque de toute évidence ces événements ont été joués et souvent truqués pour satisfaire l'œil de la caméra ; pour Cavell, que ce monde soit passé signifie surtout que le spectateur est absent du monde projeté (d'où son incapacité à y intervenir) et que l'image photographique renvoie (mais ne se réduit pas) à un réel passé. Au cinéma, il y aurait donc un mode spécifique d'absence au monde qui est projeté, « the nature of our absence from the events on the screen is not the same as the nature of our absence from an historical event or from the events in a cartoon or in a novel or on the stage » (1979, p. 212) ; et c'est ce mode d'absence qui serait si difficile à définir, cette manière d'être absent d'un monde qui nous est présent, un monde que nous pouvons connaître et voir, mais duquel nous devons rester en retrait sans que notre propre subjectivité soit en cause, sans que nous soyons responsables de cette mise à l'écart du monde. Un mode d'absence qui se rapporte aussi à la star, à cette expérience d'avoir « Tom Cruise lui-même » devant nous, d'être en mesure de reconnaître sa présence alors que lui ne peut pas reconnaître la nôtre.

Cavell dira alors : « it is an incontestable fact that in a motion picture no live human being is up there. But a human *something* is, and something unlike anything else we know » (1979, p. 26 ; l'auteur souligne). L'existence de cette entité filmique, ce « quelque chose comme un humain », dépend certes du dispositif cinématographique, mais l'acte de création appartient aussi à l'acteur, et à son interprétation d'un rôle donné, ici celui d'Ethan Hunt : Tom Cruise l'acteur devient Tom Cruise la star en performant Ethan Hunt devant une caméra de cinéma et en étant ensuite projeté sur un écran. Cette emphase sur la performance de l'acteur peut sembler contradictoire avec une remarque de Cavell citée précédemment, comme quoi l'acteur de cinéma « is essentially not an actor at all » (1979, p. 28), une formule qui pourrait nous laisser croire que l'acteur de cinéma n'a pas besoin d'interpréter un rôle, qu'il se contente d'« être », ou encore qu'il joue toujours le même rôle, qu'on suppose être le sien, comme le disent nos clichés. Mais il est important de remarquer que ce bout de phrase surgit dans un contexte où Cavell oppose l'acteur de cinéma à l'acteur de théâtre : Cavell suggère ainsi que l'acteur de cinéma n'est pas un acteur au sens où on l'entend d'ordinaire, si ce qu'on entend d'ordinaire par « acteur » est mieux caractérisé par un acteur de théâtre.



Cette différence, entre l'acteur de théâtre et l'acteur de cinéma, Cavell la souligne entre autres en réservant, dans le cas du premier, le terme d' « actor », et en privilégiant celui de « performer » pour le second : « for the stage, an actor works himself into a role; for the screen, a performer takes the role onto himself » (1979, p. 27), une distinction que Cavell reprend tout au long de sa comparaison, même si l'acteur comme le « performer » offrent au final une « performance » (il parle autant d'une « screen performance » que d'une « stage performance », en p. 28). Comment expliquer cette distinction et cette similarité ? D'abord, l'idée de performance, dans les deux cas, permet à Cavell de remarquer qu'il est impossible de dissocier ce qu'exprime l'acteur de la manière dont il l'exprime, de comprendre son émotion en l'isolant du corps qui nous la rend sensible, un peu comme dans sa lecture de Wittgenstein le sens d'un mot dérive du contexte dans lequel il est utilisé plus que d'une définition prédéterminée par la loi d'un dictionnaire ; l'exprimé est inséparable de l'expression.

Nous trouvons là un écho avec Austin, et à ce qu'il nomme les « performatifs », c'est-à-dire des phrases qui sont aussi une action, par exemple répondre « je le veux » à la question « voulez-vous prendre cette femme pour épouse ? » dans le contexte d'un mariage. Une telle phrase n'est pas une manière de déclarer une action à venir, elle performe l'action elle-même, l'action, dans ce cas, de se marier. Austin définit les performatifs ainsi :

« They will be perfectly straightforward utterances, with ordinary verbs in the first person singular present indicative active, and yet we shall see at once that they couldn't possibly be true or false. Furthermore, if a person makes an utterance of this sort we should say that he is doing something rather than merely saying something » (1961, p. 222).

Puisque dire « je le veux » constitue une action, nous ne pouvons pas qualifier cette action de « vraie » ou de « fausse » : même si je mens en répondant « je le veux », parce que je ne veux pas vraiment prendre cette femme comme épouse peut-être, je consacre tout de même le mariage en prononçant ces mots dans le contexte approprié (et si je ne les prononce pas dans le bon contexte, ils ne deviennent pas « faux » pour autant, seulement ils perdent leur qualité performative, ils ne constituent plus une action). De même, la performance de l'acteur ne peut pas être qualifiée de « vraie » ou de « fausse » : quand Tom Cruise performe Ethan Hunt, nous pouvons le trouver plus ou moins convaincant, mais nous ne pouvons pas dire que sa performance est « fausse » (ça reviendrait à dire qu'il ne performe rien, et donc qu'il n'y a pas de performance) ni qu'elle est « vraie » (ce serait une tautologie, qui prendrait la forme « il est vrai que quand Tom Cruise performe Ethan Hunt, il performe Ethan Hunt »).

Alors l'acteur de théâtre comme le « performer » du cinéma offrent une performance puisque leurs œuvres, leurs expressions artistiques, ne sont pas le *résultat* d'un geste, elles sont le geste lui-même, comme l'action d'accepter son épouse est accomplie en prononçant « je le veux ». Mais l'acteur de théâtre et le « performer » du cinéma n'explorent pas la même chose par leur performance : pour Cavell, l'acteur de théâtre offre une performance exemplaire du moment qu'il « most fully creates a character » (1979, p. 28) ; un tel acteur explore par sa performance un personnage pré-écrit, pré-déterminé, et par conséquent « on the stage there are two beings, and the being of the character assaults the being of the actor; the actor survives only by yielding » (*ibid.*). Comme nous l'avons vu, au cinéma, parce que nous avons envie de dire que nous sommes en présence de l'acteur « lui-même », c'est plutôt le personnage qui doit se plier à la présence singulière de l'acteur ; ce que nous voyons à l'écran, c'est toujours le corps de l'acteur, dans toute sa singularité, une singularité qui fait éclater les limites restreintes du rôle que l'acteur joue, aussi stéréotypé soit-il en apparence. Alors même si Tom Cruise n'est pas essentiellement un acteur, même s'il est le sujet d'une étude qui ne lui appartient pas, il n'est pas pour autant indifférent à cette étude.

Au contraire, Cavell le dira, « an exemplary screen performance is one in which, at a time, a star is born » (*ibid.*), c'est-à-dire que le cinéma détient la puissance de créer des stars, mais encore faut-il qu'un acteur ou une actrice livre une performance exemplaire qui réveillera ou exploitera cette puissance : la star naît par une performance exemplaire par laquelle l'acteur de cinéma explore son propre rôle, en faisant l'inventaire de « his physical and temperamental endowment » (*ibid.*). Nous pouvons comprendre ce que cela implique quand, plus loin, Cavell commente sa propre remarque sur les acteurs de cinéma qui ne sont pas des acteurs, en s'objectant : « but obviously they are actors the way any human being is » (1979, p. 153), c'est-à-dire que nous devons, nous aussi, au quotidien, faire l'inventaire de nos attributs, de nos qualités, de notre caractère (un moyen de chercher à exprimer notre individualité). L'acteur de théâtre comme le « performer » de cinéma nous proposent alors deux manières d'approcher un rôle, deux éthiques de l'acteur, que Cavell résume dans *A Pitch of Philosophy* :

« on film the actor is the subject of the camera, emphasizing that this actor could (have) become other characters (that is, emphasizing the potentiality in human existence, the self's journeying), as opposed to theater's emphasizing that this character could (will) accept other actors (that is, emphasizing the fatedness in human existence, the self's finality or typicality at each step of the journey) » (1994, p. 137).

Les termes de cette citation se préciseront au fil de notre étude, mais remarquons pour l'instant que le « performer » de cinéma se performe à travers un rôle qui ne le définit pas, mais qu'il définit par sa performance. Alors que l'acteur de théâtre, lui, nous montre que nous jouons des rôles, et il nous montre de quoi sont constitués ces rôles, comment ils peuvent nous définir et nous limiter, nous lier à un destin prévisible.

Et l'importance du « performer » dans nos vies (pourquoi il est « significant ») se mesure, nous dit Cavell, par rapport aux exigences d'une société conformiste :

« When society requires greater uniformity, consensus crowding out the claims of consent, then the strategy of individuality and distinctness is to become identifiable within uniform – not by it, adopting its identity, but despite it, accepting no privilege or privation accruing from it » (1979, p. 68).

Or, par nombre de ses rôles, c'est aussi ce que Tom Cruise nous suggère : le rôle le plus difficile à performer est encore et surtout le nôtre.

## Trois temps dans la vie d'un espion (1)

Suspendu à un câble, Tom Cruise flotte à quelques centimètres au-dessus du sol, dans une pièce aux murs d'un blanc éclatant. Les bras et les jambes écartés, il tente de les maintenir surélevés pour ne pas toucher le plancher : des senseurs, sensibles au poids, déclencheraient aussitôt une alarme. Le moindre son, « anything above a whisper » nous prévient-on, et la moindre différence de température, ne serait-ce qu'un degré, auraient le même effet : pour voler un fichier électronique se trouvant dans un ordinateur, situé dans le complexe de la CIA à Langley, Tom Cruise doit se faire silencieux, léger, son corps ne doit dégager aucune chaleur. Alors que tous ces senseurs cherchent à détecter, contrôler, pour l'expulser, la présence de Tom Cruise, la caméra enregistre, pour l'exalter, le spectacle de sa disparition, les exploits d'un corps parvenant à effacer sa présence.

La série des *Mission: Impossible* est obsédée par le rapport entre Tom Cruise et la technologie, celle qu'il utilise pour accomplir ses missions comme celle qu'il doit détourner, affronter, reprogrammer, ce qui permet à ces films, en retour, de réfléchir à la relation de Tom Cruise à la technologie du cinéma. À partir du premier, en 1996, les volets suivants surgissent ponctuellement dans sa carrière, comme pour faire le point sur celle-ci, le changement de cinéastes à chaque épisode leur conférant une identité relativement distincte, comme si Tom Cruise, aussi producteur de la série, demandait chaque fois à un regard neuf de le saisir sous un nouvel angle (à l'exception du dernier film de la série, *Fallout* [2018], réalisé, comme le précédent, *Rogue Nation* [2015], par Christopher McQuarrie). En ce sens, à travers cette série, Tom Cruise questionne, de manière ouverte, sa « relation naturelle » à son image, au cinéma qui produit cette image.

Et dans cette séquence-clé à Langley, dans le premier volet, Brian de Palma présente Tom Cruise comme une star qui risque d'être trahie par toutes les technologies, exceptée celle du cinéma, qui, seule, peut rendre compte de sa présence sans déclencher une alarme anti-intrusion.

## Maverick, Être acteur dans le monde

*Never has an actor been so closely watched, yet so rarely seen – so successful while still struggling for recognition.*  
Amy Nicholson, *Tom Cruise*

Nous savons très tôt dans *Top Gun* que Pete Mitchell (Tom Cruise), un pilote d'élite, porte bien son surnom de Maverick, « franc-tireur » : dès la première scène, il positionne son jet sens dessus dessous en survolant un appareil ennemi afin que son pilote puisse voir à travers les cockpits ainsi superposés le fier doigt d'honneur que Maverick lui adresse. Dans les airs il fait fi des règles militaires pour mieux briser les records et accomplir des exploits que d'autres considèrent impossibles, mais quand, ensuite, Maverick se fait réprimander par un supérieur pour ce type d'acrobaties, vaines et dangereuses, il se tient bien droit, les bras le long du corps, adoptant la rigidité militaire requise avec une telle fermeté que cela semble lui exiger un effort considérable. La sueur qui lui coule sur le front s'explique peut-être plus par la chaleur écrasante que nous devinons dans la pièce, mais ce détail renforce l'impression que Maverick est prisonnier de cette posture, qu'elle l'étouffe.

Nous comprenons au fil du film que Pete Mitchell/Maverick vit sous l'ombre de son père, lui aussi pilote d'élite réputé, mort durant une mission dans des circonstances mystérieuses. « You're flying against a ghost » lui dit Goose (Anthony Edwards), son meilleur ami, et plus tard ce sera Viper (Tom Skerritt), un professeur dans l'académie Top Gun, qui lui demandera « You're trying to prove something? » Maverick, en effet, peine à accepter la perte de son père, alors ses acrobaties aériennes apparaissent comme un défi, comme si Maverick, parce qu'il se sent en contrôle de son avion, se croyait plus fort que cette mort lui ayant enlevé son père. Mais cette attitude arrogante est aussi une manière de se cacher à soi-même une vulnérabilité, qui se révèle dans les scènes plus intimes, quand Maverick est seul à seul avec Goose, son co-pilote et son seul ami. Notamment, dans la scène où Goose rappelle qu'il doit penser à sa famille, et qu'il ne peut plus se permettre des écarts de conduite : Maverick commence à répliquer en rappelant sa dernière crânerie en avion, et l'exaspération qu'elle a provoquée chez ses supérieurs (« I guess that fly-by wasn't such a big hit, huh? »), avec un sourire satisfait aux lèvres. Pendant un instant perdu dans le passé, Maverick ramène ensuite son regard vers Goose et son sourire s'éteint aussitôt : le sourire, les exploits, sont évoqués pour fuir la confrontation, mais Goose ne quitte pas Maverick du regard et lui impose sa présence, lui rappelle qu'il n'est pas seul dans cet avion.

Alors Maverick se raffermirait d'autant plus, tente de rester impassible, ouvre par deux fois la bouche, hésitant, avant de trouver la force d'avouer « You're the only family I got » – une famille, pouvons-nous imaginer, qu'il ne veut pas perdre à nouveau.

Le jeu en retenue favorisé durant cette scène (un Tom Cruise quasi immobile, une caméra qui se resserre sur son visage) contraste avec les mouvements appuyés qui caractérisaient Maverick jusqu'à ce point, son large sourire affirmé, sa posture décontractée, ses gestes démonstratifs, une performance avec tout le corps que la mise en scène met en valeur dans des plans larges. Par sa performance, Tom Cruise nous fait donc voir que Maverick n'est pas tout à fait celui qu'il prétend être : comme l'écrit la critique Amy Nicholson, « he's emotionally injured, a wounded soldier surrounded by fellow gladiators, and to keep from being torn apart or written off as a failure, he self-inflates with swagger » (2014a, p. 40). Maverick serait un surnom, un personnage, un masque : dans *Top Gun*, Tom Cruise performe Pete Mitchell qui joue Maverick. Lui-même le disait en entrevue, en réponse à des critiques affirmant que dans *Top Gun* il se « contentait » d'être une star, de « ne pas jouer » faut-il comprendre, de simplement sourire à la caméra pendant deux heures avec tout le charisme qu'on lui connaît : « I always thought I was an actor playing a movie star in that role » (entrevue dans le *Toronto Sun*, 9 Décembre 1988, cité par Nicholson 2014a, p. 46). Mais est-ce que ce Maverick est une manière de cacher Pete Mitchell ? Est-ce que ce rôle, ce déguisement, pourrait expliquer pourquoi Pete Mitchell se sent seul (c'est en somme ce qu'il avoue à Goose) ? Ou est-ce que Pete Mitchell s'exprime à travers Maverick ? Et considérant que Tom Cruise s'explore lui-même par son rôle, qu'est-ce qu'il nous révèle de lui en performant Pete Mitchell qui joue Maverick ?

### **1. L'acteur automate**

Avant d'oser répondre à ces questions, il nous faut préciser pourquoi l'approche sémiologique généralement favorisée par les *star studies* nous serait ici d'aucun secours : comme l'affirme Marian Keane dans son article « Dyer Straits: Theoretical Issues in Studies of Film Acting », en utilisant la philosophie de Cavell nous voyons bien comment les écrits fondateurs de Richard Dyer et James Naremore (nous nous permettons de rajouter Edgar Morin) « deny or avoid the issues of selfhood raised by performances on film, and even more particularly, raised within stars' performance » (1993, p. 30). Dans son livre *Stars*, même si Richard Dyer consacre un chapitre à la question de la performance de l'acteur, il s'agit pour lui

de voir comment les performances produisent des « signes » qui participent à la construction de l'image de la star, pour ensuite évaluer comment ces signes interagissent avec ceux produits par le matériel publicitaire autour de la star, le personnage qu'elle joue ou la mise en scène d'un film donné. La star signifie, pourrions-nous dire, mais elle ne s'exprime pas, et l'enjeu pour Dyer est de voir comment cette « structured polysemy » (1998, p. 3) qu'est la star se rapporte à l'idéologie dominante. Peut-être que le problème réside avant tout dans la démarche de Dyer, qu'il résume dans son introduction en écrivant que « semiotic analysis has to make assumptions about how texts work before proceeding to analyse them » (1998, p. 1) ; or, l'argument devient tautologique puisque comme le démontre Keane « [Dyer] grants, *a priori*, what 'kind' of thing a film is and therefore grants the 'kind' of knowledge it will yield » (1993, p. 33). En décidant dès l'abord que la star est un système de signes multiples, parfois contradictoires mais finis, limités, Dyer impose un appareillage théorique à son objet d'étude<sup>19</sup>, alors son ouvrage nous en dit moins sur les stars elles-mêmes que sur le bien-fondé de cet appareillage qui se révèle, en effet, capable de trouver des signes là où on les avait déjà plaqués.

Pour Dyer, la star ne peut donc pas échapper à sa nature produite, fabriquée, et par conséquent la performance de l'acteur n'est pas du domaine de l'expression personnelle, il s'agit plutôt d'une autre manière de participer à cette fabrication, à cet assemblage de signes. Voilà peut-être le point de vue le plus répandu sur la star : elle serait entièrement artificielle, une pure fabrication, façonnée autant par le contexte de production (par l'intervention des studios et de leurs maquilleurs, publicistes, cosméticiens, directeurs photo, cinéastes, etc., s'appliquant tous à créer et maintenir l'image à l'écran comme l'image publique de la star) que par la machine du cinéma elle-même et la nature photographique de ses images. Mais la vision du cinéma supposée ici présente la star comme une victime (consentante) du cinéma, plus qu'une participante à l'acte de création (comme chez Cavell) ; Dyer lui-même restant plus ou moins muet sur la question, il vaut mieux se tourner vers l'une de ses références, Edgar Morin, pour développer plus avant ce que nous entendons ici.

Dans *Le cinéma ou L'homme imaginaire*, son ouvrage d'ontologie du cinéma, Morin affirme que « nous vivons le cinéma dans un état de double conscience », c'est-à-dire que « l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion » (1956, p. XII). Pourtant, malgré cette « conscience de l'illusion », le cinéma emporte notre croyance,

---

<sup>19</sup> Une démarche, d'ailleurs, aux antipodes de celle qui guide ce mémoire, telle que nous l'avons présentée.

pour reprendre l'expression de Bazin, qui conviendrait aussi à Morin : cela peut paraître contradictoire, mais ce serait justement cette conscience de l'image comme image qui est garante de son réalisme puisque « *le réalisme n'est pas seulement le réel mais l'image du réel* » (1956, p. 35 ; l'auteur souligne). La réalité de l'homme est déjà, par nature, semi-imaginaire : ce que nous appelons réalité n'est pas seulement la présence objective des choses qui nous entourent, mais aussi les mythes, images ou récits qui nous permettent de faire sens avec ce réel, de l'agencer en une conception ou une vision particulière. Alors le cinéma emporte notre croyance parce qu'il superpose au réel lui-même son double magique, son image – ou plutôt, le cinéma nous fait voir le réel à partir d'un double en quelque sorte parfait, en ce qu'il reproduit fidèlement, mécaniquement, tous les traits de ce réel. Le cinéma nous montrerait à la fois le réel perçu à travers l'image, le réel en tant qu'il est rendu présent par l'image, et l'image de ce réel, le fait qu'il s'agit bel et bien d'une image et non littéralement du réel lui-même, le réalisme de l'image photographique dépendant de notre perception simultanée du réel *et* de son double<sup>20</sup>.

Cette vision du cinéma, succinctement résumée ici, détermine le portrait des stars que dresse Morin dans son livre qui leur est consacré, *Les stars* : la star n'est ni l'acteur, ni son personnage, mais à la fois l'un et l'autre. Ils se « contaminent » (1972, p. 36) l'un l'autre, un terme qui marque bien tout l'écart entre Morin et Cavell<sup>21</sup> : si ce dernier insiste sur la *performance* de l'acteur, sur le fait qu'il explore son rôle par un geste créatif qui constitue la création elle-même, pour Morin le rôle devient une sorte de virus qui s'attaque à l'acteur. L'acteur est essentiellement passif, il subit cette transformation parce que le cinéma nous montre à la fois l'acteur réel et son double (l'acteur réel serait contaminé par son double), ce qui fait « épanouir la star en investissant l'acteur réel de potentialités magiques » (1972, p. 91). Mais c'est aussi nous, spectateurs, qui animons les images du cinéma, qui leur accordons une vie par notre croyance, et cette « projection du spectateur sur le héros » (*ibid.*), une projection que Morin qualifie de « mythique », va venir se fixer sur la « double nature » de la star et l'unifier pour

---

<sup>20</sup> J'ai envie de dire : par la lentille du cinéma, nous voyons à la fois le ciel des astronomes et le ciel des astrologues, simultanément, enlacés, sans opposition. Un peu comme chez Cavell le temps du cinéma est celui du mythe : dans les mots de Keane et Rothman, le cinéma ne nous met pas en présence d'un « world past » qui aurait eu lieu, tel quel, devant la caméra, et que le cinéma projette sans le modifier ; bien plutôt, « the projected world, we might say, is the past *mythically* » (2000, p. 71 ; les auteurs soulignent). Une manière de dire que Tom Cruise (la star) est une sorte de mythe que nous rencontrons, découvrons, à travers l'image photographique de Cruise (l'acteur).

<sup>21</sup> Malgré de nombreux points de concordance dans leur vision respective du cinéma, tel qu'Hugo Clénot les a soulignés, dans « Edgar Morin et l'âme du cinéma » (Clénot 2013).



accomplir « la star-déesse » (1972, p. 92)<sup>22</sup>, un processus qui n'appartient donc pas à l'acteur. Comme l'écrit Morin, « ce sont en dernières instances les foules admiratrices qui feront don à la star [de sa spiritualité et de sa personnalité], et qui, par ce don d'âme, la feront star » (1972, p. 48). Enfin, c'est aussi la nature double de l'image qui rend la star immortelle – lointaine, inatteignable, des termes qui, chez Cavell, renvoient plutôt au fait que nous sommes absents au monde passé du cinéma.

Par conséquent, la valeur de la star pour Morin se mesure surtout par sa beauté puisque « *cette beauté est langage* », « *la beauté est actrice au cinéma* » (1972, p. 118 ; l'auteur souligne). C'est peut-être *uniquement* par la beauté que la star s'exprime, car même si elle était « complètement inexpressive », sa beauté n'en demeurerait pas moins « émouvante, magique, efficace » (*ibid.*), le star system étant en soi « une énorme fabrique impersonnelle de personnalité à partir de ces matières premières que sont la beauté et la jeunesse » (1972, p. 54). La liberté personnelle de la star, ses talents d'interprète, cela importe peu pour Morin, il décrit l'acteur comme un « automate » (1972, p. 105) devant satisfaire les désirs du réalisateur (ça semble presque un hasard négligeable lorsqu'il rappelle que, oui, tout de même, « de grandes actrices sont aussi des stars » [1972, p. 119]). Le cinéma n'a pas besoin d'acteurs, écrit Morin en citant l'effet Koulechov, parce que même si le visage de l'acteur demeure neutre, inexpressif, le spectateur peut projeter sur ce visage des intentions, des sentiments, qui lui sont suggérés par le contexte narratif ou par le montage.

C'est cette idée, une sorte d'effet Koulechov totalitaire, qui permet à Morin de nier, plus qu'éviter dans son cas, les problèmes du « selfhood » inhérents au « performer » de cinéma, tel que Keane le reproche à Dyer et Naremore : pour Morin, le corps humain n'exprime rien par lui-même à l'écran (au-delà de sa beauté qu'il nous donne à consommer), c'est plutôt le dispositif du cinéma, incluant les spectateurs, qui donne au corps son expression. Au mieux, la star ne fait qu'exécuter ce que l'on attend d'elle, elle se conforme à un rôle qu'on a écrit pour elle, comme un automate qui obéit mécaniquement, automatiquement, à sa programmation. Même s'il aborde la performance de l'acteur, pour Dyer aussi la star demeure une sorte d'automate puisque rien de ce que nous voyons à l'écran ne lui appartient, rien ne serait de l'ordre d'une expression personnelle. La star est tout autant déterminée que chez Morin puisque

---

<sup>22</sup> Il est difficile de ne pas penser ici que si Morin privilégie le féminin, déesse, c'est parce qu'il l'associe à une passivité, à l'idée qu'une star est avant tout un objet de désir offert à notre regard, et qu'elle se constitue dans cette position du « regardé ». Contrairement à « dieu », qui impliquerait plutôt que la star est responsable de la création.

tout est dicté par un ordre supérieur des choses, une idéologie, et la star se plie au rôle que cette idéologie lui réserve, elle produit les signes que l'on exige d'elle, alors il n'y a rien d'autres à étudier que des signes, la star devenant un automate, qui participe à leur fabrication.

Mais Wittgenstein ne nous disait-il pas que « le corps humain est la meilleure image de l'âme humaine » (2004, p. 254) ? Qu'est-ce à dire de ces acteurs, et de leur humanité, de leur âme, si nous affirmons que leurs corps sont réduits à la condition d'objets, si nous les voyons comme des automates ? Cavell, en s'appuyant sur ce passage de Wittgenstein, répondrait qu'il s'agit de la position d'un sceptique : parce que nous ne possédons pas de critères nous permettant d'affirmer en toute certitude que les corps humains qui nous entourent sont doués de vie intérieure et ne sont pas, en réalité, des automates sophistiqués, il nous est toujours possible de douter de l'existence des autres esprits, et de croire que telle personne est en réalité un automate, un mutant, un androïde, etc.<sup>23</sup> Et, en l'absence de tels critères, qui nous permettraient d'affirmer que si quelqu'un agit de telle ou telle façon alors il est certain qu'il s'agit bien d'un être humain et non d'une chose ou d'une autre créature imitant un être humain (en dehors d'une vivisection par exemple : nous parlons ici de critères applicables au quotidien), nous ne pouvons pas déplacer la responsabilité d'une telle décision sur une entité extérieure, sur une convention établie : « it is, in each case, the responsibility of the person using the concepts – yours and mine » (Mulhall 1998, p. 113).

Nous allons explorer plus en détails partant d'*Eyes Wide Shut* la question du scepticisme chez Cavell, et son concept de reconnaissance, mais disons, pour l'instant, que Cavell aborde le scepticisme dans une perspective éthique. Il s'agirait d'une disposition naturelle de l'homme, découlant de notre isolement métaphysique : puisque nous sommes fondamentalement séparés du monde et des autres esprits, il ne faut n'y céder au scepticisme pour se retirer du monde, agrandir l'abysse qui nous en sépare, ni le nier en oubliant, ou en refoulant, que notre isolement est bien réel. La figure de l'automate permet justement de poser le problème du scepticisme envers les autres esprits, car elle vient illustrer un drame tout à fait quotidien : en général, nous ne doutons pas que les personnes qui nous côtoient soient des êtres humains doués de vie

---

<sup>23</sup> Stephen Mulhall résume cette idée de Cavell ainsi : « for Cavell, criteria can and do determine whether a given stretch of behavior is expressive of pain as opposed to joy; but they cannot determine whether it is expressive of real pain as opposed to feigned pain – and they cannot determine whether it is genuinely expressive as opposed to a mere appearance of expressivity. Of course, this does not mean that Cavell thinks that there is no distinction between animate and inanimate creatures, or that we do not know the difference between them: it simply means that this difference is not one for which there are criteria » (1998, p. 113).

intérieure, mais nous pouvons facilement les réduire à la fonction sociale qu'ils occupent, ou entretenir envers eux des relations purement instrumentales (de même qu'à l'inverse nous pouvons décider de nous fondre dans un rôle social, ou de ne pas nous engager envers les autres, de ne rien confier de notre vie intérieure). Et quand nous agissons ainsi, quand nous refusons de voir un corps humain comme expressif d'une vie intérieure qui lui est propre, il se passe ceci :

« There is nothing to read from that body, nothing the body is *of*; it does not go beyond itself, it expresses nothing; it does not so much as behave. There is no body left to manifest consciousness (or unconsciousness). It is not dead, but inanimate; it hides nothing, but is absolutely at my disposal; if it were empty it would be quite hollow, but in fact it is quite dense, though less uniform than stone. It was already at best an automaton. » (Cavell 1999, p. 84 ; l'auteur souligne)

La figure de l'automate nous rappelle ainsi que nous ne pouvons jamais *connaître* directement le contenu des autres esprits puisque nous sommes séparés les uns des autres, alors il appartient à tout un chacun d'exprimer sa vie intérieure (si nous voulons qu'elle soit reconnue) et, à l'inverse, il nous revient de reconnaître la vie intérieure des autres (ou de reconnaître, si c'est le cas, leur refus de l'exprimer).

Ce serait à partir d'une telle position sceptique que nous pouvons affirmer que la star est fabriquée de toutes pièces : elle n'est plus qu'un corps vide à ma disposition, comme à la disposition des studios et de tous ceux qui veulent s'en emparer, un automate attendant d'être programmée, manipulée, pour bouger et se comporter tel que nous le désirons, pour qu'elle produise les signes que nous attendons d'elle. Ce que nous voyons à l'écran ressemble à un être humain, agit comme un être humain, mais il ne s'agit en fait que d'un corps vide – plus exactement, il ne s'agit pas de quelqu'un qui aurait des rouages plutôt que des entrailles, mais de quelqu'un qui se fondrait dans un rôle social qu'il accomplirait mécaniquement, automatiquement, sans exprimer d'individualité. Comme un collègue de travail par exemple, qui refuserait de nous parler sauf lorsque le travail le requiert, qui exécuterait tant et si bien sa tâche, tout ce qui est exigé de lui, avec une telle efficacité et une telle rigueur, que nous serions incapable de l'imaginer dans un autre contexte, poser d'autres sortes de gestes, incapable d'imaginer sa vie personnelle.

En réponse à un article de Barry King (« Articulating Stardom », dans Gledhill 1991) répétant l'idée, assez connue, qu'au cinéma il est difficile d'exprimer l'intériorité humaine puisque d'ordinaire nous n'avons pas accès directement à la vie intérieure d'un personnage,

comme il est possible en littérature par exemple, Keane résume l'argument développé ici en rappelant ce que nous devrions tous savoir sur l'expressivité de notre corps :

« If there are limits on the expressibility of human interiority (hence on our knowledge of others, and on others knowledge of us), they are not imposed by film. These limits exist with us: We inhabit them. They were neither constructed nor manufactured by Hollywood or by the medium of film » (1993, p. 38).

Si nous repensons à notre collègue de travail automate, nous pourrions-nous demander où se situe cette « limite », c'est-à-dire pourquoi il nous semble dénué de vie intérieure : est-ce la responsabilité de ce collègue, qui accepte de se fondre à son travail au point d'y nier son individualité ? (Et dans ce cas pourquoi le ferait-il ?) Ou est-ce notre responsabilité, notre propre attitude envers lui peut-être, qui nous rend aveugle à une individualité qu'il croit exprimer ? (Et dans ce cas la question serait plutôt pourquoi n'avons-nous pas vu ce qui pourtant était là sous nos yeux ?) Ces questions, ce sont aussi celles posées par *Top Gun* : pourquoi Pete Mitchell veut devenir Maverick, le meilleur pilote d'élite possible ? Pourquoi accorde-t-il autant d'importance à son travail, à la maîtrise de son avion ? Et pourquoi, malgré tout, sommes-nous en mesure de reconnaître la vulnérabilité (le Pete Mitchell) se cachant derrière ce dévouement à un métier (le Maverick) ?

Est-ce qu'un corps humain peut, de toute façon, être réellement « inexpressif » ? L'inexpressivité n'est-elle pas plutôt une forme d'expression ? Cavell nous offre une réponse claire : « expressionlessness is not a reprieve from meaning, but a particular mode of it » (1979, p. 107). D'ailleurs, ce fameux effet Koulechov qui sous-tend la vision de l'acteur non-acteur chez Morin (et dans une certaine mesure chez Dyer) repose précisément sur une telle condamnation à l'expressivité : devant un homme qui tend vers l'inexpressivité, nous ne lisons pas son corps en apparence « neutre » comme l'indice d'une vie intérieure absente. Au contraire, nous attribuons à cet homme des désirs ou des émotions, nous refusons de voir en lui un objet comme un autre ; en quelque sorte, nous l'obligeons à s'exprimer, qu'il le veuille ou non. Peut-être qu'il faudrait renverser les conclusions normalement tirées de cette expérience (historique ou mythique, peu importe) : voilà la preuve que le cinéma porte notre attention sur le corps humain, et non sur les bols de soupe (accessoires à cette expérience), ou encore sur la vie intérieure que ce corps traduit nécessairement, quand bien même ce serait pour traduire une tentative plus ou moins réussie de cacher cette vie intérieure.

En ce sens, le corps de l'acteur guide notre lecture de la séquence tout autant que le montage, c'est ce corps que nous voulons interpréter en premier lieu pour donner sens au montage (nous y verrions sinon la succession plus ou moins aléatoire de deux « objets »), alors c'est bien le problème du « selfhood », quoique d'une manière anecdotique ici, qui nous préoccupe au cinéma (qui préoccupe le cinéma). Bien sûr, il ne s'agit pas de nier que notre perception de l'acteur peut être influencée par des techniques cinématographiques (le montage, l'éclairage, le cadrage, etc.), mais de noter deux choses : d'abord, que l'acteur, et plus exactement ce qui tient de l'humain en lui, sa nécessaire expressivité, n'est pas réduit à néant pour autant ; ensuite, que même si l'émotion que nous attribuons à un acteur est produite par le montage plus que par la performance de l'acteur, le problème du « selfhood » demeure.

Dans ce cas, nous pourrions dire, pour revenir à nos sémiologues, que Morin ou Dyer déplacent leur responsabilité personnelle sur le dispositif du cinéma, qui devient une sorte d'écran à l'humanité des acteurs, alors que, pour Cavell, il n'en appartient qu'à eux, comme à chacun de nous, de reconnaître ce « human something » auquel le cinéma nous met en présence. Puisque le cinéma nous met en présence de la « chose elle-même », puisque « ce qui est filmé est saisi dans son existence, c'est-à-dire dans sa concrétude, dans la totalité indivise de ses attributs » (2014, p. 80), comme le résume Clémot, il est plus raisonnable de supposer que le cinéma porte notre attention vers ce corps humain, projeté et exhibé sur un écran, et sur sa condamnation à l'expressivité<sup>24</sup>.

À première vue, c'est aussi ce qu'affirme James Naremore dans son livre *Acting in the Cinema* puisqu'il adopte pour l'essentiel une position antagoniste à l'idée du non-acteur : plutôt qu'un corps inexpressif, Naremore stipule que nous sommes tous des acteurs, obligés de performer nos émotions pour les exprimer à autrui. Mais parvient-il pour autant à échapper au scepticisme ?

## **2. Le monde comme théâtre**

Marian Keane, toujours dans son article « Dyer Straits », nous répond que les écrits de Naremore présentent une variante de la position sceptique. Elle lui reproche surtout la naïveté de l'argument philosophique sur lequel repose sa démarche : pour Naremore, « one job of

---

<sup>24</sup> J'ai envie de rajouter, pour ne pas laisser croire que cet effet Koulechov peut bel et bien déterminer les stars : de toute façon, l'histoire du cinéma n'a encore jamais connu de star qui était mauvaise actrice. Il semble même évident que le seul charisme ne saurait résister à une performance peu convaincante, et que la nature de l'image de cinéma nous fera voir un mauvais acteur exactement pour ce qu'il est : un mauvais acteur, et rien d'autre.

mainstream acting is to sustain ‘the illusion of the unified self’ » (1990, p. 5). Or, Naremore assume, sans réellement en discuter, que ce concept d’un « unified self » serait bel et bien une illusion que nous entretenons envers nous-mêmes, et qu’en réalité « the self is more like an effect of structure – a crowd of signifiers, without any particular origin or essence, held in place by ideology and codes of representation » (*ibid.*). C’est cette prémisse que Keane questionne :

« We may not know ourselves as ‘unified’. (We may not even know exactly what this is supposed to mean. Does it mean ‘unified’ in mood? – in society? – in identity [that I know myself to be the same person for my son as for my mother]? – physically [that I have not aged, gained weight, become gray]? – that I am of one mind [ideologically; psychologically]? – that I can’t know you to be different, other than me? Naremore neither raises nor answers such crucial questions.) But let us grant that we do not, even that we cannot, know ourselves as ‘unified’. Does it follow that we do not exist, that our selves are illusions? » (1993, p. 35).

Il semblerait que Tom Cruise, par sa performance dans *Top Gun*, reprend l’argument de Keane, comme si, en performant Pete Mitchell qui joue Maverick, Tom Cruise nous montrait que c’est précisément en n’étant pas identique à soi-même, en n’étant pas « unifié », qu’il est possible, paradoxalement, de devenir soi-même – et n’est-ce pas aussi ce que fait Tom Cruise de film en film, s’explorer soi-même par ses divers rôles ? Et, dans tous ces rôles, ne reconnaissons-nous pas chaque fois Tom Cruise, c’est-à-dire une identité qui, sans être « unifiée », n’en demeure pas moins singulière, distincte (nous ne pourrions pas le confondre avec, disons, George Clooney) ? Pourquoi cette identité que l’on nomme Tom Cruise serait-elle une illusion ?

