



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES

MÉMOIRE DE MASTER

Philosophie et cinéma :

Un film peut-il faire de la philosophie ?

Alexandre Donzé

Sous la direction de Fabrice Teroni

Genève, le 29 août 2022

Université de Genève

Faculté des Lettres

Département de Philosophie

Table des matières :

Introduction.....	5
1. Le pouvoir épistémique des œuvres d'art.....	6
1.1 <i>La méfiance envers l'art</i>	7
1.2 <i>Une défense du cognitivisme esthétique</i>	10
2. Cinéma et philosophie	20
2.1 <i>Qu'est-ce qu'un film ?</i>	20
2.2 <i>Que veut-on dire par « faire de la philosophie ? »</i>	23
2.3 <i>Rapport entre cinéma et philosophie</i>	27
3. Faire de la philosophie à travers un film	30
3.1 <i>Film-as-Philosophy.....</i>	33
3.2 <i>La thèse audacieuse</i>	37
3.2.1 <i>Les films contribuent au savoir philosophique.....</i>	37
3.2.2 <i>Par des moyens propres au médium filmique</i>	38
3.3 <i>Le problème de la paraphrase.....</i>	40
4. Les méthodes de réflexions et d'argumentations des films.....	43
4.1 <i>Les expériences de pensée</i>	44
4.1.1 <i>Les expériences de pensée en philosophie.....</i>	44
4.1.2 <i>Matrix : une expérience de pensée sur le scepticisme</i>	46
4.1.3 <i>Réponse au problème de l'autonomie argumentative.....</i>	50
4.1.4 <i>Réponse à l'argument de l'imposition</i>	54
4.2 <i>Les arguments filmiques</i>	57
4.3 <i>Différentes formes de philosophie filmique.....</i>	60
5. Retour sur le problème de l'imposition	63
5.1 <i>Point de vue des auteurs et point de vue des spectateurs</i>	64
5.2 <i>L'analyse philosophique des films.....</i>	66
5.3 <i>Le critère de clarté</i>	68
Conclusion	69
Bibliographie	71

Filmographie	75
Figures	76

“(a) film is difficult to explain because it is easy to understand” (Metz, 1974 : 69)

Pourquoi le cinéma intéresserait la philosophie, en premier lieu ? Certainement à cause de ses liens ambigus avec le réel. Le cinéma nous y confronte d’une façon tout à fait singulière, en projetant des images du passé sur une toile devant nous, comme des souvenirs dont nous nous tenons physiquement écartés, absents. Il existe ainsi un intérêt philosophique évident pour le cinéma en tant que médium de communication et de représentation du monde. Une autre manière d’appréhender le cinéma, plus commune, est de considérer le contenu effectif des films : que raconte ce film ? Quelles réflexions nous suivent et nous restent en tête alors que nous sortons de la salle obscure ? L’intérêt, dans ce cas, se porte sur le cinéma en tant que vecteur de réflexion.

De son côté, le cinéma s’intéresse à la philosophie depuis aussi longtemps qu’il cherche à susciter chez ses spectateurs des réflexions de nature philosophique. La reconnaissance de tels pouvoirs a initié chez un certain nombre d’auteurs un intérêt pour les films. Dès la fin du XX^{ème} siècle, un champ particulier d’étude s’est constitué dans le but de déterminer dans quelle mesure des réflexions pouvaient être menées par le montage et l’image ou, à plus forte raison, comment un film pourrait « faire de la philosophie » (*Film-as-Philosophy*). Ici, le verbe « faire » n’est pas un abus de langage : le film n’est pas envisagé qu’en tant que support de réflexion, mais bien en tant que porteur actif de cette réflexion. Ainsi, certains auteurs, à l’instar de Stephen Mulhall, soutiennent que les films développent des positions intéressantes et peuvent apporter une vraie contribution au champ de la philosophie, au même titre qu’un essai ou qu’un livre écrit par un ou une philosophe.

Ce travail s’inscrit dans cette considération des pouvoirs philosophiques du cinéma. Ainsi, après avoir clarifié ce que sont le cinéma et l’activité philosophique, j’aborderai les débats qui entourent la « thèse audacieuse », l’idée selon laquelle (i) un film peut apporter une contribution notable au champ de la philosophie (ii) par les moyens propres à son médium (montage, image etc.). Je m’engagerai alors dans l’analyse de certains films dont j’estime les pouvoirs philosophiques remarquables, défendant même que ces films font activement de la philosophie : en tant qu’expérience de pensée en faveur d’une thèse sceptique (*Matrix*) ou comme argument analogique contre la mise à mort des animaux d’élevage (*Massacre à la tronçonneuse*). Je parlerai encore de quelques films qui me semblent être de bons candidats en faveur de la thèse audacieuse.

Finalement, je reviendrai sur un problème important croisé tout le long du travail : le problème de l'imposition. Il s'agit de l'idée qu'un film ne fait jamais de philosophie par lui-même, mais que ce sont les spectateurs qui l'interprètent de façon philosophique – le film n'étant alors jamais actif dans la réflexion. Pour invalider cette objection, je soutiendrai qu'il est possible de trouver une ou des interprétations « appropriées » pour un film, celles voulues par les artistes qui l'ont conçu. Je conclurai alors que cette interprétation doit être assez accessible, le film devant rendre ses enjeux philosophiques saillants.

Mais avant d'aborder le cinéma, il nous faut revenir à un débat plus large que présuppose notre thèse, cherchant à établir si les œuvres d'arts sont de nature ou non à pouvoir générer de la connaissance.

1. Le pouvoir épistémique des œuvres d'art

Le cinéma n'a plus sa place à faire en tant que médium artistique. Il s'impose même aujourd'hui comme l'une des principales formes d'art côtoyant nos vies. Nous sommes pour la plupart capable de citer au moins un film nous ayant durablement marqué, non seulement comme divertissement, mais comme vecteur d'apprentissage, de questionnements, de remise en question ou ayant même déterminé une vocation. Le cinéma en tant qu'œuvre d'art a certainement une importance sur notre vie mentale qui ne disparaît pas dès la fin de notre visionnage. Il ne serait pas exagéré de dire que certains films nous marquent et nous stimulent durablement.

Mais quelle est la nature exacte de ce « bénéfice » des œuvres d'art, telle que les films, sur notre intellect ? Peut-on notamment parler de pouvoir épistémique des œuvres d'art, dans la mesure où celles-ci nous donneraient accès à certaines connaissances ? J'aimerais ici répondre à cette interrogation, avant même d'aborder l'hypothèse que les films puissent faire de la philosophie. D'une part car cette hypothèse concernant les films présuppose l'idée que les œuvres d'arts en général puissent nous apprendre des choses. Établir le pouvoir épistémologique des œuvres d'art ouvre ainsi une voie favorable à notre thèse. D'autre part, aborder ces problématiques nous permettra d'introduire certains éléments importants du débat sur le pouvoir philosophique des films, notamment l'idée que les fictions narratives sont des expériences de pensée.

Mais avant d'aborder notre thèse positive sur le pouvoir épistémique de l'art et sa défense, considérons une objection traditionnelle contre cette position : l'argument platonicien contre l'art comme moyen d'attendre la vérité.

1.1 La méfiance envers l'art

L'expression la plus radicale d'une attitude sceptique face à l'idée que l'art puisse nous apprendre des choses se trouve sans aucun doute dans *La République* de Platon. Dans ce dialogue classique, Platon développe avec ses interlocuteurs la conception de ce qu'est un individu et une cité juste. C'est également dans ce contexte qu'il exposera sa théorie métaphysique, appelée « Théorie des Formes ». Et c'est sur la base de ce cette dernière que l'artiste va être sévèrement jugé par Socrate. L'artiste sera presque considéré comme l'opposé du philosophe, celui qui s'oppose à la recherche de la vérité pour se complaire dans des illusions séduisantes. Le cas du poète dans la cité platonicienne est plus particulièrement abordé dans les livres II et III, où Platon développe des raisons pratiques de le bannir ou, au moins, de fortement réguler son activité ; et dans le livre X où il établit, en plus, l'incapacité des artistes à transmettre la vérité à son public.

La première raison qui justifie l'hostilité de Platon est d'ordre politique et éthique. En effet, il remarque que les poètes font la promotion d'idées qui peuvent être dangereuses pour le fonctionnement de la cité. Il prend comme premier exemple la façon dont certains poètes décrivent la vie après la mort comme un lieu de souffrance. D'une part, il s'agit d'un mensonge, mais cette représentation est surtout dangereuse pour les guerriers dont le rôle est de défendre leur pays au péril de leur vie : « Quand on croit à l'existence de l'Hadès et qu'on pense qu'il s'agit de quelque chose de terrible, crois-tu qu'on puisse être dépourvu de crainte devant la mort et, dans les combats, la préférer à la défaite et à l'esclavage ? » (*République*, III : 386b). Socrate critique également les lamentations d'Achille dans l'Iliade d'Homère car cette image dépeint le guerrier légendaire sous un jour indigne.

De façon générale, Socrate est conscient du redoutable pouvoir qu'à l'art sur les humains, de modifier leur humeur, de corrompre leur rôle dans la cité ou de véhiculer certaines représentations. Ainsi, Socrate tolère la présence des artistes à condition qu'ils ne contreviennent pas à la stabilité de la société et ne profèrent aucun mensonge – à moins que ceux-ci soient d'utilité publique. L'écart de vérité dans le discours politique est tolérable pour Socrate, à condition que ce soit dans un but noble (*République*, III : 389b).

