

Philosophie et Cinéma.

Philosophie du cinéma, philosophie des films

José María Paz Gago

Universidade da Coruña (Espagne). IASS/AIS.

Introduction

Les rapports entre Philosophie et Cinéma relèvent de deux directions fondamentales: les théories philosophiques reflétées dans les films et la réflexion philosophique sur le 7^e Art. C'est ce que Francesco Casetti (1999) appelait la *pensée du cinéma* dans le double sens de pensée sur le cinéma et de pensée dans le cinéma. Donc Philosophie du cinéma, en tant que champ d'expériences philosophiques, face à Philosophie des films, les textes filmiques représentant les grands philosophes et leurs textes, dans la perspective de Chateau (2003, 2009).

Au long de son histoire de plus d'un siècle, le cinéma a abordé de nombreux sujets philosophiques: des thèmes liés à des problèmes d'ontologie, de métaphysique, d'éthique, de philosophie morale, de logique, de philosophie du langage, etc. Les plus importants philosophes, Platon, Aristote, Avicenne ou Averroès¹, Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, les phénoménologues néokantiens, Husserl et Peirce, les existentialistes, Sartre et Camus, les partisans de la déconstruction et du poststructuralisme... ..), ont

laissé, d'une manière ou d'une autre, leurs empreintes sur le celluloïd. C'est là, la perspective de la *Philosophie des films*, d'un intérêt inégal certes, parfois un peu forcée dans ses analyses, mais toujours utile dans le terrain de l'enseignement de la philosophie.

Déjà dans le *Préface* de son premier livre consacré au 7^e Art, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Deleuze affirme que le cinéma fait partie de l'histoire de l'art et de la pensée, sous les formes autonomes que les grands cinéastes ont su inventer. Pour lui, en effet, la philosophie est une activité qui se construit et se développe au contact de ses propres objets. Il s'agit d'une activité qui progresse en interférence avec les différentes pratiques tels que les concepts en général, mais aussi la science, la religion ou l'art (cfr. Deleuze 1985, p. 365). Le cinéma devient, de cette façon, un *lieu de pensée*, un espace même privilégié pour la réflexion spéculative.

Un film manifesterait une idée d'espace et de temps autant qu'un essai philosophique ou qu'un traité de physiques, même s'il le fait au moyen d'un jeu d'ombres et de lumières au lieu de notions générales ou de diagrammes qui sont les résultats d'une expérimentation. L'interrelation de la philosophie et du cinéma doit consister, d'après Deleuze, à établir une sorte d'alliance active, construite sur des intersections et des réciprocitys.

2. Un genre: la science-fiction... renouvelée.

Je veux aborder mon sujet à partir d'un genre cinématographique bien codifié et pas spécialement prestigieux: La science-fiction cinématographique, inaugurée aux origines du cinéma par Méliès, dans son *Le voyage dans la lune* (1902), genre qui nous fournit encore aujourd'hui des passionnants débats philosophiques.

Et cela n'est pas par hasard, puisque le film de Stanley Kubrick, *2001, l'odyssée de l'espace* inaugure une nouvelle version du néo fantastique filmique, une espèce de science-fiction métaphysique, en révolutionnant le genre et en soulevant une intéressante problématique d'ordre intellectuelle. Sorti dans une

année si symbolique que 1968, en même temps que *La planète des singes*, de Franklin J. Schaffner inspiré du roman de Pierre Boullle (1963) – *2001*, le film deviendra icône de la culture européenne de la fin des années soixante.

Cette histoire filmée par Kubrick durant deux années et demie, surmonte les limitations esthétiques des films de science fiction série B pour révolutionner le genre et inaugurer une nouvelle démarche de création et de recherche dans le domaine de la fiction scientifique spatiale. Il s'agit de soulever une réflexion sur le sens de l'existence humaine dans l'infinitude de l'univers, sur la réalité de la présence de l'homme dans le monde; la relation homme-machine, les dangers de la technologie, les limites de l'intelligence artificielle, la consistance métaphysique de la réalité virtuelle...

Il est vraiment impressionnant le retentissement de ce film sur le futur du genre. En effet, *2001, l'odyssée de l'espace* aura une influence décisive sur George Lucas (*Star Wars* 1977, 1980 et 1983), Ridley Scott (*Alien, le huitième passager*, 1979; *Blade Runner*, 1982), James Cameron (le court-métrage *Xenogenesis*, *The Terminator*, 1984; *Aliens, le retour*, 1986. ou le très récent *Avatar*, 2009).