Naremore répondrait que si nous trouvons la performance de Tom Cruise convaincante, dans *Top Gun*, si nous la trouvons cohérente malgré sa fracture entre plus ou moins deux personnages, Pete Mitchell et Maverick, c’est que, comme dans toute performance qui se veut réaliste, Tom Cruise nous démontre là son « effort at sustaining opposite attitudes toward the self, on the one hand trying to create the illusion of unified, individualized personality, but on the other suggesting that character is subject to division or dissolution into a variety of social roles » (1990, p. 72). Pour Naremore, il semblerait que ces deux attitudes soient incompatibles, antagonistes ; on ne peut pas, à la fois, être « unifié, individualisé », et emprunter divers rôles sociaux, d’où cette illusion.

Mais revenons à notre film, pour mieux répondre à Naremore : peut-être pourrions-nous voir l’académie de *Top Gun* comme une scène de théâtre, et les pilotes d’élite comme des acteurs – d’ailleurs, tous portent un nom de scène (Maverick, Goose, Viper, Iceman, Charlie, etc.) et ils

ne participent pas à de vrais combats aériens, mais bien à des mises en scène, ou des répétitions, des pratiques de combat. Naremore y verrait là la métaphore du monde comme théâtre qui soutend son ouvrage et qu'il emprunte aux travaux du sociologue Erving Goffman : puisque dans nos activités quotidiennes « we constitute ourselves rather like dramatic character » (1990, p. 21-22) écrit Naremore, puisque nous jouons plus ou moins consciemment des rôles pour s'ajuster à diverses situations sociales, en analysant les performances d'acteurs et d'actrices au cinéma, « we inevitably reflect upon the pervasive theatricality of society itself » (1990, p. 5-6). Ce théâtre de *Top Gun* serait donc un reflet de notre monde : quand Tom Cruise performe Pete Mitchell qui joue Maverick, il nous montre comment son travail d'acteur se rapporte aux rôles que nous jouons, nous aussi, en société<sup>25</sup>, à l'instar de Pete Mitchell.

Cavell, de façon semblable, parle de notre « reality dramatized » (1979, p. 90) : l'une des « impulsions » de la photographie, écrit-il, est de « theatricalize its subjects » (*ibid.*) ; même quand l'enjeu est de paraître « naturel », « candide », il faut une sorte de direction d'acteur, l'ordre de ne pas regarder la caméra, alors « the impression of naturalness is conveyed by an essentially theatrical technique » (1979, p. 20). Dans le cas d'un film de fiction, cette théâtralisation inhérente à l'image photographique est redoublée par le travail de l'acteur, mais cela ne nous empêche aucunement de reconnaître la réalité filmée comme étant « notre » réalité, de trouver certains acteurs « naturels » : pour Cavell, « the ease with which we accepted film reality came from our having already taken reality dramatically » (1979, p. 90). Autrement dit, parce que la métaphore du monde comme théâtre exprime bel et bien notre façon d'être dans le monde, le monde du cinéma nous apparaît réaliste, précisément parce qu'il théâtralise ses sujets. Sur ce point, Cavell, Naremore et Tom Cruise semblent s'accorder<sup>26</sup>.

Mais, pour Cavell et Tom Cruise, il y a une dimension éthique inhérente, essentielle, à ce théâtre qu'est notre monde, ce que nous avons résumé plus tôt comme la difficulté de bien

---

<sup>25</sup> C'est aussi ce que nous suggère le titre de l'une de ses biographies approuvées, *All the World's a Stage*, de Iain Johnstone.

<sup>26</sup> Nous pourrions rajouter aussi Dyer et Morin. Le premier écrit : « the star phenomenon orchestrates the whole set of problems inherent in the commonplace metaphor of life-as-theatre, role-playing, etc., and stars do this because they are known as performers, since what is interesting about them is not the character they have constructed (the traditional role of the actor) but rather the business of constructing/performing/being (depending on the particular star involved) a 'character' » (1998, p. 21). Remarquons d'ailleurs que dans *Top Gun*, l'important n'est pas le personnage de Maverick, mais l'« entreprise de performer » Maverick. Et Morin : « [...] chacun se fabrique une personnalité de confection, qui est dans un sens le contraire de la personnalité vraie, mais aussi le truchement par lequel on accède à la vraie personnalité. La personnalité naît aussi bien de l'imitation que de la création. La personnalité est un masque, mais qui nous permet de faire entendre notre voix, comme le masque du théâtre antique. Ce masque, ce déguisement, la star en donne l'image et le modèle ; nous l'intégrons à notre personnage, l'assimilons à notre propre personne » (1972, p. 127-128).

s'exprimer à travers nos rôles sociaux pour qu'en retour les autres puissent nous reconnaître. Sur cela, Naremore (et Dyer) demeure muet, il regroupe tous les comportements humains sous le terme d' « acting », entendu en un sens si large qu'il en devient confus, ce qui finit par écarter toute forme d'expression personnelle (ce serait une « illusion »)<sup>27</sup>. Les performances (sociales ou théâtrales) sont lues uniquement en termes de « signes » qui correspondraient plus ou moins à un code culturel, à des conventions, un langage appris.

Par exemple, Naremore écrit « we are always copying other actors, never arriving at an unacted emotional essence » (1990, p. 69) : qu'est-ce dire ? Si je suis triste, et que je pleure, on peut dire que mon corps « joue » ma tristesse, qu'il « performe » les « signes » indiquant généralement la tristesse. En ce sens, il n'y a pas d' « unacted emotional essence », d'émotion que je ressentirais et qui ne serait ni exprimée par mon corps, ni cachée ou réprimée par la performance d'une autre attitude (par exemple, si je souris pour ne pas partager ma tristesse à mes pairs, ce qui, par ailleurs, correspond plus exactement à ce que l'on entend d'ordinaire par « acting »)<sup>28</sup>. Mais, une fois cela admis, qu'est-ce que l'on a dit ? À peu près rien : quand bien même j'exprimerais ma tristesse de la manière la plus convenue possible, l'important pour moi, du moment que je m'exprime en public, c'est que l'autre me démontre qu'il comprend et réagit à ce que j'exprime par ma « performance », réussie ou non, convaincante ou d'apparence insincère. Dans une telle situation, un ami qui se contenterait de me répondre, en bon sémiologue, « ton corps performe les signes conventionnels de la tristesse » ne me serait d'aucun réconfort, pas plus que ses applaudissements devant une performance qu'il jugerait hautement originale.

Cavell, dans *The World Viewed*, souligne bien la dimension éthique sous-jacente à ce monde comme théâtre :

« It is not merely that we occupy certain roles in society, play certain parts or hold certain offices, but that we are set apart or singled out for sometimes incomprehensible reasons, for rewards or punishments out of all proportion to anything we recognize ourselves as doing or being, as though our lives are the enactments of some tale whose words continuously escape us » (1979, p. 180).

---

<sup>27</sup> Chez Morin toutefois, comme l'indique la citation ci-haut, le masque demeure un moyen d'expression, il « nous permet de faire entendre notre voix » (1972, p. 127). Comme pour Tom Cruise d'ailleurs, qui, lui aussi, porte un masque, dans *Mission: Impossible* par exemple, pour faire entendre sa voix, pour s'exprimer.

<sup>28</sup> Mulhall, à la suite de Cavell, le dit ainsi : « my inner state of life is to be understood as something to which I give expression – or to be more precise, it is something which I must either express or suppress » (1998, p. 138).



Si nous nous sentons comme des acteurs dans le monde, c'est bien parce que nous ressentons souvent un écart entre l'intention d'un geste, d'un mot et la compréhension de celui-ci par les autres, ou entre nos actions et leurs conséquences, qui souvent nous échappent ; c'est parce que nous nous sentons incompris, isolés, ignorés, et donc parce que nous avons mal joué notre rôle, ou peut-être plus parce qu'on nous a imposé un rôle qui n'est pas celui que nous voulions jouer (si seulement nous voulions en jouer un), ou encore, cas peut-être plus rare, parce que nous jouons si bien un rôle que nous finissons par disparaître derrière. Nous « jouons » nos émotions, certes, mais si chaque fois que j'exprimais sincèrement mon émotion je recevais exactement la réponse que j'attendais de la part des autres, je n'aurais probablement pas l'impression d'être un acteur : je serais apte à m'exprimer, je serais « moi-même », transparent et visible, et je n'aurais pas cette impression qu'il se tient quelque chose entre ma vie intérieure et le monde<sup>29</sup>.

C'est pourquoi nous atteignons vite une limite à interpréter les comportements humains en termes de « signe » : à lire Naremore, nous avons l'impression qu'il n'y a aucun enjeu dans nos vies sociales, excepté la performance en elle-même, comme si notre « essence émotionnelle » était sans importance par rapport aux signes qui l'expriment (ou non) avec plus ou moins de conviction. C'est l'argument sceptique par excellence, que Keane résume ainsi : « Naremore's account of the self suggests that the self can be adequately pictured as a substance which assumes a given shape because of the ways culture and ideology work on it. Naremore argues that because the self is shaped from outside itself, the self does not – cannot – exist » (1993, p. 36). Parce que nous jouons constamment des rôles que nous avons appris en société, parce que nous copions, imitons, les comportements des uns et des autres, des comportements qui nous ont été légués par notre culture et nos idéologies, il n'y a pas de place pour le moi, et donc (Naremore ne va pas explicitement jusque-là, mais c'est la conclusion que nous pouvons tirer de son ouvrage) nous n'avons envers l'autre aucune responsabilité puisqu'on pourrait aussi bien dire qu'il n'existe pas – il n'y a que des masques, et rien derrière (même nos habitudes seraient pour Naremore « our true mask » [1990, p. 22]).

---

<sup>29</sup> Nous allons développer ce point plus loin, mais nous pouvons noter dès maintenant la similarité entre cette idée d'un « rôle » qui se tient entre moi et le monde, et l'un des passages clés de Cavell dans *The World Viewed* : « our condition has become one in which our natural mode of perception is to view, feeling unseen. We do not so much look at the world as look *out* at it, from behind the self » (1979, p. 102 ; l'auteur souligne). Depuis derrière le moi, « as from behind a camera » (2000, p. 176), comme nous l'avons vu avec Keane et Rothman ; ou depuis derrière un masque, dirait Tom Cruise.

Tom Cruise serait bien embêté par cette philosophie, lui qui fait de son identité l'enjeu explicite de la majorité de ses films – à quoi bon retirer des masques, s'il n'y a rien à révéler ? Dans *Mission: Impossible*, quand il retire son masque, que révèle-t-il si ce n'est Tom Cruise ? Aux sémiologues, Tom Cruise répondrait, en empruntant les mots de Cavell : « apart from the wish for selfhood (hence the always simultaneous granting of otherness as well), I do not understand the value of art » (1979, p. 22). Plus encore, le « performer » de cinéma, pour Cavell, précisément parce qu'il est un acteur, parce qu'il utilise son corps pour s'exprimer, pour donner vie à un rôle, et parce que le cinéma nous met en présence de la « chose elle-même », donc du corps et de sa relation au monde et aux autres, alors l'acteur, ou plus précisément la star, est une « condition of movies », d'où l'idée que « an individuality is the subject of film » (1979, p. 72), ce que Keane explicite en ces mots : « it is film acting (and film direction or authorship) that reveals assertions of and meditations on selfhood to be both central to and part of the origin of the medium itself » (1993, p. 31). C'est-à-dire que le cinéma pose naturellement les questions que Dyer, Morin et Naremore évitent, de même que les *star studies* en général<sup>30</sup>.

### 3. Reconnaître Pete Mitchell

Pour examiner ces questions posées par le cinéma (sur ce qu'est l'expérience de vivre dans un corps dans le monde) et éviter les erreurs des sémiologues, il nous faut revenir vers les œuvres, vers Tom Cruise, vers le théâtre de *Top Gun* tel qu'il nous est révélé par la lentille de Tony Scott : nous nous demandions si Pete Mitchell s'exprime à travers son rôle de Maverick, ou si ce Maverick lui servait de masque. Nous pourrions répondre ceci : pour accepter la perte de son père, Pete Mitchell s'est inventé un rôle, Maverick, défini par ce mouvement qui s'oppose par son excès à la rigidité imposée par l'armée (un contraste qui est aussi celui de *Risky Business*, où la danse de Joel servait de contrepoint à l'absence de mouvement du personnage dans les scènes où il est confronté aux autres). En même temps, l'armée l'enserme dans un rôle social (et le soldat est sans doute l'un des rôles qui se rapproche le plus de l'automate, autant par la rigidité des gestes exigée que par la nécessité d'obéir à un programme), un rôle qu'il a adopté pour

---

<sup>30</sup> Précisons toutefois que cela n'empêche pas ces auteurs d'offrir des portraits sensibles, justes, émouvants, de certaines stars ; nous pensons notamment au chapitre de Morin sur James Dean ou à la deuxième partie du livre de Naremore, composée d'études de cas exemplaires. Mais nous gardons toujours le sentiment, à lire ces passages, que nous en restons à un niveau technique, à une maîtrise du jeu de l'acteur, donc à la surface du corps, comme si le fait que les émotions soient feintes nous empêchaient d'y lire, tout de même, une émotion. Ça devient, justement, une question de technique : quelle capacité à feindre la tristesse ! Alors que, dans mon expérience, le fait que cette émotion soit feinte ne m'empêche pas de la reconnaître, et d'y répondre, autant que possible depuis la position du spectateur (je ne peux guère consoler un personnage, mais je peux pleurer en me reconnaissant dans son émotion).

suivre les traces de son père, en voulant toutefois le vivre à sa façon. Maverick offre à Pete Mitchell une illusion de contrôle, comme si le parfait contrôle que croit exercer Maverick sur son avion, et qu'il veut démontrer par ses acrobaties casse-cou, devenait le gage d'un contrôle que Pete Mitchell veut exercer sur sa vie personnelle : Maverick peut maîtriser son avion, le diriger comme il veut, alors que Pete Mitchell vit plutôt sous l'impression que la vie lui échappe, qu'il n'est pas reconnu comme il le voudrait. D'ailleurs, il peine à gérer ses relations personnelles : quand Charlie (Kelly McGillis), son amante et professeure, lui tient tête en cours et réproouve ses actions, il s'emporte rapidement et fuit la classe, incapable d'accepter cet affront qui n'en est pas un, comme Charlie devra lui expliquer par après.

En somme, les bravades et la confiance en soi surjouées démontrent un urgent besoin d'attention, elles témoignent de la solitude du personnage (il en fait trop dans l'espoir d'enfin se faire reconnaître), tout en l'empêchant de surmonter son isolement qu'il ne fait que renforcer (il ne révèle en fait rien de lui, la performance de Maverick ne sert qu'à démontrer son excellence dans sa profession, cachant ainsi cette vulnérabilité qu'il n'exprime qu'à son seul ami). Un isolement qui, une fois dans son avion, se concrétise aussi par son incapacité à travailler en équipe, à prendre en considération ses collègues ; il en oublie même Goose, son meilleur ami, qui partage pourtant le même cockpit que lui. Pete Mitchell devra alors apprendre à la dure qu'il y a des choses que même Maverick ne peut pas contrôler : durant un exercice de vol, il se fait prendre dans le souffle du réacteur d'un autre jet, et il perd le contrôle de son avion qui s'emporte dans une vrille à plat, coûtant la vie à Goose. Maverick n'est pas jugé responsable de l'accident, mais il pense pendant un temps quitter l'école de Top Gun, et donc sa profession, son rôle de pilote d'élite par lequel il tentait pourtant de s'affirmer.

Pete Mitchell apprendra alors à s'exprimer à travers son rôle de Maverick pour reprendre contact avec le monde : dans la séquence finale, un combat aérien contre de véritables ennemis, donc hors de la scène de l'académie Top Gun et dans l'arène du monde, Maverick pourra pour la première fois travailler en équipe. De retour sur terre, triomphant avec les autres pilotes, son collègue Iceman (Val Kilmer) le louange en reconnaissant qu'il fait un digne ailier : sans jamais quitter son nom de scène, Maverick se voit enfin reconnu par ses pairs. Ce que doit apprendre Pete Mitchell, ce n'est donc pas à se défaire du surnom de Maverick, qu'il gardera jusqu'à la toute fin, mais bien à devenir Pete Mitchell à travers Maverick, à devenir lui-même à travers ce rôle qui servait d'abord à se cacher, et donc à mieux s'exprimer par sa performance, à être un bon acteur, à bien performer ce rôle de Maverick qui est le sien. Nous pourrions dire qu'au début

du film il surjoue, il en fait trop, alors il doit se tempérer, jouer avec justesse : dans les dernières scènes, il trouvera un juste milieu entre l'immobilité étouffante et les mouvements exagérés, pour qu'en retour les autres puissent le reconnaître (le voir pour qui il est plutôt que comme l'ombre de son père, par exemple).

Peut-être pouvons-nous commencer à comprendre, à ce point, la citation d'Amy Nicholson en exergue de cette section : « never has an actor been so closely watched, yet so rarely seen – so successful while still struggling for recognition » (2014a, p. 7). La critique américaine voulait surtout souligner ainsi que Tom Cruise, star des plus populaires, peine à se faire reconnaître comme un acteur « sérieux », qu'il est plus réputé pour son beau sourire que pour ses talents d'interprète. Mais il nous suffit de substituer ici le terme « recognition » par celui d'« acknowledgment », au cœur de la philosophie de Cavell, et cette phrase exprime alors l'enjeu éthique principal de la filmographie de Tom Cruise, un désir de reconnaissance partagé par nombre de ses personnages. Et puisque Tom Cruise nous montre ce qu'est jouer un rôle, comment il est possible de se sentir isolé derrière un rôle, et comment il est possible finalement de s'exprimer à travers un rôle, pour qu'en retour les autres puissent nous reconnaître (ou non : là est l'un des risques), et puisque nous sommes, nous aussi, des acteurs dans le monde, au sens où l'entend Cavell plus que Naremore, des acteurs qui risquent d'être cachés par un rôle ou de devenir des automates, soit par un désir personnel de se protéger, soit par un refus des autres de nous reconnaître – alors nous pouvons commencer à comprendre, aussi, pourquoi les stars sont inspirantes, pourquoi elles nous émeuvent. Du moment, en tout cas, que nous sommes en mesure de reconnaître que la star s'exprime, qu'elle profite du pouvoir de révélation du cinéma pour se révéler (et révéler ce faisant ce pouvoir du cinéma), et donc lorsque nous ne la pensons pas comme déterminée par ce dispositif, ou réduite à un rôle (pré-écrit, signe d'une idéologie) qu'elle performe.

Précisions toutefois qu'il ne s'agit pas ici de contester l'idée que les stars sont bien, au moins en partie, une fabrication, les produits d'une industrie et/ou d'une technique cinématographique, ni que les stars peuvent, en effet, participer à promouvoir l'idéologie américaine. Cavell le demande au début de son livre, comme pour y répondre implicitement par tout ce qui suit : s'il y a à Hollywood « a money conspiracy » ou « the build-up of a star system that overshadowed its makers », alors « how such a setup could so often have yielded movies worth possessing and questioning » (1979, p. 7) ? Rappelons que c'est la question de Cavell : comprendre l'importance du cinéma dans nos vies. Une question que nous avons déplacée vers

la star, et encore plus spécifiquement vers Tom Cruise : pourquoi Tom Cruise est « significant » ? Ou comment la star jette-t-elle une lumière sur les « obscurités » propres à notre expérience du cinéma ? Et, par suite, comment la star *nous* éclaire-t-elle, puisqu'en jetant sa lumière sur notre expérience elle nous permet de mieux la voir ?

## Pause réflexive (1)

Ce passage par les sémiologues nous permet de préciser un instant notre démarche : s'il est possible, voir probable, que certains acteurs qualifiés de star ne sont, en réalité, rien d'autre que des acteurs accomplissant aussi mécaniquement que possible la fonction que l'on attend d'eux, il est par contre impossible de prouver a priori qu'il y a de telles stars-automates, ou d'affirmer que toutes les stars sont (ou non) des automates par défaut ; il faut étudier chaque star individuellement, et montrer en quoi (et comment, pourquoi) elles sont (ou non) des automates. D'où l'importance de se pencher sur son expérience, puisque pour étayer l'argument que « Tom Cruise est une star, qui se performe soi-même et s'explore à travers un rôle », je ne peux pas chercher de preuves en dehors de mon expérience, de mes rencontres cinématographiques avec Tom Cruise ; la pensée de Cavell ne me permet pas de prouver, hors de tout doute, que Tom Cruise exprime bien ce que j'affirme qu'il exprime, mais elle me fournit un vocabulaire, elle me propose des mots me permettant de (mieux) exprimer mon expérience. Ensuite, il appartient au lecteur de reconnaître (ou non) son expérience de Tom Cruise dans les mots que j'emploie – rien ne peut garantir notre accord, mais dans tous les cas, rien ne peut être établi en dehors de cet examen attentif.

Du critique d'art, Cavell écrira ainsi qu'il doit explorer son expérience personnelle pour la partager de manière exemplaire à travers son langage, afin de chercher un accord avec ses lecteurs : « the problem of the critic, as of the artist, is not to discount his subjectivity, but to include it; not to overcome it in agreement, but to master it in exemplary ways » (2015, p. 87). Et l'une des choses que Tom Cruise nous apprend, c'est justement à quel point il peut être difficile de s'exprimer, de trouver les bons mots, de comprendre son expérience personnelle pour la performer de manière exemplaire, et quels risques nous prenons lorsque nous osons l'expression, plutôt que de rester caché derrière un rôle pré-écrit – ou derrière une *interprétation* conventionnelle, avons-nous envie de dire. Qui est Tom Cruise ? Une réponse provisoire serait : Tom Cruise est une star qui nous renvoie à ce que c'est d'être un acteur, de devoir s'exprimer par le corps ou le langage ; un acteur capable d'affirmer son existence, en sachant rendre compte des périls propres à l'expression ; une star, en retour, qui m'inspire à écrire *ce mémoire-ci*, à exprimer mon expérience pour témoigner de ce qu'il m'a inspiré.

## II – La star et le scepticisme

### Bill Harford, À la surface du corps

« Mais quand tu as une certitude, n'est-ce pas simplement parce que tu fermes les yeux devant le doute ? » – Ils sont fermés.

Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*

La première réplique d'*Eyes Wide Shut* appartient au docteur Bill Harford (Tom Cruise), cherchant parmi des effets disposés pêle-mêle sur une table d'appoint : « Honey, have you seen my wallet? » « Isn't it on the bedside table? » lui répond aussitôt Alice (Nicole Kidman), sa femme, hors-champ pour le moment. La question de Bill n'a rien d'innocente : comme le remarque Amy Nicholson, ce portefeuille contient trois choses très importantes pour le personnage, « his money, his medical board credentials, and his self-esteem » (2014a, p. 110). C'est grâce à ce portefeuille que Bill va pouvoir circuler d'un lieu à l'autre durant le film : il le sortira de sa poche à plusieurs reprises, soit pour payer son passage, soit pour prouver son identité (chaque fois qu'il se présente comme un médecin il sort sa licence, tel un agent du FBI son badge dans un film policier). Mais Bill, dans cette première scène, ne sait pas où se trouve son portefeuille, il ne sait pas où se trouve la « preuve » de son identité ; c'est plutôt sa femme qui détient ce savoir sur lui.

Dans les nombreux écrits sur *Eyes Wide Shut*, nous retrouvons souvent cette idée, formulée ici par Diane Morel : « si Alice dévoile une intériorité propre et un passé [...] Bill en reste dénué. Il n'est en fin de compte qu'une façade, un personnage vide » (2002, p. 76-77). Nicholson, de même, écrit que :

« Cruise's blankness makes *Eyes Wide Shut* take on an element of kabuki theater, the art form where emotional perception – not projection – is key. The whole film feels like an exercise in theatricality, as though Dr. Bill is not a person but a prop » (2014a, p. 103).

Plus loin, elle écrit que sa performance est « artificial, distant, and unrelatable » (*ibid.*), la qualifiant même de « terrible » (2014, p. 104), avant de justifier cet échec sur la méthode de tournage : Kubrick demandait à sa star de rejouer jusqu'à quatre-vingt-quinze fois une même action avec plusieurs variations, sans jamais préciser quelle version il préférerait, ni inviter ses acteurs à regarder les scènes tournées. Comment Tom Cruise pouvait-il alors trouver une

cohérence à son personnage s'il ne pouvait pas savoir, de scène en scène, ce que Kubrick attendait exactement de lui ?

Dans son article « Screen Performance and Director's Visions », publié dans le recueil *More than a Method*, Sharon Marie Carnicke qualifie aussi la performance de Tom Cruise comme « blank, non-interactive » (2004, p. 59), pour ensuite affirmer que Tom Cruise réussit à devenir un « inexpressive mask », dans la scène où sa femme lui confesse un fantasme adultère, « by doing literally nothing » (2004, p. 60). Carnicke suggère une affinité avec Brecht dans la performance de Tom Cruise (ou sa non-performance : après tout, selon elle, il ne fait rien), qui offrirait un contraste avec la performance de Nicole Kidman, plus caractéristique de la Méthode de Lee Strasberg favorisée à Hollywood (c'est-à-dire que Nicole Kidman, elle, fait quelque chose, elle déploie un « high level of interactivity » [*ibid.*]). Dans le même recueil, Dennis Bingham développe cette intuition dans son article « Kidman, Cruise, and Kubrick : A Brechtian pastiche », encore une fois pour distinguer la performance de Tom Cruise (« an automaton, unconscious to the end » [2004, p. 270]) de celle de Nicole Kidman, plus théâtrale.

Nous retrouvons dans ces citations des mots qui devraient à ce point-ci nous être familiers : en particulier, « inexpressive » (ou « blank ») et « automaton ». Pour ces auteurs (à l'exception de Nicholson), cette inexpressivité de Tom Cruise n'est pas envisagée comme un reproche, comme une faille dans sa performance d'acteur ; il s'agit plutôt de noter que ce style de jeu correspond à ce que Kubrick voulait, et que Tom Cruise est réduit dans ce film à l'état de marionnette dans les mains d'un cinéaste Tout-Puissant, prisonnier d'une sorte d'effet Koulechov sans contrechamp. C'est ce que résume Randolph Jordan, en écrivant que :

« When I first experienced *Eyes Wide Shut*, [...] I was simply empty, as though Tom Cruise's performance had been made manifest within my very being. I became Bill Harford, wandering the streets of a cardboard New York, desperately trying to connect with all that I was presented with on (and off) the screen. Yet I felt as though I couldn't break through the film's surface, and that perhaps there was nothing lying beneath this surface to begin with » (2008, p.157).

À l'instar de Jordan, tous ces auteurs semblent vouloir « break through the film's surface » en craignant de ne rien y trouver, comme si Tom Cruise était réellement vide plutôt que simplement étranger à lui-même. Car c'est tout l'enjeu de cette première réplique citée plus tôt (« où se trouve mon portefeuille ? », c'est-à-dire « où se trouve mon identité ? ») : Bill a oublié qui il est ; pris dans les habitudes de son ordinaire, il ne sait plus où il a laissé traîner son identité.



Voilà qui nous oblige à formuler une distinction importante : nous disions que les sémiologues voient les stars comme des automates produisant des signes, mais nous affirmons plutôt que les stars s'expriment (Tom Cruise servant d'exemple pour suggérer qu'il serait possible d'effectuer un tel exercice critique à partir de toutes les stars dignes de ce nom). Dans ce cas, si notre démonstration est convaincante, il nous faut conclure que les sémiologues ont les « yeux grands fermés » sur ce que les stars expriment. Mais Bill, lui, refuse l'expression (au début du film du moins), il est bel et bien, comme le remarque Louis Blanchot, ce « personnage d'automate (bon père, bon mari, bon médecin) » (2016, p. 40), une position dans le monde qui ne lui est pas imposée par un regard extérieur, mais qu'il a lui-même adoptée, plus ou moins consciemment sans doute. Le scepticisme ne se trouve donc pas au même niveau : cette fois, ce serait Bill qui est sceptique, non les auteurs voyant en lui un automate inexpressif (quoiqu'il nous faudra nuancer leurs commentaires). Mais pourquoi Bill se retire-t-il ainsi du monde ?

Remarquons déjà que nous retrouvons là quelque chose du Joel de *Risky Business* (ce plan où il se tient derrière la caméra, comme hors de portée du regard de ses parents), du Pete Mitchell de *Top Gun* (qui regarde le monde caché derrière le rôle de Maverick) et peut-être aussi de *Mission: Impossible* (par la figure du masque). Ce qui me donne envie d'affirmer que Tom Cruise, par ses rôles, explore la condition d'existence de l'homme moderne, ce que Cavell décrit, tel que nous l'avons noté, comme « one in which our natural mode of perception is to view, feeling unseen. We do not so much look at the world as look *out at* it, from behind the self » (1979, p. 102 ; l'auteur souligne) ; cette condition, c'est celle que Cavell nomme le scepticisme, le sentiment que nous sommes séparés du monde et qu'il est donc impossible de le connaître. Dans *Eyes Wide Shut*, le scepticisme de Bill est révélé lorsqu'il est confronté à l'altérité de sa femme, au moment où elle lui confie un fantasme qu'il ne soupçonnait pas, ce qui la rend subitement étrangère à ses yeux (le personnage d'automate, comme dit Blanchot, sera « subtilement dévié de son programme » par une « succession de secousses intimes » [2016, p. 40]). Cet événement le lance dans une nuit d'errance durant laquelle il ressent, et tente d'accepter, cette séparation d'avec sa femme, et où il devra abandonner ce que Cavell nomme une « fantasy of inexpressiveness » (un désir impossible d'échapper à l'expression).

Mais qu'est-ce que cela signifie, avoir les « yeux grands fermés » ? Qu'est-ce que le scepticisme pour Cavell ? Et comme, chez le philosophe, l'expérience du cinéma est décrite comme « a moving image of skepticism » (1979, p. 188), est-ce que le scepticisme de Tom Cruise éclaire notre expérience, et partant notre propre scepticisme ?

## 1. Fermer les yeux devant le doute

Le modèle classique du scepticisme en philosophie prend la forme d'un questionnement sur les limites de notre entendement, stipulant par exemple qu'il nous est impossible de connaître le monde en dehors de notre perception de celui-ci, ou proposant qu'un malin Génie, comme disait René Descartes dans la première de ses *Méditations métaphysiques*, nous donne à voir l'illusion d'un monde là où en fait il n'y en a pas. Ces expériences de pensée, comme le résume Stephen Mulhall, « attempt to generate a sense of ourselves as sealed off from the world, each closed for ever within her own endless succession of experiences » (1998, p. 92). Mais, pour Cavell, ces expériences de pensée sceptiques traduisent en fait un sentiment d'isolation plus quotidien :

« My major claim about the philosopher's originating question – e.g., “(How) do (can) we know anything about the world?” or “What is knowledge; what does my knowledge of the world consist in?” – is that it (in one or another of its version) is a response to, or expression of, a real experience which takes hold of human beings » (1999, p. 140).

À quelle expérience pense Cavell ? Nous disions plus tôt que le scepticisme est une disposition naturelle, découlant de notre isolement : ce sentiment d'être séparé du monde et des autres peut nous étreindre à diverses occasions, par exemple suite à un événement traumatique, la mort d'un être cher peut-être, comme dans le cas de Pete Mitchell, ou plus quotidiennement lorsque nous constatons un écart entre nos gestes, nos intentions, et leurs conséquences, ou lorsque nous nous sentons trahi (à tort ou à raison) par quelqu'un que nous croyions connaître, en qui nous avons confiance peut-être, d'où notre impression de ne pas être transparents face à l'autre, comme si quelque chose s'interposait entre nous et l'autre<sup>31</sup>. Dans ces situations, notre subjectivité n'apparaît pas comme un accès au monde, mais comme un écran, comme le suggère Cavell dans *The World Viewed* : « at some point the unhinging of our consciousness from the world interposed our subjectivity between us and our presentness to the world. Then our subjectivity became what is present to us, individuality became isolation » (1979, p. 22). Quand nous cédon

---

<sup>31</sup> Rappelons cette citation de Cavell commentée plus tôt : « It is not merely that we occupy certain roles in society, play certain parts or hold certain offices, but that we are set apart or singled out for sometimes incomprehensible reasons, for rewards or punishments out of all proportion to anything we recognize ourselves as doing or being, as though our lives are the enactments of some tale whose words continuously escape us » (1979, p. 180). Si nous avons l'impression de jouer un rôle en société, ce n'est pas uniquement parce que ces rôles ont été déterminés, écrits si l'on veut, par quelqu'un d'autre ou par l'ordre des choses, la société, mais peut-être surtout parce qu'il nous semble difficile de nous faire reconnaître par l'autre. Et c'est souvent parce que nous ne voulons pas risquer d'être incompris que nous allons adopter l'un de ces rôles de société, parce que le *conformisme* (nous allons revenir sur ce mot) nous paraît plus simple que revendiquer notre voix malgré tout.

ainsi au scepticisme notre subjectivité paraît insurmontable, et le monde, comme les autres esprits qui l’habitent, sont repoussés loin de nous : nous nous sentons invisibles, cachés par notre subjectivité (si je ne peux pas connaître les autres, alors eux non plus ne peuvent pas me connaître, si seulement ils existent), et dès lors il nous semble plus simple de se contenter de *voir* le monde, duquel nous nous sentons de toute façon déconnectés (nous n’avons plus le sentiment de pouvoir agir dans ce monde, qui n’existe pas hors de nous). Le scepticisme envers le monde, l’idée qu’il ne nous est pas possible de *connaître* le monde, qu’il demeure hors de notre portée (parce que nous ne pouvons pas prouver hors de tout doute qu’il n’est pas l’œuvre d’un Malin génie, parce que nous ne pouvons pas connaître le monde autrement que par nos sens qui peuvent nous tromper et qui de toute façon sont limités) devient pour Cavell une sorte de leurre qui cache un scepticisme plus profond, celui envers les autres esprits : le sceptique transforme notre isolement naturel en une barrière insurmontable.

L’erreur fondamentale du sceptique serait ainsi de vouloir transformer en un défaut de connaissance ce qui ne tient pas du domaine de la connaissance : « our relation to the world as a whole, or to others in general, is not one of knowing, where knowing construes itself as being certain. So it is also true that we do not *fail* to know such things » (1999, p. 45 ; l’auteur souligne). Nous ne pouvons pas échouer à connaître l’esprit des autres puisqu’il ne s’agit pas d’un objet de connaissance, de certitude – il faut plutôt *reconnaître* (« acknowledge ») l’existence des autres comme séparée de soi, et donc condamnée à nous échapper, à nous filer entre les doigts. Comme le résume Sandra Laugier :

« C’est notre volonté, nos tentatives de maîtriser le monde et les choses, de les saisir à tous les sens du terme, qui nous en éloignent irrémédiablement. Emerson décrit comme « *the most unhandsome part of our condition* » cette évanescence du réel, qui nous glisse entre les doigts au moment où – *parce que* – nous l’agrippons. C’est notre *volonté de savoir* (comme appropriation théorique et synthèse de l’entendement) qui nous fait perdre le contact, la proximité ordinaire avec les choses, et annule en quelque sorte leur disponibilité ou leur pouvoir d’attraction – le fait qu’elles soient *at hand*, ou *handsome* : là, à notre portée » (2001, p. 102 ; l’auteure souligne).

Laugier fait ici référence à ce passage de Ralph Waldo Emerson, dans « Experience » : « I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers then when we clutch hardest, to be the most unhandsome part of our condition » (2000, p 309), une phrase que Cavell commente dans, entre autres, *Conditions Handsome and Unhandsome* (1990, voir p. 38-41). Dans ces pages, Cavell relie le terme « grasping », chez Emerson, au *greifen*, chez

Martin Heidegger, traduit par « clutching », comme deux manières semblables de se représenter la pensée occidentale et sa volonté de savoir : « Emerson's image of clutching and Heidegger's of grasping, emblemize their interpretation of Western conceptualizing as a kind of sublimized violence » (1990, p. 39). En voulant connaître le monde, où connaître est entendu comme un acte d'appropriation, le monde nous file entre les doigts, ce qui est d'autant plus frustrant, pour le sceptique, que le monde lui semble à portée de mains.

Cette volonté de savoir, ce serait aussi celle de Bill Harford qui, au début d'*Eyes Wide Shut*, pense *connaître* sa femme, niant ainsi cette séparation entre les êtres, et lui faisant perdre contact avec sa femme. Dans la première scène, après avoir trouvé son portefeuille, Alice demande à son mari « How do I look? », à quoi Bill répond « Perfect », mais à ce moment il lui fait dos et son regard plonge plutôt dans un miroir dans lequel il ajuste sa propre apparence. Bill n'est pas malhonnête (il ne pense pas mentir en répondant « Perfect » même s'il n'a pas regardé sa femme), seulement il sait que sa femme est parfaite (figée dans une image idéale, imperméable au changement), il en est *certain*, alors il n'a pas besoin de le vérifier. En ce sens, cette certitude de Bill l'aveugle, et sa femme lui est d'autant plus étrangère qu'il pense la posséder, la connaître : il ferme les yeux devant le doute, pour reprendre les mots de Wittgenstein cité en exergue, qu'il devrait éprouver face à sa femme, non pas un doute qui prendrait la forme d'un soupçon, comme s'il elle lui cachait malhonnêtement quelque chose, mais plutôt celle d'une reconnaissance, reconnaissance qu'elle est sa propre personne et en ce sens qu'elle lui sera toujours en partie étrangère (Bill ferme les yeux sur l'altérité de sa femme). En même temps, le plan témoigne d'une intimité puisque Bill rentre dans la salle de bains pendant que sa femme urine, une proximité physique qui contraste avec l'éloignement métaphysique des personnages, mais c'est sans doute précisément cette femme-là, dans toute sa quotidienneté, que Bill ne voit pas, préférant garder en lui, pouvons-nous imaginer, une image idéalisée d'Alice.

