

Introduction au dossier estival « Philosophe d'après le cinéma »

implications-philosophiques.org/introduction-au-dossier-estival-philosophe-dapres-le-cinema/

29 juillet 2014

Hugo Clémot, agrégé et docteur en philosophie, université Paris I, Phico/Execo, EA 3562

L'appel à philosopher d'après le cinéma

« Êtes-vous heureux ? » En posant cette question aux Parisiens durant l'été 1960, *Chronique d'un été* permet au spectateur d'aujourd'hui de se demander comment il fait avec la vie et où il en est de sa recherche du bonheur. Le film d'Edgar Morin et de Jean Rouch est ainsi l'occasion, pour le philosophe qui le prendrait au sérieux, de sortir de son bureau pour s'ouvrir à l'autre et enrichir sa perspective sur le monde. Mais le film est aussi le célèbre manifeste de ce que l'on a appelé le « cinéma vérité », une notion qui soulève l'un des problèmes les plus classiques de la philosophie du cinéma, celui de sa vocation, « réaliste » à la Lumière, ou « illusionniste » à la Méliès.



Le dossier estival de la revue *Implications philosophiques* prend acte d'un progrès décisif en philosophie contemporaine du cinéma, à savoir le déplacement du problème de la vocation cinématographique par Stanley Cavell, lorsqu'il soutient que notre adhésion à ce que nous savons être illusoire – la projection du monde à l'écran –, nous apprend le peu de fondement de notre adhésion à la réalité et la puissance de nos dénis. Philosopher avec ou d'après le cinéma, c'est donc désormais tenir les films pour des objets de comparaison, c'est-à-dire des moyens d'éclairer les ressemblances et les différences d'avec notre expérience ordinaire et les concepts que nous utilisons pour l'avoir, en renonçant à tout assujettissement du cinéma par la philosophie, mais en nous préparant à voir bousculées nos certitudes relatives à nos expériences les plus ordinaires comme à ce que peut la philosophie.

Les contributions

Invité à philosopher d'après au moins un film, chacun des neuf contributeurs de ce dossier estival a joué le jeu qui consistait à prendre la pensée philosophique des films au sérieux, selon au moins quatre grandes modalités.

Le film comme illustration de théories philosophiques

Que les films puissent illustrer certaines théories philosophiques est rarement contesté, même si la valeur et l'intérêt de cette illustration peuvent être discutés. On considère généralement que les films peuvent donner de bonnes illustrations, mais qu'ils ne sauraient cependant faire de la bonne philosophie[1]. Dans le texte qui ouvre ce dossier[2], Cong Minh Vu montre cependant que la trilogie *Ironman* propose un récit instructif du point de vue moral en tant qu'il est aisé de comprendre que les difficultés éthiques rencontrées par le superhéros et qui sont créées par la technologie sont aussi les nôtres. Cong Minh Vu est rejoint sur ce point par Marie-Christine Nizzi, qui met bien en évidence comment les films de science-fiction contemporains confirment son analyse des « principes qui gouvernent l'adaptation dialectique des possibles du corps et de la technologie[3]. »

Le film comme contre-exemple philosophique

Suivre des personnages saisis par l'inquiétude morale est une façon pour le spectateur de réfléchir philosophiquement sur ces questions, à l'instar des films qui composent le *Dekalog* de Kieslowski. Cependant, dans son étude sur cette série de films[4], Marie Forestier montre bien qu'ils font mieux qu'illustrer des théories philosophiques, puisqu'ils vont jusqu'à mettre en question la valeur d'une philosophie qui concevrait la morale comme une simple affaire de respect d'impératifs catégoriques universels. En étant appelé à penser le rapport entre un impératif général et son application aux cas particuliers, le spectateur comprend que cette affaire n'est jamais simple et que, malgré sa mauvaise réputation philosophique héritée des abus des jésuites, la casuistique fait, elle aussi, partie de la réalité morale. Mieux qu'une illustration, les films peuvent donc valoir comme contre-exemples et servir aussi à réfuter des théories philosophiques[5].