Son discours contre la poésie va se radicaliser au chapitre X, lorsqu'il aborde les raisons épistémologiques d'exclure les poètes de la cité. Pour saisir ce discours, il nous faut rappeler brièvement le système métaphysique platonicien. Celui-ci est basé sur une dualité entre le monde des formes intelligibles et le monde sensible, de laquelle résulte la thèse radicale du Socrate (de Platon) sur la réalité : le monde que nous percevons avec nos sens ne nous donne

accès qu'à des simulacres, des copies imparfaites et changeantes de la Forme à laquelle ils participent. Par exemple, un objet sera beau dans la mesure où il participe à la Forme du Beau (*Philèbe* : 241). Socrate postule ainsi qu'il existe un monde abstrait distinct de celui que nous percevons avec nos sens, mais qu'en plus celui-ci aurait une existence première sur le monde sensible. Aussi, ce monde des Formes ne serait atteignable que par l'intellect. Pour Socrate, accéder à la réalité ou à la vérité revient à atteindre par des moyens rationnels certaines Formes qui façonnent les objets de nos perceptions ainsi que nos concepts.

Nous pouvons alors comprendre le peu de valeur épistémique que Socrate accorde à l'art. Qu'est-ce qu'un artiste sinon quelqu'un qui imite l'objet qu'il s'est choisi de traiter ? Pour expliquer en quoi les imitations des artistes sont très éloignées de la vérité, Socrate va opposer l'artisan et l'artiste : l'artisan, pour fabriquer un lit, doit se référer à l'essence de ce qu'est un lit, c'est-à-dire à sa Forme. Le peintre, au contraire, n'aura qu'à se référer à un lit qu'il perçoit avec ses sens. Ainsi, l'artiste ne produira qu'une imitation de ce qui est déjà l'imitation imparfaite d'une Forme (*République*, X : 597b). De même, le poète, à travers la comédie et la tragédie, ne fait qu'imiter d'autres individus. Mais rien n'indique que ces poètes aient eut accès, par exemple, à la Forme de l'amour et de la haine qui animent ses personnages (*République*, X : 600a). Chercher à apprendre des choses sur les objets que représente la peinture et qu'aborde la poésie paraît donc absurde.

La théorie des Formes est plus fameusement illustrée à travers l'allégorie (ou mythe) de la caverne (*République*, VII). Socrate demande à son interlocuteur, Glaucon, d'imaginer des individus enfermés depuis leur naissance au fond d'une caverne qui passeraient leur temps à regarder un mur où l'ombre d'objets est projetée avec la lumière d'un feu. L'un d'eux, libéré de ses chaînes, parviendra à sortir de la grotte pour découvrir le monde réel. Ce récit, d'une richesse considérable, a pu être interprété de nombreuses manières, allant de la thèse ontologique – avec la grotte comme monde sensible et le monde extérieur comme monde des Formes – à la thèse pédagogique selon laquelle le philosophe est celui qui, revenue du monde extérieur, doit accomplir la difficile tâche de retourner dans la grotte et d'éduquer ses congénères prisonniers¹. Ce qui est aussi remarquable est à quel point Platon nous présente avec cette histoire l'image d'un cinéma moderne.

Il est certainement excessif de trouver dans cette ressemblance de quoi condamner *a priori* le cinéma comme moyen de connaissance. Néanmoins, l'idée selon laquelle le cinéma enfermerait le spectateur dans un monde de représentations biaisées a bien été défendu. Ce

¹ Concernant l'interprétation métaphysique, voir les notes de Robert Baccou dans son édition de *La République* (1992 : 38). Pour l'interprétation pédagogique, voir l'article de Peter Losin (1996).

genre de scepticisme face au cinéma peut être trouvé dans certaines théories psychanalytiques ou marxistes, deux des théories d'analyse du cinéma les plus influentes de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Ces théories considèrent que, malgré l'impression de réalité que nous procure les images cinématographiques, les films se font véhicules de messages conformistes, emprisonnant les spectateurs dans leur rôle social et faisant la promotion des valeurs d'une classe dominante (Wilson, 1986 : 12-13). Jean-Louis Baudry, dans son essai *Le Dispositif* (1975), reprend précisément l'analogie entre la caverne de Platon et le cinéma, proposant sous un modèle psychanalytique de montrer la façon dont le cinéma ne suggère qu'une illusion de réalité. Avant Baudry, Frank Cole Babbit (1926) proposait également une critique, cette fois radicale, à l'encontre du cinéma et de son pouvoir de nous faire dévier de la réalité, de nous piéger dans les fantaisies et les illusions qu'il peut produire. Son article *Plato and the movies*, opérant lui aussi un rapprochement entre le mythe platonicien et le cinéma, achevait déjà de faire de la caverne le mythe anticinématographique par excellence.

Mais quel rapport entretiennent réellement cinéma et illusions ? On ne peut en effet nier que le cinéma fût rapidement utilisé dans son histoire comme un outil de propagande. Pensons à des films comme *Le Triomphe de la Volonté* (1935) de Leni Riefenstahl ou *Octobre* (1927) de Sergueï Eisenstein ; un outil de révisionnisme historique comme *Naissance d'une nation* (1915) de D.W. Griffith ; ou, plus subtilement, comme un véhicule de certaines valeurs et clichés. On retrouve dans une certaine mesure la crainte de Platon face au pouvoir de l'art sur le peuple.

S'il est certain que le cinéma peut se transformer, parfois même inconsciemment, en un outil de manipulation et de conformisme particulièrement redoutable, on peut reprocher aux critiques vues jusqu'ici de condamner le cinéma en bloc, en niant le contenu effectif de ces films. Il suffit alors de constater que le cinéma est utilisé par certains artistes, et ce dès ses débuts, comme un outil de dénonciation et de subversion des valeurs dominantes de la société. Dès 1922, le film *Häxan* (1922) de Benjamin Christensen critiquait le traitement des femmes « hystériques » dans les établissements psychiatrique, comparant leur condition à celle des sorcières persécutées des siècles plus tôt. Plus populaire, le Nouvel Hollywood - mouvement cinématographique survenu aux États-Unis à la fin des années 1960 – parvient à imposer une contre-culture dans le cinéma américain, abordant des thèmes comme le massacre des peuples autochtones (*Little Big Man* (1969)), la sexualité et la violence (*Le Lauréat* (1967) et *Taxi Driver* (1976) par exemple), avec des personnages en décalage avec leur société, voire complètement marginaux. Il est évident que la réflexion sur le monde et sur soi-même est acquise depuis longtemps au septième art.

Les artistes, plus que d'agréables divertissements, ont souvent comme ambition de transmettre certains messages et réflexions à travers leurs œuvres. Leur ambition de nous apprendre quelque chose ou de nous faire réfléchir sur certains sujets est évidente. Outre les critiques sociales et messages politiques déjà mentionnés, certains artistes cherchent clairement à nous proposer des façons de bien vivre (comme dans *Princesse Mononoké* (1997) de Hayao Miyazaki), à nous faire expérimenter ce que certains individus peuvent vivre (*La comédie humaine* (1828-1850) de Balzac), ou encore proposer des réflexions philosophiques (*Les Frères Karamazov* (1879-1880) de Dostoïevski ou *Matrix* (1999) des sœurs Wachowski). Remarquons enfin que Platon, malgré tout, utilise lui-même une fiction pour illustrer et expliquer sa théorie métaphysique et nous amener à la vérité.

Il ne fait donc aucun doute que certains artistes ont bien une ambition épistémique et qu'ils devraient être évalués sur leur réussite ou leur échec dans ce projet. Je pense qu'une bonne partie d'entre eux y parviennent, parfois même de façon remarquable, et c'est la thèse que j'aimerais défendre dans la prochaine section.

1.2 Une défense du cognitivisme esthétique

Dans *The Ways of Worldmaking*, Nelson Goodman affirme que le médium artistique possède un pouvoir épistémique qu'il nous faut considérer très sérieusement :

« les arts ne doivent pas être considérés moins sérieusement que les sciences comme mode de découvertes, de créations, et d'élargissement des connaissances dans le sens large des avancements dans l'entendement ». (Goodman, 1978 : 102 ; ma traduction).

Goodman défend ici une position appelée « cognitivisme esthétique »², soutenant que les œuvres d'art ne servent pas qu'à nous divertir, en nous offrant une expérience esthétique, mais peuvent également être des outils de connaissance. Mon objectif sera ici d'établir la validité de cette thèse en exposant plusieurs façons dont certains médiums artistiques peuvent nous apprendre des choses sur le monde au même titre que d'autres modes de production de savoir.

Mais avant d'aborder les pouvoirs épistémiques des œuvres d'art, je souhaiterais préciser un point important pour cette section et le reste du travail, à savoir que je ne m'intéresserai qu'aux œuvres dites narratives. L'art narratif regroupe toutes les œuvres racontant des histoires, ce qui inclut en tout cas les films, les romans, le théâtre, la bande dessinée ou encore les jeux vidéo. Dans un premier temps, je parlerai indistinctement de ces différents médiums en ce qu'ils

² Outre Nelson Goodman, cette position a été défendue par Gordon Graham (1996) ou Rudolf Arnheim (2004). Nous verrons plus généralement dans cet essai une série d'auteurs défendant un type de cognitivisme esthétique.

possèdent tous les propriétés épistémiques que je vais lister plus bas – quoique chacun à leur manière. Dans un second temps, je me concentrerai plus spécifiquement sur les films narratifs. Cela ne signifie pas que j'exclue tous les autres types d'art comme ayant un tel pouvoir. Par exemple, il est clairement concevable qu'une peinture représentant l'allégorie de la caverne de façon complète puisse nous mener à certaines réflexions, même si nous n'avons jamais lu Platon. On peut également considérer que la peinture, en ce qu'elle est disposée à provoquer en nous certaines émotions, peut nous donner accès à des valeurs de la même façon que le peuvent le cinéma et la littérature – comme je le défendrai plus loin. Ainsi, je pense que la peinture (ou la photographie) n'est pas totalement exclue de mon analyse. Après tout, le cinéma n'est-il pas une succession d'images reliées entre elles ? Il existe des liens clairs entre le cinéma, qui est le médium qui nous intéresse en premier lieu, et la peinture³.