Peut-être précisément cette image que nous voyons au tout début du film, lorsqu'Alice se dénude de dos, seule devant la caméra ; un plan brusquement interrompu par une coupe au noir, suivie par le titre du film : *Eyes Wide Shut*, les yeux se ferment devant cette image érotisée d'Alice, comme si Bill avait perdu son désir (comment désirer ce que nous sommes certains de posséder ?) D'ailleurs, il est impossible de situer dans le temps cette première image : encadrée par deux piliers grecs, avec des rideaux d'un rouge éclatant en arrière-plan, Nicole Kidman est éclairée d'une lumière dorée mettant sa nudité en valeur. La mise en scène recherche le

sentiment d'une perfection sculpturale, qui est aussitôt contrastée, deux plans plus tard, avec l'apparition de Tom Cruise dans le film : il nous fait dos, habillé des pieds à la tête, et il se trouve dans la même pièce, envahie maintenant par une lumière bleue, sombre, les piliers demeurant hors-champ. À l'érotisme succède l'image la plus froide qui soit, la présence de Bill semble avoir assombri la pièce (nous retrouvons d'ailleurs, dans le reste de l'appartement, la lumière dorée de la première image), sans doute parce qu'il a perdu son désir, ou parce que son désir est dirigé vers une image déconnectée de la réalité présente. Bill quitte ensuite cette pièce, la caméra le suivant jusque dans la salle de bain par un travelling filé, un mouvement continu liant les deux espaces : nous pourrions penser alors que la première image est une image mentale, ou un souvenir d'un temps plus heureux dans le couple, que Bill se rappelle lorsqu'il se trouve dans cette pièce, le travelling accompagnant ensuite Bill allant rejoindre sa femme telle qu'elle est aujourd'hui, accroupie dans une salle de bain – comme si Bill devait laisser derrière lui cette image de la perfection, inatteignable, figée dans un idéal, pour mieux voir, ou peut-être pour concilier cette image, la réunir en un mouvement de caméra, avec la quotidienneté, l'humanité imparfaite de sa femme (ou plutôt l'humanité *perfectible* – nous y reviendrons).

Mais, pour l'instant, Bill a les yeux grands fermés, et en n'étant plus capable de voir sa femme, son altérité, en s'agrippant à ce qu'il pense être une connaissance d'elle, c'est aussi le monde en général que Bill ne voit plus. Le film présente cet aveuglement dans les scènes suivantes lorsque Bill se retrouve à deux reprises devant un corps de femme dénudée : une prostituée, Mandy (Julienne Davis), victime d'une overdose, chez son ami Ziegler (Sydney Pollack), et ensuite une femme qu'il examine dans sa clinique de médecin. Dans les deux cas, Bill ne semble pas remarquer la nudité, son regard et ses gestes sont purement professionnels (dans le cas de Mandy, il ne regarde que son visage, observe l'intérieur de sa bouche et tente de trouver son regard, de lui ouvrir les yeux qu'elle tient grands fermés, mais jamais il ne se tourne vers le corps nu) : ce sont pour lui des corps inexpressifs, sans vie (presque littéralement dans le cas de Mandy, au seuil de la mort), son scepticisme vide le monde, devenu inerte, une coquille vide à examiner médicalement. Plus tard, sa femme s'étonne lorsque Bill affirme n'avoir aucun désir pour ses patientes, mais ces deux scènes nous suggèrent que c'est bien le cas ; et s'il n'a aucun désir, c'est parce qu'il *sait*, dit-il, que ces femmes n'en ont pas pour lui. Il réitère encore sa position de connaissance, de certitude envers le monde : en pensant *connaître* l'autre, Bill n'a plus la volonté de se rendre intelligible (envers sa femme en particulier, comme si leur relation allait de soi), et il n'est plus attentif à l'autre, à ce qu'il exprime vraiment, Bill étant déjà certain,

à l'avance, des intentions et des désirs de l'autre, comme figé à jamais dans cette connaissance que Bill croit posséder.

C'est pourquoi Bill ne peut pas être jaloux de sa femme, comme il le déclare dans la scène de confession, puisqu'il croit connaître *sa* femme, de laquelle il parle comme s'il s'agissait d'un bien personnel. Les mots de Bill traduisent parfaitement ce sentiment de possession : « Why haven't you ever been jealous about me? » lui demande Alice, à quoi Bill répond « Maybe because you're *my* wife. Maybe because you're the mother of *my* child », avant d'ajouter « and I *know* you would never be unfaithful to me » (notre emphase). Pour Bill, la fidélité de sa femme est acquise, il ne s'agit pas d'une question de confiance (I *trust* you, aurait-il pu répondre, je te fais confiance même si je ne peux pas savoir) mais bien de connaissance, de certitude. « You are very, very sure of yourself » lui répond en effet Alice, en insistant sur chaque mot pour confirmer qu'il s'agit bien d'une certitude ; face à cette question, Bill ferme les yeux, penche son corps en le tournant vers l'arrière, comme pour prendre son élan. « No... », répond-t-il avec un sourire pincé, l'air satisfait, confiant en sa réplique, avant de revenir vers l'avant, en reprenant un air sérieux, hochant légèrement la tête pour signifier sa conviction alors qu'il lance sa réponse qu'il croit décisive : « I'm sure of you » (notons déjà que si nous pouvons ainsi détailler le jeu de Tom Cruise, c'est parce qu'à ce point il n'a rien de brechtien).

Devant cette certitude implacable, Alice éclate de rire, son corps se plie en deux et de même la caméra s'arrache subitement de son trépied pour tenter de suivre les soubresauts de son corps ; Alice doit s'agenouiller, comme incapable de supporter ce rire incontrôlable, et la caméra tombe au sol avec elle. C'est par ce rire, qui brise le corps d'Alice, le déforme, comme il brise la mise en scène (c'est l'un des seuls moments du film où la caméra est tenue à l'épaule, où ses mouvements sont agités, nerveux, plutôt que calculés, posés ; les contrechamps sur Bill demeurent d'ailleurs fixes, rigides) que la rupture survient en signalant l'altérité fondamentale d'Alice, qui échappe tout à coup à Bill, incapable de comprendre la réaction de sa femme (« the fucking laughing fit » dit-il, exaspéré, expliquant la réaction d'Alice par le joint de marijuana qu'ils viennent de fumer au lit, comme pour se déresponsabiliser d'autant plus de son incompréhension). Après avoir repris son souffle, Alice lui raconte un fantasme passé, assez innocent, où elle s'est imaginée quitter sa famille pour suivre un marin dont elle a seulement croisé le regard, une confession qui confronte Bill à son scepticisme en créant une brèche dans sa certitude : Alice lui démontre qu'elle n'est pas *sa* femme, et qu'elle a des désirs que Bill ne peut pas connaître, ni même comprendre. Du coup, Alice lui révèle qu'elle peut entretenir une

relation avec le monde qu'il n'aurait jamais soupçonnée, et qui menace son désir de possession exclusive du monde, alors Bill n'a pas l'impression que seule Alice lui échappe, mais que le monde en général lui file entre les doigts (il ressent cette « évanescence » et cette « lubricity » des objets, dans les mots d'Emerson) ; un monde qui ne lui appartient plus, maintenant qu'il est peuplé par d'autres esprits entretenant d'autres types de relations avec le monde, des relations que Bill ne connaît pas<sup>32</sup>.

C'est n'est qu'à ce moment que Tom Cruise se fige, et qu'il devient, si l'on veut, inexpressif, gardant une pose bien rigide, le regard fixe, droit devant lui, perdu dans le vide ; mais comme cette immobilité est motivée par le scénario, cette inexpressivité est particulièrement expressive : Tom Cruise se replie en lui-même en découvrant l'abîme qui le sépare de sa femme. Une séparation qui est bien marquée par la mise en scène aussi, la séquence débutant lorsque Bill et Alice sont couchés côte à côte dans leur lit, la caméra les gardant dans le même plan, et comme le note Michel Chion, « à partir du moment en effet où Alice s'est éloignée du lit et du corps de son mari, elle n'est plus avec lui, même en amorce, dans aucun plan, et ce que jusqu'à la fin de cette longue scène, où le découpage les isole jusqu'au bout » (2005, p. 468 ; remarquons aussi que l'échelle de plan se rétrécit peu à peu, en particulier autour du visage de Tom Cruise, en gros plan à la fin, alors que Nicole Kidman est généralement filmée des pieds à la tête, gardant une liberté de mouvement dans le plan que son mari n'a pas). Cette immobilité soudaine est d'autant plus expressive que, comme nous disions à propos de *Risky Business* et *Top Gun*, Tom Cruise trouve sa liberté dans son mouvement, dans la danse ou la course par exemple ; or, tout au long d'*Eyes Wide Shut*, il demeure pour l'essentiel rigide, il bouge très peu dans le cadre et il n'a pas ces grands mouvements des bras dont il a l'habitude, encore moins de ces acrobaties qu'il se permet même dans des contextes qui, de prime abord, ne les favorisent pas<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> En ce sens, il faudrait nuancer les mots de Bill, sa prétention à ne pas être jaloux : en réalité, nous pourrions dire, en empruntant les mots de Mulhall, que Bill démontre un « jealous desire for possessive intimacy with the world » (1998, p. 149), et que cette jalousie ne se révèle qu'au moment où Bill découvre que sa femme lui échappe. Il n'est pas tant jaloux du fantasme d'Alice, de son désir adultère, mais plutôt du fait qu'elle sait quelque chose qui lui fait défaut. Dans la suite du film, quand Bill souhaite faire l'amour avec une prostituée, puis assiste à une orgie, il n'agit pas par vengeance, mais plutôt afin de trouver, connaître, ce quelque chose qui lui fait défaut, et que sa femme lui a dévoilé ; il veut *connaître* le désir adultère de sa femme, de la seule manière qu'il peut s'en rapprocher, c'est-à-dire en essayant de l'éprouver lui-même (puisqu'il ne peut pas connaître, ou éprouver directement, le désir de sa femme). Au bout de son parcours, ce qu'il découvre, c'est que sa quête est vaine, elle ne peut mener qu'à un « necessary disappointment » (*ibid.*), et il devra, comme nous le verrons, aller au bout de son scepticisme pour accepter l'altérité de sa femme et du monde, et abandonner sa volonté de connaissance.

<sup>33</sup> Dans *The Firm* (Sydney Pollack, 1993) par exemple, un drame juridique, il y a ce moment surréaliste où son personnage, un avocat, fait subitement une série de saltos arrières avec un enfant croisé dans la rue. Cette scène

En même temps, ce mouvement typique de Tom Cruise se définit par son excessivité : il en fait trop, il cherche à se cacher derrière cette mise en scène de soi, un mouvement qu'il doit donc apprendre à tempérer durant le film, comme dans *Top Gun*, où il doit se départir de son comportement casse-cou, irresponsable, plein d'esbroufe, pour mieux épauler ses collègues. Dans ses films-types, Tom Cruise doit apprendre à bien bouger, à utiliser son corps pour s'exprimer avec justesse, mais dans *Eyes Wide Shut* nous avons plutôt l'impression que Kubrick lui enlève ce mouvement excessif lui servant de moyen de défense, alors Tom Cruise se retrouve à nu, incapable de se cacher à soi-même son scepticisme grandissant. Son inexpressivité (relative) durant sa nuit d'errance est l'indice que, pour Tom Cruise, il ne reste qu'un refuge possible : il doit se retirer en lui-même, se couper d'un monde dans lequel il n'arrive plus à bouger, agir. Il n'est plus qu'un spectateur, incapable de franchir la distance qui le sépare de ce monde devenu étranger, le même mais pourtant différent, un monde qu'il ne reconnaît plus même s'il lui est familier – comme s'il devenait, finalement, un spectateur de cinéma.

Kubrick souligne d'ailleurs cette posture du spectateur par les images du fantasme d'Alice qui hanteront Bill à quelques reprises durant le film, des images en noir et blanc montrant Alice avec le marin. Mais il ne s'agit pas à proprement parler du fantasme d'Alice, « une vision qu'elle est seule à avoir, et que le film ne nous fera jamais partager » (Chion 2005, p. 454) ; Bill ne peut pas *voir* le fantasme d'Alice ; au contraire, ce qu'il apprend c'est précisément que ce fantasme lui est inaccessible. En ce sens, les images que nous voyons correspondent plutôt au fantasme d'Alice tel que Bill se l'imagine, et difficile alors de ne pas remarquer que l'homme que Bill s'imagine porte les vêtements de la Navy, les mêmes vêtements que Tom Cruise a portés dans *Top Gun* et *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992), comme si Tom Cruise essayait de s'insérer dans le fantasme de sa femme (par manque d'imagination peut-être, ce que la banalité de ces images fantasmées semble aussi confirmer), ou comme si Tom Cruise, dépourvu de son mouvement habituel, et donc de ce qui d'ordinaire fait de lui une star, s'imagine sa femme fantasmer sur la star qu'il est à l'écran plutôt que sur l'homme qu'il est au quotidien. Et remarquons que le film lui-même nous invite à effectuer ce passage de Bill à Tom Cruise, par le fait que Kubrick, par exemple, a refusé à Tom Cruise de venir sur le plateau le jour où il tournait la scène avec Nicole Kidman et le marin, pour ainsi empêcher l'acteur de voir ce

---

sert justement à exprimer la liberté et l'enthousiasme du personnage de Tom Cruise, qui vient de décrocher un nouvel emploi apparemment prestigieux ; vers la fin du film, le personnage passe à nouveau dans cette rue, devant cet enfant, sans faire d'acrobaties, une manière de signifier qu'à ce moment il a l'impression d'avoir tout perdu, qu'il se sent prisonnier de sa situation.



fantasme que son personnage, non plus, ne peut pas voir, et pour forcer Tom Cruise à s'imaginer ce que sa femme a bien pu faire ce jour-là. En même temps, le cinéaste semble prendre l'image de sa star à rebrousse-poil, en filmant un *playboy* pour le rendre impuissant, mais en fait Kubrick ne fait qu'amplifier la gêne et la maladresse que Tom Cruise éprouve envers les femmes dans tous ses films<sup>34</sup>. Nous avons alors l'impression que Tom Cruise est mis à nu, que Kubrick le soumet à son pire cauchemar, celui d'une totale impuissance envers le monde, qu'il éprouve parce qu'il est trop exposé, comme si le scepticisme dans lequel se réfugie Bill pour se cacher nous révèle pleinement le scepticisme de la star qui l'incarne, ou vice versa.

Et une des manières de comprendre le scepticisme de Bill, ce serait de dire, en empruntant les mots de Cavell, qu'il est incapable de « marier ses *fantasies* avec le monde » (du point de vue de Tom Cruise, peut-être qu'il se trouve incapable de marier son image de star à qui il est). Nous avons déjà vu la première partie de cette citation, mais les mots qui suivent permettent de mieux saisir ce qui est en jeu dans *Eyes Wide Shut* :

« We do not so much look at the world as look out at it, from behind the self. It is our fantasies, now all but completely thwarted and out of hand, which are unseen and must be kept unseen. As if we could no longer hope that anyone might share them – at just the moment that they are pouring into the streets, less private than ever. So we are less than ever in a position to marry them to the world » (1979, p. 102).

Bill souhaite un accès transparent au monde, mais comme il sent que sa subjectivité lui bloque le chemin, il tente de se réfugier derrière, et donc de cacher ses « fantasies », ses désirs. Le sceptique souhaite garder privées ses « fantasies » parce que comme le résumait Keane et Rothman : « we feel they have become so widely shared, so public, that they are no longer ours, and because we feel they have become so utterly private that they cannot be shared at all » (2000,

---

<sup>34</sup> Nous l'avons déjà noté à propos de *Risky Business*, mais cette maladresse de l'adolescent n'a jamais quitté tout à fait Tom Cruise dans ses relations avec ses partenaires d'écran féminines (nous pouvons penser, dans *Eyes Wide Shut*, à son embarras évident, au début du film, quand deux femmes essaient de le séduire dans la soirée chez Ziegler, un inconfort qu'il tente de camoufler par son grand sourire). Blanchot remarque bien d'ailleurs que Tom Cruise « a davantage été un *sex symbol* pour les hommes que pour les femmes », parce qu' « il incarne moins un fantasme érotique qu'un idéal de réussite » (2016, p. 51). Le seul film dans lequel Tom Cruise est effectivement érotisé, où il exprime une franche sensualité, c'est *Interview with the Vampire* (Neil Jordan, 1994), mais non seulement cette sensualité est ici dangereuse, elle sert à attirer ses victimes, mais en plus tout le film est « nimbé d'une ambiguïté homosexuelle » (Blanchot 2016, p. 56). Ce n'est pas un hasard, non plus, si sa filmographie ne compte qu'une seule comédie romantique, *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996) : il y a chez Tom Cruise une folie à contenir, une tendance narcissique, un fond de désespoir que son sourire peine à cacher, des traits qui se marient assez mal avec les exigences de ce genre, ou en tout cas Tom Cruise apparaît difficilement comme un partenaire de vie idéal (Crowe y parvient en désarçonnant le personnage juste assez pour que son désespoir puisse être tourné en burlesque).

p. 176). Il faut relier cette idée à un autre passage de Cavell : « it is a poor idea of fantasy which takes it to be a world apart from reality, a world clearly showing its unreality. Fantasy is precisely what reality can be confused with. It is through fantasy that our conviction of the worth of reality is established; to forgo our fantasies would be to forgo our touch with the world » (1979, p. 85). Ne pas pouvoir « marier ses fantasmes avec le monde », c'est donc perdre contact avec le monde, en pensant que ces « fantasmes » font écran, soit parce qu'elles semblent trop privées pour être partagées, soit parce qu'elles semblent trop publiques pour nous appartenir.

Dans *Eyes Wide Shut*, justement, Bill a l'impression qu'il ne peut pas partager le fantasme d'Alice, il est trop privé pour qu'il puisse y avoir accès, mais en même temps ce fantasme se répand assez littéralement dans les rues, c'est-à-dire que, lors de son errance, Bill rencontre encore et encore des possibilités d'adultère : une de ses patientes lui avoue son amour, une prostituée l'aborde dans la rue, le propriétaire d'un magasin de costumes joue au proxénète avec sa fille, un commis à la réception d'un hôtel semble vouloir séduire Bill, et il y a bien sûr cette orgie à laquelle il assiste. Mais jamais Bill ne pourra passer à l'acte, il n'arrive pas à marier avec le monde ce fantasme d'adultère à la fois trop privé et trop public ; il n'arrive pas « à faire corps avec ses propres élans érotiques » (2016, p. 41), comme dit Blanchot ; il n'arrive pas à comprendre ce que ce fantasme exprime, alors il devient un écran entre Bill et le monde, et en particulier entre Bill et Alice. Blanchot le décrit à la perfection :

« Tout est fait en vérité pour qu'à la façon de son personnage, l'acteur se sente complètement dépossédé de son sort. Car cette séquence que Cruise ne saurait voir [celle entre Alice et le marin], c'est justement celle qui hante son personnage durant tous les interstices du film. Des ressassements mentaux que l'acteur est donc obligé de délirer lui-même, et qui donneront l'occasion à Cruise de perfectionner ce qui restera à jamais sa plus prodigieuse expression : un faciès à la fois impassible, et tendu, véritable masque en soi, où les traits se serrent, se figent, sculptant un visage imperturbable sous lequel on sent pourtant, imperceptible, qu'une âme auparavant sûre d'elle vient d'être jetée au fond d'un gouffre » (2016, p. 46).

L'inexpressivité (encore une fois : relative) de Tom Cruise s'explique ainsi par son désir de rester privé, de garder ses fantasmes « unseen », et par son incapacité à marier ses « fantasmes » au monde. Alors il fait rejouer dans sa tête le film du fantasme d'Alice, espérant ainsi comprendre, connaître sa femme, alors qu'en réalité ces images mentales, puisqu'elles appartiennent à Bill et non à Alice, lui cache le véritable fantasme de sa femme, ou plus exactement lui cache qu'il ne peut pas connaître directement le véritable fantasme d'Alice. Or,

Bill utilise le langage de manière semblable, en se contentant la plupart du temps de répéter les mots de ses interlocuteurs, comme pour en chercher une signification cachée : de même que Bill ne peut pas marier ses « fantasies » au monde, il ne peut pas « aligner le langage au monde » (2015, p. 18), pour reprendre cette expression de Cavell, c'est-à-dire que Bill n'arrive pas à saisir le monde par ses mots, ou les mots, les siens comme ceux des autres, glissent sur le monde sans y trouver prise, ce qui le maintient, encore une fois, dans son scepticisme.

## 2. Aligner le langage au monde

Dans son analyse d'*Eyes Wide Shut*, Michel Chion repère un nombre considérable de psittacismes (quarante-six en tout), les personnages, et en particulier Bill, ayant l'habitude de répéter les paroles de leur interlocuteur afin de leur répondre : dans la scène où Alice confesse son fantasme, par exemple, elle demande à son mari « What makes you an exception? », et il commence par répéter les mots de sa femme avant d'offrir sa réponse « What makes me an exception is that... » ; puis elle lui dit « I'm just trying to find out where you're coming from », des mots qu'il reformule en une question « Where I'm coming from? » à laquelle il ne répond pas ; ou quand une prostituée, Domino, l'aborde dans la rue en lui demandant « Would you like to come inside with me? », Bill répète pour lui-même cette question « Come inside with you? » ; etc. Pour Chion, ces psittacismes :

« [...] transforment une phrase particulière dite par un individu à un moment donné en une formule, un code caché, ils la font résonner, mais aussi ils rappellent que les mêmes mots appartiennent à tout le monde – et qu'on est à tout moment dépossédé de ce qu'on dit, même et surtout quand on dit « Je », puisque tout le monde emploie le « Je » » (2005, p. 501).

Nous trouvons ici une formulation précise du scepticisme qui se dégage de notre langage : comment puis-je exprimer *ma* vie intérieure si les mots ne m'appartiennent pas, si le même mot peut être utilisé par autrui pour désigner autre chose, *sa* vie intérieure par exemple ? À qui, ou quoi, je fais référence en utilisant le « je », que tous les autres êtres humains capables de parler ma langue maternelle utilisent aussi, mais en faisant référence à quelqu'un ou quelque chose d'autre que moi ? Avons-nous besoin d'un langage privé pour exprimer *notre* vie intérieure et ainsi éviter de la trahir par des mots impersonnels ? Mais comment, avec un tel langage, pourrions-nous nous faire comprendre par autrui ?

Pourquoi, devrions-nous plutôt demander, le langage naturel ne suffit-il pas au sceptique ? Pensons à ceci : quand autrui exprime sa douleur, que ce soit par des mots, un cri,

un comportement particulier, nous n'avons pas un accès direct à la douleur d'autrui, mais seulement à son expression, à un comportement externe que nous avons l'habitude d'associer à une sensation de douleur, interne à celui qui la ressent. Il y a donc pour le sceptique une déconnexion entre le corps et l'esprit, ce qu'exprime le corps n'est qu'une surface dénotant ce que ressent un esprit qui nous demeure, lui, en tout temps inaccessible – d'où le risque d'être trompé (peut-être que l'autre feint sa douleur), ou de se tromper (peut-être qu'en réalité c'est ainsi qu'il exprime sa joie). Le sceptique voit dès lors deux risques dans l'usage du langage naturel pour traduire ses sensations privées : parce que notre langage est partagé, public, pour le sceptique il semble inadéquat à traduire le privé ; en même temps, le sceptique craint de se trahir en utilisant des mots qui traduiraient à son insu, parce que le langage ne lui appartient pas, quelque chose qu'il aurait préféré cacher. D'où une « *fantasy of necessary inexpressiveness* », que Cavell interprète comme l'expression d'un désir du sceptique de devenir inexpressif plutôt que de risquer l'expression (risquer de ne pas trouver les bons mots pour exprimer sa vie intérieure, ou de se trahir en utilisant les mauvais mots) :

« A fantasy of necessary inexpressiveness would solve a simultaneous set of metaphysical problems: it would relieve me of the responsibility for making myself known to others — as though if I were expressive that would mean continuously betraying my experiences, incessantly giving myself away; it would suggest that my responsibility for self-knowledge takes care of itself — as though the fact that others cannot know my (inner) life means that I cannot fail to. It would reassure my fears of being known, though it may not prevent my being under suspicion; it would reassure my fears of not being known, though it may not prevent my being under indictment » (1999, p. 351).

En ce sens, Bill ressemble à un « *automaton* », un « *blank* », parce qu'il croit en cette « *fantasy* » ; il veut se cacher derrière un *masque* inexpressif, comme celui qu'il porte durant l'orgie, à l'inverse de Tom Cruise qui, lui, veut se démasquer (nous démêlerons ce rapport entre le personnage et la star un peu plus loin).

Pourquoi alors Bill répète-t-il les mots d'autrui ? Pensons à ces images de l'adultère qui rejouent sans cesse dans sa tête, comme pour comprendre le fantasme de sa femme, dans une sorte de psittacisme mental : en répétant les mots d'autrui, Bill espère se les approprier, les faire résonner avec son expérience pour rejoindre, connaître, celle d'autrui, comme il veut comprendre, connaître, le fantasme de sa femme. Mais, ce faisant, il ne peut que constater l'étrangeté de ces mots qui ne lui appartiennent pas et desquels il n'arrive pas à tirer la

connaissance qu'il recherche ; ces répétitions ne mènent jamais à une révélation, nous avons plutôt l'impression que les mots sonnent creux, qu'une fois répétés ils se trouvent vidés de signification. Le langage semble insuffisant à comprendre le monde, l'écart entre le mot et ce qu'il signifie trop grand, alors Bill s'en trouve d'autant plus isolé<sup>35</sup>.

C'est que le scepticisme, pour Cavell, est une « inevitable function of language itself » (Hammer 2002, p. 42). Demandons-nous : à quel moment avons-nous signé un contrat quelconque stipulant que nous acceptons d'utiliser le langage de telle ou telle façon, que nous nous engageons à en respecter les conventions d'usage ? Pour utiliser un exemple banal : on m'a enseigné à utiliser le mot « table » à propos de certains objets de mon quotidien, mais je ne me suis pas accordé à l'avance avec vous, ni avec tous les usagers passés et futurs de ma langue maternelle, pour décider que le mot « table » est bel et bien approprié afin de désigner une surface plane supportée par quatre pattes. Cet accord, il survient *dans* le langage, par nos usages, chaque fois que j'utilise le mot table de la manière qu'on me l'a enseigné (si on me l'a enseigné adéquatement), ou en le projetant dans un contexte différent tout en restant intelligible (par exemple dans le cas d'une métaphore, une analogie, etc.)

En même temps, rien ne m'empêche d'utiliser le mot « table » pour désigner un oiseau, une porte ou mon état émotionnel, sinon nos conventions, nos règles d'usage, et ma propre volonté de les respecter (probablement dans le but de me faire comprendre par autrui). Mais ces conventions, dit Cavell, n'expliquent rien :

« [...] since we cannot assume that the words we are given have their meanings by nature, we are led to assume they take it from convention; and yet no current idea of "convention" could seem to do the work that words do – there would have to be, we could say, too many conventions in play, one for each shade of each word in each context. We *cannot* have agreed beforehand to all that would be necessary » (1999, p. 31 ; l'auteur souligne).

Les conventions ne sont pas établies à l'avance, elles sont déterminées par nos usages tout autant que nos usages les déterminent. Autrement dit, notre langage ordinaire ne se fonde que sur lui-

---

<sup>35</sup> Nous allons élaborer plus loin sur les liens thématiques entre *Eyes Wide Shut* et la comédie du remariage telle que Cavell la définit dans *Pursuits of Happiness*, mais notons déjà que, dans les films que Cavell analyse, l'humour des dialogues repose sur nombre de sous-entendus, à caractère sexuel notamment. Dans *Bringing up Baby* (Howard Hawks, 1938) en particulier, les personnages tendent à répéter les mots des autres (voir 1981, p. 116-118), le film tirant un effet comique d'un langage délirant, délivré de ses conventions mais d'autant plus expressif. Dans *Eyes Wide Shut*, Bill cherche plutôt des sous-entendus là où il n'y en a pas, dans une attitude paranoïaque, alors au rythme effréné des dialogues hawksiens se substitue le rythme très lent et posé des dialogues chez Kubrick, où chaque mot semble pesé avant d'être prononcé, comme s'il y avait une peur du langage, de trop en dire, une telle prudence que les mots tendent vers l'inexpressivité, ou plus exactement vers une plate littéralité.

même, ou comme l'explique Laugier dans *Le mythe de l'inexpressivité* : « nous nous accordons *dans* et pas *sur* le langage [...]. Cela signifie que nous ne sommes pas acteurs de l'accord, que le langage précède autant cet accord qu'il est produit par eux, et que cette circularité constitue là encore un élément de scepticisme » (2010, p. 43 ; l'autrice souligne). En effet, si aucune convention ne peut régler de façon définitive l'usage adéquat d'un mot, sur quoi puis-je me fonder pour espérer, ou tendre vers un accord ? Comment trouver la conviction en mes mots ? Comment m'exprimer dans le but de me faire comprendre si rien, ni un dictionnaire, ni un manuel de grammaire, ne peut me garantir que je sois effectivement compris, de la manière exacte que je le désire ?

Mulhall répond que « the capacity for speech is ultimately based on the speaker's self-reliance » (1998, p. 7). Ce dernier mot fait ici référence à un essai d'Emerson, « Self-Reliance », traduit par « Confiance en soi », mais « self-reliance » renvoie plutôt à cette idée, essentielle chez Cavell, que je possède déjà tout ce dont j'ai besoin pour parler dans ma langue maternelle (après qu'on me l'ait enseignée), et qu'en général, puisque nous nous accordons bel et bien *dans* le langage, je peux trouver en moi la réponse à une question comme « qu'est-ce que nous disons quand ? » ; c'est-à-dire que je peux me fier (« rely ») sur moi, sur ma connaissance de mon langage, et comme le langage est *partagé*, ce que je sais du langage et de son usage me permet aussi de comprendre quelque chose des autres usagers de ma langue maternelle, ce qui m'aide à trouver les bons mots pour m'exprimer, à savoir quel mot utiliser dans quel contexte. Car à l'inverse du sceptique, nous pouvons aussi nous demander pourquoi, malgré notre séparation, nous parvenons parfois, voir souvent, à nous comprendre entre nous, en particulier dans les situations les plus quotidiennes constituant la majorité de nos relations (quand je commande un café, j'ai l'habitude de recevoir un café, et non un marteau). Cavell répond ceci :

« We learn and teach words in certain contexts, and then we are expected, and expect others, to be able to project them into further contexts. Nothing insures that this projection will take place (in particular, not the grasping of universals nor the grasping of books of rules), just as nothing insures that we will make, and understand, the same projections. That on the whole we do is a matter of sharing routes of interest and feeling, modes of response, senses of humor and of significance and of fulfillment, of what is outrageous, of what is similar to what else, what a rebuke, what forgiveness, of when an utterance is an assertion, when an appeal, when an explanation – all the whirl of organism Wittgenstein calls “forms of life.” Human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less, than this. It is a vision as simple as it is difficult, and as difficult as it is (and because it is) terrifying » (2015, p. 48).

« Terrifiant » et « difficile », parce que je ne peux m'appuyer sur rien d'autre que moi-même pour trouver la conviction en mes mots ; je ne peux qu'espérer un accord, jamais le garantir, peu importe ma conviction, puisque les autres sont séparés de moi et peuvent en tout temps refuser de m'entendre, de reconnaître ma voix ; et si j'abdique cette responsabilité, si je tiens le langage comme réglé de façon définitive par conventions, si je pense qu'il me garantit, parce qu'il est partagé, une entente mutuelle, je risque de perdre ma voix en la noyant dans le conformisme, ou de ne plus entendre les autres, leur voix ne leur appartenant plus puisqu'elle est comme figée à l'avance par un langage au sens prédéterminé ; ou à l'inverse, si je considère le langage comme inadéquat, insuffisant, puisque nous sommes isolés et que les mots m'apparaissent comme trop impersonnels, publics, je risque de me mettre en retrait du monde en refusant de m'exprimer, ou en étant incapable d'entendre les autres qui utilisent ces mots devenus morts, sans signification pour moi<sup>36</sup>. Comme le résume Hammer, « for even though language is essentially shared, humans are separate from the world and others – and nothing except their willingness to continue to let themselves be known to others can ensure the existence of their agreement » (2002, p. 26).

Enfin, il faut bien insister ici sur le terme d'« accord », au sens musical, comme deux notes, deux instruments, deux voix, qui résonnent en harmonie. En anglais, il s'agit moins d'un « agreement », une entente où l'on se serre la main, que d'un « attunement », une harmonisation, comme le précise Cavell :

« The idea of agreement here is not that of coming to or arriving at an agreement on a given occasion, but of being in agreement throughout, being in harmony, like pitches or tones, or clocks, or weighing scales, or columns of figures. That a group of human beings *stimmen* in their language *überein* says, so to speak, that they are mutually voiced with respect to it, mutually *attuned* top to bottom » (1999, p. 32).

Comme nous avons vu, Bill espère le contraire : il ne veut pas un accord avec sa femme, une harmonie entre leurs deux voix, il cherche à la connaître, à la posséder, ou à l'ingérer dans un

---

<sup>36</sup> Une manière de reformuler, à partir du problème du langage, la position du sceptique (qui fait de sa séparation naturelle un abysse) et de l'anti-sceptique (qui nie sa séparation avec le monde), telles que les décrit Hammer : « both the anti-skeptic and the skeptic rationalize the disappointment we may feel about others, the fact that our knowledge of others is restricted; but whereas the anti-skeptic falsely thinks that mutuality can be continued without my willingness to make myself intelligible to the other, and hence without *my* continued willingness to allow the other to *count* as a sentient being, the skeptic has transformed a separation the extent of which he himself is responsible for into a metaphysical barrier, an abyss. In both cases, the other is effectively put beyond reach and deadened [...] » (2002, p. 47 ; l'auteur souligne).

désir narcissique ; il ne veut pas d'une harmonie, il veut une seule voix, la sienne, alors il reste sourd, autant qu'il le peut, à la voix de sa femme.

Nous pourrions dire alors que par ses psittacismes Bill étouffe la voix de l'autre, il s'empare de leurs mots et, dans son désir de connaissance, il en retire la signification par une répétition qui sonne creux. Bill ne peut pas aligner le langage avec le monde, ou les mots d'Alice, sa confession, avec cette Alice qu'il pensait connaître, d'où l'impression d'un écart, d'une séparation, qu'il transforme ensuite en abîme. Bill se trouve dépossédé de son langage, alors il ne formule jamais ses désirs, ses intentions, ses émotions. Il renonce à l'expression, mais l'homme que nous voyons n'est pas un « blank » ou un « automate », un homme véritablement inexpressif (bien qu'il en a l'apparence) ; nous voyons plutôt un homme qui nie l'expression, qui tente de s'en défaire, un homme qui cesse de jouer sa vie intérieure<sup>37</sup> ; nous voyons, en un mot, un sceptique.

Rappelons que, pour Cavell, nous sommes condamnés à l'expression puisque nous devons extérioriser notre vie intérieure (et si nous ne le faisons pas nous extériorisons alors notre refus de dévoiler notre vie intérieure, mais d'une manière ou d'une autre nous ne pouvons pas faire autrement que nous exprimer). Et c'est ce que le sceptique refuse de voir : il ne peut pas se contenter d'une *expression* de la vie intérieure, il veut la vie intérieure elle-même, il veut connaître au-delà des apparences externes pour atteindre une certitude totale<sup>38</sup>. Les mots d'Alice, lors de sa confession, ne suffisent pas à Bill puisqu'ils traduisent un aspect de sa vie intérieure qu'il n'avait encore jamais imaginé, et qu'il refuse encore de reconnaître : Alice exprime sa vie intérieure, mais Bill veut « Alice elle-même » (nous commençons à ce point à

---

<sup>37</sup> Ce qui, d'ailleurs, n'a pas grand-chose de brechtien, contrairement à ce qu'avancent Bingham et Carnicke : la distanciation que Brecht prône a comme objectif de révéler le *gestus* social, l'idée que nos relations sociales en sont toujours une de pouvoir. L'acteur brechtien introduit une distance dans son jeu pour marquer que ses gestes s'introduisent dans une telle dynamique de pouvoir, et pour éviter que le spectateur s'identifie au personnage et perde de vue le contexte social dans lequel il évolue. Il est toujours possible de voir dans *Eyes Wide Shut* une telle attitude critique, dans la manière par exemple que Bill utilise son autorité de médecin, et sa richesse, pour accéder à des lieux interdits. Mais la performance renfermée de Tom Cruise ne tend pas à révéler, en premier lieu, ce jeu de pouvoir ; il s'agit bien plutôt d'exprimer le scepticisme du personnage. En ce sens, la performance de Tom Cruise demeure redevable à la Méthode de Strasberg, comme celle de Nicole Kidman : son absence d'interactivité avec le monde, sa position immobile dans le plan, son regard souvent fixe, bref sa manière de prendre à revers la Méthode (qui cherche à inscrire l'acteur dans l'espace qu'il occupe) exprime en toute logique son retrait du monde, l'idée qu'il n'est plus capable d'entrer en relation avec son espace.

<sup>38</sup> Bien sûr, il y a quelque chose de contradictoire ici : le sceptique veut une connaissance complète, mais en même temps il veut se cacher, ce qui serait impossible s'il était transparent face aux autres comme il aimerait que les autres soient transparents face à lui. Mais comme l'écrit Mulhall : « Cavell's claim is not that such questions are ultimately coherent; but that he takes it that they could only be asked by someone in a frame of mind in which the relation between the human mind and the human body has become opaque » (1998, p.125-126).



discerner le lien avec le cinéma, qui nous donne à voir, avons-nous envie de dire, les « choses elles-mêmes »<sup>39</sup>). Bill doit donc accepter qu'il ne peut pas avoir un accès direct au monde, et que, comme Élise Domenach, le résume « il n'y a rien à chercher au-delà de l'expression. Notre rapport au monde est profondément imaginé, de *fantasy*. Nous n'avons jamais accès qu'à des apparences du monde qui en sont simultanément les expressions. Et renoncer à ce rapport au monde serait renoncer au seul rapport au monde qui nous est donné quotidiennement » (2001, p. 236). De même qu'en pensant que les mots d'Alice ne sont pas suffisants pour comprendre ce qu'ils expriment, Bill renonce au seul rapport au monde qui lui est donné, parce qu'il ne peut pas « aligner le langage au monde » ; pour Bill, les mots comme le corps de sa femme sont des manifestations externes d'un phénomène interne auquel il souhaite un accès direct.