La trilogie *Matrix*, (formée par *Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* et *The Matrix Revolutions* (2003)) dirigée et écrite par Andy et Larry Wachowski n'a pas échappé à cette influence. *Matrix* constitue toute une polyphonie d'intertextes cinématographiques, littéraires et philosophiques de grande envergure, qui a fait couler déjà beaucoup d'encre. Le livre très polémique *Matrix, machine philosophique* en est la preuve majeure (cf: Badiou et alii 2003).

Du point de vue de la pensée présente dans le texte filmique des frères Wachowski, nous pouvons trouver des échos clairs de Platon, Descartes, Putnam ou Baudrillard, sur le problème des relations conflictuelles et obscures de la réalité et les apparences, le mensonge ou la simulation, le doute et la certitude, le vraie et le faux, le réel et le virtuel.

3. Un film: *2001, l'odyssée de l'espace*

En 1968, Stanley Kubrick réalise *2001. A Space Odyssey* (*2001 l'Odyssée de l'espace*), adaptation du récit d'Arthur C. Clarke "La Sentinelle". Scénario rédigé avec le romancier, le réalisateur réfléchit sur la portée philosophique de son œuvre filmique majeure: «*J'ai essayé de créer une expérience visuelle, qui contourne l'entendement et ses constructions verbales, pour pénétrer directement l'inconscient avec son contenu émotionnel et philosophique. J'ai voulu que le film soit une expérience intensément subjective qui atteigne le spectateur à un niveau profond de conscience, juste comme la musique ; « expliquer » une symphonie de Beethoven, ce serait l'émasculer en érigeant une barrière artificielle entre la conception et l'appréciation* »

Il s'agit d'un film de culte, mythique, plein de références philosophiques qui évoquent Nietzsche, Darwin ou Sartre. En effet, les célèbres séquences initiales nous présentent une synthèse de la théorie de l'évolution humaine, d'après Darwin, sous le fond musical de l'introduction de la symphonie de Richard Strauss, librement inspiré dans l'œuvre de Nietzsche *Ainsi parla Zarathoustra* (*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1885). Véritable mandala polyphonique, ces scènes convoquent les images cinématographiques, la très solennelle musique de Strauss et de Johan Strauss fils (*Le beau Danube bleu*), les réflexions philosophiques nietzschéennes, les échos évolutionnistes darwiniens...

Kubrick semble suivre le même parcours que Strauss, en dressant un tableau du développement de la race humaine dès ses origines jusqu'à la conception nietzschéenne du super homme, peut-être ici d'un superordinateur qui se révolte contre l'homme, en essayant de tuer les astronautes. Pour cela, le réalisateur souligne ses images avec cet impressionnant portique sonore introductoire do-sol-do symbolisant l'aliénation du soleil, de la terre et de la lune, visualisée dans la toute première séquence du film. Réflexion sur une nouvelle promesse d'avenir pour l'homme, *Ainsi parla Zarathoustra* contient

aussi un message religieux intentionnel, intégrant des nombreux symboles religieux et ésotériques, comme le fait le film de Kubrick.

Texte filmique ouvert et polysémique, tel un essai philosophique, il soulève des questionnements et des interrogations, en donnant lieu à différentes interprétations: « *Vous êtes libres de vous interroger tant que vous voulez sur le sens philosophique et allégorique du film – et une telle interrogation est une indication qu'il a réussi à amener le public à un niveau avancé – mais je ne veux pas donner une grille de lecture précise pour 2001 que tout spectateur se sentirait obligé de suivre de peur de ne pas en saisir la signification*²¹. » déclarait Stanley Kubrick.

4. Une philosophie de film: la pensée d'Averroès.

Le noyau central du message pluriel et très ambigu de *2001* est ce mystérieux monolithe noir qui apparaît à l'aube de l'humanité, encore non en évolution, et réapparaît quatre millions d'années plus tard, en 1999 dans la lune et en 2001 dans Jupiter. Signe et symbole d'une intelligence supérieure. Nous ne savons pas s'il s'agit d'une intelligence universelle ou personnelle, naturelle ou surnaturelle...