Seulement l'objectif de ce travail consiste à savoir s'il est possible de faire de la philosophie via le médium filmique. Et, nous le constaterons, ce pouvoir philosophique est plutôt à trouver dans l'histoire et le montage d'un film. Voilà pourquoi nous mettons déjà l'emphase sur ces véhicules d'expression à ce stade.

Cela étant dit, abordons à présent différentes façons dont des œuvres narratives peuvent nous donner accès à certains types de connaissances. J'en présenterai cinq qui me semblent particulièrement intéressantes et, à plus forte raison, spécifiques à l'art narratif.

a) *Les faits à propos de celui/celle qui a produit l'œuvre, de sa société, de son époque*

Si ce premier type de connaissance paraît trivial, c'est peut-être parce qu'il est la façon la plus immédiate et limpide dont nous apprenons certaines informations en lisant un roman ou en regardant un film. Je parle de ce que nous apprenons en lisant *Orgueil et Préjugé (1813)* de Jane Austen, sur la noblesse anglaise de la fin du XVIII^{ème} siècle, les préoccupations de cette classe, leur façon de parler, leurs valeurs, le rapport entre les genres, comment de jeunes gens ont le droit d'interagir ensemble durant un bal etc. Nous apprenons toutes ces choses qui concernent la façon dont pensent et vivent un certain groupe humain à une époque déterminée, mais également ce que l'auteure pense de toutes ces choses. On apprendra ainsi la façon dont Jane Austen considère de façon critique la société dans laquelle elle évoluait elle-même.

Nous pourrions appeler ce type de connaissance « historique », dans la mesure où des historiens pourraient s'en saisir pour mieux comprendre une époque. Certes, ils devraient redoubler de prudence en analysant l'information et les opinions transmises dans *Orgueil et*

³ Concernant les liens entre le cinéma et les autres arts, dont la peinture, voir Sipère et Cohen (2007).

Préjugé - mais la critique attentive des sources n'est-elle pas un des prérequis pour l'examen de n'importe quel document, roman ou non ?

On pourrait éventuellement répondre qu'étudier un texte comme un roman ne sera jamais aussi scientifiquement intéressant qu'étudier, par exemple, des annales. En effet, dans le premier cas on a affaire à des personnages fictifs, là où le second cas s'efforce de relater des événements réels. Pour répondre à cette objection, je reprendrai l'analyse de Rik Peels usant de la distinction entre *type* et *token* pour saisir l'intérêt des fictions pour comprendre le monde (Peels, 2020). En philosophie, un *type* renvoie à une classe de choses, là où *token* renvoie à une instance individuelle de cette classe ; il s'agit de la différence faite entre « Socrate » et « les humains », où « Socrate » est un *token* qui appartient au *type* « humains ». Peels soutient alors qu'un roman ne nous donnera pas accès à la vie d'un individu en particulier, mais accès à un *type* d'individu. Jane Austen, en créant des personnages (*tokens fictifs*), nous parlent de *types* bien réels à son époque (une aristocrate orgueilleuse de son statut social, de jeunes femmes rêvant de trouver le grand amour, un soldat opportuniste), desquels nous pouvons apprendre des choses sur des individus bien réels (*tokens réels*) (Peels, 2020 : 207).

Encore faut-il s'assurer que les artistes en question aient bien cherché à dépeindre de tels *types*. Pour s'en assurer, Peels rappelle l'importance des études littéraires pour déterminer quels étaient les objectifs exacts de l'auteur. Cette thématique fera l'objet d'un examen tout particulier lorsque j'aborderai à la fin du travail les problèmes concernant l'interprétation des films.

b) *Un accès à certaines expériences*

Une des spécificités des œuvres narratives est le fait que nous suivions des personnages à travers différents événements de leur vie. Nous avons, dans une certaine mesure, accès à ce qu'ils vivent, la façon dont ils le vivent et souvent même ce qu'ils pensent de tout cela. Le voyage que nous effectuons, le temps d'une séance de cinéma, de la lecture d'un roman, nous donne alors accès à l'expérience des personnages que nous suivons. Hilary Putnam, dans son article *Literature, Science and Reflexion* (1976), soutient que cette donnée expérientielle constitue un des apports épistémiques les plus remarquables des œuvres narratives.

Prenant pour exemple *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis- Ferdinand Céline, Putnam remarque que l'intérêt épistémique de l'épopée pessimiste de Bardamu, le protagoniste du roman, ne consiste pas en une démonstration que le monde est plein de haine, mais plutôt dans le fait de voir à travers les yeux de quelqu'un qui le croit fermement. Et ce type de connaissance n'est pas sans importance. Outre le style génial de l'auteur, cette immersion dans un esprit malade de la guerre et de son époque est le point essentiel qui a valu au roman tant de

succès jusqu'à aujourd'hui. Nous mettre dans la tête d'un autre ouvre notre propre esprit à des possibilités inédites, à de nouveaux examens moraux et à une nouvelle vision du réel, « une nouvelle interprétation des faits » (Putnam, 1976 : 488). Putnam défend alors que s'il ne s'agit pas d'une expérience empirique, mais d'une connaissance conceptuelle, une connaissance de possibilités.

Bien sûr, le livre consiste en une grande expérience, celle éprouvée par le protagoniste du *Voyage*, son récit de vie. Mais nous, lecteurs, n'avons pas accès à cette expérience de façon directe ; notre découverte se limite à l'hypothèse du roman, au témoignage d'un homme en particulier. À plus forte raison, il est peu probable que ce genre d'hypothèse soit testable scientifiquement et ne sera jamais empirique en ce sens. Peut-être parce que ce n'est pas le genre d'hypothèse qui soit testable de cette façon – du moins dans le cas de *Voyage au bout de la nuit*. C'est pour cette raison que nous parlons de connaissance conceptuelle : parvenir à comprendre ou, au moins, à envisager une hypothèse à laquelle nous n'avions jamais pensé auparavant est bien une découverte conceptuelle. Ce type de connaissance, de façon pratique, peut nous aider à raffiner notre sensibilité sur certains problèmes, notamment moraux, sociaux ou politiques⁴ (Putnam, 1976 : 489).

Les romans comme *Voyage au bout de la Nuit*, adoptant une narration interne, sont certainement des médiums privilégiés pour avoir accès à une expérience alignée avec le protagoniste. En effet, nous sommes censés être immergés dans son esprit et ses pensées. Toutefois, le discours intérieur n'est certainement pas le seul moyen d'avoir accès à l'expérience d'un personnage. Le cinéma, par exemple, a su déployer depuis longtemps des façons d'exprimer la subjectivité d'un personnage (qui ne se résume pas à la voix-off du narrateur). Que ce soient certaines peurs – pensons à *Vertigo* (1958) dans lequel Hitchcock met en scène le vertige avec un effet de caméra ; une perception troublée de la réalité, comme dans *Répulsion* (1965) et l'horreur psychologique en général ; l'impuissance, comme dans *Come and See* (1985), partagé par le protagoniste et le spectateur devant le meurtre d'un village par des soldats nazis.

En tant que simulation, les fictions nous donnent ainsi accès à des expériences d'individus singuliers, constituant donc un certain type de connaissance. Il s'agit, comme le disait Putnam, d'une connaissance des possibilités, de comment certains individus perçoivent sensoriellement ou conceptuellement le monde. Cet accès, qu'on pourrait qualifier de phénoménologique, nous amène à entrer en connexion avec ces personnages de fiction. Dans cet état de connexion,

⁴ On peut, par exemple, estimer que les témoignages de certaines femmes peuvent affiner notre compréhension des enjeux et des revendications des luttes féministes.

facilité par l'empathie, nous sommes alors dans de bonnes dispositions pour former certaines valeurs épistémiques ou morales, comme nous allons le voir.

c) *Former nos vertus épistémiques*

Une des capacités les plus singulières des œuvres narratives est la façon dont elles aménagent un terrain favorable à la découverte de vérités, en provoquant en nous certains types d'émotions et stimulant des réflexions rendues urgentes par l'expérience de l'œuvre. Elles possèdent ainsi le pouvoir de former nos vertus épistémiques, c'est-à-dire l'ensemble des qualités qui favorisent l'acquisition de connaissance (Montmarquet, 1987). On compte, par exemple, l'ouverture d'esprit, l'humilité épistémique ou encore la curiosité comme étant des vertus épistémiques (Peels, 2019 : 208).

Pour illustrer cette capacité, je prendrai pour exemple le film *Le Dernier Duel* (2021) de Ridley Scott. Tout au long de sa carrière, Ridley Scott a développé un cinéma à la fois divertissant et se voulant porteur de réflexions - *Blade Runner* (1982) restant peut-être l'exemple le plus connu. Il poursuit sa démarche en abordant la valeur accordée à la voix des victimes dans les affaires de viol. Et la façon dont il déploie cette thématique constitue un exemple spécialement intéressant pour la défense de notre thèse. Examinons ce que raconte le film :

L'histoire se déroule au XIV^{ème} siècle en Normandie et raconte le dernier duel judiciaire français. Il s'agit d'un type de procès qui, faute de témoignages convaincants, visent à départager les deux parties d'un litige en organisant un combat singulier (à l'épée). On estime alors que le vainqueur est désigné par Dieu et considéré de bien-fondé par le tribunal. L'objet du procès est le viol de Marguerite de Thibouville par Jacques le Gris. Nous suivons en fait, dans la plus grande partie du film, les événements qui précèdent le procès. Mais plutôt que de simplement nous raconter les faits sous un angle précis – imposant d'office la vérité au spectateur – ou alors de rester ambigu sur les faits, le film déploie une narration en trois temps : les mêmes événements seront racontés selon trois points de vue différents, à savoir celui du présumé violeur, Jacques le Gris, de la présumée victime, Marguerite de Thibouville, et du mari de cette dernière, Jean de Carrouges.