### 3. L'écran de l'esprit

Nous commençons maintenant à mieux comprendre pourquoi nous avons voulu insister sur le terme « performance » plutôt que sur le « jeu » de l'acteur : quand nous disons de quelqu'un qu'il *joue* une émotion, nous entendons en général qu'il y a une telle déconnexion entre le corps et l'esprit, que l'émotion jouée par le corps, la manifestation externe, n'est pas celle qu'éprouve effectivement l'acteur, le phénomène interne. L'acteur « fait semblant » d'être triste (« Pretending » en anglais, pour faire référence à un essai important d'Austin, dans ses *Philosophical Papers* [1961]), mais pour « faire semblant » d'être triste, l'acteur doit adopter un comportement que nous lisons comme indicateur de tristesse, et que nous ne pourrions pas différencier, quand l'acteur est convaincant, d'un comportement indicateur d'une « vraie » tristesse (et quand bien même l'acteur ne serait pas convaincant, il ne faut pas oublier qu'au quotidien nous ne sommes pas toujours convaincants nous-mêmes quand nous exprimons les émotions que nous ressentons bel et bien). Mais, comme nous le disions avec Austin<sup>40</sup>, la performance se situe en dehors du vrai et du faux : le « performer » performe ce qui est performé, ou ce qui est performé se confond à la performance. C'est la vérité que le sceptique refuse de reconnaître : l'exprimé se trouve dans l'expression, ou dans le cas du corps humain, l'extérieur exprime l'intérieur, le concept d' « extérieur » n'ayant de toute façon aucun sens s'il n'est pas lié logiquement à celui d' « intérieur ». Bien sûr, cela n'exclut pas la possibilité que quelqu'un puisse nous tromper, mais alors il ne faut pas accuser le corps d'être un voile à l'esprit,

---

<sup>39</sup> Voir p. 17

<sup>40</sup> Voir p. 27

le principal responsable de la « duperie » étant plutôt cet autre qui décide, plus ou moins consciemment peut-être, de nous tromper – à moins que nous soyons responsables de ne pas avoir vu clair dans son jeu.

C'est le sens de cette expression de Wittgenstein, sur laquelle il convient encore de revenir, « le corps humain est la meilleure image de l'âme humaine » (2004, p. 254). Cavell l'interprète ainsi : « the block to my vision of the other is not the other's body but my incapacity or unwillingness to interpret or to judge it accurately, to draw the right connections. The suggestion is: I suffer a kind of blindness, but I avoid the issue by projecting this darkness upon the other » (1999, p. 368). Pour le sceptique, il est plus simple de tenir le corps comme un obstacle infranchissable garantissant que l'autre demeure en tout temps séparé, inconnaissable, plutôt que d'accepter que nous sommes ultimement responsables de faire de cette séparation un écran. En ce sens, le sceptique pourrait peut-être trouver en l'acteur une confirmation que nous pouvons exprimer par notre corps toute autre chose que ce que nous ressentons « réellement », et donc que le corps voile l'esprit, mais ce serait négliger plusieurs choses : d'abord, que certaines méthodes de l'acteur, et entre autres celle favorisée à Hollywood, demandent à l'acteur d'utiliser par exemple sa « mémoire affective » pour trouver des expériences, des sentiments, qui lui permettront de comprendre et d'exprimer les expériences et les sentiments de son personnage<sup>41</sup>. Est-ce que l'acteur nous « trompe » si, en pleurant à l'écran, il évoque en esprit un événement tiré de sa vie réelle qui n'a rien à voir avec le contexte fictif de son personnage ? Même s'il fait surgir en lui une tristesse qu'il n'aurait pas ressentie s'il n'y était pas obligé par son métier, n'est-il pas triste au moment où il l'est, peu importe comment il s'y est pris pour arriver à cette émotion ? Et comment l'acteur pourrait-il nous « tromper » si sa performance s'adresse à nous, au public ? S'il joue autre chose que ce qu'il doit jouer pour rendre son personnage intelligible, l'acteur ne nous trompe pas, nous allons plutôt le qualifier de mauvais, ou d'être incohérent, peu convaincant. Contrairement à ce que pourrait penser le sceptique, l'acteur, et plus encore le « performer » de cinéma, à qui nous sommes présents (nous sommes

---

<sup>41</sup> Chez Constantin Stanislavski, que Lee Strasberg a adapté et enseigné à nombres d'acteurs hollywoodiens, la mémoire affective permet de « faire revivre en vous les sentiments que vous avez éprouvés autrefois » (1986, p. 171), comme l'explique le Directeur dans *La formation de l'acteur*. Car « ce qui intéresse le spectateur, ce n'est pas tant vos mouvements que ce qui se passe *en vous*. C'est votre vie intérieure, adaptée à votre rôle [...] Toute démonstration extérieure est conventionnelle et sans intérêt si elle n'a pas une raison intérieure » (1986, p. 168 ; l'auteur souligne). La Méthode est entièrement fondée sur ce lien entre l'intérieur et l'extérieur : pour être convaincant, l'acteur doit exprimer sa vie intérieure, qu'il prête au personnage, par un comportement extérieur. Évidemment, toutes les méthodes de l'acteur ne sont pas fondées sur un tel principe, mais c'est celui qui est au cœur du cinéma hollywoodien.

devant « Tom Cruise lui-même »), nous montre que nous ne pouvons pas échapper à l'expression, et que par conséquent il faut savoir maîtriser son expérience personnelle pour l'exprimer de manière exemplaire par son corps, afin que l'autre (notre public) puisse nous reconnaître (reconnaître ce que nous exprimons).

Mais la particularité de Tom Cruise tient à ce qu'il tend à jouer des personnages sceptiques, qui refusent l'expression ; Tom Cruise performe des personnages qui échouent à se cacher<sup>42</sup>. Pourquoi alors brille-t-il par sa présence ? (Pourquoi est-il une star ?) Peut-être, d'abord, parce qu'il y a un lien fort entre le scepticisme de son personnage et notre expérience du cinéma, ce que Kubrick nous suggère : en effet, les images en noir et blanc de l'adultère marquent la séparation entre Bill et Alice, le fait que lui ne peut que s'imaginer son fantasme à elle. Et puisque Bill se projette ces images à lui-même sur la toile de son esprit, prisonnier de leur emprise, et que nous voyons avec lui ces images, projetées sur l'écran devant nous, prisonniers nous aussi du défilement sur lequel nous n'avons pas le contrôle, Kubrick semble nous suggérer que le cinéma, comme dit Cavell, est « the moving image of skepticism » (1979, p. 188). Dans son film, cette expérience sceptique du cinéma serait comme projetée par l'esprit de Tom Cruise, ou du moins ce scepticisme auquel nous renvoie l'expérience du cinéma rejoint le scepticisme de Bill tel qu'il est performé par Tom Cruise.

D'ailleurs, au-delà de ces images du fantasme, la mise en scène épouse en général les contours de l'esprit de Bill : le récit se déroule dans un décor quotidien prenant une texture de rêve, par exemple par cette lumière bleutée de la nuit pénétrant dans toutes les pièces, souvent teintées de jaune, notamment dans l'appartement des Harford, Morel associant ce bleu à un « ailleurs hétérogène, qui ne se fond pas avec l'intérieur confortable, le cocon où les personnages tentent en vain de s'enfermer » (2002, p.115), un ailleurs qui serait ce monde que Bill ne sait pas voir et qui s'impose à Bill malgré tout, comme une brèche dans le confort de sa certitude. Kubrick construit aussi l'espace de manière subtilement aberrante, c'est-à-dire qu'au premier abord Bill semble se déplacer dans un espace cohérent, facile pour le spectateur à reconstruire mentalement, mais en regardant plus attentivement nous pouvons remarquer, par exemple, comme le fait Marianne Renaud dans sa thèse sur le film (2015, p. 166-167), qu'en sortant d'un bar de jazz, le Sonata Cafe, Bill emprunte un taxi pour se rendre jusqu'à un magasin de costumes. Or, lorsqu'il retourne au magasin le lendemain, nous voyons distinctement dans une vitre le

---

<sup>42</sup> Un paradoxe qui reformule ce que nous avons vu à propos de la séquence de Langley dans *Mission: Impossible* : Tom Cruise affirme sa présence au cinéma en effaçant sa présence dans la fiction.

reflet des néons du Sonata Cafe (un saxophone rouge, le mot DINER indiquant un restaurant voisin), Bill n'ayant donc qu'à traverser la rue pour passer d'un lieu à un autre : pourquoi alors utiliser un taxi ? Ou encore, durant la séquence d'orgie se déroulant dans un manoir, la caméra oscille entre des plans subjectifs suivant le regard de Bill, et des plans qui semblent reprendre cette même perspective alors que Bill se trouve pourtant dans le champ, une « stratégie de dédoublement du regard », dans les mots de Morel, la caméra étant à la fois objective et subjective, comme si elle nous montrait Bill depuis son propre point de vue, ce qui nous rappelle « la façon dont les gens décrivent leurs rêves », lorsque l'on se voit « soi-même en train d'agir ou de regarder » (2002, p. 104).

De plus, pour Bill, tous ces lieux qu'ils visitent lui apparaissent comme menaçants : comme l'écrit Chion, les lieux lui répètent que « You don't belong here » (2005, p. 480), que ce soit ce magasin de costumes, le propriétaire refusant d'abord de laisser Bill entrer, ou la scène d'orgie, où Bill réussit à entrer grâce à un mot de passe qu'un ami lui a confié, et d'où il se fait expulser lorsqu'il se fait reconnaître comme un intrus. L'espace du film, son onirisme comme cet aspect inquiétant, *uncanny*, dans les termes de Freud<sup>43</sup>, est ainsi conçu comme une exploration de la psyché de Bill, et donc de son scepticisme, que le cinéma se montre particulièrement apte à représenter : l'étrangeté des images (notre sentiment de perplexité face à elles) nous rend sensible à la structure du scepticisme qui sous-tend notre appréhension du monde, à l'idée que nous sommes devenus étranger au monde, et que retrouver le monde consiste moins à redécouvrir une familiarité avec le monde, mais plus à reconnaître son caractère

---

<sup>43</sup> Tout le film joue sur un effet d'inquiétante étrangeté, ce concept de Freud faisant référence à l'étrangeté que peut revêtir le familier. Or, dans *In Quest of the Ordinary – Lines of Skepticism and Romanticism*, Cavell relit le texte de Freud, et la nouvelle d'E.T.A. Hoffman que le psychanalyste commente, pour pointer qu'il s'agit là aussi d'un drame du scepticisme. Cavell s'étonne entre autres que Freud refuse l'interprétation d'un certain Jentsch qui attribue le sentiment du « uncanny », de l'inquiétante étrangeté, à notre difficulté à différencier l'animé de l'inanimé, comme dans la nouvelle d'Hoffman son héros, Nathanaël, tombe amoureux d'une automate, Olympia. Freud préfère associer le « uncanny » à la menace de la castration, mais comme l'écrit Cavell : « one would have expected Sigmund Freud [...] to suggest it as Hoffmann's insight that one does not resolve the uncertainty, or achieve the clear distinction, between the animate and the inanimate, until the Oedipal drama is resolved under the threat of castration. Put otherwise: until that resolution one does not see others as other, know and acknowledge their (separate, animate, opposed) human existence. So put, this issue of the other's automatonity shows itself as a form of the skeptical problem concerning the existence of (what Anglo-American philosophy calls) other minds » (1988, p. 155-156). Nous avons mentionné, déjà, que dans *Eyes Wide Shut* les corps nus apparaissent comme inertes, sans vie (nous pourrions rajouter la scène de l'orgie où les corps semblent mécaniques, des automates à clés comme Olympia), ce qui nous permet de lier cette difficulté, pour Bill, de différencier l'animé de l'inanimé, de lire le corps de l'Autre comme animé par un esprit, ou par une vie intérieure qui ne serait pas entièrement confondue à un rôle ou la fonction sociale que le corps exécute, à ce sentiment d'inquiétante étrangeté et à son scepticisme, et à voir la confession d'Alice comme une forme de castration, qui lui révèle l'existence des autres esprits (une castration qui le sépare du monde, lui rappelle qu'il est séparé du monde, mettant fin à ce lien narcissique, possessif, qu'il avait avec sa femme).

étranger. Ce qui correspond, rappelons-le, au projet de Cavell dans *The World Viewed*<sup>44</sup> : questionner notre « relation naturelle » au cinéma pour redécouvrir à quel point ses images nous sont étrangères dans leur familiarité, pour que le cinéma, par ce caractère étranger retrouvé, puisse, en retour, questionner notre ordinaire, et donc nous rappeler à notre scepticisme structurant notre rapport au monde.

Mais sans doute que cette formule, le cinéma est « une image mouvante du scepticisme », mérite plus d'éclaircissement ; changeons de lentille un instant, afin qu'un autre Tom Cruise, mieux positionné, jette sa lumière sur cette question.

---

<sup>44</sup> Voir p. 16-17

## David Aames, Faire son deuil du monde

Une voix féminine chuchote, hors-champ : « Open your eyes ». Dès cette première réplique, *Vanilla Sky* nous annonce que Tom Cruise, encore, aura les yeux grands fermés ; mais cette voix, c'est celle de son réveille-matin, et à ce moment David Aames (Tom Cruise) a les yeux grands fermés parce qu'endormi. Il se réveille, et après son rituel matinal<sup>45</sup>, David prend sa voiture et se retrouve dans un New York désert : inquiet, il s'arrête au milieu de Time Squares alors que la caméra tourne autour de lui, puis s'élève pour montrer David, seul au milieu de cette intersection, normalement la plus active de New York. Nous revenons aussitôt à la chambre de David, couché sur son lit, qui ouvre les yeux en gros plan alors que son réveille-matin chuchote encore (avec une autre voix féminine) « Open your eyes ». David répète alors son rituel matinal et du point de vue de la mise en scène, rien ne permet de distinguer ce deuxième rituel (que nous supposons à ce point être le « réel ») du premier, mais nous allons découvrir, vers la fin du film, que le récit ne se déroule pas dans le « réel », et que David est maintenu sans le savoir dans un souvenir heureux mais illusoire, grâce à une sorte de technologie de réalité virtuelle ultrasophistiquée. Par cette succession de deux réveils quasi-identiques, tous deux semblant aussi « réels » l'un que l'autre, le film nous suggère déjà que la confusion de David sera la nôtre, et que, comme l'écrit Cavell, « the basis of film's drama, or the latent anxiety in viewing its drama, lies in its persistent demonstration that we do not know what our conviction in reality turns upon » (1979, p. 189).

Dans *Vanilla Sky*, David est donc pris dans une expérience de pensée sceptique, semblable à celle du malin Génie de Descartes : comment savoir si nous ne sommes pas tous, comme David, branchés en permanence sur une machine qui projette à notre esprit un monde artificiel ? Cette machine, dans *Vanilla Sky*, se nomme le Lucid Dream, et elle permet à son usager de se fabriquer une vie artificielle à partir de ses souvenirs, dans laquelle il pourra vivre sans pouvoir la différencier de la réalité (et en oubliant qu'il a choisi, dans le réel, de se brancher à cette technologie). Dans le cas de *Vanilla Sky*, la majeure partie du récit correspondrait à la

---

<sup>45</sup> Pendant lequel, entre autres, Tom Cruise scrute son visage dans un miroir, comme pour nous signifier d'emblée que ce visage sera le sujet d'étude du film. D'ailleurs, *Vanilla Sky* étant un remake de *Abre los ojos* (Alejandro Amenabar, 1997), nous pourrions dire que les changements apportés pour cette version hollywoodienne servent à mieux rendre compte de l'individualité de Tom Cruise : puisque l'acteur, comme nous disions en premier chapitre, est le sujet d'étude du cinéma, on ne peut pas faire un film sur Eduardo Norriega, l'acteur de la version originale, comme on fait un film sur Tom Cruise.

réalité : David tombe amoureux de Sofia (Penelope Cruz), mais son ex-amante, Julie (Cameron Diaz), prise de jalousie, invite David dans sa voiture et tente de les tuer tous deux en provoquant un accident. Julie meurt, mais David survit avec une blessure sévère au visage qui l'oblige à porter un masque pour couvrir sa difformité (une autre histoire de masque). Lorsque des chirurgiens annoncent à David qu'ils ne pourront jamais restaurer son visage, il se saoule lors d'une soirée avec Sofia et son meilleur ami, jusqu'à s'effondrer au milieu de la nuit, seul dans une rue. C'est à ce moment que le Lucid Dream débute : alors qu'en réalité David a sombré dans le désespoir, que Sofia l'a quitté, qu'il a tenté de se suicider, et qu'il s'est enfin tourné vers cette technologie pour échapper à son malheur, dans son « rêve lucide », c'est Sofia qui le réveille le matin dans cette rue, pour ensuite rester avec lui, et les chirurgiens trouvent miraculeusement une manière de guérir sa blessure.

Comme chez Cavell donc, le scepticisme épistémologique (est-ce que la réalité de David est « vraie » ?) est en fait une manière d'exprimer un sentiment d'isolement et de distance face au monde que David éprouve après son accident, un sentiment qui revient le hanter en rêve, dans la séquence d'ouverture. Sans doute que cet isolement semble plus aigü, dramatique que celui de Bill après la révélation de sa femme, par exemple, puisqu'il survient après une sévère blessure au visage dont David n'est pas responsable, et envers laquelle il demeure impuissant. En même temps, le film présente cette blessure comme une punition pour le narcissisme de David, celui-ci démontrant envers Julie le même comportement possessif que Bill envers sa femme : l'accident provoqué par Julie, c'est une manière pour elle de prouver à David son altérité, de lui montrer qu'il ne la possède pas, pas plus qu'il ne possède Sofia ou le monde, et qu'il ne peut pas la forcer à arrêter cette voiture qui devient le symbole de cette altérité, de l'autonomie des autres. Le « rêve lucide » permet alors à David d'effacer cet accident en effaçant ses conséquences (sa blessure), de posséder ce qu'en réalité il ne possède pas, c'est-à-dire Sofia, et de nier la séparation entre lui et le monde en se maintenant dans cette vie artificielle.

Or, le Lucid Dream répond très exactement au vœu sceptique : il promet, comme le cinéma dans les mots de Cavell, « the exhibition of the world in itself » (1979, p. 119), c'est-à-dire un monde qui nous serait donné dans son entièreté, livré à nous ; un monde, dans le cas du Lucid Dream, qui a été conçu et pensé pour répondre aux besoins de David, à sa volonté. Une « promise of candor », dit Cavell : « that what it reveals is entirely what is revealed to it, that nothing revealed by the world in its presence is lost » (*ibid.*). Le cinéma nous promet le « world in itself » d'au moins deux façons : d'abord par l'automatisme de la caméra, par le fait que la

réalité s'imprime sur la pellicule de manière mécanique, sans intervention humaine, et donc sans cette subjectivité qui, dans notre expérience quotidienne, fait écran. Domenach l'explique ainsi : « la caméra semble être dépourvue, par son automatisme même, de toute capacité à choisir aussi bien ce qui lui est révélé que ce qu'elle révèle. De sorte que le cinéma nous fait croire à l'adéquation totale entre le monde tel qu'il nous apparaît sur un écran de cinéma et le monde tel qu'il est ; il satisfait le rêve d'un rapport transparent au monde » (2001, p. 234-235). En outre, le travail de la mise en scène est de nous rendre ce monde intelligible, de « constituer une série d'images en histoire, en projection d'un monde vraisemblable » (2001, p. 234), ce qui répond aussi à ce rêve sceptique « que le monde se présente à nous sous une forme immédiatement intelligible sans que nous ayons à investir notre subjectivité et notre humanité finie dans ce rapport au monde » (2001, p. 234).

Pour Cavell, ce désir de transparence s'exprime comme un désir de voir le monde, ou plutôt de se contenter de voir le monde, parce qu'il serait livré à nous, déjà donné : « to say that we wish to view the world itself is to say that we are wishing for the condition of viewing as such. That is our way of establishing our connection with the world: through viewing it, or having views of it » (1979, p. 102)<sup>46</sup>. Le vœu du sceptique serait alors réalisé par le cinéma, celui de pouvoir connaître le monde seulement en le regardant, sans avoir à investir sa subjectivité, celle-ci ne pouvant pas nous aider à connaître le monde du moment qu'elle est perçue comme un écran, un obstacle. Repensons à Bill Harford, et à son impression de se tenir dans le chemin de Bill Harford quand il veut comprendre le fantasme d'Alice : il souhaite un accès direct et entier à la vie intérieure d'Alice, une vie intérieure qui serait entièrement extériorisée par Alice (ou qui n'aurait pas besoin d'être extériorisée consciemment parce qu'elle ne serait pas « cachée » par le corps), sans ambiguïté, et immédiatement intelligible, sans possibilité d'erreur ou de mauvaise interprétation. Et puisque dans cette situation idéale Alice serait entièrement compréhensible, totalement là (« nothing in its presence is lost » comme écrit Cavell), Bill pourrait se contenter de la voir, sans avoir besoin d'interpréter son comportement (est-ce qu'elle me ment ? est-ce qu'elle me dit tout ? est-ce qu'elle m'a bien exprimé ce qu'elle veut ? est-ce que j'ai bien compris ce qu'elle me demande ? – dans cette position idéale du « tout voir », ces questions s'évanouiraient d'elles-mêmes).

---

<sup>46</sup> D'où l'importance du titre original, *The World Viewed*, l'idée que le monde soit vu, ce dont la traduction française, *La projection du monde*, ne peut pas rendre compte.



Mais cette « condition of viewing as such », ce vœu de voir le « world in itself », sont des positions idéales souhaitées par le sceptique demeurant en tout temps inaccessibles, d'où la frustration, la déception, le désarroi du sceptique devant un monde qui semble échapper à son emprise (notre condition « unhandsome » pour Emerson, cette « evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers then when we clutch hardest » [2000, p. 309]) ; d'où son repli sur soi, derrière sa subjectivité, préférant abandonner tout contact avec le monde plutôt que d'échouer encore à le connaître ; d'où, donc, ce sentiment d'être absent du monde, d'avoir perdu contact avec lui, d'être isolé irrémédiablement derrière une subjectivité qui fait écran, qui nous empêche. Or, nous avons vu que ce sentiment d'être absent du monde est aussi au cœur de l'expérience du cinéma : « the reality in a photograph is present to me while I am not present to it; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past » (1979, p. 23). Au quotidien, si je me sens absent du monde, c'est ma subjectivité qui est en jeu, peut-être parce que, comme Bill ou David, j'espère connaître le monde qui m'échappe sans cesse ; mais au cinéma, si je me sens absent du monde, je ne peux pas en accuser ma subjectivité, cette absence étant inscrite dans, produite par, le dispositif cinématographique. C'est en ce sens que le cinéma est « l'image mouvante du scepticisme » : il promet de donner à voir le monde lui-même, en entier, mais ce faisant il nous maintient absents du monde projeté, comme si son dispositif jouait le drame du sceptique.

L'expérience du cinéma rejoint alors ce que Cavell décrit comme la découverte de l'individualité moderne « as isolated, as homeless, or as dispossessed » (1979, p. 93), ce que nous avons vu aussi à travers cette image de l'individu regardant le monde caché derrière sa subjectivité, une subjectivité qui fait écran plus qu'elle ne donne accès au monde. Pour Cavell, le réalisme du cinéma, ou plutôt son sentiment de réalité, notre conviction en sa réalité, provient justement du fait que notre expérience du cinéma double ou rejoue notre expérience du monde au quotidien :

« By my account, film's presenting of the world by absenting us from it appears as confirmation of something already true of our stage of existence. Its displacement of the world confirms, even explains, our prior estrangement from it. The "sense of reality" provided on film is the sense of that reality, one from which we already sense a distance. Otherwise the thing it provides a sense of would not, for us, count as reality » (1979, p. 226).

Et il y a dans cette expérience quelque chose de réconfortant puisque mon absence du monde projeté est mécaniquement assurée par le dispositif (contrairement à David qui, avant d'entrer

dans le Lucid Dream, ne peut pas expliquer son sentiment d'isolement, de distance et d'impuissance envers le monde, par un mécanisme ou un appareil externe quelconque).

Le scepticisme de David tient donc à son incapacité à reconnaître qu'il a renoncé à sa subjectivité : il ne sait pas qu'une machine se charge de rêver pour lui. De même, le danger du cinéma, ce serait cette possibilité de maintenir le spectateur dans le scepticisme en lui permettant de renoncer à sa subjectivité en adhérant à un monde qui a été capté puis projeté par une machine. C'est ce que Mulhall résume, en explicitant ce que Cavell entend par « moving image of skepticism » :

« When the role of that ordinary human subjectivity in maintaining our relation to the world is not acknowledged but denied, the human subject is transformed into an absent viewer of the world rather than simply one of its inhabitants » (1998, p. 229).

Le dispositif du cinéma nie la subjectivité du spectateur, de la même manière que Bill néglige la sienne quand il répond à sa femme qu'il la trouve « parfaite » sans la regarder, ou que David lorsqu'il demande à une machine de rêver pour lui un monde mis à sa disposition. Devant un film, il est possible d'adhérer totalement aux images qui défilent devant nous – c'est en général ce que nous entendons par « divertissement », nous voulons nous « évader » de notre quotidien en adhérant à un monde dans lequel nous n'avons aucune responsabilité, exactement comme David dans son Lucid Dream – mais il est possible aussi de sentir que ces images nous échappent, que le monde devant nous en exprime un qui est absent, de même que le défilement des images, sur lequel nous n'avons aucun contrôle, nous signifie que ce monde passé, momentanément présent, va redevenir passé aussitôt la projection terminée. Et, à ce moment, nous pouvons reconnaître le cinéma comme une image mouvante du scepticisme, et nous pouvons reconnaître que notre relation au monde passé du cinéma n'est pas la même que notre relation à la réalité<sup>47</sup>.

Mulhall écrit :

« if the motion picture camera presents us with no more than an *image* of reality, it is nevertheless an image of nothing less than *reality*; so precisely the same aspect of photography's power which makes film an image of

---

<sup>47</sup> Il devient évident, à ce point, que les critiques de Cavell lui reprochant une croyance naïve en la réalité des images (nous avons cité Malcolm Turvey, mais nous pensons aussi à Noel Carroll, voir 1988, p. 98-102), attribuent à Cavell un scepticisme que tout son ouvrage tend au contraire à révéler. *The World Viewed* ne prétend pas que le cinéma nous donne à voir le « monde lui-même », bien au contraire, il s'agit là de la posture sceptique ; tout l'ouvrage de Cavell cherche à démontrer pourquoi *nous avons envie de dire* qu'il s'agit du « monde lui-même », et pourquoi il ne s'agit pourtant pas du « monde lui-même », et ce que cela signifie pour nous et pour notre rapport au monde.

skepticism (its exclusion of subjectivity) also allows it to represent an acceptance of the world's independent existence » (1998, p. 229 ; l'auteur souligne).

Si le cinéma est une image mouvante du scepticisme, il n'est pas condamné pour autant à nous maintenir dans le scepticisme : sous certaines conditions, il peut aussi le révéler et nous amener à l'accepter. Dans *Vanilla Sky*, David s'évade dans son Lucid Dream sceptique, mais son inconscient finit par se manifester et faire dérailler le rêve en le tournant en cauchemar, forçant le personnage (comme le spectateur) à constater l'illusion dans laquelle il vit. Sa subjectivité s'invite donc dans la machine le faisant rêver, une subjectivité lui permettant de reconnaître la nature de cette machine, et donc de reconnaître qu'il existe un monde en dehors de sa vie rêvée puisque celle-ci a été fabriquée à partir de sa vie réelle passée : le Lucid Dream est un rêve *de* la réalité pourrions-nous dire, comme chez Cavell « a photograph is *of* reality or nature » (1979, p. 16 ; l'auteur souligne)<sup>48</sup>. Le trajet du personnage de Tom Cruise vient nous pointer le scepticisme inhérent à cette technologie du Lucid Dream, qui est aussi celle du cinéma : à la fin du film, David se lance dans le vide dans l'espoir de renaître, de quitter le rêve et de retourner vers la réalité, un saut dans la foi démontrant sa conviction, son « self-reliance ». Mais fuir le Lucid Dream n'est pas une manière de fuir le scepticisme : plus exactement, le Lucid Dream permet de s'enfermer dans une expérience qui empêche de *reconnaître* le scepticisme, qui l'amplifie en voulant le refouler, alors la solution au problème de David n'est pas de retourner vers le réel en pensant qu'il laisse le scepticisme derrière lui. Au contraire, ce saut dans la foi, vers l'inconnu, nous montre qu'il est prêt à accepter le scepticisme, prêt à vivre dans le monde en *reconnaissant* qu'il en est séparé.

Cela dit, si Tom Cruise est celui qui nous guide le plus sûrement afin de révéler le scepticisme qui structure notre existence, il ne faudrait pas négliger le rôle du cinéaste : dans son analyse de la série *Alien*, Mulhall effectue un lien entre le *Gestell* d'Heidegger, traduit par « enframing », et l'opération de cadrage au cinéma. Ce terme de *Gestell* renvoie chez Heidegger à l'idée que l'homme, à l'âge de la technique, « treats the natural world as a store of resources and raw material for human purposes » (Mulhall 2016, p. 28), c'est-à-dire que l'homme utilise le monde comme s'il le possédait, ce qui finit par le détruire. Cela relève donc d'une attitude

---

<sup>48</sup> Ou comme, dans une citation que nous avons vue plus tôt, Cavell insiste sur la même préposition : « there is nothing to read from that body, nothing the body is *of* » (1999, p. 84). La photographie est une expression *de* la réalité ; le corps une expression *de* l'esprit.

sceptique, d'une incapacité à reconnaître (ou d'un déni de) l'altérité du monde ; au cinéma, un médium artistique qui est « more dependent than any other upon technology » (*ibid.*), il y aurait alors ce même danger de « enframing » le monde, d'asservir le monde par le biais de la caméra, ou de satisfaire le vœu sceptique de connaître le monde, le posséder, en nous donnant à voir le « world in itself ». Comme le résume Mulhall, « since this photographic basis of cinema seems to satisfy one of mankind's perennial fantasies – that of recording the world without the mediation of human subjectivity – it is not difficult to imagine that the technological basis of film might inherently tend towards the elimination of the human » (*ibid.*) ; le cinéma pourrait donc vider le monde des autres esprits. Mais le cinéma peut aussi nous permettre de reconnaître le scepticisme, et de retrouver le monde, tout dépendant de la position de la caméra, et du cinéaste qui la manie, par rapport à son objet d'étude :

« [...] since, however, every film director's role is precisely to take responsibility for enframing the world, for meaning the composition and exclusion constituted by each frame in her film, her attempts to utilize the camera for artistic purposes can be seen as an attempt to find a possibility of human flourishing within the heart of the humanly threatening age of technology – to subvert that threat from within » (2016, p. 28-29).

Dans *Vanilla Sky*, en prenant Tom Cruise comme objet d'étude pour sa caméra, et en honorant par sa mise en scène ce que sa star lui dévoile, Crowe trouve une « possibilité humaine » qui enraille la menace de la machine : l'inconscient de David finit par faire flancher le Lucid Dream, tout comme la tendance inhérente au cinéma à vider le monde des autres esprits, à saisir le monde mécaniquement, est contrebalancée par la présence de Tom Cruise, par son humanité que le cinéaste sait respecter<sup>49</sup>. De même que Kubrick, dans *Eyes Wide Shut*, ne réduit pas sa star à un « automate » ou un « blank », mais explore plutôt par sa caméra la tendance de Tom Cruise à se masquer pour se retirer du monde, puis sa capacité à affronter ce scepticisme.

Nous disions plus tôt à propos du langage qu'il est une expression modifiée de notre vie intérieure : le cinéma, de même, serait une expression modifiée de la réalité (une photographie *de* la réalité). Le cinéma ne nous donne pas à voir le « world in itself », mais une expression du monde, et de la même manière que nous n'avons jamais accès à la vie intérieure de l'autre, mais à ses expressions (en mots, en gestes), nous n'avons jamais accès au monde « in itself », mais à

---

<sup>49</sup> Nous allons préciser un peu plus loin ce que nous entendons ici par *respecter* la star, mais disons pour l'instant que cela est lié à notre condition « handsome », et à une attitude envers le monde qui refuse *d'agripper* les choses pour plutôt se laisser attirer vers elles.

ses expressions (à des images *du* monde) ; le cinéma exprime le monde, alors il nous permet, sous certaines conditions, de *reconnaître* le monde. Cela voudrait dire : puisqu'il ne nous est pas possible de connaître le monde directement, puisque nous n'avons accès au monde qu'à travers des « apparences externes », il faut, nous dit Cavell en suivant la pensée d'Henri David Thoreau, faire notre deuil du monde :

« But, depending on how you take the alternative to the malady of skepticism, a more direct response, perhaps in a more acute stage, is that, as in Thoreau, of mourning — the path of accepting the loss of the world (you might say, accepting its loss of presence), accepting it as something which exists for us only in its loss (you might say its absence), or what presents itself as loss. *The Claim of Reason* suggests the moral of skepticism to be, that the existence of the world and others in it is not a matter to be known, but one to be acknowledged. And now what emerges is that what is to be acknowledged is this existence as separate from me, as if gone from me » (1988, p. 172).

Or, ce sentiment de deuil que Cavell décrit ici est aussi celui propre à l'expérience des images photographiques, celles-ci nous mettant en présence de la « chose elle-même » tout en nous pointant implicitement vers son absence ; au cinéma, nous sommes devant un « monde passé », un monde absent parce qu'il est déjà mort, révolu, et dont il ne nous reste plus que cette « apparence externe » pour en témoigner.

Le cinéma nous permet donc de reconnaître que l'existence du monde est séparée de nous, et par conséquent que notre relation au monde en général en est une de deuil, de perte ou d'absence : comme l'écrit David N. Rodowick, dans *The Virtual Life of Film*, « all of film's powers as an art of duration are indebted to this analogical causation through which we attribute a past (and passing) existence to the present image, an existence which is no longer actual nor visible, but which works through the image as a virtual force » (2007, p. 79). Une expérience profondément mélancolique, reposant sur notre reconnaissance de ce « world past » auquel l'image photographique nous rend présent, nous demandant ainsi de considérer ce qui nous rattache encore, dans notre présent, à ce passé, ou pourquoi nous sommes attirés aujourd'hui par ce passé, même si nous savons qu'il est passé. Autrement dit, le cinéma nous permet de reconnaître notre isolement, notre séparation du monde, mais en même temps, lorsque nous sommes sous son emprise, lorsque nous ressentons une attirance envers ses images, il est de notre responsabilité de considérer cette attirance, de l'explorer et d'être attentif à notre présent, à notre expérience. Et, comme le remarque Rodowick, si notre mort est inévitable, « death is not the future of every passing present » (2007, p. 83), alors il ne faut pas prendre cette mélancolie

pour une morbidité – plutôt, « if we are attentive to this present, we may find embedded within it a future that remains before us, open and undetermined » (*ibid.*). De même David Aames : à la fin de *Vanilla Sky*, après avoir examiné son passé, sa relation avec Sofia et Julie, il considère sa situation présente, son enfermement dans le Lucid Dream, et il examine ce passé est connecté à ce présent, avant de décider de s'ouvrir au monde par son saut, une chute vertigineuse qui ne l'amène pas vers une mort certaine, mais vers un futur qu'il sait ouvert et indéterminé, invitant implicitement le spectateur à en faire autant...

En écrivant ces mots, je revois le visage de Tom Cruise superposé à celui de Tom Cruise dans *Minority Report*, et des questions surgissent aussitôt : son angoisse, à ce moment, n'est-ce pas celle de voir une image lui imposer un futur ? De ne plus pouvoir s'élancer dans le vide, confiant dans l'incertitude ? Comme s'il était maintenu de force dans le scepticisme, par une image qui autrefois lui permettait de le reconnaître ? Mais qui, ou quoi, projette cette image sur Tom Cruise ? Il nous manque encore quelques éléments pour répondre à ces questions : si Tom Cruise peut accepter son scepticisme à la fin de ses films, encore faut-il voir comment il y parvient, et quelle est la place, dans tout cela, de ceux à qui s'adressent ces images.

### III – Le perfectionnisme moral de la star

#### **Bill Harford (bis), Un amour aveugle**

Au terme de sa nuit d'errance, Bill Harford pénètre dans un manoir isolé où se déroule une orgie masquée. Clandestin, Bill assiste à l'événement en spectateur, caché derrière son masque, incapable de participer au monde, ou d'aligner son fantasme d'adultère au monde ; nous sommes en plein cœur de son scepticisme. Mais l'intrusion de Bill sera remarquée, son visage démasqué, alors il se retrouve dans une sorte de tribunal, au centre d'une assistance faisant cercle autour de lui, face à un maître de cérémonie lui demandant de se dénuder : Bill se voit arraché à cette posture qu'il avait adoptée, il n'est plus le spectateur, il est l'objet d'attention, et on lui demande de surcroît de se dévoiler entièrement. Pire cauchemar du sceptique, se mettre à nu, s'exposer, comme si on le forçait à révéler ses « fantasmes » qu'il voulait garder privées derrière le masque de sa subjectivité ; Bill refuse d'obéir, désespéré, angoissé.

Mais une femme (masquée) interrompt subitement la cérémonie pour demander de laisser partir Bill : « Let him go. Take me. I am ready to redeem him. » Ces paroles demeurent mystérieuses, nous ne savons pas quelles seront les conséquences de ce geste pour cette femme, mais à ce moment elle prend en charge les responsabilités de Bill, elle lui permet en quelque sorte de maintenir son scepticisme, de l'expulser du monde du manoir plutôt que de le forcer à s'y exposer. Or, le lendemain, Bill découvre dans les journaux qu'une prostituée est morte dans la nuit, cette même prostituée, Mandy, qu'il avait sauvée auparavant dans la soirée chez Ziegler, et qu'il soupçonne dès lors d'être cette femme mystérieuse ayant racheté sa faute : nous disions plus tôt que, pour Bill, le monde est mort, que son scepticisme est « death-dealing » pour reprendre une expression de Cavell (1999, p. 452), ce qui, pour Bill, se traduit par la mort de Mandy dont il se tient responsable. Il se rend alors à la morgue pour examiner le cadavre, et dans un des moments les plus mystérieux du film, Bill se penche au-dessus du corps pour l'embrasser, puis arrête son geste dans son mouvement et reste suspendu quelques instants au-dessus du cadavre. Le visage de Tom Cruise n'exprime aucune émotion, il est impossible de savoir exactement pourquoi il a voulu l'embrasser (est-il aveugle au point de croire ce corps animé ?), ni pourquoi il s'est retenu, mais Bill semble alors prendre conscience que le corps devant lui est inanimé, mort, en même temps qu'il est confronté à sa propre finitude, et à l'altérité de Mandy, morte en son nom, croit-il.