De façon générale, ces textes nous incitent à nous demander si un film peut n'être qu'une simple illustration, dans la mesure où la restitution d'un contexte où la théorie philosophique peut sembler fonctionner est en même temps toujours une mise à l'épreuve au regard de la complexité du monde et de nos usages des concepts. En un sens, chercher à illustrer une théorie philosophique à l'aide d'une séquence cinématographique, revient à appliquer ce que Wittgenstein appelle « la méthode du paragraphe 2[6] » des *Recherches philosophiques*, c'est-à-dire la démarche qui consiste à imaginer un contexte particulier où la théorie semble s'appliquer, pour ensuite modifier certains paramètres qui invalident la théorie et montrer qu'elle n'a en fait qu'une portée limitée et qu'elle ne saurait, à elle seule, rendre compte de la richesse de nos usages, c'est-à-dire des sens des termes mobilisés.

La pensée du film et les idées de cinéma

Le problème soulevé est en fait celui du statut de l'exemple en philosophie. Il s'agit de savoir si l'on peut s'en tenir à la conception classique qui fait des exemples « des béquilles du jugement[7] » et de l'enseignement de la philosophie à l'aide du cinéma un

enseignement au rabais, pour élèves trop faibles pour accéder directement aux abstractions conceptuelles qui, seules, mériteraient d'être tenues pour philosophiques[8]. En effet, on pourrait dire que la tâche du philosophe est d'analyser des idées. Or, analyser une idée, c'est remplacer une expression complexe par des expressions que l'on agence dans un certain ordre en vue de trouver un équivalent plus intelligible et donc de retrouver l'importance et le sens de l'idée. Si cette définition est correcte, alors il faut reconnaître que le philosophe n'est pas le seul à pouvoir procéder à des analyses conçues en ce sens : l'écrivain peut, lui aussi, analyser une idée en la changeant en « un scénario schématique[9] » que l'on peut alors concevoir comme une paraphrase littéraire de l'idée, « que le texte *incarne* et que les personnages, par eux-mêmes et à travers leurs relations personnifient[10] ».

L'idée de scénario schématique conduit à penser que le cinéaste peut lui-même procéder à une telle analyse qui s'appuiera en outre sur toutes les autres dimensions de son art, c'est-à-dire sur les possibilités des différents médias qui composent le médium cinématographique, et dont le résultat pourra porter le nom d'« idée de cinéma ». Une idée de cinéma est donc une idée changée en scénario schématique, mais aussi, et surtout en plan, en séquence, voire en film[11].

Ainsi, les choix de réalisateurs « classiques » comme Jack Arnold, Robert Zemeckis ou Steven Spielberg, produisent-ils des analyses d'une idée qui peuvent retrouver, par d'autres moyens, des analyses de philosophes, comme celle de la coïncidence des infinis selon Nicolas de Cues. C'est du moins ce que soutiennent ici Sylvain Angisbout et Julien Chane-Alune, en démontrant que

« [l]e cinéma ne se satisfait pas de l'affirmation de l'irreprésentabilité de l'infini : il cherche et trouve des moyens d'en donner une image détournée, mais véritable. La technique cinématographique prend alors le relais des discours métaphysiques et cosmologiques, et parvient de manière inattendue à remettre en jeu notre compréhension du concept d'infini[12]. »

Que le cinéma populaire puisse procéder à des analyses authentiquement philosophiques suggère qu'il en va *a fortiori* de même pour le cinéma moderniste d'un Jean-Luc Godard. En effet, quand un réalisateur ne peut plus croire aux conventions et aux genres hérités de la tradition artistique dont il relève, il est souvent tenté de faire de la question de l'essence et de la spécificité de son médium artistique l'objet de son travail et de sa réflexion. Dans l'article qu'il lui consacre, Angel Delrez montre ainsi

« que ce à quoi peut nous rendre sensibles Godard, c'est non moins qu'à l'originalité du geste cinématographique, à savoir un geste de mise en relation qui ne s'opère plus – ou, devrions-nous écrire : qui ne s'est jamais opéré ? – dans les images et dans les sons, mais *entre* les images et *entre* les sons, dans les jointures[13] »,

une prise de conscience qui pourrait nous permettre d'éprouver

« dans et par la médiation cinématographique qui biaise notre expérience du monde pour nous la restituer transfigurée, en une sorte de *proximité projetée*, l'instabilité de celui-ci et, par là même, l'artificialité de nos schèmes d'appréhension du réel. »