Le film, en variant de point de vue sur un même événement, nous invite à prendre conscience de la nature parfois subjective de la perception. Là où un film de procès consiste souvent à reconstituer les faits pour atteindre la vérité, *Le Dernier Duel* nous les présente dans les détails, à la suite, afin de révéler un nouveau problème : deux individus peuvent, en toute bonne foi, donner deux versions différentes d'un même événement. Du point de vue de Jacques

le Gris, il n'y a pas de viol car il pensait que Marguerite était consentante. Et ce, malgré le fait qu'elle l'ait repoussé à plusieurs reprises, ce que Jacques a imputé à une sorte de code de mœurs des dames de la noblesse selon lequel une dame ne devrait pas, même si elle en a envie, céder à un homme trop facilement. Du côté de Marguerite, la violence sexuelle est sans ambiguïté. Nous le comprenons lorsque nous revoyons la scène du point de vue de cette dernière, où ce qui pouvait être interprété comme un jeu tendancieux par Jacques le Gris, ne sont que refus et supplications.

La puissance épistémique du film consiste à mettre au jour cet enjeu en nous faisant adopter la perception de chaque protagoniste. C'est par l'expérience que nous saisissons le problème et c'est une chose très différente que si on nous l'avait expliqué avec des mots.

d) Intérêt moral

Une fonction de nombreuses histoires est de transmettre une morale – pensons au genre du conte - ou plus largement une réflexion morale. C'est un des pouvoirs les plus évidents des fictions : en mettant en scène des personnages dans une situation donnée, nous posons la question de l'action bonne et sommes contraints, à l'instar des protagonistes, à choisir ce que nous aurions fait. Dans le *Voleur de Bicyclette* (1948), nous découvrons avec un père de famille, dans une Rome appauvrie par la seconde guerre mondiale, que des actions normalement immorales doivent être reconsidérées dans une ville où tout le monde vole pour survivre. Les fictions ont indéniablement ce pouvoir de stimuler nos réflexions morales et c'est en partie dû à leur nature d'expérience de pensée. Je reviendrai plus en détail sur ce point dans la section suivante. Avant cela il nous faut aborder un pouvoir moral et épistémique important des fictions : leur capacité à nous faire dépasser notre résistance imaginative⁵.

Par résistance imaginative, j'entends la difficulté psychologique à imaginer certaines situations morales comme étant vraies au sein d'une fiction (Tuna, 2020). Un cas de résistance imaginative nous aidera certainement à mieux saisir l'idée : imaginons une histoire se déroulant dans un univers où certains humains possèdent des superpouvoirs (supervitesse, force surhumaine, tirs de rayons lasers avec les yeux etc.).

⁵ Il semble que Hume soit le premier à avoir pris note de ce phénomène dans la littérature philosophique : « [...] où les idées de moralité et de décence changent d'une époque à l'autre, et où les mœurs vicieuses sont décrites, sans être marquées avec les caractères appropriés de blâme et de désapprobation ; il faut admettre que cela défigure le poème et qu'il s'agit d'une véritable difformité. Je ne peux pas, ni ne devrait, entrer dans de tels sentiments ; et bien que je puisse excuser le poète, en raison des mœurs de son époque, je ne peux jamais apprécier la composition » (1757 [1875] : 246–7 ; ma traduction).



Figure 1 : Le fils du protagoniste dans *le Voleur de Bicyclette*.

Accepter et concevoir dans la fiction de tels éléments ne pose pas de soucis à la plupart d'entre nous, faute de quoi le succès des films de super-héros serait difficilement explicable.

Ajoutons à présent un enjeu à cette histoire : ce qui tient le plus à cœur à ces héros, et à tout le monde d'ailleurs dans cet univers, c'est le respect de certains codes moraux spécifiques tels que traverser au vert, dire merci en sortant d'un magasin et donner quelques pièces à un mendiant. Manquer à une de ces actions est dans cet univers un affront qui doit être puni, pour que justice soit faite, par le meurtre violent de l'individu fautif, tâche dont se chargent les super-héros. Tout le monde trouve que le meurtre de tels individus est justifié et nécessaire au maintien de la justice. Notre réaction, en tant que public, sera certainement de nous dire que c'est une société très étrange et violente et ceux qui le souhaitent analyseront sûrement l'œuvre comme ne devant pas être prise au pied de la lettre. La résistance imaginative se manifeste lorsque nous n'arrivons pas à simplement accepter que ces super-héros agissent moralement dans ce monde.

En fait, le phénomène de résistance imaginative se manifeste dès qu'il y a un désaccord moral fort entre l'histoire et son public. Prenons l'exemple du livre *La Case de l'Oncle Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe qui aborde les thèmes de l'esclavage au sud des États-Unis. Le roman nous fait suivre la vie difficile de Tom, un esclave d'une quarantaine d'année, vertueux et bon chrétien, qui va subir avec dignité la difficile vie qu'impose sa condition. Si le livre est devenu un classique de la littérature américaine c'est parce que, en présentant

l'esclavage comme profondément immoral, on considère qu'il a participé à faire changer les mentalités en son temps.

À ce titre, il s'agit d'un exemple marquant de dépassement de la résistance imaginative d'un grand nombre d'individus. On peut bien sûr estimer que les faits relatés dans le livre ont pu révéler les violences commises dans le sud à des lecteurs qui n'y étaient pas confrontés. Mais c'est surtout dans sa façon de dépeindre les esclaves comme des êtres humains souffrant de leur condition que certains lecteurs, peu sensibles jusqu'ici à leur condition, ont pu être troublés au point d'accepter la morale du roman⁶. C'est sur le terrain à la fois factuel et émotionnel que réside le pouvoir du roman, dont l'ambition épistémique et morale est manifeste.

Le rôle des émotions dans le dépassement de la résistance imaginative doit ici être souligné. En effet, dans le cas de *La Case de l'Oncle Tom*, notre empathie et nos émotions jouent un rôle majeur dans la sensibilisation des lecteurs. On peut alors remarquer que notre empathie peut être mobilisée pareillement dans la vie de tous les jours. Il est tout à fait imaginable que certains individus soient devenus antiesclavagistes en assistant à une scène de violence contre un esclave dans la rue, ou qu'en discutant lui-même avec un esclave il s'est rendu compte qu'il avait à faire à un humain comme les autres⁷. Ainsi, il apparaît que le pouvoir d'accéder à certaines valeurs – comme « l'humanité » -, nous permettant de dépasser notre résistance imaginative, est contenu dans les émotions elles-mêmes⁸.

Ce que j'entends par là est que des lecteurs avec une faible capacité émotionnelle ne recevront pas le message du roman avec la même force que des individus ressentant de vives émotions face au destin de Tom. Le premier type de lecteurs n'aura accès qu'aux informations factuelles, aux conditions de vie, aux traitements que subissent les esclaves. Mais il leur sera plus compliqué de saisir à quel point ces esclaves sont semblables à eux, qu'il s'agit d'individus

⁶ « L'histoire de Mme. Stowe, "La Case de l'oncle Tom", est lu avec intérêt par des personnes jusqu'ici violemment opposé à tout ce qui se rapporte à l'antiesclavagisme, et elle suscite plus ou moins leur sympathie et fait disparaître leurs préjugés, plus particulièrement chez les jeunes... » Lettre de S.E.M., Arispe, Bureau County, Illinois, 29 janvier 1852, à l'éditeur de *The National Era*, cité par Julia Driver (2008 : 306).

⁷ Concernant les phénomènes de révolution morales, voir l'ouvrage de Kwame Anthony Appiah *The Moral Code : How Moral Revolutions Happen* (2010), dont le troisième chapitre est dédié à l'abolition de l'esclavage en Angleterre.

⁸ Je présume ici que les émotions constituent des voies privilégiées vers une connaissance des valeurs. Il est admis que les émotions vont souvent de pair un jugement évaluatif. Si je crains quelque chose, c'est que j'attribue certaines valeurs à cette chose (tel que la dangerosité, l'ambiguïté ou l'étrangeté). Je rejoins ici la thèse selon laquelle ces émotions peuvent parfois nous donner un accès épistémique à ces mêmes valeurs, accès que nous n'aurions pas eu autrement. La défense d'une voie émotionnelle vers la connaissance des émotions est défendue par Fabrice Teroni dans « Émotions et connaissance », in *Connaitre. Questions d'Épistémologie contemporaine* (2014).

qui satisfont le genre de valeurs qu'il est bon de défendre de manière générale. Il semble ainsi que les émotions apportent bien quelque chose à notre compréhension de certaines situations.

Les fictions peuvent alors être envisagées comme des « catalyseurs » émotionnels. La structure de l'histoire, le style, la richesse des dialogues, la cohérence des personnages sont autant d'éléments qui permettent de mettre en scène des situations qui vont déclencher ces émotions. Et, nous l'avons vu, celles-ci peuvent constituer une voie épistémique permettant « la prise en compte de valeurs auxquelles le sujet demeurerait aveugle s'il n'avait pas de telles dispositions affectives » (Teroni, 2014 : 41).

e) *Expérience de pensée*

J'espère avoir établi à travers ces exemples en quoi les œuvres d'art narratives peuvent posséder un intérêt épistémique indéniable. Nous avons vu la façon dont ces romans et ces films parviennent à stimuler certaines réflexions et à éprouver nos intuitions en mobilisant des outils spécifiques à leur médium ; en particulier grâce aux possibilités qu'offre la narration : immersion dans la subjectivité des protagonistes, multiplication des points de vue et situations possibles ou formation d'un terrain favorable à l'expression de certaines émotions.