Son premier pas hors du scepticisme consiste ainsi à reconnaître que le monde existe en dehors de lui, et qu'il est attiré par ce monde : rappelons que lors de sa première rencontre avec Mandy, lorsqu'elle était à peu près dans la même position, nue et étendue devant lui, inconsciente, Bill semblait aveugle à cette nudité, à un corps qu'il considérait d'un point de vue strictement médical ; et rappelons aussi que Bill niait éprouver du désir pour d'autres femmes, lorsqu'Alice le confrontait à cette question. Dans cette morgue, face à ce corps mort, nous avons l'impression que Bill peut enfin reconnaître son attirance envers le monde, un monde qu'il sait maintenant être séparé de lui (puisque Mandy s'est substituée à Bill, et qu'elle est morte, et que Bill, lui, est toujours vivant). Il y a sans doute quelque chose d'insuffisant dans notre interprétation de ce moment singulier (pourquoi Bill serait-il attiré par un cadavre ? peut-il reconnaître réellement son scepticisme s'il est attiré d'abord et avant tout par un corps mort ?), mais il marque tout de même un moment de prise de conscience pour le personnage. En effet, quand il retourne chez lui ce soir-là, Bill trouve Alice endormie ; à ses côtés, le masque qu'il portait lors de l'orgie repose mystérieusement sur un oreiller (nous ne savons pas qui l'a posé là, ni si Alice l'a vu). Bill s'effondre en larmes, et peut enfin prendre la parole, raconter à sa femme, maintenant réveillée, tous les événements des dernières heures : il peut s'exprimer, traduire son expérience en mots (du moins c'est ce que nous supposons : « I'll tell you everything » lui dit Bill, mais nous n'entendons pas la confession de Bill, elle est coupée par une ellipse nous amenant au lendemain matin, ce qui nous laisse penser que le film constitue, ou illustre, le récit de sa confession, c'est-à-dire que les images d'*Eyes Wide Shut* sont des images *de* sa confession).

Cette prise de parole ne suffit pas à complètement reconnaître le scepticisme, Bill doit encore savoir entendre les mots de l'autre, ceux d'Alice : dans leur conversation qui clôt le film, l'acceptation de l'altérité est ainsi signifiée par le silence de Bill, là où nous attendions un énième psittacisme. « What do you think we should do? » demande Bill à sa femme, à quoi elle répond « I think we should be... grateful » en prenant une longue pause avant de prononcer ce dernier mot. Comme Chion le remarque, nous avons été conditionnés, jusqu'à ce point, à entendre Bill répéter les mots des autres, et en particulier les mots qui le surprennent, comme ce « grateful », plutôt inattendu dans les circonstances. Mais plutôt que de reprendre le mot de sa femme dans un mode interrogatif (« Grateful? »), comme nous l'avons vu faire auparavant, un contrechamp assez long nous montre Bill silencieux, réfléchissant au choix de mot de sa femme, et lui accordant ainsi la parole par son silence. Alice peut reprendre et poursuivre sa pensée, à son



rythme, en prenant le temps de bien choisir chaque mot « Grateful that we've managed to survive through all of our... adventures... whether they were real... or only a dream. »

Bill reste silencieux un long moment avant de lui demander « Are you sure of that? » Encore une fois, il cherche une certitude, il n'a pas tout à fait quitté sa position sceptique, même si, cette fois-ci il pose sa question avec une pointe d'hésitation dans la voix. Alice prend encore plus de temps pour trouver les bons mots : « Am I sure?... Only... Only as sure as I am that the reality of one night... let alone that of a whole lifetime... can ever be the whole truth. » Sa réponse tente de laisser place au doute, Alice ne cherche pas « toute la vérité » : elle ne réduit pas son mari à ce que ses aventures nocturnes révèlent de lui (alors que Bill, lui, n'était plus capable de voir Alice autrement qu'à travers le prisme de son fantasme adultère), pas plus qu'elle ne néglige ce que ces aventures leur ont appris sur eux deux. « The important thing is we're awake now, and hopefully, for a long time to come » poursuit Alice, à quoi Bill répond « Forever », en cherchant encore une fois un sol stable et définitif sur lequel établir leur relation, mais Alice le rappelle à l'ordre « Let's... let's not use that word, you know? It frightens me. »

Ce que Bill apprend, au fil d'*Eyes Wide Shut*, c'est donc que le « marriage requires its own proof » (1981, p. 127) comme l'écrit Cavell dans *Pursuits of Happiness*, et que « nothing can show its validity from outside » (1981, p. 127), c'est-à-dire que son mariage avec Alice n'est pas authentifié, scellé et déterminé par une institution (religieuse ou civile), et qu'il ne peut être validé qu'à l'intérieur de son couple. Ils doivent tomber en accord, faire résonner leur voix en harmonie, en se rappelant que cet accord ne tient qu'à leurs volontés de le perpétuer, et qu'il sera encore et toujours amené à être perdu puis retrouvé. C'est pourquoi Cavell parle de comédie du remariage pour désigner les films qu'il aborde dans son ouvrage<sup>50</sup>, comme s'il n'y avait pas de mariage valide sans remariage, ou comme si un couple doit apprendre à se laisser, à faire le deuil de l'autre tel qu'on pensait le connaître, pour ensuite le redécouvrir à travers la conversation pour enfin, au final, se marier à nouveau, de manière provisoire – d'où, dans les films que Cavell analyse, des fins laissant entrevoir que l'union des personnages est encore menacée même si elle a été rétablie, et d'où, dans *Eyes Wide Shut*, cette hésitation d'Alice sur le terme « Forever ». La mise en scène nous en suggère autant : alors que dans leur première scène en commun Bill se trouvait dans le même plan que sa femme mais lui tournait le dos,

---

<sup>50</sup> Il s'agit de sept comédies hollywoodiennes, soit, en suivant l'ordre des chapitres du livre, *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941), *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), *Bringing up Baby*, *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940), *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), *Adam's Rib* (George Cukor, 1949) et *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937).

commentant son apparence sans même la regarder, dans tout ce dialogue final ils sont face à face et leurs regards se rejoignent à travers un champ-contrechamp qui les sépare (dans des plans par-dessus l'épaule, gardant toujours l'autre en amorce dans l'image), comme si leur union n'était plus assurée par l'image (qui témoignait alors de leur isolement), mais qu'ils devaient eux-mêmes la (re)fonder malgré un montage qui les isole (et qui témoigne maintenant de leur acceptation de cette séparation irrémédiable).

En outre, les comédies du remariage sont fondées sur « an acquisition in time of self-knowledge », ou « a matter of learning who you are » (1981, p. 56), ce qui est marqué entre autres par « the acknowledgment of desire » (1981, p. 56), comme Bill doit reconnaître son désir envers Alice et envers le monde ; plutôt que de vouloir « saisir » Alice (« clutching », dans les termes d'Emerson ; « grasping », chez Heidegger ; la part « unhandsome » de notre condition dit Cavell), Bill doit se laisser attirer par elle (« being drawn », chez Emerson ; « getting in the draw, or the draft » chez Heidegger ; la part « handsome » pour Cavell<sup>51</sup>). Et comme nous l'avons vu, sa connaissance de soi, Bill peut l'acquérir grâce à sa femme, qui sait mieux que lui où se trouve son identité, son portefeuille : Bill peut devenir qui il est en reconnaissant l'altérité de sa femme pour ainsi retrouver son désir envers elle. Dans le terme de *reconnaissance* (« acknowledgment »), il y a cette idée que Bill doit réapprendre (re-connaître) ce qu'il savait déjà mais qu'il a oublié, ou refoulé : en lui filant entre les doigts, Alice lui réapprend ce qu'est l'altérité, qu'il est séparé du monde ; en reconnaissant le désir de sa femme pour le monde (un désir adultère, donc dirigé vers un monde qui existe en dehors de Bill), Bill peut retrouver son désir, il peut se laisser attirer par le monde plutôt que chercher à le maîtriser. Ainsi, la connaissance de soi passe avant tout par une reconnaissance de l'altérité, et dans le cas d'*Eyes Wide Shut*, par ce que Cavell nomme une « therapy of love » :

« It is the woman who provides this therapy by virtue of her knowledge, whatever the man may think, that she is the object of his (repressed) desire, and her ability to bring him back to this knowledge by virtue of her willingness for the time to live out his delusions (call this sharing his fantasies) » (1981, p. 114).

---

<sup>51</sup> La citation complète, chez Cavell : « the reverse of the unhandsome in our condition, of Emerson's clutching, and Heidegger's grasping - call the reverse the handsome part - is what Emerson calls being drawn and what Heidegger calls getting in the draw, or the draft, of thinking » (1990, p. 41).

Alice ne partage pas exactement les « fantasies » de Bill, mais par ses dernières paroles, à la fin du film, elle les accepte, acceptant du coup l'altérité de Bill, et démontrant ce qu'est l'amour<sup>52</sup>.

Finalement, c'est en apprenant à lire sa femme que Bill peut acquérir une connaissance de soi et sortir de ce qu'Emerson nomme la « conformity », une idée qu'il définit dans son essai « Self-Reliance » : « Society is a joint-stock company, in which the members agree, for the better securing of his bread to each shareholder, to surrender the liberty and culture of the eater. The virtue in most request is conformity. Self-reliance is its aversion » (2000, p. 134). Il faut se détourner de la conformité, de cette société qu'Emerson dépeint comme une « conspiracy against the manhood of every one of its members » (*ibid.*), et se tourner vers soi (« self-reliance »), non dans un désir d'isolement ou d'individualisme, mais bien pour s'exprimer de manière exemplaire afin que l'autre puisse nous lire. Mais la « conformity » étant marquée, dans les mots d'Hammer, par « a failure to rely on, or find, one's own voice » (2002, p. 136), comme Bill au début d'*Eyes Wide Shut* n'est pas capable de trouver son portefeuille, son identité, comment trouver par soi-même cette voix, que le conformiste ne sait peut-être pas qu'il a perdue ?

Il faut un ami, répond Cavell, soit un texte, un personnage, un autre être humain ; c'est-à-dire, dans les mots d'Hammer, qu'il faut :

« [...] someone who presents his own self as representative of a position that I may be drawn to but have not yet attained; thus the friend is capable of educating me. By offering his expressions of himself as exemplary of the attainment of a higher self, or a higher, more representative level of humanity, the other presents himself for me as an object of reading. But for me to read the other, I must simultaneously allow myself to *be read*: reading requires the readiness to open oneself to the other, to be singled out and thus read by the other » (2002, p. 137 ; l'auteur souligne).

Bill trouve en Alice une telle amie, exprimant de manière exemplaire sa vie intérieure, son fantasme, mais aussi son acceptation de la séparation comme quelque chose d'irréparable avec quoi il faut composer (lorsqu'elle refuse la certitude de son mari à la fin, par exemple). C'est, entre autres, ce qui permet à Bill de reconnaître l'altérité de sa femme, d'accepter le scepticisme et de trouver *sa* voix, en commençant par exprimer aussi son expérience, quand il confie à sa

---

<sup>52</sup> « I do love you » dit Alice à son mari à la fin « and you know there is something very important we need to do as soon as possible. » « What's that? » lui demande-t-il, à quoi elle répond « Fuck », qui sera le dernier mot du film : cette conclusion n'est pas sans rappeler celle d'*Adam's Rib*, une des comédies du remariage, où dans le dernier plan le couple réuni célèbre la « petite différence » entre les hommes et les femmes en s'élançant dans leur lit.

femme ses aventures d'une nuit, et donc en acceptant d'être lu, en acceptant l'expression, et les risques que cela implique.

## 1. De la perfection au perfectionnisme

Comme nous notions au début de notre analyse d'*Eyes Wide Shut*, Bill voit sa femme comme quelqu'un de « Perfect », mais dans *Conditions Handsome and Unhandsome*, Cavell refuse cette idée d'un moi « parfait », idéal :

« This fantasy of a noumenal self as one's true self seems to me rather to be a certain expression or interpretation of the fantasy of selflessness [...]. Emerson variously denies this possibility ("Around every circle another can be drawn" from "Circles"), but it seems that all he is entitled (philosophically) to deny is that such a state can be attained (by a self, whose next attainment is always a self) » (1990, p. XXXIV).

Chez Emerson, il n'y a « no role for the idea of a true (or a false) self » (*ibid.*), puisqu'une telle idée signifierait qu'il y a un moi permanent par rapport auquel se mesurer, alors que le moi pour Emerson et Cavell n'est pas une chose donnée, parfaite, un idéal vers lequel il faudrait tendre pour « être soi-même » ; il ne s'agit pas, non plus, d'un moi entièrement donné, qu'il faudrait protéger contre tout changement ; ni un moi perdu, qu'il faudrait retrouver et se réapproprier.

Plutôt qu'un « vrai » et un « faux » moi, nous dit Cavell, il y aurait un moi atteint (« attained »), et un moi atteignable (« attainable »), et plutôt que de se mesurer à un idéal, nous prenons position à partir de ce moi atteint. Mais le terme « attainable » indique bien que ce « next » est à portée de main, ce n'est pas un idéal platonique, et même, dit Cavell, qu'il est déjà noué dans notre moi : « our position is always (already) that of an attained self; we are from the beginning, that is from the time we can be described as having a self, a next, knotted » (1990, p. 12). De sorte que le moi diffère de lui-même en ce qu'il est partagé entre ce qu'il est déjà et ce qu'il peut être, le moi « is always attained, as well as to be attained » (*ibid.*), toute la difficulté étant de voir cette possibilité, cet « attainable self », ou plutôt les divers « attainable selves » puisque le moi ne suit pas une direction précise, unique (en notant bien aussi qu'il s'agit d'un moi qui *peut* être atteint, mais qui n'est pas *à* atteindre, Cavell et Emerson parlant en termes de responsabilité plus que de devoir). Rappelons l'image du cercle, chez Emerson, évoquée par Cavell dans la citation plus haut : pour atteindre le prochain cercle, toutes les directions sont possibles puisqu'il nous encercle, ou plus encore parce qu'il n'est pas encore tracé, et qu'il faut le découvrir à mesure que nous avançons vers lui ; le prochain « self » n'est pas donné, ce n'est

pas un point précis qui nous attend au loin, c'est ce cercle, ce rivage, sur lequel nous pouvons accoster à tous endroits, après en avoir fait la reconnaissance. Grâce à la « self-reliance », c'est-à-dire en s'appuyant sur le moi atteint, en y trouvant la conviction nécessaire pour s'exprimer, il est alors possible d'atteindre cet autre moi, qui deviendra dès lors « attained », avec noué en lui de nouvelles possibilités, de nouveaux « attainable selves » ; l'alternative, celui qui demeure dans son moi atteint, ou plus exactement celui qui *s'agrippe* à son moi atteint, c'est ce qu'Emerson nomme la conformité.

En même temps, nous ne parlons pas ici d'une nécessité absolue de changement qui nierait toute forme de permanence du moi : il s'agit, dans les termes de Cavell, d'un perfectionnisme moral, ce qui implique un désir de devenir meilleur, et non simplement d'accumuler des « self » disparates au nom de la liberté. Devenir meilleur implique aussi de devenir meilleur par rapport à soi, et donc par rapport à un « self » qui, à un moment, finit par poser problème, comme c'est le cas pour Bill qui n'arrive plus à voir sa femme au début d'*Eyes Wide Shut*. Quand Bill dit, à propos d'Alice, qu'elle est « Perfect », il parle comme s'il lui refusait cette capacité à devenir meilleure, alors Alice éduquera son mari en lui dévoilant la possibilité du perfectionnisme moral, en lui montrant qu'elle n'est pas plus parfaite que lui et qu'ils sont tous deux perfectibles (elle aussi, durant le récit, apprend quelque chose de son mari, et doit réajuster son comportement envers lui pour retrouver un accord qu'ils avaient perdu sans le savoir). Pour Cavell, ce perfectionnisme n'est pas une doctrine philosophique en soi, plutôt :

« something like a dimension or tradition of the moral life that spans the course of Western thought and concerns what used to be called the state of one's soul, a dimension that places tremendous burdens on personal relationships and on the possibility or necessity of the transforming of oneself and of one's society » (1990, p. 2).

Cavell nomme plusieurs figures ayant participé à cette tradition, de Platon à Wittgenstein en passant par Kleist, Ibsen et Nietzsche ; liste à laquelle nous allons maintenant rajouter Tom Cruise. Car le spectateur peut aussi trouver en Tom Cruise un ami, capable d'exprimer de façon exemplaire la vie intérieure de son personnage pour nous révéler le scepticisme et nous amener à l'accepter. J'ai envie de dire que Tom Cruise possède ce qu'Emerson nomme le « génie », Emerson renvoyant par ce mot à un « power every human being possesses in representing its next stage, its onwardness » (Cavell 2013, p. 11) : les stars seraient ces génies capables de représenter leur devenir, ou peut-être plus des génies de l'expression, aptes à exprimer leur vie intérieure de manière exemplaire, avec une confiance en soi (« self-reliance »), une conviction,

qui nous fait généralement défaut au quotidien. « In every work of genius » écrit Emerson « we recognize our own rejected thoughts. They come back to us with a certain alienated majesty » (2000, p. 132) : en lisant Emerson, Cavell, Tom Cruise ou tout autre ami, nous reconnaissons une voix qui parle en notre nom et qui de la sorte nous force à nous tenir comme de côté par rapport à soi, à confronter notre scepticisme, à sortir de notre conformisme pour réussir à trouver sa voix et renaître. C'est ce que Cavell écrit à propos de sa lecture d'Emerson :

« In my way of reading Emerson, his passage naming the unattained but attainable self suggests two ways of reading (reading him, to begin with), in one of which we are brought to recognize our own idea in his text (reading with our unattained self), in the other not (reading with our attained self, appreciating our given opinions, learning nothing new). To recognize the unattained self is, I gather, a step in attaining it. [...] I do not read Emerson as saying (I assume this is my unattained self asserting itself) that there is one unattained/attainable self we repetitively never arrive at, but rather that "having" a self is a process of moving to, and from, nexts. It is, using a romantic term, the "work" of (Emerson's) writing to present nextness, a city of words to participate in » (1990, p. 12).

Il ne s'agit donc pas de répéter les mots d'un autre (ce serait une forme de conformisme), mais de les utiliser en exemple pour trouver ses propres mots, sa voix, comme Bill, à la fin d'*Eyes Wide Shut* cesse de répéter les mots de sa femme, la laisse parler, avant de lui répondre avec des mots qu'il aura trouvés en lui ; ou comme Bill parvient à lire sa femme depuis son « unattained self » qu'elle lui a permis de reconnaître en lui présentant son « nextness », sa capacité à se perfectionner.

Certains éprouvent peut-être un certain malaise devant cette idée que Tom Cruise puisse être un tel ami, une sorte de Socrate : d'abord, de façon plus spécifique, parce qu'il est notoire que l'acteur Cruise est associé à l'église de la Scientologie, qu'il est un de leurs plus fervents porte-paroles, et placer sa foi (son argent surtout) en la Scientologie n'est peut-être pas la meilleure manière d'atteindre un « higher self ». Ce n'est sans doute pas un hasard si la Scientologie se fonde sur un cheminement du moi semblable en apparence à ce que nous décrivons ici : le croyant progresse de palier en palier, en se dirigeant vers un état supérieur (et en devant payer, bien sûr, pour apprendre les exercices spirituels nécessaires à son ascension), mais il est notable qu'il s'agit bel et bien, dans ce cas, de progresser vers une sorte de « moi idéal », ce qui, dans leur terminologie, correspondrait plus au moins au stade de OT VIII (« Operating Thetan »). L'attrance de Tom Cruise envers ce type de rôle, et dernièrement envers des rôles qui représentent de manière littérale un cycle de renaissance (dans *Edge of Tomorrow*

en particulier) peut s'expliquer par ses convictions religieuses, qu'il tenterait de promouvoir par son cinéma, ou plus simplement auxquelles il s'identifie et cherche à retrouver dans ses personnages ; mais nous pourrions voir aussi sa foi envers la Scientologie comme une forme de scepticisme (après tout, c'est un culte qui promet d'aider à garder le contrôle sur sa vie), Tom Cruise trouvant alors au cinéma une manière de se confronter à son scepticisme, et peut-être de l'accepter dans la fiction là où il y arrive moins bien dans sa vie personnelle, comme si en se recréant en star, par le dispositif du cinéma, il pouvait plus sûrement atteindre un « higher self » qu'en gravissant les échelons de la Scientologie.

Dans son introduction à *Pursuits of Happiness*, Cavell écrit que, pour qu'une lecture soit considérée comme une interprétation, « there must be conceived to be competing interpretations possible, where "must" is a term not of etiquette but of (what Wittgenstein calls) grammar, something like logic » (1981, p. 36) : en ce sens, mon interprétation du perfectionnisme moral de Tom Cruise se conçoit comme une réponse à une autre interprétation possible, celle qui lirait la carrière de Tom Cruise en y repérant des indices de sa foi (ou encore celle qui chercherait chez lui des signes d'une idéologie ; remarquons d'ailleurs que ces deux approches seraient en définitive assez similaires dans leur démarche, en ce qu'elles imposent une grille de lecture extérieure aux films). Et sans nier que la popularité de Tom Cruise, acquise grâce au cinéma, sert d'outil de promotion à son Église, une *lecture* attentive de ses films, de ce qu'il met en jeu dans ses rôles, des gestes concrets qu'il pose pour se sortir des problèmes singuliers qui se posent à lui, devrait plutôt, il me semble, nous en détourner en nous aidant à rechercher un cheminement du « moi » plus personnel ; la validité de cette interprétation, sa force de conviction, dépend, comme nous l'aurons compris à ce point, de ma capacité à l'exprimer, à puiser dans mon expérience de non-Scientologue pour tenter de la traduire adéquatement en mots.

Ensuite, s'il peut paraître saugrenu de présenter Tom Cruise comme un ami, c'est aussi parce qu'il s'agit d'un portrait de la star qui va à l'encontre de ce que nous entendons en général par le culte de la star, où il s'agit avant tout, pour le fan, d'imiter les traits physiques de la star, d'adopter ses tics, certains gestes typiques, ou encore ses cosmétiques, son régime, ses préférences musicales, ses produits favoris, etc. Le fan doit tout savoir, tout happer, gober, pour mieux « posséder, manipuler et digérer mentalement l'image totale de l'idole » (1972, p. 82), comme l'écrit Edgar Morin : la star se consomme comme un simple produit, elle ne fait que nous vendre une image, celle de la Beauté pour Morin, celle d'une idéologie diraient les sémiologues. Mais *consommer* la star, la *posséder*, il s'agit là d'une attitude sceptique : le fan

veut *tout* savoir, il veut que la star lui soit transparente, qu'elle soit totalement livrée à lui. Un tel fan, pouvons-nous penser, ne se demande pas pourquoi il est *attiré* par la star, il tente plutôt de nier l'altérité de la star, son autonomie, pour mieux la ramener à soi ; il dirait sans doute de la star qu'elle est « Perfect ». Et comme le fan ne pourra jamais posséder la star (elle lui file entre les doigts), il continue de collectionner, encore et encore, pour satisfaire un désir qui ne peut pas être rassasié. Mais, en réalité, la star ne lui échappe pas parce qu'elle serait « Perfect », idéale, immortelle, comme dirait sans doute Morin ; plus simplement, elle lui échappe parce qu'elle est autre, autonome, et parce qu'elle est engagée dans ce perfectionnisme moral où elle devient elle-même, toujours différente d'elle-même.

En ce sens, l'attitude des fans reflète l'attitude de nos sémiologues qui les prennent comme objet d'étude : sceptiques eux-mêmes, niant la présence de la star et le problème du « selfhood » qu'elle pose, comme nous l'avons vu<sup>53</sup>, ils utilisent le fan pour valider leur approche de la star, leur confirmer qu'il n'y a rien à voir, sauf des signes à consommer ; leur alternative au fan, c'est une perspective qui se veut critique, distante, mais qui en réalité perpétue la même attitude sceptique. Peut-être que ces sémiologues, comme les fans, ne se sont pas demandés d'où provenait leur propre intérêt envers leur sujet d'étude, ils ne se sont pas suffisamment penchés sur leur fascination (qu'en général ils avouent pourtant) envers la star. Que pourraient-ils répondre ? Qu'ils ont eux aussi, comme le fan, un attachement superficiel à la star ? Ce serait déclarer la vanité de leurs ouvrages, ou du moins de leur sentiment. Ou qu'ils ont une capacité à se détacher de cette fascination pour observer le phénomène objectivement ? Ce serait aussi faux (s'ils se détachent de leur fascination, que reste-t-il à observer ?) que condescendant (envers tous ces fans qui n'auraient pas le privilège de cette distanciation académique).

À l'amour du fan, à celui des sémiologues, à celui de Bill envers Alice au début d'*Eyes Wide Shut*, il faut donc substituer une autre forme d'amour, celle qu'Alice enseigne à Bill dans le dialogue qui clôt le film, et que nous pourrions définir par ces mots de Cavell : « to live in the face of doubt, eyes happily shut, would be to fall in love with the world. For if there is a correct blindness, only love has it » (1999, p. 431). Un aveuglement « correct » (s'il y en a un), ou tomber en amour, consisterait à ne pas fuir le doute en tentant de s'agripper au monde, les yeux grand fermés, mais au contraire à accepter notre isolement, notre séparation, en se rappelant

---

<sup>53</sup> Voir « Maverick, Être acteur dans le monde ».



qu'il y a possibilité d'accord du moment que nous voulons bien exprimer notre vie intérieure, et que nous comptons les autres comme des pairs, pris dans le même scepticisme que nous, et donc qu'il nous faut laisser les choses en l'état, nous laisser attirer vers elles en acceptant qu'elles demeurent hors de portée.

Fermer les yeux devant le doute, par peur de perdre le monde, pour chercher une certitude ; fermer les yeux « happily » pour accepter le doute, pour aimer le monde en faisant son deuil. C'est le trajet parcouru par *Eyes Wide Shut*, par Tom Cruise, et par le spectateur, pour peu qu'il sache lire Tom Cruise, comme Bill trouve en sa femme une amie lui permettant de se projeter dans un nouveau moi.

## Pause réflexive (2)

Dans *Themes Out of School*, Cavell décrit la lecture en utilisant un modèle « psychoanalytic », non pour appliquer une grille de lecture psychanalytique à un texte, mais pour proposer une valeur thérapeutique à la lecture, où il faut remplacer « the picture of interpreting a text into one of being interpreted » (voir 1984, p. 51-53). Comme nous disions dans la précédente pause réflexive, le critique d'art doit accepter l'autonomie du texte, expliquer pourquoi il est *attiré* par ce texte plutôt qu'un autre (au contraire d'une posture qui consisterait à le fixer pour le ramener à soi) ; et expliquer pourquoi ce texte *compte*, pourquoi il est important pour soi, implique de se laisser lire par le texte pour explorer cette attirance (ce qui nous attire/ce qui en nous est attiré). Mais si le texte est autonome, cela signifie qu'il faut aussi, à un point, savoir s'en détacher, reconnaître là où finit notre attirance et là où commence notre « aversion » (dans les mots d'Emerson : la « self-reliance » est l'aversion de la conformité, refuser de laisser sa voix se fondre dans une ou plusieurs autres voix). Le texte doit donc reconnaître notre propre autonomie de lecteur pour nous permettre de trouver notre voie (voix) entre ses lignes : dans les mots de Mulhall, « its [le texte] initial attractiveness or seductiveness must be matched by its eventual repulsiveness or aversiveness » (1998, p. 213).

Mais l'acteur nous offre aussi un modèle semblable de lecture, car que fait Tom Cruise, sinon lire le rôle de Bill Harford, un personnage écrit par autrui ? Tom Cruise interprète le rôle de Bill, mais il est aussi interprété par ce rôle, parce que Tom Cruise nous révèle quelque chose de lui en acceptant de jouer ce rôle plutôt qu'un autre ; nous pouvons supposer qu'en lisant Bill Harford, Tom Cruise nous montre ce qui l'attire en ce personnage, et ce qu'il tient en aversion (peut-être que l'acteur est attiré par le drame sceptique qu'il reconnaît en son personnage, et peut-être qu'il veut l'explorer pour comprendre son propre scepticisme, et que c'est donc en ayant en aversion ce scepticisme qu'il peut en même temps le confronter, le révéler). Ce qui nous permettrait de préciser ce que Tom Cruise performe exactement : il ne performe pas le personnage Bill Harford, mais sa lecture du personnage, ou plus exactement encore sa performance *est* la lecture du personnage ; il lit le rôle de Bill en le performant à sa façon ; son interprétation (sa performance d'acteur) est une interprétation (une lecture du personnage). Une lecture thérapeutique, qui permet à Tom Cruise de reconnaître son scepticisme en performant celui de Bill Harford, d'où son génie emersonien, sa capacité à projeter son « onwardness ».

Cela correspond d'ailleurs à la propre démarche de Cavell, qu'il décrit dans *Pursuits of Happiness*, quand il compare ses interprétations des films hollywoodiens à des performances. Comme si Cavell performait le texte de l'intérieur, à partir de sa subjectivité, et que c'est en prononçant pour soi les mots écrits par d'autres (en traduisant en mots les images des autres) que Cavell peut apprendre quelque chose sur lui-même, sur l'altérité de ce texte, et donc sur son scepticisme :

« A performance of a piece of music is an interpretation of it, the manifestation of one way of hearing it, and it arises (if it is serious) from a process of analysis. [...] Say that my readings, my secondary texts, arise from processes of analysis. Then I would like to say that what I am doing in reading a film is performing it (if you wish, performing it inside myself). (I welcome here the sense in the idea of performance that it is the meeting of a responsibility) » (1981, p. 37-38).

Pour le critique, trouver les mots pour exprimer son attirance est une performance : il faut en quelque sorte performer son attirance (ou son aversion) envers un objet afin de le rendre convaincant, séduisant pour autrui. En ce sens, ce mémoire est aussi une performance, une performance de Tom Cruise, comme si je devais porter un masque de Tom Cruise pour l'*interpréter* de l'intérieur, ce qui me permet de mieux comprendre son altérité ; comme Tom Cruise lit Bill Harford en tentant de trouver des gestes qui expriment sa vie intérieure (qui ne se confond pas à celle de Tom Cruise), je lis Tom Cruise en tentant de trouver des mots qui expriment ce que je tire de ma lecture. Il y a là, comme dit Cavell, une responsabilité puisque la performance doit rendre justice au texte interprété (Tom Cruise doit rendre Bill Harford intelligible, cohérent dans le cadre de l'œuvre), tout en rendant compte de la subjectivité de l'interprète (Tom Cruise se dévoile à travers un rôle derrière lequel il ne disparaît pas entièrement).

Il ne s'agit pas ici de se « mettre dans la peau de l'autre », ce qui correspondrait à une attitude sceptique niant la séparation, mais bien d'interpréter l'autre, comme le musicien lit une partition, ou l'acteur un rôle ; imiter les gestes d'un autre, reprendre ses mots, n'est pas nécessairement une attitude conformiste, comme le proposait Naremore, ni paranoïaque, comme Bill dans *Eyes Wide Shut*. Ça peut aussi être une manière de reconnaître l'autre en tant qu'autre (puisque ce sont *ses* mots, *sa* voix, *ses* gestes, etc.), et de nous confronter à notre scepticisme.

## Trois temps dans la vie d'un espion (2)

Dans un couloir du Kremlin, Ethan Hunt et Benji, son collègue du IMF (Impossible Mission Force), installent un écran argenté pour tromper un garde de sécurité. Une caméra filme le couloir vide apparaissant alors sur cet écran, mais il ne s'agit pas d'une simple image en direct, comme sur un moniteur de surveillance, puisque le dispositif comporte aussi un détecteur suivant le mouvement des yeux du garde : il s'agit donc d'un rendu par ordinateur, une image ajustée à la perspective de celui qui le regarde. Caché derrière cette simulation, pour fouiller discrètement dans des archives, Tom Cruise efface à nouveau sa présence, il se rend invisible pour accomplir sa mission – mais cette fois il n'a pas besoin de maîtriser son corps, faire une pirouette silencieuse, suspendu dans les airs, il utilise plutôt une technologie numérique qui, semble-t-il, lui facilite la tâche. Le film établit ainsi un contraste entre notre position de spectateur, face à un écran de cinéma montrant les exploits du IMF, et la position du garde, qui regarde aussi un écran, mais sans le savoir, et inconscient de ce qui se déroule derrière : l'écran numérique cache le IMF, l'écran de cinéma les révèle.

Quand, quelques minutes plus tard, plusieurs gardes se trouvent devant l'écran, le détecteur ne parvient plus à suivre le mouvement de tous ces yeux. L'image se voit fragmentée, l'illusion révélée : « the consequent instability of the image betrays its purely virtual status – its absolute disconnection from reality » (Mulhall 2016, p. 216). La technologie numérique ne permet donc pas de rendre possible l'impossible, pour aider le IMF comme l'équipe de tournage ; au contraire, le numérique est trop déconnecté de la réalité pour satisfaire le besoin de réalisme recherché par les agents pour se cacher, ou le cinéma pour nous émerveiller par des cascades spectaculaires. D'ailleurs, dans plusieurs scènes par la suite, les technologies numériques vont faire défaut une à une, ce qui oblige les personnages, chaque fois, à improviser une solution pour se sortir du pétrin, et notamment, dans le cas de Tom Cruise, à utiliser son corps, suspendu à un câble encore une fois, pour courir sur les murs d'un gratte-ciel et s'élancer en une pirouette habile, utilisant les lois de la gravité pour retomber en lieu sûr (ou presque : il lui faudra l'aide d'une main amie pour le rattraper au vol).

Brad Bird, dans ce quatrième volet, *Ghost Protocol* (2011), rejoue l'enjeu déjà posé par de Palma dans le premier film, en le déplaçant dans le contexte actuel d'un cinéma largement tourné et distribué en numérique : seul le cinéma traditionnel permet à Tom Cruise de s'affirmer.

## **Bill Cage, De la larve à la star**

*Il y a dans l'ADN cruisien une caractéristique prodigieusement malléable, ductile, une façon de pouvoir se déformer sans se rompre, d'embrasser tous les paradoxes de sa personnalité au point de donner l'impression de faire cohabiter dans un même corps tous ses personnages.*

Louis Blanchot, *Les vies de Tom Cruise*

Chaque jour, Bill Cage (Tom Cruise) entend les mêmes mots en se réveillant en sursaut dans une base militaire : « On your feet, maggot! »

Officier travaillant pour les communications de l'armée, n'ayant jamais connu le champ de bataille, Cage a été arrêté pour désobéissance après avoir refusé de couvrir une opération militaire dangereuse, un débarquement massif en Normandie visant à reconquérir cette région envahie par des créatures extra-terrestres. C'est suite à cet incident qu'il se réveille dans cette base, déclassé au rang de soldat, de larve, avant d'être lancé au front, ne sachant pas comment utiliser les outils technologiques de l'armée, un exosquelette de combat. Il meurt rapidement dans l'action lorsqu'un extra-terrestre déverse un acide sur son visage, les traits de Cage se liquéfiant alors qu'il hurle de douleur – coupe brusque au montage et voilà qu'il se réveille à nouveau en sursaut au même endroit, « On your feet maggot! » Chaque jour le même jour, Cage est ramené à ce moment : dès qu'il meurt sur le champ de bataille il est renvoyé à cet instant précis, en gardant le souvenir des répétitions précédentes, prisonnier d'une boucle temporelle qui défie la mort.

Tom Cruise a souvent joué le rôle d'un soldat (pensons à *Taps* [1981, Harold Becker], *Top Gun*, *Born on the Fourth of July* [1989, Oliver Stone], *A Few Good Men*, *The Last Samurai* [2003, Edward Zwick], ...), un rôle dans lequel il se fait jeter de force au début d'*Edge of Tomorrow*, non seulement parce qu'il a été traîné au front malgré lui, mais aussi parce qu'il se fait prendre dans ce cycle de répétitions au hasard d'un accident au combat, comme si Tom Cruise refusait de jouer ce rôle du soldat, mais qu'on le lui imposait encore et encore. Mais qui, ou quoi, impose cette répétition à la star ? La réponse la plus évidente serait l'industrie hollywoodienne, qui veut confiner la star à une image bien précise, déterminée, afin de vendre le nom de Tom Cruise à son public par une promesse du même. Il est tentant alors de penser que Tom Cruise ne veut plus de ce rôle qu'Hollywood lui réserve, qu'il se sent aliéné peut-être par le type de personnage qu'on lui propose, et qu'il aimerait mieux jouer autre chose qu'un

soldat, qu'un personnage fantasque, sûr de lui au point d'en être arrogant, hautain envers ses supérieurs, un énième film où il pourra montrer comment il sait si bien courir et sourire.

À travers ces lignes, nous retrouvons ce que James Naremore appelait « 'the illusion of the unified self' » (1990, p. 5), c'est-à-dire une posture sceptique, qui cloue le moi sur place (l'agrippe) et l'empêche de reconnaître le scepticisme. Pour Naremore, l'acteur maintient cette illusion précisément par cette répétition d'un même rôle dans des contextes variés : Tom Cruise le soldat à l'académie militaire, dans *Taps* ; Tom Cruise le soldat dans la Navy, dans *Top Gun* ; Tom Cruise le soldat-avocat qui pratique le droit, dans *A Few Good Men*, etc. Malgré que Tom Cruise porte parfois le nom de David Shawn, Pete Mitchell, Daniel Kaffee, etc., nous reconnaissons toujours Tom Cruise, comme si le nom de la star devenait garant d'une identité permanente, nous donnant une valeur sûre, fixe, pour se repérer dans la diversité des films. En ce sens, si ce « unified self » renvoie à un moi immuable et éternel, Naremore n'a pas tort d'y voir une « illusion », et il n'a pas tort, non plus, de tenir l'industrie hollywoodienne, et sa façon d'utiliser la star tel un argument commercial, comme responsable de cette illusion. Par contre, plutôt que de critiquer cette posture sceptique, Naremore la perpétue en laissant supposer que l'acteur se plie à ce que l'industrie lui demande, et en affirmant que, derrière cette illusion, il n'y a pas de moi du tout<sup>54</sup>.