Voilà les problèmes philosophiques sur lesquels s'est penché le médecin et philosophe hispano-arabe Averroès, le débat entre religion et science, révélation et raison. Pour lui, foi et savoir sont deux ordres de connaissance différentes (mais pas opposés) et pour cela Averroès soutient la séparation entre le temporel et le spirituel dans l'ordre éthique et politique. Celui qui passe pour être un précédent direct du rationalisme moderne avait déjà réfléchi sur la conception des vérités métaphysiques, lesquelles pouvaient s'exprimer philosophiquement ou théologiquement, notamment dans son traité *L'accord de la religion et de la philosophie*¹.

Fruit d'une collaboration entre Kubrick et Arthur C. Clarke, le scénario de *2001* est, curieusement, assez conventionnel : le postulat en est que les

extraterrestres ont visité la Terre il y a quatre millions d'années, et qu'ils sont à l'origine, artificielle, de l'évolution du singe vers l'homme. Ils ont laissé un émetteur sur la Lune et un relais en orbite autour de Jupiter. L'accès des Hommes à la science étant prouvé par sa capacité à atteindre la Lune, la « sentinelle » en informe le relais autour de Jupiter, à charge pour ce dernier d'informer les « Grands Anciens galactiques » du succès de l'opération.

Dans *Incohérence de l'Incohérent*, Averroès expose sa théorie de l'intelligence universelle immortelle. En effet, il fait état de sa théorie d'un intellect universel commun à tous les hommes, auquel ils participent par leur espèce. Idée interprétée par Dante comme une communion intellectuelle de l'humanité, où chaque intellect particulier apporte sa contribution personnelle à la connaissance collective de l'humanité toute entière. Dans la pensée du médecin andalous, l'intellect actif se situe au-delà de l'individu, puisqu'il est supérieur à lui, antérieur, extérieur car il serait immortel: en effet, bien que les individus meurent, d'autres les remplacent toujours, et la science demeure intacte dans la terre.

À la lumière de cette pensée averroïste, nous pouvons nous interroger sur la question de savoir si le monolithe noir du film –transparent dans la nouvelle de Clarke– représente une intelligence transcendantale, divine, ou il a été laissé par une civilisation très antérieure et très supérieure, des extraterrestres lointains et très avancés, le récit de Clarke fournit une réponse conventionnelle, propre au genre science-fiction. Mais cette réponse n'est pas évidente dans le film, lequel exprime un doute profond quant à l'existence de Dieu. Écho de la pensée existentialiste, Kubrick montre une espèce d'athéisme angoissé.

D'après Averroès, Aristote soutient une doctrine de l'éternité de la matière: rien ne vient du néant, et ni la forme, ni la matière ne sont créées. En revendiquant l'authentique philosophie aristotélicienne, Averroès nous offre l'idée d'un monde sans commencement ni fin temporels, où les sphères

tournent éternellement parce qu'elles dépendent de l'activité éternelle du Premier Agent.

La science divine des êtres existants n'est ni universelle (car la connaissance par l'universel est abstraitive et potentielle) ni particulière (car le particulier, matériel et multiple, est sans rapport avec l'unité de l'intellect divin). Cette science surnaturelle est toute différente de la nôtre, parce que – Averroès le dit encore dans son commentaire sur la Métaphysique et dans un petit traité consacré à la science éternelle – elle est la cause de l'existence de l'être, et non pas son effet. Dans sa théorie de la connaissance, Averroès expose sa philosophie de la survie individuelle de l'âme. Pour lui, il y a un intellect que reçoit l'intelligible, comme le sens reçoit le sensible, et un intellect qui est la cause de la connaissance. Averroès explique que l'intellect "agent" interfère sur l'intellect "matériel", ces deux intellects sont l'un et l'autre éternels, et uniques pour tous les hommes. C'est en eux que s'opère réellement la pensée éternelle comme le monde.

2001. A Space Odyssey suscite une angoisse métaphysique et cosmique, surtout dans les dernières séquences. La bande sonore constituée par la messe de Requiem de György Ligeti illustre musicalement ces scènes où les mystères de l'univers dominent l'intrigue en créant une atmosphère à la fois spirituelle et surréaliste fortement angoissante. Les transpositions d'archétypes religieux ou métaphysiques abondent au long de tout le texte filmique : naissance de l'humanité sous la tutelle d'une puissance transcendante, allégorie d'une violence primitive et sauvage, mort du superordinateur HAL 9000, métaphore existentielle de l'être face au néant, descente de « l'enfant des étoiles » auréolé vers la Terre... L'étrange et vertigineux voyage de l'astronaute Bowman à travers d'un tunnel de lumières jusqu'à la scène finale dans cette suite immatérielle et éternelle de style Pompadour totalement improbable, suggère cette angoisse surréaliste de l'espace infini et du néant.