Le cinéma comme expérience philosophique

L'expérience sceptique à laquelle Angel Delrez fait ici référence et qu'il décrit si bien en analysant, dans les premières pages de son article, l'expérience du spectateur d'*À bout de souffle*, nous renvoie finalement à une autre modalité de la pensée philosophique des films. En effet, dire que le réalisateur ne fait de la philosophie que dans la mesure où il procède à une analyse conceptuelle, par ses moyens propres, d'une idée, serait réduire la philosophie au statut de théorie conceptuelle, en oubliant qu'elle est surtout, au moins depuis Socrate, une pratique spirituelle par laquelle on cherche à se rendre maître de ses expériences, à ne pas passer à côté, c'est-à-dire à mieux se connaître soi-même[14]. En effet, nous avons besoin de philosophie lorsque nous n'arrivons pas ou plus à répondre à certaines questions qui comptent pour nous, non pas parce que nous souffrons d'un déficit d'informations, empiriques ou conceptuelles, si tant est que la distinction ait un sens clair, mais parce qu'il nous faut parvenir à voir ce que nous ne voyons pas, mais qui est pourtant sous nos yeux, à reconnaître ce que nous savons sans pouvoir nous le rendre intelligible, à comprendre ce qui constitue nos expériences. Nous sommes alors un peu comme le Docteur Watson lorsqu'il s'aperçoit qu'il a vu, entendu et su les mêmes choses que Sherlock Holmes, mais qu'il est malgré tout « passé à côté » de l'événement, parce que, pour lui, les faits observés n'étaient rien qu'ordinaires, banals, c'est-à-dire sans intérêt, tandis que Holmes a su être attentif à ce qu'ils pouvaient comporter d'étrange[15]. En ce sens, on pourrait dire que le travail philosophique consiste à changer notre manière de voir, à modifier la perception que nous avons de nos expériences en rendant à l'ordinaire son étrangeté[16].

Mais si Angel Delrez a raison d'écrire que

« Godard nous introduit, par et malgré le cinéma, à une nouvelle modalité du voir qui, contestant le primat de l'univocité de l'être, érode peu à peu notre croyance en un monde évident et familier pour nous initier, à ses marges, à la multiplicité du peut-être »,

alors il faut reconnaître que le cinéma peut nous aider à faire notre travail philosophique et que chercher à rendre compte de notre expérience de spectateurs est une activité qui relève de la philosophie, selon une modalité qui n'est pas nouvelle, puisque c'est ce que fait au moins une partie de la critique cinématographique depuis longtemps, mais qui mériterait de se voir reconnaître ses lettres de noblesse philosophique.

De ce genre de la lecture ou « critique philosophique[17] » relève le texte de Rosine Bénard consacré à l'un des vidéastes les plus renommés, Bill Viola, et dont le sous-titre, « la perception du monde à travers le prisme des éléments naturels », indique assez

quelle expérience philosophique un spectateur peut espérer vivre à travers ses œuvres,

« une expérience, à plusieurs titres, émouvante et bouleversante, en quelque sorte un « état modifié de conscience » qui permettrait de s'éprouver Un avec le Tout, ce que décrit Freud comme « un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel[18] ».

Dans le domaine du documentaire, les réalisateurs retrouvent quelque chose de l'expérience philosophique sceptique mentionnée plus haut quand ils prennent conscience, à l'instar de Van Der Keuken de ce que « le réel est impossible à médiatiser à l'état brut », car « dès le tournage, la situation se transforme en sa propre fiction[19] ». Mais si Thomas Lansoud-Soukate a raison de soutenir que « [c]e qui distingue essentiellement Van Der Keuken des auteurs du cinéma-vérité et du cinéma direct c'est que lui ne compose pas avec les distorsions qu'il crée, il les épouse », alors il se pourrait que sa pratique cinématographique retrouve quelque chose de la « solution » cavellienne pour contenir le scepticisme qui naît d'un désir désespéré de se rendre le monde présent par une connaissance certaine : pour retrouver cette présence au monde perdue, il faudrait au contraire apprendre à se passer de connaissance, c'est-à-dire renoncer à savoir que le monde existe, et simplement l'« accepter[20] » en tant qu'il est séparé de nous, renoncer à savoir que les autres existent, pour mieux s'efforcer de « reconnaître[21] » leur présence en se révélant à eux. Comme l'écrit élégamment Thomas Lansoud-Soukate dans son article consacré au film intitulé *Les vacances du cinéaste* (1974), cette solution « cinématographique » tient à ce que