Mais, comme nous l'avons vu avec le perfectionnisme moral chez Cavell, il n'y a pas de place pour un « vrai » ou un « faux » moi, *Edge of Tomorrow* nous montrant de même que si Tom Cruise joue toujours le même rôle, et que si cette répétition a quelque chose de troublant, Tom Cruise n'est en fait jamais semblable à lui-même, et il peut tirer profit de la répétition pour se réinventer, pour devenir le star qu'il est : en effet, chaque journée serait exactement la même si ce n'était de la différence que Tom Cruise y introduit en cherchant à ne jamais répéter les mêmes gestes, les mêmes erreurs, utilisant la connaissance que lui procure cette répétition pour tenter de vaincre l'ennemi et se créer un avenir. Alors qu'au début du film il cherchait à fuir le champ de bataille et la mort qui l'y attendait certainement, à la fin il se sacrifie, accepte la mort pour éliminer les extra-terrestres, et il peut alors renaître dans un monde nouveau, vidé de leur menace. Dans l'épilogue, il s'avance vers la caméra avec toute la confiance en soi de la star qu'il est devenue, sans l'arrogance dont il faisait part dans les premiers plans : Tom Cruise la larve (ou plus précisément Bill Cage la larve) est devenu Tom Cruise la star (c'est du personnage

---

<sup>54</sup> Voir p. 40

que naît la star, à travers lui). Le film et sa star nous suggèrent ainsi, comme dirait Cavell en suivant Emerson, qu'il faut toujours tendre vers un moi nouveau, notre « attainable self », comme si à chaque mort Bill laissait derrière lui un moi pour en retrouver un nouveau.

Cette structure narrative nous ramène aussi implicitement à l'idée, chère à Cavell, qu'il n'est jamais possible de se guérir du scepticisme, et qu'il faut réapprendre encore et encore à l'accepter et à vivre avec lui, pour dépasser chaque fois un moi atteint qui s'enlise dans le conformisme, ou ce qu'*Edge of Tomorrow* nomme l'état de *maggot*. Et le conformisme, c'est être « voiceless, having no (expressed) existence » (Hammer 2002, p. 132), comme Cage a le sentiment de vivre en dehors du monde, de ne pas être reconnu (quand il tente d'expliquer sa condition particulière la première fois, il se retrouve bâillonné, littéralement sans voix), d'où le sentiment d'une prison – Cage, le nom du personnage est clair, mais aussi, puisqu'il a été rétrogradé au rang de « Private », « Private Cage », comme il se fait appeler le plus souvent par son supérieur. Une prison privée, personnelle, comme si Tom Cruise était prisonnier de lui-même, de son propre rôle, de son scepticisme, et qu'il devait apprendre à trouver une liberté à l'intérieur de ce rôle, de cette répétition, c'est-à-dire qu'il peut réussir à atteindre un nouveau moi en trouvant sa voix, en explorant ce rôle qui lui échoit (plutôt que d'essayer de se transformer en quelqu'un d'autre, par exemple). Puisque l'acteur de cinéma, écrit Cavell, « explores his role like an attic and takes stock of his physical and temperamental endowment; he lends his being to the role and accepts only what fits » (1979, p. 28), Cage peut sortir du conformisme, exprimer son existence, en explorant son propre rôle, et en le maîtrisant au final de manière exemplaire.

Pour y arriver, il sera aidé entre autres par une mentor, une amie, Rita Vrataski (Emily Blunt), qui a déjà été prisonnière avant lui d'une boucle temporelle, et dont l'expérience permet à Cage de mieux comprendre la sienne, un peu comme dans *Eyes Wide Shut* Bill Harford devait d'abord reconnaître l'altérité de sa femme afin de pouvoir accepter et vivre avec son scepticisme. Au début d'*Edge of Tomorrow*, Rita permet ainsi à Cage de reconnaître son moi encore à atteindre (elle l'aide à accepter et perfectionner son rôle de soldat), et elle y parvient en partageant son expérience avec lui. Ce faisant, Cage retrouve dans l'expérience de Rita un écho à sa propre expérience, mais il ne retrouve pas ce que son moi présent, atteint, savait déjà, il retrouve plutôt ses idées rejetées ; Cage n'essaie pas, non plus, de se substituer à Rita, comme Bill Harford par exemple voulait vivre directement le fantasme de sa femme ; Cage essaie plutôt de comprendre l'expérience de Rita de l'intérieur, c'est-à-dire qu'il doit *performer le rôle de*

*Rita*, celui, justement, d'un super-soldat prisonnier d'une boucle temporelle, et il doit le performer à sa façon, se l'approprier pour le mener là où seul lui peut le mener. Alors, si la boucle temporelle qui l'emprisonne est une figure du scepticisme, c'est en apprenant à jouer son propre rôle au fil des répétitions, grâce à une mentor, une amie, qui lui permet de reconnaître son « attainable self », que Tom Cruise peut finalement se réinventer en star.

## 1. Déclinaison d'un sceptique

*Edge of Tomorrow* devient ainsi une mise en abyme de la filmographie de Tom Cruise, un condensé en deux heures d'un processus qui s'est déroulé (et continue de se dérouler) sur plus de quarante films. Et, en effet, en parcourant cette filmographie, nous constatons que le scepticisme de Tom Cruise, son isolement ou son sentiment de solitude, ont pris plusieurs formes (en plus de celles que nous avons déjà vues) : celle d'un narcissique comme Vince dans *The Color of Money* (Martin Scorsese, 1986), se mettant en spectacle dans sa profession (un joueur de billard) comme Pete Mitchell dans *Top Gun*, Vince portant d'ailleurs un chandail arborant son propre nom, écrit en grosses lettres blanches sur fond noir, autre image de Tom Cruise se cachant derrière son nom, sa subjectivité ; celle d'un personnage incapable d'entretenir des relations humaines respectueuses, profondes et durables, et qui se trouvent donc seul même lorsqu'entouré, comme le Charlie Babbitt de *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), le Daniel Kaffee de *A Few Good Men*, le Jerry Maguire dans le film du même nom ; celle d'un soldat se retrouvant en chaise roulante après une blessure de guerre, cherchant à trouver sa place dans un monde qui ne comprend plus ses convictions, dans *Born on the Fourth of July* ; celle d'un vampire nocturne cherchant un compagnon de route dans *Interview with the Vampire* ; celle d'un homme se cachant derrière un nom de scène, Frank T. J. Mackey, pour se distancier d'une identité passée, d'un patronyme, Partridge, et d'un père renié, dans *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) ; celle d'un soldat américain en pays étranger, hanté par un passé qu'il essaie de chasser dans l'alcool, dans *The Last Samurai* ; celle d'un tueur à gage vivant dans la nuit de Los Angeles, dans *Collateral* (Michael Mann, 2004), et refusant autant que possible tout contact humain (« I don't meet with people » dit-il) ; celle d'un père divorcé traversant les États-Unis pour fuir des extra-terrestres et ramener ses enfants à leur mère, lui-même se croyant incapable de s'en occuper, dans *War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005)...

En général, ce scepticisme provient d'un désir des personnages d'assurer un contrôle total sur leur vie : contrôler son avion (*Top Gun*), sa voiture (*Days of Thunder* [Tony Scott,



1990]), son jeu au billard (bref son métier) ; contrôler son frère autiste (*Rain Man*) ; retrouver le contrôle de son corps après avoir perdu l'usage de ses jambes à la guerre (*Born on the Fourth of July*) ; contrôler son corps, en bon espion, pour passer inaperçu (les *Mission: Impossible*) ; reconstruire sa vie sous un nom de scène pour camoufler sa vie privée (*Magnolia*)... Ce désir de contrôle se présente comme une manière de posséder le monde, de se montrer maître du monde pour éviter qu'il lui échappe, Tom Cruise réagissant généralement à une perte (celle d'un père, d'un ami) qu'il ne veut plus revivre et qu'il fuit à travers son métier. Mais, ce faisant, il se construit une sorte de prison personnelle, une *private cage* (comme le Lucid Dream de *Vanilla Sky*), figurée assez littéralement dans ses films par tous ces véhicules aux habitacles restreints qu'il cherche à maîtriser, l'exosquelette de combat d'*Edge of Tomorrow* succédant ainsi à la cabine d'avion de *Top Gun*, la voiture de course (avec son grillage protecteur qui lui donne les allures d'une prison) de *Days of Thunder*, la chaise roulante de *Born on the Fourth of July*, qui devient un symbole de l'incapacité du personnage à retrouver le sol de cette Amérique qu'il a perdue à la guerre, le taxi de *Collateral* (Mann signifie dès le début du film que le taxi est coupé du monde, par un contraste sonore entre le fort bruit ambiant d'un garage et le silence confortable régnant à l'intérieur de la voiture) ou encore la cabine de la grue au début de *War of the Worlds*, puis la voiture qu'il emprunte pour fuir sur l'autoroute – sans compter le corps de Tom Cruise, qu'il doit maîtriser, dans ses films d'action, pour éviter la mort, prévenir la fin du monde, et qu'il essaie tout autant de maîtriser, dans ses drames, pour tenter de cacher sa vie intérieure.

Ces films accumulent alors des manières de mettre Tom Cruise en position d'impuissance, il arrive toujours un moment où Tom Cruise a l'impression de perdre pied (le rire et le fantasme de sa femme, dans *Eyes Wide Shut*), de perdre le contrôle de son véhicule (par le souffle du réacteur d'un autre avion, dans *Top Gun*), de tomber dans un abysse, ou pour le dire en ses termes, de se retrouver devant une *mission impossible* – vivre avec son frère autiste (*Rain Man*, l'autisme soulignant d'ailleurs cette altérité fondamentale que Tom Cruise doit reconnaître) ; retrouver l'usage de ses jambes (*Born on the Fourth of July*) ; gagner un procès après avoir perdu son principal témoin, et en affrontant Jack Nicholson dans un duel d'acteur (*A Few Good Men*) ; rencontrer son père renié sur son lit de mort (*Magnolia*) ; prévenir un crime qu'il n'a pas encore commis (*Minority Report*) ; survivre à une invasion extra-terrestre (*War of the Worlds*)...

En ce sens, la série des *Mission: Impossible* nous fournit l'image-clé de sa filmographie : Tom Cruise suspendu au-dessus du vide, *agrippé* à une falaise (dans le deuxième volet de la série), utilisant son corps comme un pendule (dans le troisième), escaladant un gratte-ciel à Dubaï (dans le quatrième), s'accrochant à un avion qui décolle (dans le cinquième) ou un hélicoptère (le sixième). Dans le cadre de cette franchise, il s'agit d'abord d'un désir de rappeler que l'utilisation des effets spéciaux numériques est limitée, que Tom Cruise met sa vie en danger pour notre plaisir de spectateur, et que le cinéma d'action en est un de corps physiques interagissant dans un espace donné, précis : le corps d'Ethan Hunt est sensible aux lois physiques de ce monde, à la gravité, contrairement aux super-héros de Marvel par exemple. Mais il s'agit aussi d'une variation ludique sur la finale de *Vanilla Sky* où Tom Cruise devait affronter l'abysse du scepticisme en faisant un saut dans le vide, comme si son cinéma d'action trouvait des images pour illustrer ce qui est en jeu dans ses films dramatiques : sentir le sol s'ouvrir sous ses pieds (la découverte que le monde lui échappe, qu'il en est séparé), affronter l'appel du vide (accepter cette perte), et retrouver le sol (le monde) pour mieux y courir et assurer son devenir de star. Des images que nous retrouvons aussi dans *Edge of Tomorrow* : quand il débarque au front, Cage doit se laisser tomber de son avion, accepter le vide sous ses pieds, comme la boucle temporelle le place devant une nouvelle mission impossible, replacer le cours naturel du temps.

La figure du masque, récurrente, comme nous l'avons déjà remarqué, participe de la même réflexion : pensons au premier *Mission: Impossible*, dans lequel Tom Cruise, accusé à tort d'être un traître, doit prouver qui il est, fuir une fausse image de lui. Or, ce film était le premier produit par Tom Cruise grâce à sa compagnie de production nouvellement fondée, Cruise/Wagner, ce prétexte narratif apparaissant ainsi comme une manière de renouveler son image de star, Tom Cruise voulant nous prouver qu'il n'est pas celui que nous croyons qu'il est. Quand il court, c'est pour échapper à une fausse image qui lui colle à la peau, jusqu'à ce qu'il émerge, vainqueur, réinventé en star d'action (sa première incursion dans ce genre auquel il est aujourd'hui principalement associé), prêt à diriger sa nouvelle équipe de travail (ses anciens collègues se font tuer au début du film, il doit trouver de nouveaux collaborateurs) et sa nouvelle franchise (dans la séquence finale, il porte le masque de Jim Phelps, le personnage principal de la télé-série, et il le retire lorsqu'il a dévoilé la trahison de Phelps, un traître parce que, produit de la télévision, il doit laisser sa place au cinéma à une star, à Tom Cruise qui devient dès lors le visage de la franchise). D'où l'importance du masque, dans la scène que nous avons analysée

plus tôt<sup>55</sup> : en retirant son masque, Tom Cruise nous révèle un nouveau Tom Cruise, un Tom Cruise que nous reconnaissons, à la fois le même, celui que nous sommes venus voir, et autre, dans un rôle nouveau ; Tom Cruise apparaît là où nous ne l'attendions pas, derrière ce masque de mafieux russe, dans un film d'action.

En ce sens, le masque permet au personnage de se dissimuler, pour accomplir sa mission, et à la star de se révéler, le film insistant d'ailleurs sur le geste de dévoilement, sur l'effet de surprise quand le masque est retiré. De même, dans *Eyes Wide Shut* ou *Vanilla Sky*, le masque permet aux personnages de se cacher ; mais, à l'inverse, il sert aussi à révéler Tom Cruise comme quelqu'un qui a tendance à se masquer. Dans *Eyes Wide Shut*, c'est précisément en voyant le masque apparu sur son lit aux côtés de sa femme que Bill s'effondre en larmes et se confesse, comme si Tom Cruise, à ce moment, était confronté directement à son scepticisme, à sa tendance à vouloir porter des masques. Dans *Vanilla Sky*, son masque cache sa blessure et exprime son sentiment d'une perte d'identité, par son masque David fuit d'autant plus le monde qu'il a perdu en refusant de s'exposer. Il retrouve son visage dans le *Lucid Dream*, mais il s'agit d'un artifice, une autre sorte de masque, David devant apprendre à le reconnaître pour, au final, retourner véritablement vers le monde où on lui promet qu'on pourra restaurer son visage, donc lui redonner son identité. À chaque fois, reconnaître le masque et accepter de le retirer permet à Tom Cruise de renaître, non pas redevenir celui qu'il était au début du film, mais bien devenir un autre Tom Cruise, avec un visage nouveau. Dans *Edge of Tomorrow* encore, le visage de Cage se désagrège sous l'effet de l'acide au moment d'entrer dans cette boucle temporelle en apparence immuable, le film nous suggérant ici aussi une perte d'identité, qui serait liée à cette répétition imposée. Les deux films de Spielberg se présentent aussi explicitement comme une exploration du visage de leur star : c'est en consultant le reflet de son visage qu'il ne reconnaît plus, son image du futur dans *Minority Report*, son visage recouvert de la cendre des victimes des extra-terrestres dans *War of the Worlds*, que Tom Cruise se met à courir, à fuir pour tenter de se trouver un autre avenir que celui, funeste, suggéré par ce reflet.

Tom Cruise doit donc réapprendre à accepter, encore et encore, que le monde lui échappe, et qu'il ne peut pas avoir un contrôle absolu sur celui-ci, ses films trouvant aussi, par conséquent, diverses images pour signifier son acceptation (temporaire) du scepticisme : à la fin de *Rain Man*, nous avons ce plan de deux frères appuyés front contre front, pouvant compter

---

<sup>55</sup> Voir p. 13

dorénavant l'un sur l'autre, dans la mesure de leurs capacités respectives, mais dont les regards ne se croiseront jamais, Tom Cruise baissant les yeux et renonçant à trouver le regard de son frère (alors que, plus tôt, il l'avait tiré violemment par le cou pour tenter de croiser leur regard de force) ; dans *Born on the Fourth of July*, il doit accepter la mort d'un soldat ami qu'il a tué par accident, pour ensuite trouver la parole, les bons mots, et réussir à exprimer ses nouvelles convictions pacifistes devant les médias ; dans *Collateral*, Tom Cruise a cédé complètement au scepticisme, il devient un anti-modèle pour Max, le chauffeur de taxi interprété par Jamie Foxx, mais il est en même temps un ami, confrontant Max, par des gestes et des questions, à l'état de son existence, jusqu'à ce que Max provoque délibérément un accident pour briser son taxi, image du scepticisme, et ensuite vaincre Tom Cruise, un mauvais double, pour retrouver le monde ; dans *The Last Samurai*, Tom Cruise doit apprendre à faire la paix avec son passé et renaître en ce samurai qu'il a toujours été sans le savoir, ce qui est marqué par le fait qu'il doit prendre la place d'un samouraï qu'il a tué au combat, se montrer digne de cet adversaire, non seulement en revêtant son armure rouge, mais aussi en le remplaçant en tant que mari auprès de sa veuve ; dans *War of the Worlds*, c'est par un geste d'altruisme, un sacrifice, qu'il peut détruire une des machines de guerre extra-terrestres, dont la forme évoque d'ailleurs la grue qu'il conduisait au début du film...

C'est ainsi que Tom Cruise poursuit sa quête perfectionniste : à la fin d'un récit, il atteint un nouveau moi, mais au début du prochain film un nouveau problème se pose à lui, alors il doit à nouveau, pour s'en sortir, atteindre un autre moi, en acceptant son scepticisme qui prend chaque fois une nouvelle forme. Souvent, Tom Cruise trouve appui auprès de mentors, des amis, comme Rita dans *Edge of Tomorrow*, mais comme aussi, au début de sa carrière, ses personnages jeunes et arrogants étaient confrontés à une figure paternelle prenant les traits d'une star plus âgée. Nous pensons entre autres à Tom Skerritt (*Top Gun*), Dustin Hoffman (*Rain Man*), Paul Newman (*The Color of Money*) et Robert Duvall (*Days of Thunder*), ou encore à Jack Nicholson (*A Few Good Men*), Jon Voight (*Mission: Impossible*) ou Jason Robbards (*Magnolia*), ces derniers lui ayant servi de contre-modèles, des mauvais pères qu'il fallait apprendre à lire aussi, non pour les imiter, mais plutôt pour éviter leurs erreurs.

## 2. L'essentielle mobilité des choses

Si ces amis aident Tom Cruise dans sa quête perfectionniste, il trouve aussi appui dans le cinéma lui-même, par cette caméra qui effectue une étude sur l'acteur<sup>56</sup> – nous retrouvons d'ailleurs ici notre philosophe des lentilles, Jean Epstein, qui écrivait, rappelons-le, que les « lentilles fournissent, c'est-à-dire fabriquent, des images, les choisissent pour les rendre visibles dans l'invisible, les séparent de ce qui va rester inconnaissable, les élèvent soudain, de la non-apparence, du non-être, au rang de réalités sensibles » (2014, p. 101). C'est plus ou moins ce qu'Epstein entend par *photogénie*, une sorte de puissance de révélation du réel propre à l'image cinématographique. Nous écrivons « plus ou moins » puisque Epstein n'offre jamais de définition claire et nette de la photogénie, il multiplie plutôt les définitions, dispersées au fil de ses textes, en accumulant les exemples de ses manifestations possibles : la photogénie surgit essentiellement grâce au mouvement de l'image cinématographique, qui permet de révéler un réel fluide, mobile, impermanent, alors que les mots, eux, peinent à traduire cette mobilité perpétuelle du monde (ou du moins le cinéma a cet avantage de démontrer par l'exemple, de par la nature même de ses images mouvantes).

Dans ce cas, le cinéma ne nous offre pas qu'un simple reflet du réel, ni une imitation : il y a plutôt transformation, métamorphose, le cinéma nous permet de voir autrement ce que nous avons l'habitude de voir. Comme nous l'avons déjà vu avec Cavell, l'acteur Tom Cruise serait distinct de la star Tom Cruise, mais comme ils se ressemblent à s'y méprendre, il y a ce doute qui s'introduit, comme dit Epstein, « sur l'unité et sur la permanence du moi, sur l'identité de la personne, sur l'être » (2014, p. 164). Mais de quelle nature est cette transformation ? Dans *Le cinématographe vu de l'Etna*, Epstein appelle « photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique » (1974, p. 137), avant de rajouter un peu plus loin que « seuls les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes peuvent être photogéniques » (1974, p. 140). Ce serait donc dire que la star est photogénique parce qu'elle se crée en puisant à même cette puissance de l'image cinématographique, parce qu'elle est mobile et personnelle ; autrement dit, la star est photogénique parce qu'elle gagne au cinéma une mobilité qui lui permet de mieux évaluer les conditions de son existence, de mieux y répondre. Le mouvement de Tom Cruise tient à sa

---

<sup>56</sup> Nous faisons référence à cette citation de Cavell, mentionnée plus tôt : « but the screen performer is essentially not an actor at all: he *is* the subject of study, and a study not his own » (1979, p.28).

capacité à affronter les problèmes qui se posent à lui, ou à tenir compte de la personne qui se trouve devant lui (ses amis, ses collègues de travail, c'est-à-dire autant les acteurs eux-mêmes que les personnages qu'ils interprètent), à ne pas rester paralysé finalement devant le scepticisme, mais à réussir à l'accepter par un mouvement qui est à la fois le sien (nous pensons à sa danse, sa course) et celui du cinéma.

Nous rejoignons ici la pensée de Cavell : dans *Contesting Tears*, les personnages féminins des mélodrames qu'il étudie se transforment au fil du film, elles participent à une quête perfectionniste, et cette transformation dramatique (qui est aussi la transformation d'un acteur en son personnage, grâce à sa performance) est rejouée par la transformation opérée par le cinéma sur des créatures de chair et de sang qui se retrouvent projetées sur un écran. Cavell écrit : « a great property of the medium [du cinema] is its violent transfiguration of creatures of flesh and blood, its recreation of them, let us say, in projecting and screening them » (1996, p. 7). Le cinéma ne nous fait pas voir « Tom Cruise lui-même », mais une potentialité de Tom Cruise, un Tom Cruise possible, comme si les personnages qu'il interprétait étaient des variations sur Tom Cruise qui tendent à rejoindre un autre Tom Cruise, celui révélé par la caméra, celui capable de performer de façon exemplaire son scepticisme de manière à le confronter, c'est-à-dire que la caméra révèle l'« attainable self » de Tom Cruise, son état « next ».

Dans *Pursuits of Happiness*, Cavell aborde le livre *Culture and Anarchy* de Matthew Arnold, et sa notion de « best self », que Cavell décrit comme « something he understands as existing in each of us » (1981, p. 157), comme le génie chez Emerson. Cavell poursuit :

« It seems to me [...] that there is a visual equivalent or analogue of what Arnold means by distinguishing the best self from the ordinary self and by saying that in the best self class yields to humanity. He is witnessing a possibility of potential in the human self not normally open to view, or not open to the normal view. Call this one's invisible self; it is what the movie camera would make visible. Perhaps it may discover more than one such self, and not all of them good ones » (1981, p.157-158).

Le cinéma serait alors capable de nous faire voir ce « best self », ce moi encore à atteindre, mais il n'y a ici rien d'abstrait, ce n'est pas une qualité qui surgit dès qu'un corps se pose devant la caméra, peu importe ce qu'il fait : rappelons que, pour Cavell, le cinéma « spare our attention wholly for *that thing now*, in the frame of nature » (1979, p. 122 ; l'auteur souligne), c'est-à-dire que le cinéma porte notre attention sur quelque chose de très précis, capté par la caméra

dans toute sa concrétude, et dans son lien avec son environnement immédiat. Dans le cas de la star, nous pourrions dire que le cinéma porte notre attention sur un être humain pris dans une situation dramatique (il n'y a pas de star, au sens de Cavell, en dehors de la fiction), l'idée d'un « attainable self » ne faisant sens que pour un être humain aux prises avec un problème spécifique. Alors le cinéma peut, effectivement, nous faire voir cet « attainable self », ou ce « best self », pour l'élever « au rang de réalités sensibles » (comme disait Epstein), et pour nouer ainsi ce moi à atteindre au moi atteint, d'où cette idée chez Epstein que le cinéma « n'est pas mais il devient sans cesse, il diffère continuellement de lui-même » (2014, p.109 ; il écrit le cinéma, mais nous pourrions aussi bien dire la star)<sup>57</sup>. Mais il faut préciser que cette opération, cette photogénie, ne se fait pas automatiquement sur tout corps humain : la star permet de mieux faire ressentir cet « attainable self » parce qu'elle est capable de performer de manière exemplaire sa vie intérieure, elle risque l'expression afin que les autres (la caméra et le spectateur) puisse la reconnaître, ce qui correspondrait à la définition du génie chez Emerson. Un acteur qui se cacherait derrière son rôle, un acteur sceptique qui tendrait à dissimuler sa personnalité, ne posséderait pas ce génie.

Rappelons d'ailleurs que c'est ce que Cavell identifiait comme l'éthique du « performer » de cinéma, par rapport à l'acteur de théâtre<sup>58</sup> : parce qu'au cinéma l'acteur est le sujet d'étude de la caméra, l'emphase est mise sur le fait que *cet* acteur peut devenir d'autres personnages, ce qui en retour met l'emphase sur « the potentiality in human existence, the self's journeying » (1994, p. 137). Tom Cruise nous montre que « “having” a self is a process of moving to, and from, nexts » (1990, p. 12), la star passe d'un film à un autre, d'un personnage à un autre, en gardant toujours les souvenirs des précédents, et en tendant vers les suivants, comme le suggère aussi *Edge of Tomorrow*, et la progression de Bill Cage qui repense la trajectoire de sa journée en fonction des souvenirs qu'il garde des répétitions précédentes.

Dès lors, il devient important de différencier Tom Cruise de ses personnages : Pete Mitchell, Bill Harford ou David Aames peinent à s'exprimer, ils s'isolent pour éviter de se frotter à un monde qui les a blessés, et qui risque de le faire encore, mais Tom Cruise, lui,

---

<sup>57</sup> Nous retrouvons aussi à ce point Edgar Morin, celui de *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pour qui au cinéma « l'original réel est perçu, mais à travers son double » (p. 126, l'emphase est de l'auteur) : la photogénie, ce serait « l'original réel » tel que perçu à travers son double majoré, c'est-à-dire à travers son « best self », son « attainable self ».

<sup>58</sup> Voir p. 28

exprime nettement leur scepticisme<sup>59</sup>. Comme dans la scène de danse de *Risky Business*, où la caméra entretient une relation privilégiée avec Tom Cruise<sup>60</sup>, nous permettant de voir un aspect du personnage qui reste invisible aux autres dans la fiction, il faut comprendre ici que Tom Cruise exprime exactement ce que cela implique de ne pas vouloir être exposé, que ses performances expriment, paradoxalement, des personnages qui refusent de s'exprimer. Dans la voix *off* du prologue de *Jerry Maguire* par exemple, le protagoniste explique qu'il est « the one you don't usually see », c'est-à-dire le gérant derrière les joueurs étoiles du football, et à ce moment Jerry surgit à l'image pour la première fois, depuis derrière un écran de télévision qui le cachait : un peu comme dans la danse de *Risky Business*, la mise en scène nous indique que la position naturelle de Jerry est derrière un écran, mais que le film va s'intéresser à cet homme qui ne veut pas être vu, qui cherche à s'absenter du monde, par le biais d'une star, Tom Cruise, qui elle, paradoxalement, brille à l'écran par sa présence<sup>61</sup> ; une star qui nous émeut parce qu'elle peut exprimer de manière exemplaire la vie intérieure de ses personnages, même si cette dernière demeure souvent obscure pour les personnages eux-mêmes. À la fin des films, les personnages finissent par devenir cet « attainable self » que la caméra révélait déjà en puissance chez Tom Cruise, et qu'il suggérait par sa performance, d'où une renaissance (illustrée de façon souvent littérale, comme dans *Vanilla Sky*, par le saut dans le vide, ou *Edge of Tomorrow*, où Bill doit mourir à la fin pour renaître dans un monde nouveau) au moment où la transformation est achevée, où les personnages parviennent à accepter leur scepticisme et exprimer leur vie intérieure de façon aussi exemplaire que la star.

Mais cette dernière phrase laisse supposer que ce perfectionnisme moral cinématographique ne dépend pas uniquement de la star : il faut aussi considérer le rôle de la caméra et du cinéaste qui la contrôle<sup>62</sup>. Ce qui nous amène à préciser une phrase importante que nous avons citée au premier chapitre : quand Cavell écrit que les « objects participate in the photographic presence of themselves » (1979, p. XVI), dans l'avant-propos de *The World*

---

<sup>59</sup> Sans compter que Tom Cruise accumule les rôles sans jamais les écarter, alors que pour Bill Harford, les personnages de David Aames ou Pete Mitchell sont de parfaits étrangers, voire sans existence réelle.

<sup>60</sup> Voir p. 9-11

<sup>61</sup> Et comme en écho à *Mission: Impossible*, ce sont des téléviseurs qui cachent Tom Cruise, qui se révèle ensuite dans le cadre du cinéma.

<sup>62</sup> De même chez Epstein, la photogénie a beau être mystérieuse, elle a beau se manifester parfois comme par hasard, elle ne vient pas d'emblée avec toute image cinématographique : la photogénie étant une puissance de l'image cinématographique, il faut encore un artiste pour l'exploiter, ou au minimum pour l'encourager à se manifester. Pour Epstein, cet artiste serait nécessairement le cinéaste (du moins il ne propose pas d'autres possibilités), mais il nous semble que l'acteur peut, au même titre, tirer profit de cette puissance, comme nous l'argumentons dans ce mémoire.



*Viewed*, il parle du cinéma de Terrence Malick en s'appuyant sur Heidegger. Cavell entend ainsi que la caméra doit tendre vers notre condition « handsome », ce que nous avons vu, chez Emerson, comme « being drawn » et chez Heidegger comme « getting in the draw, or the draft, of thinking » (1990, p. 41). Les objets participent à leur propre présence parce que le cinéaste, en l'occurrence Malick, laisse les choses se dévoiler elles-mêmes, la caméra est attirée (« being drawn ») par les choses qu'elle laisse en l'état. De même avec la star, elle participe de sa propre présence photographique du moment que la caméra est attirée par la star et témoigne de son attirance, ce qui implique, à l'inverse, qu'il n'y a pas de star, ou du moins que la star est mise à mal lorsque la caméra (ou le cinéaste qui se trouve derrière) tente d'agripper l'acteur, de l'immobiliser (et encore là, rien ne garantit que le spectateur *reconnaisse* effectivement cette star ; c'est, en gros, ce que nous reprochons aux sémiologues). Ce serait là une des conditions de la photogénie, car, comme le dit Epstein, l'aspect personnel des choses révélé par le cinéma dépend de la mobilité ; sans le mouvement il ne resterait qu'un cliché, c'est-à-dire au fond un moi atteint, conformiste, ou un sujet auquel la caméra s'agrippe.

Toute l'insistance d'Epstein sur la mobilité des choses au cinéma nous ramène ainsi à ce que nous disions à propos de *Vanilla Sky*, à savoir que le mouvement de l'image cinématographique, en salle, nous confronte à notre incapacité à contrôler le monde, au caractère évanescence du monde<sup>63</sup> : c'est donc dans ce mouvement, cette mobilité essentielle des choses, que la star peut se créer. L'exemple d'*Edge of Tomorrow* nous propose d'ailleurs une analogie des plus éloquents : Tom Cruise est prisonnier d'un présent perpétuel, comme s'il était condamné à l'inertie d'un vingt-quatrième de seconde qui se répéterait à l'infini, toujours identique à lui-même. Le travail de Tom Cruise dans ce film consiste à insérer des variations dans chacune des répétitions pour ainsi créer du mouvement, pour faire dérouler le film (littéralement, *Edge of Tomorrow* étant l'un des rares blockbusters contemporains tourné en 35mm). Une analogie qui peut s'élargir à l'ensemble de la carrière de Tom Cruise, conçue alors comme un morceau de pellicule : chaque film, chaque rôle, chaque jour répété pour Bill, serait un vingt-quatrième de seconde, une image fixe, de toute évidence très semblable à la précédente et à la suivante, mais il y a pourtant d'infimes variations à chaque fois, alors lorsque l'on regarde ces rôles ou ces images en succession, leur mouvement intrinsèque est restitué ; un mouvement qui nous apparaît uniquement, aussi, si nous considérons l'image précédente et la suivante, et

---

<sup>63</sup> Dans les mots d'Emerson : « I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers then when we clutch hardest, to be the most unhandsome part of our condition » (2000, p 309).

non uniquement une image isolée, comme Tom Cruise se positionne par rapport à lui-même, à ses rôles précédents en appelant ceux à venir<sup>64</sup>.

À cela, il faut rappeler, comme nous l'avons suggéré à quelques reprises, que Tom Cruise trouve sa liberté dans son mouvement, que ce soit par la danse (dans *Risky Business*) ou la course (dans ses films d'action en général). Et comme nous l'avons noté dans *Top Gun*, l'uniforme militaire, le costume du soldat, restreint ses mouvements, comme si l'armée voulait fixer son corps (l'agripper) dans des poses prédéterminées, officielles (conformistes), et que Tom Cruise cherchait à s'en échapper, à revendiquer son autonomie, l'individualité de son corps, par ses saltos, ses pas de danse et sa souplesse, tout en évitant de tomber dans des excès dangereux ou trop égoïstes (c'est toujours son défi : apprendre à bien bouger, à bien s'exprimer par son mouvement<sup>65</sup>). Dans *Edge of Tomorrow*, le corps de Cage est ainsi restreint par un exosquelette de combat qui le rend maladroit, balourd, une armure que le personnage va apprendre à maîtriser pour mieux rester en contrôle du champ de bataille, après quoi il pourra la laisser derrière lui, le temps d'un dernier acte où il pourra affronter directement, sans carapace, cette mort qu'il fuyait au début<sup>66</sup>.

Tom Cruise se crée donc un devenir grâce au mouvement du cinéma, il devient une star parce que le cinéma ne nous permet pas de le saisir et qu'il peut ainsi, en toute liberté, poursuivre son entreprise perfectionniste. Dans les termes de Cavell, c'est le dispositif du cinéma qui garantit aux stars leur autonomie en obligeant le spectateur à n'être rien d'autre qu'un spectateur (le spectateur ne peut que, a la responsabilité de, reconnaître l'existence de la star) : « in viewing a movie my helplessness is mechanically assured: I am present not at something happening, which I must confirm, but at something that has happened, which I absorb (like a memory) » (1979, p. 26). Quand bien même je voudrais saisir Tom Cruise, lorsque je suis dans une salle de cinéma, je ne peux que constater son absence, et constater que je n'ai aucune emprise sur lui, ou

---

<sup>64</sup> L'analogie est approximative en ce qu'il y a toujours du mouvement à même un rôle, mais ce mouvement est peut-être plus facile à discerner quand nous replaçons ce rôle dans l'ensemble d'une carrière, d'où l'idée que le mouvement est « restitué », plutôt que « créé ».

<sup>65</sup> Paul Newman le lui dira dans *The Color of Money*, en lui enseignant l'art du billard : « Pool is about becoming something », alors il faut étudier le comportement humain, être un « student of human moves », pour que Tom Cruise puisse apprendre à « how to be himself, but on purpose ».

<sup>66</sup> Ce qui nous ramène aussi à cette phrase importante de Cavell : « when society requires greater uniformity, consensus crowding out the claims of consent, then the strategy of individuality and distinctness is to become identifiable within uniform – not by it, adopting its identity, but despite it, accepting no privilege or privation accruing from it » (1979, p. 68). Tom Cruise doit adopter l'*uniforme* militaire pour affirmer son « individualité », cette individualité qui est, chez Cavell, le sujet du film.

sur le déroulement du film. Et Tom Cruise aussi me le rappelle par ce processus de transformation, de conversion, qui l'inscrit dans un devenir, toujours différent de lui-même.

En ce sens, il n'y a pas de plus grand drame pour Tom Cruise que de se retrouver dans une boucle temporelle l'immobilisant dans un présent perpétuel. Et, en effet, nous sentons quelque chose de nouveau dans l'angoisse de Tom Cruise face à la répétition, cette boucle temporelle nous ramenant d'ailleurs à d'autres figures que nous retrouvons dans ses films depuis le début des années 2000 : outre *Minority Report*, et sa rencontre avec son image du futur, nous pensons à *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013), où il découvre qu'il a été cloné ; *The Mummy* (Alex Kurtzman, 2017), où il devient une sorte de mort-vivant après avoir été en contact avec la momie du titre. Dans ces exemples, l'identité de Tom Cruise est fragilisée par un phénomène s'attaquant à l'intégrité du temps (*Edge of Tomorrow*) ou au corps de Tom Cruise qui a été volé à son insu (il n'a pas autorisé son image du futur dans *Minority Report* ni ses clones dans *Oblivion*), ou sinon corrompu par une entité tierce (dans *The Mummy*). Tom Cruise n'est plus victime de son propre scepticisme, de son incapacité à comprendre le fantasme de sa femme, à accepter la mort de son père ou sa blessure au visage : il semble plutôt victime d'une force extérieure qui s'attaque à la fabrique du cinéma, celle-là même qui assure normalement son devenir.