Ces histoires ne sont pas seulement des catalyseurs émotionnels, mais plus largement des catalyseurs thématiques. Raconter une bonne histoire présuppose en général la confrontation de personnages à certains enjeux : garder son travail dans le *Voleur de Bicyclette*, le consentement et le sexisme dans *Le Dernier Duel*, fuir l'omniprésence du Mal dans *Voyage au bout de la nuit*. Les enjeux sont alors des voies directes vers certaines thématiques : un enjeu social comme dans le *Voleur de Bicyclette* parle en fait, et c'est le but du réalisateur, des gens pauvres et du système qui les amènent à entrer dans l'illégalité⁹. Cette dernière remarque me donne l'occasion d'introduire une thèse qui sera importante pour le reste de ce travail, à savoir que les œuvres narratives, si une de leurs fonctions est d'amener à considérer certaines thématiques afin d'y réfléchir, peuvent être considérés comme des expériences de pensée.

Les expériences de pensée sont des dispositifs de l'imaginaire qui servent de nombreuses fonctions (Brown, 2022). Le plus souvent, utilisé par les philosophes et les scientifiques, il s'agit d'une méthode d'enquête cherchant à souligner des problèmes philosophiques (Le malin génie de Descartes), à formuler des objections à certaines théories (Le chat de Schrödinger), à illustrer des théories (La caverne de Platon) ou, selon les termes de Dennett (1994 : 12), de

⁹ Cette thématique est encore plus explicite si l'on considère le titre italien du film : *Ladri di biciclette*, à savoir « Les voleurs de bicyclette », référant, on peut l'imaginer, à tous les pauvres gens de Rome.

pompes à intuitions (Les cas de dilemme du tramway) – parfois tout à la fois. Si l'intention diffère, le mécanisme est toujours le même : inviter les interlocuteurs à considérer des situations fictionnelles – possibles ou non – qui les amèneront à certaines réflexions concernant les sujets visés.

Ce mécanisme nous rappelle évidemment le fonctionnement épistémique des différentes fictions vues jusqu'ici. Philosophes, scientifiques ou artistes ont en commun de demander à leur public d'imaginer des cas hypothétiques qui les mèneront à certaines conclusions (Wartenberg, 2007 : 66). Mais peut-on aller jusqu'à considérer les œuvres narratives comme des expériences de pensée ?

Il serait juste de remarquer que les expériences de pensée utilisées en philosophie telle que *Le malin génie* ou *Le dilemme du tramway* diffèrent assez fortement d'autres fictions comme *La Case de L'Oncle Tom* ou *Orgueil et Préjugés*. Les expériences de pensée des philosophes sont souvent courtes et simples, afin de percuter le lecteur au sein de la réflexion au milieu de laquelle elle est intégrée. Les romans sont au contraire plus longs, denses et riches en informations. On pourrait également noter que les expériences de pensée nécessitent souvent, pour être comprises, le contexte réflexif dans lequel elles ont été produites. Si je prends le cas du chat de Schrödinger, il est assez clair que son objectif – celui d'argumenter contre l'interprétation de Copenhague de la physique quantique – est très difficilement saisissable sans quelques notions de physique. Il est aussi vrai que les œuvres narratives déploient en général assez d'éléments pour être compris sans l'aide d'un contexte réflexif externe.

Pourtant, malgré ces différences, j'estime qu'une expérience de pensée est avant tout définie par sa fonction et son pouvoir :

« Si une expérience de pensée austère peut permettre un accès épistémique à un éventail de propriétés, et ce dans un contexte qui n'est pas étroitement lié à une théorie particulière, il ne semble pas y avoir de raison de nier qu'une expérience de pensée plus étendue puisse faire de même. Cela ouvre la voie à l'interprétation de l'action des œuvres littéraires comme des expériences de pensée étendues et élaborées. Elles permettent un accès épistémique à des aspects du monde qui sont normalement inaccessibles - en particulier, aux aspects normatifs, psychologiques et métaphysiques que les expériences de pensée philosophiques concernent. » (Elgins, 2014 : 232, ma traduction).

L'imagination sert dans tous ces cas de « laboratoires de l'esprit » (Elgins, 2014 : 227) nous permettant de considérer différentes hypothèses. Nous verrons plus tard dans ce travail que les expériences de pensée sont un outil épistémiquement intéressant dans l'enquête philosophique. Aussi, je voulais déjà à ce stade établir en quoi de nombreux films peuvent être considérés comme des expériences de pensée.

f) *Un pouvoir philosophique ?*

Les exemples que j'ai utilisés jusqu'ici n'ont pas, il me semble, uniquement attesté du pouvoir épistémique que représentent les œuvres narratives. La réduction de ces fictions aux expériences de pensée, l'intérêt moral et épistémique que présentent ces œuvres, ne laissent pas de doute sur leur pouvoir philosophique. Platon, malgré sa réticence concernant les pouvoirs épistémiques de l'art, reconnaissait lui-même la force d'évocation des images pour illustrer et faire saisir à ses interlocuteurs les principes de sa philosophie – comme nous l'avons vu plus haut avec la théorie des Formes et l'Allégorie de la caverne (*République*, VII).

Dans cette première partie, je me suis intéressé en particulier aux romans et aux films – j'aurai aussi pu prendre des exemples de bandes dessinées, de théâtre ou tout art qui raconte des histoires. J'estimais que ces œuvres avaient en commun, pour certaines d'entre elles, de posséder les pouvoirs épistémiques présentés plus haut. À présent, je ne me focaliserai plus que sur le médium cinématographique, qui est l'objet principal de ce mémoire.

Ainsi, le pouvoir philosophique des films, son étendue et sa manifestation seront les sujets que nous aborderons jusqu'à la fin du travail. Et s'il est déjà clair à ce stade que les films peuvent posséder un intérêt philosophique, j'aimerais faire un pas de plus en cherchant à savoir s'ils peuvent *faire de la philosophie*. Mais un tel projet nécessite naturellement une définition, d'une part, de ce qu'est le cinéma et, d'une part, de ce qu'est « faire de la philosophie ». La prochaine partie de ce travail consistera donc à clarifier dans quel sens nous entendons ces termes.

2. Cinéma et philosophie

2.1 *Qu'est-ce qu'un film ?*

La nature de l'image filmique et la légitimité du cinéma à être considéré comme un art ont fait partie des premières questions ayant intéressé les théoriciens du cinéma. Les deux questions étaient intimement liées car clarifier l'ontologie des films était un des moyens pour différencier le cinéma des autres types d'art et l'élever ainsi en tant que médium artistique à part entière (Wartenberg, 2015). Je ne m'attarderai pas sur ces débats anciens puisqu'il est clair que le cinéma n'a plus à faire ses preuves en tant qu'art¹⁰. Toutefois, même si mon but est surtout de préciser le type de cinéma qui m'intéresse ici, se demander ce qu'est le cinéma et comment il se distingue des autres arts nécessite d'être brièvement clarifié. Évaluer les pouvoirs

¹⁰ Noël Carroll propose une bonne rétrospective de ces débats dans son ouvrage *The Philosophy of Motion Picture* (2007) au chapitre « *What is Cinema ?* ». L'entrée « *Philosophy of Film* » (2015) sur la Stanford Encyclopedia of Philosophy rédigée par Thomas Wartenberg constitue également une bonne référence.

philosophiques d'un médium présuppose une bonne compréhension de ses propriétés et de ses capacités.

Ce qu'est le cinéma est assez clair dans l'esprit de la plupart des gens : il s'agit d'un médium, à vocation souvent artistique, qui s'exprime sous la forme d'images en mouvement (capturées comme des photographies, animées ou en images de synthèse). On retrouve cette idée dans l'étymologie même du mot, cinématographe signifiant « écrire/ graver (*graphein*) avec le mouvement (*kinêma*) ». Viens alors s'ajouter à l'image en mouvement le son, le traitement couleur, différentes sophistications de processus dues aux avancées technologiques. Cet aspect technologique est, à l'instar de l'appareil photo, essentiellement lié au média : l'existence d'un film dépend en premier lieu d'une captation de la lumière sur un support (film argentique ou capteur numérique et carte mémoire) puis de sa diffusion via un projecteur, une télévision, un téléphone (il y a certainement des supports plus adaptés que d'autres). Ainsi, la production de films sur grand écran, de téléfilms, de séries ou de vidéos internet, même s'ils possèdent des différences de genre et de production, sont contenus dans le médium cinématographique.

Le cinéma, s'il s'en distingue comme médium, partage des propriétés et des pouvoirs avec plusieurs autres arts (le jeu d'acteur avec le théâtre, la composition et la couleur avec la peinture, la lumière avec la photographie etc.). C'est précisément cette nature plurielle, agglomérante, qui a nécessité de clarifier la nature du cinéma : en quoi se distingue-t-elle de tous ces médias dont elle utilise les différents pouvoirs ? Un bon exemple du problème est à trouver dans la comparaison entre le cinéma et la peinture. La nature mouvante des images cinématographique permet clairement d'établir une différence stricte entre les deux médias : une peinture présente une image immobile là où un film déroule plusieurs images par seconde créant l'illusion du mouvement. Mais prenons deux cas limites : le film *La Jetée* (1962) de Chris Marker, un récit de science-fiction (presque) exclusivement narré à base de photographies fixes sur lequel parle un narrateur, et *Blue* (1993) de Derek Jarman, où l'intégralité du film consiste en une image bleue, laissant l'histoire se dérouler sur la bande sonore.