« quand ceux-là tendent à absenter l'auteur, à le constituer en simple témoin des événements, et tiennent pour vraie l'image du réel ainsi enregistrée, lui laisse infuser sa présence, et l'image, son cadre et son champ, vaquer à leurs incertitudes. »

Mais quand le réalisateur filme sa famille en vacances dans le Sud de la France, comme Van Der Keuken, ou ses amis et son quotidien, comme Derek Jarman dans le film *Glitterbug* auquel est consacré le texte de Carolina Leite[22], il n'y a pas que le spectateur qui est censé faire une expérience philosophique à la faveur du film : le cinéaste est lui-même engagé dans un « exercice spirituel » au sens dégagé par Pierre Hadot et qui a à voir avec ce que Michel Foucault a appelé « les pratiques de soi », « pour concevoir une écriture de soi qui n'ait pas pour fondation la fixité identitaire, l'emphase sur le nom propre, et par laquelle, au contraire, le sujet puisse effectivement se transformer. » Il se pourrait que Jarman ait ainsi découvert la relation essentielle qui lie l'expérience philosophique et la mémoire. En effet, si la différence visée plus haut entre les façons dont Watson et Holmes se rapportent à leur expérience permet de décrire correctement l'un des aspects de l'expérience philosophique, alors on pourrait dire que l'expérience philosophique est comme celle de la mémoire : ce que Watson, au contraire de Holmes, ne sait pas bien faire, c'est revenir sur son expérience en la considérant

comme n'étant pas close, déterminée. Ce que manque Watson, c'est cette vérité élémentaire qui veut que « tout ce qui est significatif et important n'est pas perceptible au moment présent[23] ». Cela suppose de revenir en arrière, du moins mentalement.

C'est finalement à cette fonction mémorielle du cinéma, en relation avec une expérience philosophique de transformation de soi comme préalable à la transformation du monde, qu'est consacré le dernier texte de ce dossier, à partir d'un rapprochement convaincant entre le Principe Espérance d'Ernst Bloch et l'œuvre du réalisateur israélien Amos Gitai[24]. Raphaël Szöllösy y répond en effet par l'affirmative à cette question, d'une actualité brûlante :

« ne pourrait-on pas faire de l'appareil cinématographique un outil technique et esthétique qui permettrait la survivance jusqu'aux temps contemporains des ondes poétiques et politiques enfouies au sein des utopies passées pour qu'ainsi « l'avenir non devenu » devienne « visible dans le passé, tandis que du passé vengé et recueilli comme un héritage, du passé médiatisé et mené à bien » devienne « visible dans l'avenir » ?[25] »

Sommaire :

- 1) Cong Minh Vu, « *Ironman* ou l'inquiétude techno-éthique ».
- 2) Marie-Christine Nizzi, « Technologie et futur du corps humain dans les films de science-fiction ».
- 3) Marie Forestier, « La série *Dekalog* de Kieslowski : une casuistique cinématographique ».
- 4) Sylvain Angisbout et Julien Chane-Alune, « Infinité cosmologique et transcendance : l'expression cinématographique de la coïncidence des opposés ».
- 5) Angel Delrez, « De la proximité projetée. Jean-Luc Godard et la représentation cinématographique du monde ».
- 6) Rosine Bénard, « Bill Viola, ou la perception du monde à travers le prisme des éléments naturels ».
- 7) Thomas Lansoud-Soukate, « *Les vacances du cinéaste* de Johan Van Der Keuken : Cinéma de l'entre-vérité ».
- 8) Carolina Leite, « J'ai vécu : *Glitterbug* et la méditation sur la mort ».
- 9) Raphaël Szöllösy, « Images des espérances du cinéma d'Amos Gitai : Des horizons possibles aux ruines des utopies d'un monde commun. »

[1] Voir H. Clémot, *Les jeux philosophiques de la trilogie Matrix*, Paris, Vrin, « Philosophie et cinéma », 2011, p. 15-29.