## IV – L’angoisse de la star

### John Anderton, Au temps du numérique

*No longer the driving force of the movie, the star succumbs to stillness and repetition. The desire for possession, only previously realized outside the film, in stills and pin-ups, can now be fulfilled not only in stillness but also in the repetition of movements, gestures, looks, actions. In the process, the illusion of life, so essential to the cinema’s reality effect, weakens, and the apparatus overtakes the figure’s movements as they are inescapably repeated with mechanical exactitude. The human figure becomes an extension of the machine, conjuring up the pre-cinematic ghosts of automata.*  
Laura Mulvey, *Death 24x a Second*

Officier du PreCrime, une unité policière opérant à Washington en 2054, John Anderton (Tom Cruise) s’efforce d’arrêter les meurtriers avant qu’ils ne commettent leurs crimes. Le PreCrime travaille à partir de visions du futur fournies par des *precogs*, deux hommes et une femme mutants pouvant pressentir les meurtres à venir, branchés en tout temps à une interface permettant d’enregistrer leurs images mentales, celles-ci étant ensuite analysées et manipulées afin d’en soutirer toutes les informations nécessaires pour prévenir le crime qu’elles représentent. Pour mener à bien ce travail de détective des images, Anderton doit croire aux prédictions des *precogs*, à leur infailibilité – dans le cas contraire, s’il y avait la moindre chance qu’un meurtrier potentiel se ravise et décide de ne pas tuer comme l’avaient prédit les *precogs*, Anderton devrait accepter qu’il emprisonne de temps à autre des innocents (ou des innocents potentiels puisqu’Anderton arrête toujours des innocents, dans la mesure où le PreCrime intervient avant qu’un crime n’ait lieu). Mais comme le remarque Witwer (Colin Farrell), un agent fédéral venu enquêter sur le fonctionnement du PreCrime, comment savoir si les prédictions des *precogs* sont justes si les meurtriers sont arrêtés avant de devenir, en effet, des meurtriers ? Dans les faits, les prédictions sont fausses puisqu’à chaque fois le PreCrime empêche qu’elles ne se réalisent. Dès lors, il devient impossible de valider la justesse de ces prédictions, il faut agir en assumant qu’elles sont (seront) vraies. Cela devient une question de foi : Anderton doit croire en ces images, au déterminisme qu’elles impliquent, sans quoi il ne pourrait pas honnêtement poursuivre son travail. D’où son dilemme lorsque les *precogs* prédisent un meurtre qu’il commettra prochainement : Anderton a le choix, essentiellement, entre accepter la vérité de l’image et donc son identité de meurtrier potentiel, ou admettre qu’une

image puisse mentir et ainsi s'innocenter de ce crime futur, ce qui implique que son travail n'a plus de sens, que sa foi était mal placée.

Nous retrouvons ici notre point de départ, cet événement qui vient briser, ou du moins questionner, la « relation naturelle » de Tom Cruise à son image, telle que nous l'avons détaillée dans les pages précédentes. Alors que voit Tom Cruise quand il se retrouve devant sa propre image de futur meurtrier ? Remarquons d'abord que si cette image du futur nous montre un « attainable self » de Tom Cruise, ou du moins un Tom Cruise possible, il ne s'agit pas d'un « best self », d'un Tom Cruise qui aurait maîtrisé l'expression de sa vie intérieure (nous allons préciser pourquoi dans les pages qui suivent) ; il ne s'agit pas, non plus, d'une image de lui-même que Tom Cruise a autorisée, il n'a pas participé à sa présence photographique (ou il n'a pas *encore* participé à sa présence photographique). L'angoisse étreignant visiblement Anderton/Tom Cruise à ce moment peut alors se décliner en deux questions : est-il horrifié parce qu'il ne se reconnaît pas dans cette image de son futur ou au contraire parce qu'il ne se reconnaît que trop bien ? Et lui qui était jusqu'à ce point convaincu de la véracité absolue des images qu'il côtoie dans le cadre de son travail, n'est-ce pas aussi sa foi en l'image qui se voit ébranlée ?

Du point de vue d'Anderton, si sa « relation naturelle » aux images en était une définie par sa croyance, alors cette croyance était en partie justifiée parce que les *precogs* agissent comme un oracle. Il y a là une part de magie, passant sous le couvert de la science, mais en même temps, ce n'est pas un hasard si leurs prédictions prennent la forme d'images photographiques : nous avons posé la question s'agissant de *Mission: Impossible*, n'avons-nous pas le sentiment qu'il y a une part de « magie » dans l'appareil photographique<sup>67</sup>, même si nous connaissons très bien son fonctionnement mécanique ? Par ses oracles, *Minority Report* vient inscrire les images photographiques dans une histoire de la magie, comme s'il s'agissait d'un successeur aux feuilles de thé, aux os, aux cartes de Tarot, etc., ce que Cavell décrivait, dans *The World Viewed*, comme « an aura or history of magic surrounding them [les photographies] » (1979, p. 18). Et ce qui est « magique », c'est ce lien très fort entre la photographie et la réalité qu'elle capture, le fait que la photographie est toujours une photographie *de* quelque chose, comme les images des *precogs* semblent montrer « l'objet lui-même » et non simplement son apparence ou son « likeness » (ce qui est important d'ailleurs pour le détective, qui se fie à ces photographies pour identifier les victimes et les criminels).

---

<sup>67</sup> Voir p. 19

Or, c'est précisément ce lien, de l'image photographique à la réalité, que *Minority Report* vient fragiliser, sans jamais le rompre entièrement, Anderton se retrouvant devant des questions comme : dans telle photographie, la réalité a-t-elle été manipulée, retouchée ? tel détail a-t-il été rajouté, créé par ordinateur et inséré dans le cadre ? pouvons-nous considérer telle image comme un document, fidèle en tous points à la réalité représentée ? Des questions qui nous sont familières, *Minority Report* cherchant à mettre en scène nos propres doutes envers la nature des images contemporaines, des doutes qui ne datent certes pas d'hier (les trucages sont aussi vieux que la photographie), mais qui ont été amplifiés depuis l'avènement du numérique : comme l'affirment Jay David Bolter et Richard Grusin dans *Remediation*, les images numériques, et les infinies possibilités de manipulation qui les accompagnent, ont réussi à ébranler « our culture's faith in the transparency of the photograph » (1999, p. 110). Alors la crise de foi d'Anderton trouve écho en la nôtre : comme Anderton, qui doit maintenant considérer la possibilité que toutes les visions des *precogs* soient fausses, « we are disturbed because we must now acknowledge that any photograph may be digitally altered » (*ibid.*).

Les auteurs rajoutent aussitôt cette nuance : « altered images become a problem only for those who regard photography as operating under the logic of transparency. If the viewer believes that a photograph offers immediate contact with reality, he can be disappointed by a digitally altered photograph » (*ibid.*). C'est-à-dire que le fait que les images soient manipulées en post-production ne nous trouble généralement pas dans le cas d'un film de fiction, mais les mêmes manipulations peuvent devenir problématiques lorsqu'appliquées à une photographie qui se voudrait documentaire – ou aux visions des *precogs*, qui documentent le futur. D'où la perte de foi d'Anderton en son métier, mais comme nous l'avons vu avec Cavell, même si la star apparaît dans un contexte de fiction, elle dépend elle aussi de cette transparence de la photographie, de son évidence révélatrice.

L'angoisse de Tom Cruise, à ce point, se précise : ce serait l'angoisse que son image ne lui appartienne pas, qu'elle puisse être modifiée à son insu, voir que son « sight », comme disait Cavell<sup>68</sup>, lui soit volé. Cette angoisse ne concernerait donc pas l'image numérique en soi, mais bien certaines possibilités qui naissent, ou sont facilitées, par le numérique : n'oublions pas que Cavell s'intéresse d'abord à l'*expérience* du cinéma, et s'il parle bel et bien de la matérialité du médium, de son dispositif, c'est en tant qu'ils déterminent une expérience particulière, celle,

---

<sup>68</sup> Voir p. 18

dans le cas du cinéma qu'il décrit, d'être en présence d'un monde passé. Or, quand nous regardons par exemple *American Made* (Doug Liman, 2017), un film avec Tom Cruise tourné et projeté en salle en numérique, nous avons encore l'impression d'être en présence d'un monde passé, et d'avoir devant nous « Tom Cruise lui-même ». Il n'est pas faux de noter, comme le fait Rodowick dans *The Virtual Life of Film*, que « in digital capture, the indexical link to physical reality is weakened, because light must be converted into an abstract symbolic structure independent of and discontinuous with physical space and time » (2007, p. 117), mais pour le spectateur en salle, le mode de capture des images a peu d'influence sur son expérience du film : Tom Cruise ne nous apparaît pas moins présent lorsque son image est projetée en numérique.

D'ailleurs, si l'image numérique n'avait aucune relation indexicale à la réalité qu'elle représente, devant son image, Tom Cruise pourrait se dire, tout simplement, « ce n'est pas moi ». S'il y a angoisse, c'est parce que cette relation indexicale est toujours suffisamment intacte, parce que Tom Cruise se reconnaît dans son image, et parce que de nouvelles possibilités émergent grâce à l'ontologie distincte de l'image numérique, de nouveaux usages qui se manifestent principalement en dehors de la salle de cinéma. Cavell écrit que « the nature of the audience of an art, its particular mode of participation and perception, is internal to the nature of that art » (1979, p. 212), alors ce sont avant tout ces nouveaux usages, changeant substantiellement la nature de l'« audience » du cinéma, notre mode de participation aux images, qu'il faut interroger. Et dans *Minority Report* l'une des différences les plus marquantes, entre l'expérience du spectateur en salle face au film de Spielberg et l'expérience d'Anderton face aux images des *precogs*, c'est qu'Anderton peut, lui, manipuler les images (les faire défiler plus ou moins rapidement, choisir quelle image visionner, zoomer sur des détails, etc.), au contraire du spectateur qui n'a aucun contrôle sur le défilement de *Minority Report* (son impuissance est « mechanically assured »). Mais les gestes d'Anderton nous sont tout de même familiers, peu importe si nous voyons le film en salle ou non, puisqu'il est dorénavant possible de pratiquer sur le film de Spielberg toutes les opérations qu'Anderton effectue sur les images des *precogs* : il suffit d'avoir une copie numérique de *Minority Report*, un ordinateur et un logiciel de montage.

Ce contraste entre deux formes d'expérience se retrouve aussi dans la fiction elle-même : le monde représenté par le film est envahi d'images, mais comme le remarque Stephen Mulhall, le format prédominant de ces images est « an essentially privatized and dematerialized form of the cinematic experience » (2016, p. 119). Plus exactement :

« For the traditional, collective viewing of a world projected for us on a larger-than-life scale is here replaced by an inherently individualized mode of transmission and reception, a narrowcast rather than a broadcast, and one its recipients seem inherently capable of ignoring, or at least from which they can learn to distance themselves – their attention a species of monitoring as opposed to viewing, its object something of which one might keep track rather than something to which one is subjected » (*ibid.*).

Mulhall pense ici aux nombreuses publicités que rencontrent Anderton, souvent des hologrammes s'adressant directement à lui, en l'interpellant par son nom dans des lieux publics, et qu'il peut traverser sans même donner l'impression de les percevoir : au contraire du cinéma, nous pouvons difficilement considérer ces images comme « another world into which we might be drawn » (*ibid.*).

Par contraste, les visions des *precogs* sont d'abord visualisées sur un écran géant situé au plafond d'une installation nommée « The Temple », dans un espace-temps « set aside from the ordinary flow of the city's life » (Mulhall 2016, p. 120), et quand ces images défilent pour la première fois, il est encore impossible de les contrôler (il faut d'abord les enregistrer, ou les numériser, puis les transférer vers l'interface sur laquelle travaille Anderton). Bien sûr, ces images ne re-présentent pas un monde passé, il s'agit plutôt d'une sorte de simulation du futur, mais les caractéristiques de la salle de cinéma sont bien là (les *precogs* sont aussi positionnés comme des spectateurs, couchés face à l'écran), c'est-à-dire que le mode d'absence dont parle Cavell est préservé. Par comparaison, Anderton, lui, regarde les images sur un écran qui ne correspond ni à celui du cinéma, puisqu'il ne projette pas un « world viewed », un monde passé sur lequel Anderton n'aurait aucun contrôle, ni au moniteur de la télévision, puisqu'il ne s'agit pas d'un « *current of simultaneous event reception* » (Cavell 2005, p. 72 ; l'auteur souligne) ; en fait, s'il y a un moniteur, ce serait les *precogs* eux-mêmes, qui servent bel et bien à « monitoring », un terme à entendre au sens de :

« [...] in monitoring the heart, or the rapid eye movements during periods of dreaming – say, monitoring signs of life – most of what appears is a graph of the normal, or the establishment of some reference or base line, a line, so to speak, of the uneventful, from which events stand out with perfectly anticipatable significance » (Cavell 2005, p. 77).

Les *precogs* sont des moniteurs de surveillance branchés sur le réel, qui relaient à l'écran d'Anderton les « events » qui se remarquent par leur « anticipatable significance », les crimes à venir, mais il s'agit d'une diffusion privée, personnalisée pour (par) Anderton. Son travail, un



peu comme le garde de sécurité, consiste à surveiller et contrôler grâce à son écran, mais ce dernier ne pourrait pas être confondu à un moniteur, même s'il s'en rapproche plus que de l'écran de cinéma ; il s'agirait d'une ontologie distincte, qui modifie son rapport aux images, notamment en lui permettant de les manipuler.

Enfin, notons que pour les *precogs* les visions sont de véritables cauchemars qu'ils ressentent dans tous leurs corps (ils sont pris de convulsions, ils crient, éprouvent la peur des victimes, etc.) ; ils ne pourraient pas se « distancier » de ces images, comme dit Mulhall à propos des publicités qu'Anderton rencontre. Cette émotion des *precogs* se distingue de celle d'Anderton, qui, lui, n'éprouve visiblement aucune empathie envers l'expérience que ces visions expriment, la seule émotion qu'il dégage étant celle d'une curiosité professionnelle : une fois transférées vers l'interface d'Anderton, les visions des *precogs* deviennent de l'information pour Anderton. Nous pensons ici à Rodowick, qui explique que l'image numérique n'est plus une image du tout, « but information » (2007, p. 125) : Rodowick fait ainsi référence au fait que l'image numérique (qu'elle soit en prise de vue réelle ou créée par ordinateur) n'est pas, en soi, une image, mais plutôt des données informatiques emmagasinées sur un support de stockage quelconque, ensuite décodées et transmises sous forme d'image sur un écran électronique. « In the age of computers, the image is not *one*, meaning not identical with itself » (2007, p. 131 ; l'auteur souligne) : ce que nous voyons sur nos écrans est une interprétation, un décodage de ces données, autrement inintelligibles à l'œil nu, comme les images des *precogs* d'ailleurs sont d'abord des influx nerveux dans un cerveau, qui doivent être transférés sur un écran pour prendre forme visible. Et parce que l'image numérique est avant tout de l'information, parce que « digital acquisition quantifies the world as manipulable series of numbers » (2007, p. 116), nous pouvons maintenant interagir au présent avec l'image comme avec tout autre fichier numérique : « and through this process of interactivity, we seek less to view or monitor than to control or command » (Rodowick 2007, p. 140). Et Anderton, justement, utilise les images des *precogs* comme de l'information pour exercer un contrôle sur la réalité en empêchant les crimes d'être commis.

Alors si le cinéma peut nous aider à accepter le scepticisme, ou s'il peut nous enseigner cet « evanescence and lubricity of all objects » d'Emerson, parce que nous n'avons aucun contrôle sur le défilement des images<sup>69</sup>, Anderton, lui, au contraire, manipule les images, et

---

<sup>69</sup> Voir p. 76

même que la mise en scène insiste sur le fait qu'il les agrippe, littéralement : les images flottent devant lui sur une interface de visionnement, il les contrôle par ses mains qu'il bouge devant lui comme un chef d'orchestre (musique classique en prime), et quand il veut saisir une image pour la déplacer, il ferme le poing pour tirer l'image dans la direction qu'il veut. Et parce qu'il peut manipuler les images, les faire défiler au rythme désiré, les arrêter, zoomer sur des détails, etc., Anderton peut en retour manipuler le réel grâce aux informations acquises, il peut empêcher certains événements de se produire. Or, Anderton, comme bien des personnages de Tom Cruise, tente ainsi d'accepter une perte, celle d'un fils disparu à la piscine municipale quelques années plus tôt : cette manipulation des images lui donne l'impression qu'il peut manipuler ou maîtriser le réel, et donc éviter de subir une nouvelle perte, de sentir le monde lui échapper comme son fils lui a échappé.

Nous voyons d'ailleurs Anderton, dans son appartement, regarder des hologrammes de son passé avec son fils, en répétant les répliques qu'il connaît par cœur (nous devinons qu'il s'agit pour lui d'un rituel obsessionnel) : le drame sceptique d'Anderton, ce serait donc qu'il se sent coincé entre deux images, l'une tirée de son passé, l'autre de son futur, et il vit une crise existentielle parce qu'il s'identifie à ces images au point de confondre son présent avec ce passé et ce futur. Comme l'écrit Mulhall :

« Anderton's present absence to himself is a function of his identification of himself either with what he no longer is or with what is not (and, if he is successful in his job, will never be). If so, genuine selfhood must depend upon enacting the realization that the self is not identical either with its past or its future, and (given that it nonetheless, and necessarily, has a past and a future) it is not identical with its present either (any more than it is essentially unrelated to it) » (2016, p. 113).

Mulhall s'inspirant de Cavell dans sa lecture du film, nous comprenons ici qu'il fait référence au perfectionnisme moral, au fait que le moi est toujours divisé entre cet « attained self » et ses « attainable selves », et donc que le moi diffère de lui-même. En s'identifiant au passé, Anderton s'identifie à un moi qu'il a perdu, qu'il essaie de retrouver par les hologrammes de son fils, alors sa croyance indéfectible envers les images photographiques se comprend aussi comme une manière de garder contact avec son fils : il regarde ces images avec une attitude sceptique, en croyant pouvoir retenir son fils à travers elles, plutôt que d'accepter qu'elles renvoient à son absence, un peu comme il pense pouvoir contrôler le monde grâce aux images des *precogs*.

Comme le dit son patron, Burgess (Max von Sydow), la foi d'Anderton envers le PreCrime, son « absolute belief », est « born out of pain, not politics ».

Au départ, Anderton a donc les « yeux fermés sur le doute » et il devra apprendre à accepter la disparition de son fils. *Minority Report* le confronte alors à un nouveau dilemme, au moment où Anderton se retrouve dans la position que les *precogs* avaient prédit : dans une chambre d'hôtel, fusil au poing (il agrippe son fusil, l'arme par laquelle il veut contrôler la situation), devant la victime, Leo Crow, que les *precogs* lui avait montrée. Anderton découvre dans cette chambre, éparpillées sur le lit, une panoplie de photographies d'enfants, et parmi elles se trouvent des photographies de son fils, dont une série, prise dans un photomaton, où il apparaît aux côtés de Leo. Anderton est alors persuadé d'avoir trouvé le responsable de la disparition de son fils, et il retrouve en même temps sa croyance aux images des *precogs* puisqu'il est certain qu'il deviendra bel et bien le meurtrier qu'ils avaient prédit : « I am going to kill this man ». À ce moment, Anderton a le choix entre tuer cet homme, refuser l'absence de son fils par un acte de vengeance qui en même temps donne raison aux images des *precogs* et lui permet de continuer à croire aux images photographiques, à garder son fils présent dans des images ; et à l'inverse, refuser de tuer, c'est accepter l'absence de son fils, accepter qu'il ne peut rien faire pour le retenir à ses côtés, que la vengeance est vaine, et donc accepter que son fils ne se trouve pas dans des images photographiques.

Au final, Anderton ne tuera pas, mais aussitôt Leo s'étonne et lui demande de le tuer, et nous comprenons peu à peu qu'il s'agit d'un coup monté, que sa famille recevra un paiement s'il se fait tuer, et que les photographies de Leo avec le fils d'Anderton étaient truquées : au moment où Anderton commence à accepter l'absence de son fils, il lui est révélé que son scepticisme, son désir de vengeance, avait été alimenté par une photographie truquée, de même que lui se maintenait dans son scepticisme par sa manipulation des images. La leçon ici n'est pas tant qu'il ne faut pas manipuler les images d'aucune façon (après tout, les images du film de Spielberg sont truffées d'effets spéciaux numériques), mais que les images permettent d'exercer un contrôle sur le monde, que certaines formes de manipulation peuvent maintenir une attitude sceptique (alors que d'autres peuvent révéler le scepticisme, comme le fait le film de Spielberg), et que ces manipulations ont été facilitées par les technologies numériques. *Minority Report* expose cette nouvelle forme du scepticisme, ou peut-être qu'il s'agit plus d'une nouvelle manière d'exprimer notre scepticisme, par un contrôle exercé sur les images, une opération devenue aujourd'hui accessible à quiconque possède un ordinateur. Alors le

scepticisme de Tom Cruise s'exprime, cette fois, à travers son propre usage de l'image numérique, ce qui le force en même temps à constater que le médium du cinéma a changé, et que cela n'est pas sans conséquence sur son devenir de star.

## Tom Cruise

Le 23 mai 2005, de passage à l'émission *Oprah*, Tom Cruise vient faire la promotion de son nouveau film, *War of the Worlds* ; une entrevue comme une autre en apparence, il s'agit pourtant d'un événement marquant dans la carrière de la star, toujours présenté comme un point tournant dans ses biographies<sup>70</sup>. Pendant quarante-trois minutes, Tom Cruise parle à Oprah devant une foule jubilatoire, et il passe la majeure partie des quinze premières minutes à déclarer son amour pour sa nouvelle compagne, l'actrice Katie Holmes. Lui qui a toujours tenu à garder un contrôle absolu sur sa vie privée, qu'il gardait hors de portée des médias autant que possible (il s'était marié en secret à Nicole Kidman en 1990), le voilà se confiant en public de manière exubérante. Oprah elle-même s'en étonne au début de l'entrevue, en insistant « you were always an *intense, intensely, intensely* private person » juste avant de partager sa surprise de retrouver des photographies de Tom Cruise avec Katie Holmes partout dans les médias. Elle lui demande alors « What happened to you? », à quoi Tom Cruise répond en se levant subitement debout, les deux mains dans les airs, triomphant, pour ensuite se mettre à genoux et faire un autre signe de victoire. Quand Oprah le presse pour avoir des détails sur les débuts de son couple, il répond d'abord par des questions comme « you really want to know what happened? », et devant les acclamations pour le moins robustes de la foule, il finit par céder... mais pas encore tout à fait : il reste silencieux quelques secondes puis éclate de rire, et cherche ses mots ainsi pendant un bon trente secondes, alternant entre le silence et le rire, pour enfin réussir à articuler un vague « We met... » et recommencer à rire, chercher ses mots, pendant un autre trente secondes avant de réussir à articuler une réponse.

Pour le téléspectateur, il est difficile de ne pas lire le comportement de Tom Cruise à ce moment en continuité avec ceux de ses personnages, d'autant plus qu'il cache tant et si bien sa vie privée que nous n'avons presque aucun autre référent pour comprendre ce comportement<sup>71</sup>. Or, ce que nous voyons dans cette entrevue, c'est une figure publique qui a caché sa vie privée pendant des années, un homme qui risque maintenant l'expression, qui risque de s'exposer sur

---

<sup>70</sup> Dans *All the World's a Stage* par exemple, Iain Johnstone utilise cette entrevue comme introduction, avant de revenir en arrière, au début de la carrière de Tom Cruise, qu'il suivra ensuite chronologiquement, comme pour comprendre comment il a pu en arriver là.

<sup>71</sup> Sans doute que les personnages de Tom Cruise révèlent quelque chose de l'acteur Cruise, et donc que nous savons quelque chose de sa vie privée à travers eux, mais il serait dangereux de confondre l'acteur avec ses personnages. Sans compter que ce serait tomber dans les spéculations, puisque la plupart d'entre nous n'avons jamais rencontré Tom Cruise autrement que comme une image sur un écran.

la place publique ; un homme qui semble hésiter à s'exprimer, qui cherche sa voix, qui est à court de mots, répondant à des questions par le silence ou par des gestes ; un homme qui se donne en spectacle, devant une foule admiratrice, et qui performe son sentiment amoureux de manière outrancière. Ou, du moins, c'est ainsi que sa performance a été qualifiée, afin de l'invalider entre autres : Tom Cruise aurait *mal joué* son propre rôle, il n'a pas semblé crédible. Au point que certains commentateurs à l'époque ont vu dans cette performance une tentative de cacher quelque chose, soit une homosexualité refoulée (des rumeurs courent à ce sujet depuis longtemps : en 1997, il avait poursuivi le journal *Sunday Express*, qui avait déclaré que le mariage de Tom Cruise à Nicole Kidman était un leurre servant à cacher son homosexualité<sup>72</sup>), soit que son amour n'était en réalité qu'une stratégie de marketing servant à promouvoir *War of the Worlds* et le nouveau film de Katie Holmes, *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005).

Mais se donner en spectacle pour cacher sa vie privée, une blessure intime, c'est aussi ce que faisaient Pete Mitchell dans *Top Gun* ou Vince dans *The Color of Money*, ou encore Cole Trickle dans *Days of Thunder* (plus ou moins un remake de *Top Gun*). Plus encore, l'entrevue chez *Oprah* rappelle l'entrevue de Frank Mackey (le personnage de Tom Cruise) dans *Magnolia*, sorti six ans plus tôt, dans laquelle il effectue un salto arrière afin d'impressionner son interlocutrice, pour ensuite tenter d'esquiver les questions trop personnelles en se mettant en spectacle (jusqu'à s'immobiliser complètement dans le silence quand elle dévoile un pan de sa vie passée). Dans son analyse de l'entrevue d'*Oprah*, Bruno Dequen remarque ce parallèle :

« La répétition de ce même schéma narratif permet au spectateur de développer certains réflexes automatiques de lecture. Étant donné que le comportement excessif des personnages interprétés par Cruise sert la plupart du temps à masquer de profondes insécurités, il n'est alors pas surprenant que son comportement chez Oprah ait suscité le même type de lecture » (2008, p. 9).

Si cette interprétation peut satisfaire les sémiologues, qui verraient là une preuve possible que l'image publique de Tom Cruise est tout autant artificielle, fabriquée, que celle de ses personnages de fiction, il faut noter, comme le fait aussi Dequen, qu'il est possible de la renverser, et de voir dans cet événement, au contraire, un exemple de situation où Tom Cruise a perdu le contrôle.

En effet, le moment le plus marquant de cette entrevue survient vers la onzième minute, après une première interruption publicitaire : Oprah, encore étonnée du comportement de son

---

<sup>72</sup> Voir Andrew Morton 2008, p. 281.

invité et de la réaction qu'il suscite dans la foule, finit par commenter en disant « We've never seen you behave this way before ». « I know » répond Tom Cruise, qui se lève aussitôt et saute debout sur le divan, comme pour renchérir, en bon *showman*, par un « you ain't seen nothing yet »<sup>73</sup>. Or, ce court moment, sans doute le plus médiatisé de la carrière de Tom Cruise, est devenu l'inspiration d'une expression en anglais, « to jump the couch », définie, dans le Urban Dictionary comme « a defining moment when you know someone has gone off the deep end »<sup>74</sup>, ou par le Macmillan Dictionary comme « to behave in a very strange, energetic way which suggests that you are out of control »<sup>75</sup>. Tom Cruise aurait alors *surjoué* son propre rôle, au point qu'il a fait dérailler sa carrière : comme le résume Amy Nicholson, à la suite de cette entrevue, et particulièrement du « jump the couch », les éditoriaux sur Internet nous assuraient que Tom Cruise venait de tuer sa carrière, et trois mois plus tard Paramount mettait fin à son partenariat avec la compagnie de production de Tom Cruise (même si, selon Nicholson, « in the six years before, Cruise's movies had made 32 percent of Paramount's revenue » [2014b])<sup>76</sup>.

C'est cette idée d'une perte de contrôle que Nicholson soutient dans son article au titre apocalyptique pour le moins éloquent : « How YouTube and Internet Journalism Destroyed Tom Cruise, Our Last Real Movie Star ». Nicholson revient sur cette entrevue qu'elle résume pour expliquer le contexte de ce « jump the couch », en rappelant entre autres que Tom Cruise répondait à l'énergie de la foule (« when a fan in the crowd pumps both his fists in the air, Cruise pumps his back. When kneeling on the floor makes the audience holler, he simply keeps doing it » [2014b]), et que le geste de Tom Cruise répondait à une remarque d'Oprah faite quelques minutes plus tôt :

« It is Oprah who seeds the idea that he should stand on it [le divan]. She thanks Cruise for attending her recent Legends Ball, where she honored Rosa Parks and Coretta Scott King. "I turned and looked at one point and you were

---

<sup>73</sup> Un geste qui nous renvoie aussi à la danse de *Risky Business*, où il sautait sur le dos, sur un divan, pour exprimer toute sa joie face à sa liberté acquise en l'absence de ses parents.

<sup>74</sup> <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=jump%20the%20couch>

<sup>75</sup> <https://www.macmillandictionary.com/buzzword/entries/jump-the-couch.html>

<sup>76</sup> Ce comportement public inhabituel s'explique aussi en partie par le fait que Tom Cruise venait tout juste de changer de publiciste : il travaillait auparavant avec Pat Kingsley, l'une des plus influentes à Hollywood, qui avait réussi à garder en sourdine les convictions scientologues de son client. Mais en 2004 Tom Cruise remplace Kingsley pour travailler avec sa sœur, Lee Anne de Vette, Scientologue elle aussi, et *Oprah* sera, de toute sa carrière, sa première entrevue non-contrôlée. Il faut rajouter qu'au même moment Tom Cruise semble tenir de plus en plus à parler de la Scientologie en public, et qu'une autre apparition médiatique vient ternir sa réputation quelques jours plus tard, quand il débat au *The Today Show* de l'usage des antidépresseurs, et qu'il s'attaque à Brooke Shields, la qualifiant d'« irresponsable » pour en avoir utilisé quand elle était en dépression post-partum. Bref, cette entrevue d'*Oprah* s'inscrit dans tout ce contexte, qui justifie aussi la méfiance qu'Hollywood a commencé à entretenir envers Tom Cruise à ce moment.

standing in the chair going, 'Yes! Yes!'" she gushes to Cruise. "I loved that enthusiasm." Minutes later, he stands on the couch for a second, and after she and the audience cheer that, he does it again. When she continues pressing about if he wants to marry Holmes, he exhales, "I'm standing on your couch!" as if that's the answer he thought was enough. All told, Cruise on the couch — the key image of what the gossip blogs deemed his meltdown — is less than three seconds of airtime » (2014b).

Nicholson insiste sur le fait que Tom Cruise n'a pas *sauté* sur le divan (elle parle plutôt de « stand »), mais pour passer de la position assise à la position debout sur son divan, il a bel et bien sauté ; ce qu'il n'a pas fait par contre, c'est sauter à répétition sur le divan, ce qui semble être l'image que le public a retenu de ce moment. Une image qui semble s'être formée en partie parce que ce moment du « jump the couch » est illustré en général dans les médias par la même image fixe de Tom Cruise debout sur le divan, les jambes arquées et les bras dans les airs, comme s'il sautait effectivement sur le divan ; en partie aussi parce qu'un internaute a utilisé quelques secondes de cette émission (Tom Cruise prenant les mains d'Oprah dans un geste d'enthousiasme) pour y ajouter des éclairs mauves sortant des mains de Tom Cruise et de la musique de *Star Wars*. Intitulé « Tom Cruise Kills Oprah », ce sont essentiellement ces quinze secondes qui ont été partagées (il s'agit d'ailleurs de la première vidéo virale sur YouTube, un site qui n'existait alors que depuis quelques mois), discutées, et dont nous nous rappelons encore aujourd'hui (il est beaucoup plus facile de trouver cette vidéo, ou des extraits montés des excès de Tom Cruise, que l'entrevue dans son entièreté). « With all context gone, we're judging soundbites of Cruise on a screen. We forget he was experiencing a live, long and loud interaction — a literal stage performance before a raucous crowd » (2014b Nicholson) ; il ne nous reste, de ces quarante-trois minutes, qu'une image semi-hallucinée d'un cinglé qui saute sur un divan.

Mais n'est-ce pas justement ce que nous montre *Minority Report*, une image semi-hallucinée d'un Tom Cruise meurtrier, une fausse impression émergeant d'une scène fragmentée et réduite à quelques secondes confuses, ce qui en élimine tout le contexte qui permettrait de la comprendre ? Car les images produites par les *precogs* sont des détails, des fragments épars d'une scène future du film *Minority Report*, celle de la mort de Leo Crow. Mais pour comprendre le sens de ces fragments, il fallait savoir que Leo avait été engagé pour jouer le meurtrier du fils d'Anderton, et il fallait savoir qu'en voyant l'hésitation du policier, Leo finit par appuyer sur la gâchette du fusil qu'Anderton tient dans ses mains, et donc qu'il s'agit en réalité d'un suicide. Toutes les images vues par les *precogs* seront rejouées à l'identique durant



cette séquence, mais dans ce nouveau contexte, elles prennent un autre sens : il fallait une scène qui se déroule de façon linéaire, dans un espace-temps bien délimité, pour comprendre l'expérience de Leo et d'Anderton, comme il faut voir l'entrevue d'*Oprah* dans son entièreté pour comprendre l'expérience de Tom Cruise, pourquoi il est monté debout sur ce divan<sup>77</sup>. Et peu importe comment nous lisons ce « jump the couch », comme une star qui joue son personnage-type sur la scène publique pour « cacher » quelque chose, ou comme une star qui perd le contrôle de sa carrière (des interprétations qui ne sont pas mutuellement exclusives d'ailleurs), il semble certain qu'il s'est joué sur la scène d'*Oprah* un autre drame du scepticisme, parfaitement cohérent avec la carrière de la star, comme si à ce moment Tom Cruise avait été confronté à une nouvelle *mission impossible*, résonnant avec celle d'Anderton dans *Minority Report* : garder le contrôle sur son image publique à l'ère des nouveaux médias.

C'est-à-dire que nous pouvons lire la carrière de Tom Cruise comme un scénario dans lequel serait pris l'un de ses personnages-types : dès le début de sa carrière, sa voie vers la célébrité est de « seizing control of his image » (Nicholson 2014a, p. 31), ou dans les mots d'Andrew Morton (dans une biographie non-autorisée), « the way to control the media was to reveal only what he wanted about himself » (2008, p. 93). Et ce qu'il révèle est très près de ce que nous connaissons de lui à l'écran, par exemple sa relation trouble à son père (violent, autoritaire, alcoolique), que Tom Cruise n'aurait revu que deux fois après le divorce de ses parents, survenu lorsqu'il avait douze ans ; la dernière fois, c'était dix ans plus tard, devant le lit de mort de son père (voir Johnstone 2006, p. 97), comme Frank Mackey, dans *Magnolia*, retrouve son père renié (parce que violent, autoritaire, alcoolique) au moment de sa mort. Mackey, comme Maverick, est justement un nom de scène inventé pour se distancier de ce père, comme Tom Cruise a adopté le nom de sa mère et laissé derrière celui de son paternel (Mapother), très tôt dans sa carrière. Dès lors, il est aisé de lier le besoin de contrôle de l'acteur Tom Cruise à celui de ses personnages, comme s'il cherchait par son cinéma à rejouer son propre

---

<sup>77</sup> Il y a une différence essentielle, assez évidente, entre la vidéo « Tom Cruise kills Oprah » et celle de « Anderton kills Crow » fournie par les *precoqs* : la première a été montée par un internaute qui avait devant lui l'entièreté de l'événement, qu'il a réduit à un extrait remixé de quelques secondes, modifiant ainsi le sens original des gestes posés, alors que dans le cas de la seconde Anderton tente de recomposer l'événement à partir des quelques extraits qu'il remixe pour tenter d'en faire sens. L'un déconstruit, l'autre veut reconstruire, mais nous pouvons tout de même voir un parallèle dans l'idée que dans les deux cas, l'expérience vécue de Tom Cruise devient confuse lorsque réduite à des extraits, des « soundbites », une opération rendue possible lorsque les images sont numérisées, transformées en information.

scepticisme, lié à cette relation difficile au père<sup>78</sup>, ce que ses biographes s'empresnent de psychologiser, par exemple Morton, qui écrit que tout ce que le jeune Tom Cruise souhaite, c'est « to be accepted », ou de recevoir « love and attention » (2008, p. 17) ; encore une fois, comme ses personnages cherchent à se faire reconnaître en se mettant en spectacle, pour retrouver l'attention qu'ils n'auraient pas reçu de leurs pères, Tom Cruise serait devenu une star pour recevoir cet amour que son père lui a refusé. Son engagement envers la Scientologie s'inscrit aussi très bien dans ce schéma psychologique, puisque la Scientologie enseigne le contrôle de soi et de son environnement (voir Johnstone 2006, p. 40), et depuis son association nouvelle avec sa sœur, comme publiciste, l'église de Scientologie permet effectivement à Tom Cruise de garder un certain contrôle sur son image publique.

Si Morton et Johnstone décèlent dans ce besoin de contrôle absolu une volonté de se cacher – le premier va jusqu'à comparer l'acteur à son église de prédilection : « just as the polite and smiling public face of the actor and cult representative forms a barrier to further inquiry, this smooth façade also masks a fundamental suspicion of the outside world » (2008, p. 111) –, il est possible, à l'inverse, de voir là, de la part de Tom Cruise, une manière de garder le contrôle sur sa création plus que sur sa vie privée. En un sens, ces biographes adoptent l'attitude sceptique des sémiologues en *soupçonnant* la star d'une inauthenticité, voir en l'accusant de fabriquer une image de toute pièce. Peut-être qu'ils n'ont pas tort, mais en s'intéressant aux œuvres, comme nous l'avons fait jusqu'ici, c'est-à-dire en s'intéressant à la star et non à l'homme, nous aurions plutôt tendance à affirmer que, de ses premiers rôles à *War of the Worlds* inclusivement, Tom Cruise se révèle à nous à même ce désir de contrôle : comme nous disions, il s'expose paradoxalement comme quelqu'un qui ne veut pas s'exposer, ou il est attiré par des rôles qui lui permettent de mettre en scène une tendance sceptique qu'il tient en aversion bien qu'il la reconnaisse en lui (ou parce qu'il la reconnaît en lui), ce qui lui permet, finalement, d'exprimer de façon exemplaire ce scepticisme que ses personnages doivent accepter.