Est-ce que *La Jetée* et *Blue* entrent dans la définition de ce qu'est un film ? Ils sont certes projetés dans des cinémas ou passent à la télévision, comme tous les autres films. Mais qu'est-ce qui les distingue, par exemple, d'une exposition de peinture qui seraient accompagnées d'un piano et d'un acteur racontant au public une histoire et performant les dialogues des personnages de façon à faire de peintures un support narratif ? À l'instar de la caverne de Platon, il est vrai qu'il y a dans l'exemple de la peinture mise en scène l'impression d'avoir à faire à une sorte de proto-cinéma, ce qui en soi n'est pas faux. Mais notre connaissance habituelle du

cinéma nous pousse à dire qu'il y a quand même quelque chose de différent dans ces deux performances. Une première tentative pour les différencier serait de faire remarquer que, dans le cas *La Jetée* et *Blue*, la bande sonore est intégrée directement au film, là où la musique, dans le second cas, vient se surajouter aux peintures de l'extérieur. Toutefois, cette objection technique ne tient pas longtemps dès qu'on considère l'histoire du cinéma. Les premières projections cinématographiques ressemblaient peut-être davantage au cas de la peinture accompagnée de musiciens et d'acteurs que les projections de films récents. En effet, les films muets étaient presque toujours accompagnés d'un groupe de musiciens accompagnant le récit à l'écran.

Une meilleure raison de penser que mes deux exemples sont bien des films, là où la peinture accompagnée de sons ne l'est pas, doit être trouvée dans une donnée plus subtile : il faut, paradoxalement, revenir au mouvement. Noël Carroll l'exprime en ces termes : « [...] il est plus exact de dire que quelque chose est une instance de cinéma seulement si elle appartient à la classe des choses pour laquelle créer une impression de mouvement est une possibilité » (Carroll, 2007 : 59 ; ma traduction). La possibilité du mouvement comme critère de ce qu'est un film permet de d'expliquer certains phénomènes importants dans notre expérience esthétique, voir le sens même des œuvres.

Remarquons déjà que la question : « pourquoi l'image ne bouge pas ? » n'a pas la même pertinence devant le film *Blue* et devant une peinture. Dans le cas de la peinture, la question paraît étrange et la réponse « parce que c'est une peinture » doit suffire. Dans le cas du film, la question est le point de départ d'une analyse du film : il apparaît clairement que si le film ne bouge pas, c'est pour une bonne raison. C'est précisément le genre de réflexion qu'il faut avoir en regardant le film *La Jetée* : la succession de photographie est là pour rappeler la nature fragmentaire de la mémoire. Et ce n'est qu'une fois que la vérité sur le passé du héros est révélée que les photos commencent à s'animer. De même la démarche avant-gardiste de *Blue* peut être comprise en se penchant sur la vie du réalisateur Derek Jarman : souffrant du sida, dont traite le film, il devenait aveugle et sa vision était souvent parasitée par une lumière bleue. Dans le cas d'un film, l'absence de mouvement est un parti pris fort qui doit être compris par le spectateur comme point de départ à l'interprétation symbolique du film. Ainsi, la possibilité du mouvement est une propriété essentielle à l'expérience cinématographique, qui la distingue des autres médias.

Si le mouvement ou son absence reste la propriété essentielle du cinéma, un film est autant constitué de sa musique, de son histoire que de son montage et de son image. Cet aspect cumulatif d'autres formes d'expressions est aussi une propriété importante du cinéma qui forme

un de ces principaux pouvoirs. Toutefois, nous verrons, à la lumière des différents débats sur la capacité des films à faire de la philosophie, que ces pouvoirs philosophiques peuvent être déployés par des moyens exclusivement filmiques. Cette recherche d'une philosophie purement cinématographique est pertinente pour comprendre les rapports entre image et pensée. Mais je ne me limiterai pas seulement à l'analyse des images, car ce serait manquer une partie importante de ce qui nous impacte véritablement durant le visionnage d'un film.

2.2 *Que veut-on dire par « faire de la philosophie » ?*

En parcourant la littérature concernant le pouvoir philosophique des films, on constate assez vite qu'une bonne partie de la réponse est déterminée par la définition de la philosophie adoptée par l'auteur. Cela n'est pas surprenant puisque pour déterminer si un film peut faire de la philosophie ou non, il faut avoir une bonne idée de ce qu'est « faire de la philosophie ». Et il est évident, pour quiconque connaissant l'histoire de ce domaine, que trouver une réponse unanime à cette question n'a rien d'évident. Prenons en premier lieu une définition proposée par Murray Smith (2016 : 187-191) qui propose trois normes que doit respecter une méthode pour être considérée comme philosophique :

- (i) *Mandat rationnel* : Une attention portée aux fondements rationnels de nos croyances et de nos pratiques. Ce travail, essentiel à la philosophie, est facilité par l'usage de la logique (« les inférences effectuées sont-elles valides ? ») et l'examen des termes utilisés pour formuler le problème (« les termes sont-ils clairs ? », « Sont-ils ambigus ? » etc.)
- (ii) *Adéquation empirique* : L'analyse logique doit se porter sur des données empiriques à notre disposition, qu'il est toujours nécessaire d'examiner et d'évaluer.
- (iii) *Maturité réflexive* : Cette dernière norme renvoie à un certain esprit d'enquête, qui peut notamment être trouvé dans le mouvement comparatif entre des principes spécifiques (et les cas particuliers où ils s'appliquent) et les grands principes auxquels nous adhérons ou, au moins, que nous prenons au sérieux (tel que l'utilitarisme ou le déontologisme en éthique). En résumé, il s'agit d'évaluer l'adéquation entre nos croyances et nos engagements¹¹.

¹¹ Cette dernière norme est reprise à John Rawls dans son ouvrage *A Theory of Justice* (1971).

Si on peut remarquer qu'il s'agit d'une définition très « analytique », Smith le concède lui-même, elle correspond bien à des normes de rigueur auxquelles un philosophe exigeant devrait se plier : une attitude critique et rationnelle, une bonne compréhension des propositions étudiées et des termes qui la composent et le déploiement d'arguments logiquement valides.

Smith conclut alors qu'un film ne respecte pas de telles normes étant donné qu'il s'agit d'une œuvre artistique et que sa vocation est autre part : le divertissement et l'expérience procurée aux spectateurs. Toutefois, Smith ne nie absolument pas que le cinéma ait un intérêt cognitif, voire philosophique¹².

Un problème avec ce genre de définition trop étroite et normative est le risque qu'elle court de tomber dans une sorte de révisionnisme. Des auteurs iconiques de l'histoire de la philosophie comme Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ou Søren Kierkegaard respectent-ils ces trois critères robustes ? Si cela n'est pas le cas, doit-on leur retirer leur statut de philosophes ? Nous préférons certainement revoir notre critère de définition de la philosophie que d'exclure de son champ de telles figures (Neiva, 2019 :126-127).

Prenons maintenant une autre approche qui, cette fois, inclue la possibilité qu'un film effectue une réflexion philosophique sérieuse. Thomas Wartenberg, dans son livre *Thinking on Screen : Film as Philosophy* (2007), plutôt que de proposer des normes, va analyser le type de discours que propose la philosophie. Il constate par exemple que la philosophie peut s'intéresser à un même objet que la psychologie (la conscience, les émotions) mais cherchera à répondre à des questions différentes, avec une méthodologie différente – ce qui constitue le type de discours de la philosophie (Wartenberg, 2007 : 31). Là où la psychologie cognitive développera davantage un discours basé sur la mise en place d'expériences, la discussion des résultats et la mise en perspective de ceux-ci avec la littérature scientifique, la philosophie se confrontera ou défendra plutôt une position en argumentant, en utilisant des contre-exemples, en raffinant la définition d'un terme ou en utilisant des expériences de pensée.

La démarche de Wartenberg consiste alors à regrouper les éléments de discours que partagent la plupart des philosophes afin d'en extraire un critère de ce qu'est l'activité philosophique¹³. Dans cette perspective, dire que des films font de la philosophie revient à dire qu'ils partagent certains éléments discursifs importants avec des travaux philosophiques. Il

¹² Il adhère notamment à la thèse d'Hegel soutenant que l'art est l'incarnation sensible d'idées (Smith, 2007 : 193). Il concède aussi aux films certains pouvoirs épistémiques, comme son effet de défamiliarisation (ibid : 196).

¹³ Wartenberg rajoute deux autres critères pour délimiter ce qu'est la philosophie : (i) d'une part une discipline se posant un certain type de question, souvent insolubles, tels que : qu'est-ce que la vérité ? le monde existe-t-il hors de moi-même ? etc. (ii) d'autre part, la philosophie est une discipline qui s'intéresse particulièrement aux autres disciplines scientifiques (2007 : 29-31).

pense en particulier à l'utilisation d'expériences de pensée, un mode de réflexion et d'argumentation déployé autant par la philosophie que par le cinéma (Wartenberg, 2007 : 24). Cette similitude discursive fait d'autant plus sens lorsqu'un film mobilise ce type de méthode dans le but de répondre ou de réfléchir à une question typiquement philosophique.

Avec ce critère de « similitude discursive », il ne fait aucun doute que certains films puissent faire de la philosophie. Il suffit qu'un film présente une expérience de pensée dans le but de faire réfléchir à un sujet typiquement philosophique pour faire de la philosophie. Je ne m'opposerai pas à ce constat, même s'il est vrai que le critère Wartenberg risque d'être un peu trop englobant. Utiliser des expériences de pensée, une argumentation et des contre-exemples peut, par exemple, également arriver en science. Mais, au moins, le critère de Wartenberg permet d'aller de l'avant et de considérer ce qu'il peut y avoir de philosophique dans un film.

Pour ce travail, nous chercherons ainsi un critère qui n'est pas strict au point d'exclure d'office les films comme pouvant faire de la philosophie, ni trop large au point d'inclure tout et n'importe quoi comme faisant de la philosophie. Je considère par exemple qu'un film doit faire plus que provoquer en nous une réflexion philosophique : il doit la mener complètement. Qu'un film présente un combat entre deux frères et que cette scène nous touche profondément, nous poussant alors à initier des réflexions éthiques, ne suffira pas pour qu'on dise qu'il fait de la philosophie. Car il est tout à fait possible d'assister, en réalité, en bas de chez nous, à une scène de violence entre deux personnes et qu'une telle scène de la vie nous pousse à réfléchir sur la nature de la violence et initier des réflexions similaires. Pour autant, on ne dira pas que l'interaction violente entre deux individus « fait de la philosophie ». En résumé, pour qu'un film fasse de la philosophie, il faut en premier lieu qu'il intègre une telle scène au sein d'une réflexion consciente.