[2] Cong Minh Vu, « *Ironman* ou l'inquiétude techno-éthique ».

[3] Marie-Christine Nizzi, « Technologie et futur du corps humain dans les films de science-fiction ».

[4] Marie Forestier, « La série *Dekalog* de Kieslowski : une casuistique cinématographique ».

[5] C'est la position de Thomas Wartenberg dans *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, New York et Londres, Routledge, 2007.

[6] Voir Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, § 48, p. 53.

[7] Kant, *Critique de la raison pure*, trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, 1980, p. 149.

[8] Voir l'ouvrage collectif, H. Clémot (dir.), *Enseigner la philosophie avec le cinéma*, Les Contemporains favoris, coll. « Diotime 2.0., La philosophie augmentée », décembre 2014.

[9] Dans *Proust. Philosophie du roman* (Paris, Minuit, 1987), Vincent Descombes propose de parler d'une « idée de roman » (p. 90) pour désigner ce que devient une idée quelconque « lorsque l'écrivain a trouvé le moyen de l'« analyser », c'est-à-dire de la changer en scénario schématique » (*id.*), l'analyse dont il s'agit ici visant, comme en philosophie, à « remplacer une expression ayant un degré déterminé de complexité par d'autres expressions qui, prises ensemble de la manière convenable, en sont un équivalent plus explicite ou plus intelligible » (p. 81).

[10] Arthur Danto, « La littérature comme philosophie », *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993 (1986), p. 226 ; cité par Jean-Pierre Esquenazi, « Pouvoir des séries télévisées », *Communication*, vol. 32/1, 2013, p. 5.

[11] Voir H. Clémot, « La philosophie d'après le cinéma », *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo 69, fasc. 3-4, 2013, p. 431-450. Nous avons la chance, en France, de pouvoir assister depuis quatre ans au « festival international du film philosophique » *Eidolon* de Liévin-Lens (Louvre), porté à bout de bras par Clovis Fauquembergue, Jonathan Walbrou et Alain Gorenflot, où les films récompensés ne le sont pas parce qu'ils illustreraient des théories philosophiques, mais dans la mesure où on leur reconnaît une puissance philosophique autonome. Voir, en ligne, <http://eidolonfestival.fr/>

[12] Sylvain Angisbout et Julien Chane-Alune, « Infinité cosmologique et transcendance : l'expression cinématographique de la coïncidence des opposés ».

[13] Angel Delrez, « De la proximité projetée. Jean-Luc Godard et la représentation cinématographique du monde ».

[14] Voir H. Clémot, *La philosophie d'après le cinéma. Une lecture de La projection du monde de Stanley Cavell*, Rennes, PUR, « Aesthetica », 2014, p. 21-26.

[15] A. Conan Doyle, *La Ligue des rouquins* (août 1891).

[16] Stanley Cavell, « L'évitement de l'amour », *Dire et Vouloir Dire* (DVD ensuite), trad. fr. S. Laugier et C. Fournier, Paris, Cerf, 2009, p. 473-474 : « une stratégie qui a pour but de briser notre sens de l'ordinaire [...], a aussi des titres à être appelée philosophique ».

[17] Cavell, « L'évitement de l'amour », *DVD, op. cit.*, p. 469.

[18] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, p. 6-7 ; cité par Rosine Bénard, « Bill Viola, ou la perception du monde à travers le prisme des éléments naturels ».

[19] Johan Van Der Keuken, cité par Thomas Lansoud-Soukate, « *Les vacances du cinéaste* de Johan Van Der Keuken : Cinéma de l'entre-vérité ».

[20] Cavell, « L'évitement de l'amour », *DVD, op. cit.*, p. 483.

[21] *Idem.* Voir surtout Cavell, « Connaître et reconnaître », *DVD, op. cit.*, p. 377-412.

[22] Carolina Leite, « J'ai vécu : *Glitterbug* et la méditation sur la mort ».

[23] Cavell, « L'évitement de l'amour », *DVD, op. cit.*, p. 479.

[24] Raphaël Szöllosy, « Images des espérances du cinéma d'Amos Gitaï : Des horizons possibles aux ruines des utopies d'un monde commun. »

[25] Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, Tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 16.