L'exemple le plus évident demeure *Eyes Wide Shut*, où Tom Cruise partage l'écran avec sa femme du moment, ils acceptent tous deux de mettre leur intimité en jeu, de la proposer comme étude à la caméra, tout en acceptant aussi de laisser le contrôle à un cinéaste, Kubrick, réputé exigeant, perfectionniste (une collaboration entre « an overachieving actor desperate to please and a never-satisfied auteur » [2014a, p. 96] comme le résume Nicholson). Si Tom Cruise

---

<sup>78</sup> Rappelons que tout cela était déjà en jeu dès *Risky Business*, voir p. 10

veut contrôler son image publique, dans un tel film, au contraire, il accepte de s'exposer, en montrant quels sont les risques d'une telle expression personnelle (le risque, entre autres, de ne pas être compris, reconnu par les autres). Or, avec le « jump the couch », nous arrivons à cette scène où, dans les films de Tom Cruise, le sol s'ouvre sous ses pieds, précisément au moment d'ailleurs où il semble vouloir s'exposer dans les médias, exprimer son amour, comme si à ce moment il n'avait pas été reconnu, soit parce qu'il s'est mal exprimé (il a surjoué son propre rôle), soit parce que le public a refusé de reconnaître ses sentiments (si nous les supposons sincères). Une vidéo comme « Tom Cruise kills Oprah » se moque en effet des gestes qu'il a posé pour s'exprimer, alors le scepticisme du public (ou en tout cas d'une portion du public, celle qui a été le plus médiatisée) s'exprime à travers une manipulation de l'image de Tom Cruise.

Et, dès son film suivant, *Mission: Impossible III* (J.J. Abrams, 2006), Tom Cruise semble chercher à faire sens avec cet événement, alors qu'Ethan Hunt, maintenant marié, doit sauver sa femme kidnappée, apprenant ainsi qu'il ne peut pas concilier sa vie professionnelle d'espion avec sa vie personnelle, comme Tom Cruise, pouvons-nous supposer, s'est senti trahi après avoir confié son amour dans les médias. Cette nécessité de séparer la vie professionnelle de la vie personnelle revient dans *Valkyrie*, où Tom Cruise doit laisser sa famille pour accomplir son travail (encore une fois une sorte d'espion, un officier nazi préparant un complot pour assassiner Hitler) ; dans *Mission: Impossible – Ghost Protocol*, nous apprenons qu'Ethan Hunt a simulé la mort de sa femme, et nous la voyons seulement dans la toute dernière scène, une figure lointaine qu'Hunt ne peut que regarder de loin ; dans les deux *Jack Reacher* (Christopher McQuarrie, 2013 et Edward Zwick, 2016), il n'est plus qu'un fantôme, sans apparence de vie personnelle, qui sort de l'ombre quand on a besoin de lui, pour retourner s'y cacher à la fin du récit.

*Oblivion* pousse plus loin encore cette thématique : Jack (Tom Cruise) vit avec Victoria (Andrea Riseborough), qu'il croit être sa femme, mais il découvrira qu'ils ont tous deux été clonés, qu'il y a de multiples couples de Jack et Victoria effectuant le même travail qu'eux, et qu'en réalité il a été séparé de sa vraie femme, Julia (Olga Kurylenko). Dans ce film, Tom Cruise aussi a les yeux grands fermés (à un moment, il écoute la pièce « Whiter Shade of Pale » de Procol Harum, et nous entendons ces paroles dans l'arrière-plan sonore « And although my eyes were open wide / They might have just as well've been closed »), et il doit réapprendre à voir, c'est-à-dire à découvrir son identité véritable pour en même temps restaurer le monde, maintenant désertique. Mais cette fois, cette ignorance, et cette séparation d'avec sa femme, lui

ont été imposées par des machines extra-terrestres ayant effectué sur lui ce qui est essentiellement une opération de copier-coller, un peu comme la vidéo de « Tom Cruise kills Oprah » a été composée d'extraits copiés-collés, tirés en outre d'une séquence où Tom Cruise exprimait son amour pour sa femme, une émotion niée, ou en tout cas absente, de la vidéo ; dans les deux cas, la copie de Tom Cruise a perdu sa relation à son amour, et nous pouvons voir tous ces films post-*Oprah* comme une série de clones de Tom Cruise cherchant à retrouver une « relation naturelle » aux images, une identité qui a été perdue lors de cet événement traumatique.

Et, en effet, Tom Cruise ne semble plus à ce point de sa carrière révéler la vie intérieure de ses personnages ; au contraire, il semble plutôt nous montrer qu'il est devenu trop difficile de la révéler, qu'elle est compromise dès qu'elle devient publique, alors il en résulte des personnages se caractérisant avant tout par leur professionnalisme, leur expertise ou leur excellence (ce qui a toujours été présent, dès *Taps*, mais aujourd'hui ses personnages se résument *entièrement* à leur profession). Cela se remarque aussi dans ses choix de rôles (pratiquement que des films d'action, de science-fiction, aucun rôle plus dramatique), comme dans ses choix de collaborateurs :

« [...] après s'être laissé manipuler par les plus grands (Martin Scorsese, Oliver Stone, Brian De Palma, Cameron Crowe, Stanley Kubrick, Michael Mann, Steven Spielberg : rare sont les comédiens pouvant se targuer d'un tel tableau de chasse), Cruise a fini par s'installer directement aux commandes de sa filmographie – invitant les réalisateurs à ne devenir que de simples copilotes, pour un ballet méta-narratif qu'il n'a plus d'autre choix que d'assumer jusqu'au bout » (Blanchot 2016, p. 77).

Aujourd'hui, Tom Cruise ne travaille plus avec des auteurs établis, il privilégie les cinéastes avec peu d'expérience, comme Kosinski sur *Oblivion*, ou qui se caractérisent par une facture visuelle lisse et professionnelle, comme McQuarrie (sur *Jack Reacher*, *Rogue Nation* et *Fallout*, mais McQuarrie a aussi été scénariste sur *Valkyrie*, *Edge of Tomorrow*, *Jack Reacher: Never Go Back* et *The Mummy*), des cinéastes sans identité propre donc, qui servent avant tout de faire-valoir pour la star, comme le remarque Blanchot, en lui cédant finalement le contrôle de l'œuvre.

Tout se joue alors comme si la star Tom Cruise, depuis 2005, avait rejoint ses personnages et peine à sortir de son scepticisme, ou y parvient plus difficilement, n'arrive plus à atteindre son prochain moi, et des films comme *Oblivion* ou *Edge of Tomorrow* nous suggèrent ce que *Minority Report* prédisait déjà une décennie plus tôt : le perfectionnisme moral de la star se voit complexifié par une relation nouvelle du spectateur à l'image cinématographique. Le

spectateur est devenu aussi un usager, pouvant manipuler, agripper, redéfinir à sa guise l'image de la star, et pouvant donc refuser de reconnaître ce qu'elle met en jeu dans sa performance. Mulhall suggère une interprétation semblable de *Minority Report*, comme quoi ce seraient nous, spectateurs, qui projetons sur Tom Cruise son image du futur (Mulhall en trouve confirmation dans l'emplacement de la caméra à ce moment, positionnée derrière l'écran semi-transparent faisant face à Tom Cruise, comme si nous étions le projecteur de son image, voir 2016 p. 123). C'est-à-dire que Tom Cruise doit maintenant échapper à sa propre image, une image décontextualisée, clichée, privée de mouvement ; une image que nous projetons sur lui comme un futur inéluctable, ou comme une sorte de présent éternel, un moi rigide, imposé, qui ne reconnaît pas l'expression personnelle de la star.

Alors encore une fois, Tom Cruise doit courir pour fuir cette image, pour nous prouver qu'il n'est pas celui que nous croyons qu'il est (il n'a pas tué Leo Crow). S'il a déjà été ce personnage « cocky and self-satisfied [...], essentially narcissistic » (2016, p. 123) que Mulhall décrit, et qui correspond bien à une certaine perception populaire de Tom Cruise, justifiée à propos d'un personnage comme Maverick dans *Top Gun*, par exemple, dans *Minority Report*, Tom Cruise nous signifie un désir de changer, entre autres en malmenant son corps : il déforme temporairement son visage par une impulsion électrique afin de passer incognito (encore un masque) ; il se fait remplacer les yeux, les systèmes de sécurité fonctionnant par une identification de la rétine ; il se cache dans de l'eau glacée pour échapper à des outils de surveillance. Tous des moyens d'effacer sa présence, de disparaître, et de se punir pour la disparition de son fils, dont il se tient responsable parce qu'il a voulu l'impressionner à la piscine publique par une vaine prouesse (retenir son souffle le plus longtemps possible), parce qu'il a détourné son attention pendant un instant pour retourner son sourire à une femme admiratrice qui passait par là (un moment, donc, de pur narcissisme, comme le remarque Mulhall 2016, p. 124). Après cette série de punitions, Tom Cruise aboutit dans une sorte de purgatoire, une prison, de laquelle il ré-émerge pour la dernière séquence, réinventé une nouvelle fois en Tom Cruise.

Ce projet, se libérer d'une image que le public projette à tort sur lui, est bien résumé par Mulhall dans sa conclusion :

« It is hard to imagine how much more clearly Tom Cruise could declare to his audience that he understands the effect of his projected image upon those who view it, that he is prepared to make such narcissism and its physical basis the explicit study of his work, and that he is – in the end – not to be identified with his characters or with his projected image. The real Tom Cruise is and is

not Tom Cruise the star: he can maintain a genuinely human existence only by relating negatively to his stardom. It is a real question whether his audience will allow him to do so » (2016, p. 124).

Mulhall ne le mentionne pas, mais cette « vraie question » apparaît d'autant plus pressante aujourd'hui que ce public peut faire ce qu'il veut de cette étude de Tom Cruise sur lui-même ; les spectateurs peuvent dorénavant donner forme visible à leurs impressions de Tom Cruise, en manipulant directement son image.

Le problème, alors, se formulerait ainsi : si au cinéma nous sommes en présence de « Tom Cruise lui-même », et si, comme toute star, il se distingue par sa capacité à performer de manière exemplaire sa vie intérieure, et si, chez Cavell, « the presentness of other minds is not to be known, but acknowledged » (2015, p. 234), alors le cinéma place le spectateur en position de responsabilité vis-à-vis de la star, comme nous sommes toujours en position de responsabilité vis-à-vis autrui. Dans le cas du cinéma, il est important de spécifier que notre relation avec la star est asymétrique (elle ne peut pas reconnaître notre présence alors que nous pouvons reconnaître la sienne), et bien sûr Tom Cruise ne peut jamais s'assurer que le spectateur va effectivement reconnaître ce que lui veut affirmer (c'est ce que nous reprochons aux sémiologues : ils adoptent une perspective sceptique, ils échouent à reconnaître ce que les stars mettent en jeu dans leurs performances), mais notre incapacité à agir sur son image lui donne un avantage, comme si le cinéma, dans son mode de réception en salle, nous encourageait à reconnaître l'existence de l'autre (parce que le cinéma peut nous aider à reconnaître l'altérité du monde, et donc de la star, par le fait que l'image nous renvoie à l'absence de ce qui est représenté, parce que le défilement des images nous rappelle que nous ne pouvons pas agripper le monde, etc.)

Mais l'image de Tom Cruise devient de l'information dès qu'elle sort de la salle de cinéma pour se retrouver sur une interface privée, et dans les mots de Rodowick, devant une telle image « we seek less to view or monitor than to control or command » (2007, p. 140). Nous ne sommes plus simplement des spectateurs de Tom Cruise, notre incapacité à agir sur lui n'est plus assurée mécaniquement, comme disait Cavell, alors il devient d'autant plus important de reconnaître notre responsabilité envers la star, envers l'existence qu'elle affirme. « Nothing is more human than the wish to deny one's humanity, or to assert it at the expense of others » (1999, p. 109) écrit Cavell, et c'est peut-être avec cette angoisse que doit désormais vivre la star, celle de ne pas être reconnue, celle de voir son existence bafouée par un autre tyrannique,

négligeant sa responsabilité éthique. Comme si nous avions retiré à la star son privilège d'être absente à l'autre, ce qui pourrait expliquer pourquoi elle a été renversée de son piédestal : en sortant de la salle de cinéma elle devient aussi vulnérable que tout un chacun. Plus même, puisqu'après tout Tom Cruise n'existe que sur des images mouvantes, alors sa liberté ne fait pas le poids devant une simple manette de plastique : une légère pression du doigt suffit dorénavant à stopper son devenir dans son mouvement.

Mais les manettes demeurent inactives tant qu'il n'y a pas un usager derrière elles : ce que les concepts cavelliens de reconnaissance et de responsabilité devraient nous indiquer, c'est que la star ne s'inquiète pas du numérique en soi, mais de ses possibilités, et plus exactement encore de ce que nous ferons de ces possibilités ; l'angoisse de la star au temps du numérique concerne avant tout les spectateurs devenus usagers, et l'usage qu'ils feront de leur responsabilité.

### Trois temps dans la vie d'un espion (3)

Pour accéder à un ordinateur situé dans une voûte au Maroc, Ethan Hunt et son équipe doivent affronter un énième système de sécurité sophistiqué : un détecteur programmé pour reconnaître la démarche du seul homme autorisé dans cette voûte. L'un des membres du IMF doit donc se déguiser, en portant l'un de ces masques auxquels la franchise nous a habitués, mais la partie la plus « impossible » de cette mission semble être la possibilité d'imiter la démarche de cet homme pour tromper les détecteurs – bref, de *performer* le rôle d'un autre. Plutôt que de tenter cette prouesse digne d'un acteur, Ethan préfère pirater la machine, en changeant le profil reconnu par le détecteur par celui de Benji, qui pourra alors pénétrer dans la voûte. Mais pour ce faire, Ethan doit plonger sous l'eau, sans utiliser de bonbonnes d'oxygène, et il doit retenir son souffle pendant plus de six minutes, comme Tom Cruise d'ailleurs, le matériel promotionnel autour du film insistant sur le fait que cette scène sous l'eau a été tournée en un seul plan-séquence (qui se voit coupé dans le film par un montage en parallèle)<sup>79</sup>.

Dans *Minority Report*, John Anderton perdait son fils à la piscine publique pour avoir essayé de l'impressionner en retenant son souffle sous l'eau le plus longtemps possible ; dans ce cinquième volet de la série, Ethan Hunt est vanté pour effectuer essentiellement le même exploit. Là où Maverick était réprimandé quand il défiait la mort par ses acrobaties, Ethan dans *Rogue Nation* est célébré pour son comportement de « maverick ». Un curieux renversement, où la star Tom Cruise semble avoir cédé au comportement que ses personnages fuyaient film après film, ce désir de braver la mort pour rester en contrôle de leurs vies ; un renversement parfaitement résumé par cette scène d'infiltration dans *Rogue Nation*, où Tom Cruise refuse l'occasion de jouer un rôle, de disparaître derrière un masque pour mieux nous exposer sa vulnérabilité, préférant berner cette traître technologie en risquant sa vie pour notre plaisir.

Mais en plongeant dans l'eau trop longtemps, Ethan passe près de se noyer. Sa collègue, Ilsa (Rebecca Ferguson) doit alors le ressusciter, et aussitôt revenu parmi les vivants, Tom Cruise se remet à courir « sans aucune hésitation, mais sans non plus savoir pourquoi, tel un automate condamné à enchaîner les prouesses physiques avant même d'avoir pu récupérer des précédentes » (Blanchot 2016, p. 94).

---

<sup>79</sup> Voir par exemple: <http://screencrush.com/tom-cruise-mission-impossible-holding-breath-underwater/>



## La voie des stars

Devant sa propre image, son reflet du futur, que voit Tom Cruise, sinon cet avenir prochain où il aura tué Oprah, où son image lui aura échappé, où elle se retrouvera entre les mains des usagers ? L'expérience mélancolique de l'image photographique, cette rencontre, disait Rodowick, avec un passé que nous savons mort, lointain, mais qui peut illuminer notre présent en révélant des possibilités pour le futur (du moment que nous portons attention à cette expérience)<sup>80</sup>, laisse place à une nouvelle expérience, celle de Tom Cruise, face à son écran numérique, dans une posture d'anticipation, d'angoisse face à un futur vu comme inéluctable :

« Our relationship to the screen is to anticipate future events to which we must respond, and our corresponding action produces effects that generate the possibility of new future events, all within a highly condensed time frame » (Rodowick 2007, p. 178).

Il n'est pas difficile de lire en ces lignes une description exacte du travail de John Anderton, de sa nécessité à répondre aux événements futurs de manière rapide et efficace : les écrans numériques nous inciteraient à anticiper le futur, ils nous attirent, dit Rodowick, parce que nous voulons « grasp a future that is always running ahead of us and pulling us forward in its slipstream » (2007, p. 176). Le futur d'Anderton est déterminé par les images des *precogs*, peu importe si elles s'avèrent vraies ou fausses puisque de toute façon son travail consiste à éviter le futur qu'elles représentent (même, ou surtout, quand il s'agit de son futur), et en ce sens il est entraîné par ces images dans une direction précise, il peut difficilement improviser la direction de sa course, comme Tom Cruise a l'habitude de le faire dans tous les *Mission: Impossible*, par exemple.

Mais il n'est pas anodin que *Minority Report* soit aussi, comme les visions des *precogs*, une image du futur, un récit de science-fiction se déroulant dans un avenir prochain, rendu convaincant entre autres par l'usage d'effets spéciaux numériques : or, Anderton apprendra que le futur n'est pas déterminé, et en empruntant une voie différente de celle que les *precogs* avaient prédite, les actions d'Anderton mènent à la dissolution du PreCrime. Autrement dit, *Minority Report* nous apprend à lire ses propres images du futur (qu'il faut laisser défiler pour absorber leur leçon, pour voir le futur comme essentiellement ouvert, et donc pour éviter le PreCrime et

---

<sup>80</sup> Voir p. 79-80

ses présuppositions déterministes) en nous exposant le scepticisme d'Anderton (qui agrippe les images, en pensant qu'elles sont garantes du futur). Il ne s'agit donc pas ici de condamner les technologies numériques, mais de noter qu'elles présentent une nouvelle forme de scepticisme, ou qu'elles rejouent le drame du scepticisme en témoignant d'une nouvelle relation au monde, « another will to power in relation to the world » (Rodowick 2007, p. 174), et que cela n'est pas sans conséquence pour la star.

Cavell parlait déjà de la « fin des mythes » dans *The World Viewed* en 1971, et il trouvait là, en partie, une raison expliquant la perte de sa « relation naturelle » au cinéma : pour Cavell, « conviction in the movies' originating myths and geniuses [...] has been lost, or baffled » (1979, p. 62). Cette perte de conviction, il en trouvait l'indice, entre autres, dans une « intensification » de l'image, des « sudden storms of flash insets and freeze frames and slow-motions and telescopic-lens shots and fast cuts and negative printing and blurred focusing » (1979, p. 122). Or, « to speak of the mechanical intensification of the known quantities of filming is to speak of a familiar direction of artistic – of religious, of human – desperation: the recourse to rhetoric as a cover for the absence of conviction rather than as a mode for its release » (1979, p. 62). Mais pour le spectateur contemporain, ces effets dont parle Cavell, en se référant au cinéma des années 1960, paraissent assez anodins, ils semblent faire partie de la tradition hollywoodienne, du langage classique, tant ils ont eu tendance à s'intensifier avec le temps : est-ce dire que le cinéma, et nous avec lui, avons perdu notre conviction en ces « génies » et ces « mythes » à l'origine du cinéma, et que nous ne l'avons jamais retrouvée ? Pouvons-nous encore croire à la star, non pas à celle des sémiologues, mais à celle de Cavell, à ce modèle éthique, cet ami, dont les « actions divine our projects » (1979, p. 29) ?

Il est difficile de ne pas ramener cette expression, encore une fois, à *Minority Report*, et à ces *precogs* dont les images (non les actions) « prédisent nos projets », et de ne pas remarquer que les visions des *precogs* sont justement des « orages soudains » de bribes d'images en téléobjectifs apparaissant dans un montage rapide, fragmenté, des images d'ailleurs qui emportent la conviction d'Anderton. Mais cette conviction repose avant tout sur le dispositif, sur la capacité des *precogs* à produire des images « vraies », des images *de* la réalité future, et leurs prédictions déterminent les actions d'Anderton qui se voit *enchaîné* à ces images, alors que si les stars « prédisent nos projets », c'est plus simplement parce qu'elles sont en avance sur nous, leurs actions nous proposent un « attainable self » qu'il revient à nous de reconnaître. La conviction d'Anderton se présente donc, avant tout, comme un désir de contrôle se manifestant

dans sa relation à l'image, il a besoin de croire que l'image n'est rien de plus que de l'information, et que, par ses manipulations, il peut contrôler le réel qu'elle représente.

*Minority Report* semble ainsi donner raison à Cavell, en nous suggérant que cette « mechanical intensification of the known quantities of filming » traduit une perte de conviction en la dimension mythique du cinéma, ou celle des images photographiques, comme si cette intensification, dont font part les images des *precogs*, exprimait le scepticisme d'Anderton, son incapacité à accepter l'absence de son fils, qu'il continue de refouler dans ce besoin de contrôle ; son incapacité, donc, à voir que ces images expriment un temps *mythique*, comme Keane et Rothman écrivent que le « monde passé » du cinéma est « the past *mythically* » (2000, p. 71), c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une re-présentation, d'un enregistrement qui nous fournirait un accès direct au monde, mais plutôt une expression du monde. L'intensification, dans *Minority Report*, cacherait cette dimension mythique pour satisfaire un besoin avide d'*informations*, pour permettre à Anderton de contrôler un monde qu'il tient sous son emprise comme les images flottant au bout de ses doigts (quel sentiment de puissance, tout de même, que celui d'arrêter un criminel avant qu'il ne commette son crime ! c'est un pouvoir normalement réservé aux dieux).

En même temps, *Minority Report* laisse toute la place à Tom Cruise, la caméra témoigne de son attirance envers la star, alors si le film témoigne d'une disparition possible de la star, Spielberg nous montre en même temps que ce temps n'est pas encore venu, et qu'il est encore possible d'éviter ce destin malheureux ; il suffit (mais c'est le plus difficile) de découvrir les possibilités de cette nouvelle ontologie de l'image cinématographique pour qu'elle puisse encore nous révéler notre scepticisme. Et Spielberg nous suggère aussi, comme il le fera encore dans *War of the Worlds* (un film-écho à *Minority Report*, avec un autre Tom Cruise incapable de concilier son rôle de père à sa destinée de héros), que « an account of the paths of stars across their various films must form part of the internal history of the world of cinema » (Cavell 1979, p. 71) : c'est en contemplant la réflexion de Tom Cruise sur lui-même que cette histoire s'ouvre à nous, par cette double réflexion de Tom Cruise sur le cinéma et du cinéma sur Tom Cruise. Suivre la voie des stars, faire une astronomie du cinéma, cela nous permettrait ainsi de rendre compte des changements internes à la nature du cinéma, et, ce faisant, des changements dans la nature de notre relation au monde, ou dans le mode d'expression de notre scepticisme. Pas encore mortes, les stars continuent d'éclairer notre présent, mais leur lumière, peut-être, se fait plus fragile que jamais.

C'est sans doute ce que nous devons comprendre de la fin du *American Made* de Doug Liman : pendant tout le film, Barry Seal (Tom Cruise) nous raconte sa vie depuis des VHS, une confession qu'il adresse directement à la caméra, en se promenant de motel en motel en attendant une mort certaine. Au moment de sa mort, quand un fusil, tenu par des mains anonymes, est pointé vers la tempe de Tom Cruise, le film s'arrête dans son élan, reste suspendu quelques secondes avant de couper pour revenir à une image de la vidéo confessionnelle. Refusant de représenter la mort du personnage (alors qu'il ne s'était pas gêné pour tuer Tom Cruise, encore et encore, dans *Edge of Tomorrow*), Liman fait retentir le son du coup de feu sur cette vidéo : cette nouvelle image se fige à son tour et s'estompe, le visage de Tom Cruise disparaissant dans le blanc d'un *tape* qui se consume. La mort du personnage est représentée par un arrêt sur une image, une opération qui a été démocratisée, justement, grâce à l'avènement du VHS : pour liquider sa star, Liman se contente d'appuyer sur « stop ». Mais il semble y avoir une conséquence : en s'évanouissant, Tom Cruise emporte le médium avec lui, à moins que ce ne soit l'inverse, en se consumant le VHS met fin à la confession de Tom Cruise. Dans un film qui ne cesse de mettre le personnage devant des missions impossibles, qu'il affronte sans broncher, toujours prêt à réagir, réussissant à s'en sortir avec un minimum d'effort, gardant toujours le sourire aux lèvres, une fragilité subite s'introduit grâce à cette mort par l'image, comme si finalement, même si Tom Cruise s'est cru invincible pendant tout le film, Liman venait lui rappeler que son existence ne tient à presque rien, à une image sur un écran.

En un sens, il n'y a là rien de neuf : Tom Cruise est bien cette star solitaire, qui se dit éternelle parce qu'elle sent sa lumière fléchir, qui nous éblouit pour nous aveugler, parce qu'elle a peur de trop se faire voir. En présence de Tom Cruise, il est difficile de ne pas éprouver tout le poids de son isolement, et de ne pas ressentir, comme une profonde mélancolie qui recouvrirait tout, ce monde qui lui échappe sans cesse, et qu'il tente de rattraper en courant toujours plus vite (il n'a pas vraiment commencé à courir à l'écran avant *Mission: Impossible* en 1996, et c'est dans les années 2000 que sa course s'intensifie, s'amplifie, jusqu'à devenir une figure récurrente, presque obligatoire dans ses films). Elle paraît bien vaine, cette course, et peut-être que nous pouvons regretter ce temps, pas si lointain, où il préférerait prendre des risques plus personnels, où ses masques évoquaient le drame du scepticisme ; où, depuis sa profonde solitude de vampire par exemple, il se laissait aller à une rage terrifiante quand son compagnon (Brad Pitt) n'était pas capable de reconnaître le don que Tom Cruise lui offrait, une malédiction plutôt, l'éternité du vampire, ou celle de la star ; où quand il demandait sa secrétaire en mariage sur le

coup du désespoir, quand il sentait le monde s'éloigner de lui, qu'il ne lui restait plus rien, et qu'il ne pouvait plus échapper à la conscience d'un isolement essentiel qu'il a toujours fui (« he cannot be alone » nous dit-on), une demande en mariage si terrifiée qu'il fallait sans doute quelqu'un d'aussi terrifié pour l'accepter ; où quand il découvrait, en fuyant la destruction, que ses enfants préféraient se jeter dans les bras l'un de l'autre plutôt que de chercher réconfort auprès de leur père, et qu'il restait là, les bras vides, à constater l'immensité de son échec parental, à quel point il avait perdu ses enfants, sans compter son couple, tout le film étant structuré autour d'une routine de garde partagée, où il faut déposer les enfants sur le perron d'un parent pour les ramener, à la fin, vers le perron de l'autre, vers le seuil d'une maison familiale que le film refuse de lui faire franchir. Il n'y a plus, aujourd'hui, dans le cinéma de Tom Cruise, cette vulnérabilité on ne peut plus humaine, nous rappelant combien il peut être difficile de s'exprimer, d'oser affirmer sa voix, de reconnaître les autres, et d'apprendre à les perdre quand on s'y est attaché de la mauvaise façon (de reconnaître, en un sens, que nous les avons toujours déjà perdus, et qu'il faut moins s'attacher aux autres que témoigner de notre attirance), cette angoisse devant l'abysse qui nous sépare irrémédiablement du monde et des autres, et à l'inverse ce sentiment de joie, d'extase, d'amour, quand un accord survient, et quand nous avons l'impression, tout d'un coup, de retrouver le monde – de tout cela, il ne nous reste au fond que l'image d'un homme qui court, incapable de s'arrêter, comme si sa vie ne tenait plus qu'à cela, assez littéralement dans le cas des *Mission: Impossible*.

« Tant qu'il sera en mesure de courir, on imagine que rien ne pourra lui arriver, sinon l'accomplissement sans cesse ajourné de son destin » (2016, p. 107) écrit Blanchot. Pour apaiser son angoisse, celle d'un sceptique ayant perdu le contrôle, celle d'une star sentant une fragilité nouvelle dans son existence, Tom Cruise aura trouvé sa solution : *courir, encore et encore*, comme pour nous convaincre de ne pas l'arrêter dans son élan, ou pour nous montrer que lui n'est pas prêt à se laisser figer dans une image, à renoncer à son emprise sur son devenir, et qu'il va continuer, s'il le faut, de propulser le film de l'avant par son mouvement inlassable.

Loin d'une résignation, ou d'une fuite, cette course est surtout, par son désespoir, certes, mais aussi par sa grâce, sa conviction, ce qui m'a guidé pour mener ce mémoire jusqu'à ce point.

## Bibliographie

- Andrew, Dudley et Prakash Younger. 2009. « André Bazin, *What is Cinema?*, translated by Timothy Barnard, Montréal, Caboose, 2009 » *Cinémas*, Vol. 20 no. 1 (automne), p. 205-120.
- Austin, J.L. 1961. *Philosophical Papers*. Oxford : Clarendon Press.
- Bazin, André. 2007. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf.
- Bingham, Dennis. 2004. « Kidman, Cruise, and Kubrick : A Brechtian pastiche ». Dans Baron, Cynthia A., Diane Carson et Frank P. Tomasulo (dir). *More Than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, p. 248-273.
- Blanchot, Louis. 2016. *Les vies de Tom Cruise*. Paris : Capricci.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- Brecht, Bertolt. [1948] 2016. *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche.
- Carnicke, Sharon Marie. 2004. « Screen Performance and Director's Visions ». Dans Baron, Cynthia A., Diane Carson et Frank P. Tomasulo (dir). *More Than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, p. 43-68.
- Carroll, Noel. 1988. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton : Princeton University Press.
- Cavell, Stanley. [1969] 2015. *Must We Mean What We Say?* Cambridge : Cambridge University Press.
- [1989] 2013. *This New Yet Unapproachable America: Lectures After Emerson After Wittgenstein*. Chicago : University of Chicago Press.
- [1979] 1999. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York : Oxford University Press.
- 1996. *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago : University of Chicago Press.
- 1994. *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge : Harvard University Press.

- , 1990. *Conditions Handsome and Unhandsome : The Constitution of Emersonian Perfectionism*. Chicago : University of Chicago Press.
- , 1988. *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago : University of Chicago Press.
- , 1984. *Themes out of School: Effects and Causes*. San Francisco : North Point Press.
- , 1981. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge ; Londres : Harvard University Press.
- , 1979. *The World Viewed : Reflections of the Ontology of Film*. Édition augmentée. Cambridge ; Londres : Harvard University Press.
- Chion, Michel. 2005. *Stanley Kubrick : l'humain, ni plus ni moins*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Clémot, Hugo. 2014. *La philosophie d'après le cinéma : une lecture de « La projection du monde » de Stanley Cavell*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- , 2013. « Stanley Cavell, Edgar Morin et la photogénie de l'ordinaire ». En ligne. Dans le colloque « Edgar Morin et l'âme du cinéma ». Paris, 11-12 Janvier. [http://www.academia.edu/2393901/Stanley\\_Cavell\\_Edgar\\_Morin\\_et\\_la\\_photog%C3%A9nie\\_de\\_lordinaire](http://www.academia.edu/2393901/Stanley_Cavell_Edgar_Morin_et_la_photog%C3%A9nie_de_lordinaire)
- De Cordova, Richard. [1990] 2001. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana ; Chicago : University of Illinois Press.
- Dequen, Bruno. 2008. « Dépossession et intensification d'un Tom Cruise imaginaire : le spectateur et la figure de performance ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia.
- Descartes, René. 2004. *Méditations métaphysiques*. Paris : Nathan.
- Domenach, Élise. 2011. *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*. Paris : Presses universitaires de France.
- , 2001. « Le cinéma exprime-t-il le scepticisme ? ». Dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie, Actes du Colloque Stanley Cavell*. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- Dyer, Richard. [1979] 1998. *Stars*. Londres : British Film Institute.
- Emerson, Ralph Waldo. 2000. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York : The Modern Library.
- Epstein, Jean. 2014. *Écrits complets*. Volume 5. Paris : Independencia.
- , 1974. *Écrits sur le cinéma*. Tome 1. Paris, Seghers

- Gledhill, Christine (éd.) 1991. *Stardom: Industry of Desire*. Londres et New York : Routledge.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York : Doubleday.
- Hammer, Espen. 2002. *Stanley Cavell : skepticism, subjectivity, and the ordinary*. Cambridge ; Malden : Polity.
- Johnstone, Iain. 2006. *Tom Cruise: All the World's a Stage*. Londres : Hodder & Stoughton
- Jordan, Randolph. 2008. « The Mask That Conceals Nothing: On the Concepts of Marital Fidelity and the Lo-Fi Soundscape in *Eyes Wide Shut* » dans Rhodes, Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, p. 157-169. Jefferson : McFarland.
- Keane, Marian. 1993. « Dyer Straits: Theoretical Issues in Studies of Film Acting ». *Post Script*, volume 12, no 2 (hiver), p. 29-39.
- Keane, Marian et William Rothman. 2000. *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*. Detroit : Wayne State University Press.
- Laugier, Sandra. 2010. *Wittgenstein : le mythe de l'inexpressivité*. Paris : J. Vrin.
- . 2001. « La comédie du remariage comme philosophie américaine ». Dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie, Actes du Colloque Stanley Cavell*, p. 95-111. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- Lefebvre, Martin. 2008. « Des images et des signes. À propos de la relation indexicale et de son interprétation ». *Recherches sémiotiques*, volume 28, numéro 3, p. 109-124.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Morel, Diane. 2002. *Eyes Wide Shut, de Stanley Kubrick, ou, l'étrange labyrinthe*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Morin, Edgar. 1972. *Les Stars*. Paris : Éditions du Seuil.
- . 1956. *Le cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*. Paris, Éditions de Minuit.
- Morton, Andrew. 2008. *Tom Cruise : An Unauthorized Biography*. New York : St. Martin's Press.
- Mulhall, Stephen. 2016. *On Film*. 3è edition. Londres ; New York : Routledge.
- . [1994] 1998. *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*. New York : Oxford University Press.



- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres : Reaktion Books.
- Naremore, James. [1988] 1990. *Acting in the Cinema*. Berkeley ; Los Angeles ; Londres : University of California Press.
- Nicholson, Amy. 2014a. *Tom Cruise*. Paris : Cahiers du cinéma.
- . 2014b. « How YouTube and Internet Journalism Destroyed Tom Cruise, Our Last Real Movie Star. » *L.A. Weekly*. 20 mai. <http://www.laweekly.com/news/how-youtube-and-internet-journalism-destroyed-tom-cruise-our-last-real-movie-star-4656549>.
- Nissen, Niels. 2011. « Lives of cinema : against its death. » *Screen* volume 52, no 3, p. 307-326.
- Renaud, Marianne. 2015. « Eyes Wide Shut ou l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire. De l'expérience de la transgression à l'émotion esthétique ». Mémoire de Master 2, Paris, Université Panthéon – Sorbonne – Paris 1.
- Rodowick, David. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge : Harvard University Press.
- Rothman, William (dir.) 2005. *Cavell on Film*. Albany : State University of New York Press.
- Stanislavski, Constantin. 1986. *La formation de l'acteur*. Paris : Petite bibliothèque Payot.
- Turvey, Malcom. 2008. *Doubting Vision : Film and the revelationist tradition*. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 2004. *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.

## 2. Émission télévisée

- Cruise, Tom. 2005. Entrevue télévisée avec Oprah Winfrey. *The Oprah Winfrey Show*. Diffusé le 23 mai. Chicago : ABC.

# Filmographie

## Films de Tom Cruise mentionnés

*Taps*. Dir. Harold Becker, 1981.

*Risky Business*. Dir. Paul Brickman, 1983.

*Top Gun*. Dir. Tony Scott, 1986.

*The Color of Money*. Dir. Martin Scorsese, 1986.

*Rain Man*. Dir. Barry Levinson, 1988.

*Born on the Fourth of July*. Dir. Oliver Stone, 1989.

*Days of Thunder*. Dir. Tony Scott, 1990.

*A Few Good Men*. Dir. Rob Reiner, 1992.

*The Firm*. Dir. Sydney Pollack, 1993.

*Interview with the Vampire*. Dir. Neil Jordan, 1994.

*Mission: Impossible*. Dir. Brian de Palma, 1996.

*Jerry Maguire*. Dir. Cameron Crowe, 1996.

*Eyes Wide Shut*. Dir. Stanley Kubrick, 1999.

*Magnolia*. Dir. Paul Thomas Anderson, 1999.

*Vanilla Sky*. Dir. Cameron Crowe, 2001.

*Minority Report*. Dir. Steven Spielberg, 2002.

*The Last Samurai*. Dir. Edward Zwick, 2003.

*Collateral*. Dir. Michael Mann, 2004.

*War of the Worlds*. Dir. Steven Spielberg, 2005.

*Mission: Impossible III*. Dir. J.J. Abrams, 2006.

*Tropic Thunder*. Dir. Ben Stiller, 2008.

*Valkyrie*. Dir. Bryan Singer, 2008.

*Mission: Impossible – Ghost Protocol*. Dir. Brad Bird, 2011.

*Jack Reacher*. Dir. Christopher McQuarrie, 2012.

*Oblivion*. Dir. Joseph Kosinski, 2013.

*Edge of Tomorrow*. Dir. Doug Liman, 2014.

*Mission: Impossible – Rogue Nation*. Dir. Christopher McQuarrie, 2015.

*Jack Reacher Never Go Back*. Dir. Edward Zwick, 2016.

*The Mummy*. Dir. Alex Kurtzman, 2017.

*American Made*. Dir. Doug Liman, 2017.

*Mission: Impossible – Fallout*. Dir. Christopher McQuarrie, 2018