Mais il est évident que cette réflexion consciente n'attendra jamais le niveau d'exigence qu'un bon essai ou livre de philosophie peut proposer. Comme Smith le soutient, il est clair qu'une des vocations d'un film, à plus forte raison narratif, est de proposer une histoire marquante ou, au moins, divertissante. Cela n'implique pas que la réflexion menée par un film soit moins pertinente ou impactante que celle menée dans un ouvrage de philosophie, mais simplement qu'on ne peut attendre d'un film qu'il mobilise les mêmes ressources. D'un autre côté, cette limitation due au médium et à sa « vocation » immersive et esthétique peut également se transformer en pouvoirs réflexifs importants, comme nous le verrons dans la suite de ce travail.

À l'instar de Wartenberg, j'adopterai ici une approche descriptive pour déterminer ce que fait la discipline philosophique. Cette approche nous permettra plus facilement de constater les

points communs et les différences entre la philosophie et le cinéma dans leur façon de développer une réflexion. Ainsi, plutôt que de chercher une définition et des normes strictes pour la philosophie, je me demanderai ce que sont les questions qui intéressent la philosophie, la méthode que la discipline emploie pour y répondre et, enfin, le type de connaissance obtenue :

- *Les objets et les questions de la philosophie* : J'entends par objet un certain domaine d'étude, par exemple le monde physique, les nombres, l'esprit humain etc. Une première difficulté pour répondre à la question « à quoi s'intéresse la philosophie ? » est de constater à quel point elle partage d'objets d'études avec d'autres disciplines du savoir. Elle partage avec la physique l'étude du monde naturel et des lois qui le gouvernent, avec les mathématiques l'étude des nombres et des théorèmes, avec la psychologie l'étude de l'esprit humain, des sensations, des émotions etc. Cela ne devrait pas être surprenant étant donné que bon nombre de ces disciplines étaient à l'origine des sous-branches de la philosophie. En son temps, Isaac Newton n'était pas un physicien mais un philosophe de la nature. L'avancée dans la recherche, la mise en avant d'axiomes spécifiques et la volonté des chercheurs d'élaborer une science distincte ont permis l'émancipation progressive de ces disciplines du champ de la philosophie. Si la philosophie a gardé en commun certains objets d'enquête avec des disciplines comme la physique ou la psychologie, les questions qu'elle se pose l'en différencient. Là où la psychologie s'intéresse au fonctionnement effectif de l'esprit, en se demandant comment fonctionne le cerveau, quelle tâche est associée à quel hémisphère ou à quoi servent les émotions, la philosophie de l'esprit s'intéresse à des questions plus fondamentales, comme « qu'est-ce que la conscience ? » ou encore « Qu'est-ce qu'une émotion ? ».

La philosophie envisage également les autres disciplines en tant qu'objet d'étude, évaluant notamment leur façon de former de la connaissance et des lois, ainsi que leur succès dans ces entreprises. C'est précisément ce que se propose d'étudier la philosophie des sciences. En ce sens, la philosophie est devenue une méta-science, élargissant aussi son analyse à l'ensemble des domaines du savoir, en s'incluant elle-même dedans.

Enfin, il existe des objets d'études qui restent encore quasi-exclusifs à la philosophie. C'est le cas de l'éthique (qu'est-ce qu'une action bonne ?), l'épistémologie (qu'est-ce qu'une connaissance ?) et bien d'autres sujets comme la beauté, l'identité personnelle, le sens de l'existence etc.

- *La méthode* : les philosophes, pour répondre aux questions qu'ils se posent, déploient une démarche qui doit être rationnelle. Celle-ci peut consister en une argumentation

logiquement valide, dans l'analyse précise du problème ou encore dans d'autres méthodes de réflexion (généalogie d'un concept, l'examen de nos intuitions par une expérience de pensée etc.). Les trois critères de Smith constituent un bon exemple de ce que doit respecter une méthodologie philosophique rigoureuse. Une particularité méthodologique de la philosophie, qui la distingue des autres disciplines, est qu'elle se donne en général comme objectif de comprendre la nature profonde d'un objet ou d'un phénomène X en cherchant les conditions nécessaires et suffisantes pour être X. De façon plus générale, la philosophie peut être considérée comme une discipline critique qui, comme l'explique Bertrand Russell, «[...] mène un examen critique des principes à l'œuvre dans les sciences comme dans la vie quotidienne ; elle traque les éventuelles incohérences de ces principes, et ne les accepte que lorsque leur analyse critique a montré que nous n'avons pas de raison de les rejeter » (1989 : 173).

- *Les connaissances philosophiques* : la nature des questions qui intéressent la philosophie semble typiquement ne pas pouvoir trouver de réponses définitives. Mais plus qu'une réponse claire, l'enquête philosophique nous mènera à davantage de questions et à une multitude de réponses possibles à ces questions. Ainsi, la connaissance philosophique doit être envisagée en tant que remise en question de principes et de certitudes fondamentales, mais surtout comme nouvelle voie de réflexion. C'est précisément ce qu'ont accompli des auteurs comme René Descartes en parvenant à mettre en doute nos croyances les plus fondamentales ; John Locke ou Derek Parfit en troublant nos certitudes à propos de l'identité personnelle ; ou Emmanuel Kant en cherchant à fonder rationnellement un système moral.

Une contribution à la connaissance philosophique peut alors être définie comme le fait d'offrir une nouvelle raison de croire ou de rejeter une position à propos d'un problème donné (Smuts, 2009). Cette notion de contribution est spécialement controversée dans le champ d'étude qui nous intéresse, comme nous le verrons en abordant plus bas la thèse audacieuse sur le pouvoir philosophique des films.

2.3 Rapport entre cinéma et philosophie

L'analyse descriptive de l'activité philosophique nous a permis de saisir comment la philosophie permet, à partir de questions déterminées, d'obtenir certains types de connaissances. Je pense qu'une telle analyse, comme à tous les domaines visant à générer du savoir, peut être appliquée au cinéma. Et nous verrons que les points de convergence avec la

philosophie sont assez remarquables pour expliquer l'engouement des philosophes pour le cinéma et, en général, les œuvres narratives.

Commençons par remarquer à quel point les sujets de réflexion des films constituent, parfois littéralement, des sujets de philosophie. Avant de donner des exemples, il faut préciser ce que j'entends par « sujet de réflexion du film ». Le ou les sujets d'un film sont les thématiques qu'il va aborder. Ces thématiques apparaissent en général de façon saillante et sont souvent liées à un genre cinématographique : les films de guerre parleront de l'absurdité des conflits humains, de la violence, de la notion d'humanité etc. (*Apocalypse Now* (1979), *Come and See*) ; ou encore les films appartenant au cyberpunk – sous genre de la science-fiction – qui s'intéressent souvent à des thématiques tel que la modification du corps humain par les nouvelles technologies, la robotique ou la réalité virtuelle (*Blade Runner*, *Testuo* (1989), *Matrix*). Ces thématiques sont un terrain fertile pour les questionnements que mèneront ces films. Poser un univers comme celui de *Blade Runner*, où des êtres artificiels sont presque impossibles à distinguer de nous, est une invitation à nous poser des questions comme : « qu'est-ce qui me distingue en tant qu'humain d'un tel être ? » ou encore « faudrait-il inclure ce genre d'êtres à la communauté morale ? ». C'est dans ce sens que je parlerai de questions posées par un film. Évidemment, saisir ce que le film veut exactement nous dire, dans quel type de réflexion il veut nous mener, n'est pas toujours évident. Cette thématique sera abordée dans la dernière partie du travail traitant de ce « problème de l'interprétation ». Mais pour le moment, j'estime que mes exemples paraissent assez évidents à quiconque a déjà activement regardé un film de ce genre.

Vous aurez déjà pu remarquer que certaines thématiques et certaines questions abordées par des films s'alignent très bien avec les préoccupations des philosophes. Prenons deux autres exemples : malgré leur différence de ton, il semble bien que les *Temps Modernes* (1936) de Chaplin et *Le Capital* (1876) de Marx partagent une même thématique centrale, à savoir la condition du travailleur dans une société capitaliste industrialisée (Wartenberg, 2007 : 32-53). Un autre exemple peut être trouvé dans le film d'animation *Princesse Mononoké*, dont la thématique centrale est le conflit entre humain et nature, et le bon équilibre de cohabitation à trouver. Il est possible de faire un lien thématique clair avec les philosophies biocentristes, comme Paul W. Taylor ou Aldo Leopold, qui essaient de défendre l'idée selon laquelle nous devons urgemment intégrer tous les êtres vivants dans nos préoccupations morales.

L'idée qu'un film et un ouvrage de philosophie s'intéressent aux mêmes problématiques et questions ne devrait pas vraiment surprendre. L'art et la philosophie ont souvent eu leur objet d'intérêt en commun. C'est certainement une des raisons pour laquelle Platon a dû se

positionner si fermement contre eux. Mais je souhaiterais à présent défendre une position plus controversée, à savoir que les films et la philosophie, en plus de partager de nombreux objets d'étude, peuvent aboutir à un type de connaissance très similaire. Encore une fois, je proposerai quelques exemples pour soutenir ma position.

Considérons en premier lieu le film de science-fiction culte *Matrix*, qui s'intéresse au thème classique de « la réalité ». Le parcours du protagoniste, Néo, l'amène à découvrir que son monde est en fait une simulation mise en place par des robots. La première leçon explicite du film est qu'il faut mettre en doute la réalité du monde qui nous entoure à un niveau fondamental car nos perceptions peuvent ne pas nous donner accès au réel. Nous sommes ici assez proches des leçons tirées des *Méditations métaphysiques* (1641) de Descartes, dont le point de départ est que nous pouvons douter de nos perceptions et des connaissances qui les présupposent. En vérité, la trilogie *Matrix* s'éloigne assez vite des considérations cartésiennes et platoniciennes pour adopter une approche postmoderne, proche de la théorie de Jean Baudrillard, plus particulièrement de son ouvrage *Simulacres et Simulation* (1981) – ce dernier étant explicitement cité au début du premier film.