5. Une philosophie du cinéma: *Le plaisir du texte* de Roland Barthes.

Comme nous le savons bien, les sources philosophiques de Deleuze dans son approche du cinéma sont Bergson et Peirce. Malheureusement, Deleuze n'a connu que le Peirce taxonomiste, le *triadomane obsédé* d'après Rorty. Il n'avait pas découvert la grandeur de la pensée du fondateur de la sémiotique, dont le noyau est l'Abduction. Cette nouvelle méthode de connaissance et d'interprétation spécialement adéquate pour les textes artistiques, tels le film.

Peirce fait la différence entre l'Induction, formule logique de la formation d'une habitude, et l'inférence hypothétique ou Abduction formée par un sentiment d'une spéciale intensité, l'émotion. Précisément, le pragmatique américain propose comme exemple pour rendre plus claire son raisonnement l'émotion particulière provoquée par une mélodie musicale: *les divers sons produits par les instruments d'une orchestre frappent l'oreille, et le résultat est une émotion musicale particulière, tout à fait distincte des sons eux-mêmes*. Pour le penseur américain, en effet, abduction et émotion sont synonymes, toutes les deux s'impliquent: *Cette émotion est essentiellement la même chose qu'une inférence hypothétique, et toute inférence hypothétique implique la formulation d'une telle émotion*). Sa conclusion est très significative: *Nous pouvons dire, donc, que l'hypothèse produit l'élément sensuel de la pensée, et l'induction l'élément habituel* (1993: 193-194).

En exposant sa théorie du plaisir textuel, du texte en tant qu'espace amoureux, du désir érotique, de la rencontre avec le lecteur, de la séduction du spectateur, Roland Barthes définit la signifiante comme *le sens en ce qu'il est produit sensuellement* (1973: 82).

A la fin de cet essai transcendantal, où le sémioticien français ouvre une nouvelle direction de recherche à la lumière de la pensée poststructuraliste, notamment Derrida, Lacan ou Deleuze, Barthes propose d'imaginer *une esthétique du plaisir textuel*, à partir de *l'écriture à haute voix*. Cette

impossible *écriture vocale*, laquelle appartient précisément à la signifiante, est portée par *le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art: l'art de conduire son corps...*, un art fondamental dans le théâtre, particulièrement dans les théâtres extrême-orientaux, d'où sans doute l'a pris Artaud (pp. 88-89).

L'écriture à haute voix, très paradoxale d'ailleurs, chercherait, dans la perspective de la jouissance barthésienne, les incidents pulsionnels: *c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gossier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.*

Barthes trouve l'écriture vocale, ce sens sensuel et corporel du texte, justement dans les textes spectaculaires, le théâtre et le cinéma. Ce maximum de plaisir de la communication textuelle, cet art de la mélodie et du corps accompli en plénitude se trouve dans le Septième Art : *c'est peut-être aujourd'hui au cinéma qu'on le trouverait le plus facilement. Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du grain de l'écriture) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal), pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe: ça jouit* (p. 89).

Références bibliographiques

- Badiou, Alain *et alii* (2003), *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses.
- Barthes, Roland (1973), *Le plaisir su texte*, Paris, Seuil.
- Casetti, Francesco (1999), *Les théories du cinéma*, Paris, Nathan.
- Chateau, Dominique (2003), *Philosophie et Cinéma*, Paris, Nathan.
- (2009), *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- Peirce, Charles S. (1993), *À la recherche d'une méthode*, G. Delledalle ed., Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
-

¹ Les principales oeuvres d'Averroès ici évoquées sont: *L'accord de la religion et de la philosophie: traité décisif*, Arles, Sindbad, 1989. *Tuhafut al-Tuhafut (Inchoérence de l'Incohérent)*, Bibliotheca Arabica Scholasticorum, vol. III, Beyrouth, 1930. *Discours décisif*, Paris, Flammarion, 1996 Ed. bilingüe, traduction de Marc Geoffroy, introduction d'Alain de Libera). *L'intelligence et la pensée: commentaire du De anima d'Aristote*, Paris, Flammarion, 1998. *L'Islam et la Raison*, Paris, Flammarion, 2000. (Traduction de Marc Geoffroy, introduction d'Alain de Libera).