Je prendrai, comme second exemple, la façon dont le domaine de l'éthique a su inspirer des cinéastes et ce dès les débuts du cinéma. Savoir reconnaître ce qu'est une bonne action ou, plus largement, ce qu'est la justice sont certainement deux des moteurs narratifs et thématiques les plus redoutables pour créer une histoire engageante. Certains films proposent même un discours éthique qu'ils essaient de défendre. C'est le cas du film *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang, classique du cinéma allemand, qui nous fait suivre le parcours d'un tueur d'enfants. L'objectif téméraire du film est de nous convaincre que, malgré les actes impardonnables du protagoniste, la mise à mort de ce dernier par un tribunal populaire motivé par la vengeance ne constitue pas une instance de Justice. Dans ce cas, la connaissance que nous tirons du film est une voie de réflexion et une condamnation morale des tribunaux populaires comme mode d'action judiciaire.

J'estime ainsi que ces connaissances filmiques correspondent assez bien au type de connaissance que l'on peut obtenir à l'issue d'une réflexion philosophique. Mais ce point est évidemment sujet à discussion dans la littérature contemporaine. Paisley Livingston notamment défend que si un film peut apporter une connaissance philosophique, celle-ci sera en général épistémiquement faible (Livingston, 2019 : 84-85). Selon lui, il est difficile d'imaginer qu'un film – sauf s'il se repose uniquement sur des discours oraux élaborés - puisse développer une réflexion aussi sophistiquée et innovante que peut le faire un essai ou un livre de philosophie. Cette remarque ne s'oppose pas à l'idée qu'on puisse obtenir ce genre de connaissance à l'aide de

fiction, mais simplement que ces connaissances ne seront, en général, ni très intéressantes, ni novatrices pour la philosophie. Je pense toutefois que Livingston sous-estime le pouvoir épistémique des films. Ainsi, nous verrons dans la suite de ce travail quelques exemples de films dont je tâcherai d'établir la remarquable valeur philosophique.

Enfin, il faut se demander à quel point les thèses défendues par les films sont rigoureusement traitées et bien justifiées. Nous abordons alors la dimension de la méthode : par quel processus un film répond aux questions qu'il se pose ? La critique de Livingston fait sens lorsqu'on compare la façon dont un film et un ouvrage de philosophie déploient leur réflexion et défendent leur thèse. Il est par exemple évident qu'un film qui se veut visionnable ne pourra jamais atteindre la complexité et la rigueur argumentative d'un livre de Kant ou de Platon – il s'agirait ici d'une position très forte concernant le pouvoir philosophique des films (Wartenberg, 2007 : 2). En ce sens, le cinéma est épistémiquement limité. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'un film ne peut pas atteindre certaines performances philosophiques très intéressantes. Car la méthode d'un film pour traiter d'une idée déploie également des pouvoirs qui échappent à la philosophie. L'utilisation d'expériences de pensée au sein d'une réflexion philosophique est un bon exemple de situations où une fiction doit être mobilisée au sein d'un raisonnement. Outre les expériences de pensée, je soutiendrai que les films peuvent déployer des outils qui justifient sérieusement les thèses qu'ils défendent – que ce soit en nous disposant épistémologiquement, en illustrant une idée de façon engageante ou carrément en déployant une argumentation.

La manière dont un film fait de la philosophie sera plus complètement discuté dans la suite de l'essai. Mais avant d'aborder ces pouvoirs à proprement parler, il est nécessaire de présenter les enjeux principaux de ce champ d'étude au croisement de la philosophie et du cinéma.

3. Faire de la philosophie à travers un film

Les interrogations philosophiques concernant le cinéma ont commencé peu de temps après sa démocratisation auprès d'un large public. Dès le moment où le cinéma s'est imposé en tant que médium d'expression populaire, des questions se sont posées sur sa nature, ses spécificités, sa légitimité à être considéré comme un art puis, avec André Bazin (1976) notamment, son lien avec la réalité (Wartenberg, 2015). On peut même retrouver des premières théories envisageant les pouvoirs d'une « pensée filmique ». Jean Epstein parlait ainsi de « *l'intelligence d'une machine* » (1946) pour faire référence aux pouvoirs épistémiques du cinéma, soutenant que le médium cinématographique serait capable de transcender notre

manière habituelle de réfléchir (ibid : 48). La démarche d'Epstein s'inscrit dans l'idée, initiée par les théoriciens russes du montage – les plus influents étant Kulchov et Eisenstein - que le cinéma est un médium d'expression révolutionnaire capable même de transmettre des idées abstraites¹⁴.

Toutefois, l'intérêt de philosophes pour le cinéma en tant qu'instrument philosophique trouve véritablement ses premières occurrences académiques sous la plume de Gilles Deleuze, dans ses deux ouvrages dédiés au cinéma, ainsi que chez le philosophe américain Stanley Cavell. Les deux philosophes soutiennent que les films ne font pas qu'aborder des thèmes philosophiques, mais que le cinéma et la philosophie peuvent entrer dans une relation « transformative » de la pensée, permettant de réfléchir d'une nouvelle façon.

Pour Cavell, le cinéma partage avec la philosophie la préoccupation du scepticisme moderne – à savoir que nous ne pouvons former de connaissances certaines à propos du monde qui nous entoure et, en conséquence, le fait d'en être distancié ontologiquement (Mulhall, 1999). Le cinéma posséderait la capacité à la fois de nous connecter au monde, en projetant des images de la réalité, tout en laissant la certitude au spectateur qu'il ne s'agit que d'une réalité projetée, qui n'est pas là avec nous. En cela, les films sont des « images mouvantes de scepticisme (Cavell, 1979 : 188). Selon Cavell, ce mode d'accès ambigu au monde que nous offre l'expérience cinématographique peut alors nous apprendre quelque chose de remarquable : malgré notre distance avec ces images, nous parvenons à leur donner un sens. Le cinéma parvient à nous faire entrer en relation avec le monde, alors même que nous sommes lucides sur la nature illusoire de ces images. Ainsi, les films nous démontrent qu'il est possible de créer un lien avec le monde, même si la réalité exacte de notre rapport à celui-ci est incertaine – toujours hanté par le spectre du scepticisme (Livingston, 2011 : 104). Cavell proposera en outre d'analyser la réflexion philosophique menée par certains films sur la société américaine à travers ce qu'il appelle les « comédies de remariages » (1981 ; 1996 ; 2004).

Gilles Deleuze, inspiré par le livre *Matière et mémoire* (1896) d'Henri Bergson, soutiendra quant à lui l'idée que les films peuvent nous permettre d'étudier sous un angle nouveau le mouvement et le temps. Il proposera ainsi de nouvelles taxinomies des types de montage et d'images cinématographique, dévoilant leur importance historique et expressive. Deleuze refusait les modèles linguistiques et psychanalytiques pour « lire » un film, les estimant

¹⁴ Sergueï Eisenstein développe notamment ces idées dans trois essais écrits en 1929 : *Beyond the Shot, The Dramaturgy of Film Form et The Fourth Dimension of Cinema*. Plus tard dans ce travail, je donnerai un exemple concret de la façon dont un film, par le montage, parvient à suggérer aux spectateurs une nouvelle idées.

inadapté (Deleuze, 1983 ; 1985). En cela, il se place déjà dans le rejet de la « Grand Theory » et présage la vague d'étude filmique « cognitive-analytique ».

L'étude des films a été, durant seconde moitié du XXème siècle, dominée par différents paradigmes qui seront embrigadés sous le nom de « Grand Theory ». Cet ensemble théorique étudie les films en utilisant les outils de la psychanalyse, du marxisme ou des différents champs d'études des humanités (*cultural studies, gender studies, feminism* etc.). Ces différentes disciplines étudient ainsi le cinéma en tant qu'instrument idéologique ou l'audience se voit confronté à un discours auquel il adhèrera ou contre lequel il parviendra à résister (Lomtadze, 2014 : 5).

David Bordwell (1985) et Noël Carroll (1985) initieront la critique de ce paradigme et permettront d'opérer le virage « cognitif-analytique ». Ce nouvel angle d'analyse se propose de revisiter différentes questions classiques de l'étude des films avec les instruments de la philosophie analytique et de la psychologie cognitive. Ils reconsidéreront notamment la notion d'interprétation et notre compréhension (cognitive) des films, le problème de l'identification – critiquant l'approche psychanalytique de cette notion – ou aborderont la façon dont nous nous engageons émotionnellement face à un film. De manière générale, ce nouvel axe d'étude essaie d'appréhender le cinéma à partir de notre expérience perceptive et affective de tous les jours (Livingston, 2011 : 67).

C'est sur le paradigme cognitif-analytique que va se former le champ d'études dans lequel s'inscrit ce travail : les études cherchant à comprendre dans quelle mesure un film peut faire de la philosophie (*Film-As-Philosophy*). Le premier ouvrage à défendre une thèse forte quant aux pouvoirs philosophiques du cinéma est *On Film (2002)* de Mulhall où l'auteur propose une étude de la saga de science-fiction *Alien*, montrant comment cette série de films fait, selon lui, activement de la philosophie :

« Je ne considère pas ces films comme des illustrations pratiques ou populaires de points de vue et d'arguments proprement développés par des philosophes ; je les vois plutôt comme des réflexions et des évaluations de ces points de vue et de ces arguments, comme des réflexions sérieuses et systématiques à leur sujet, exactement comme le font les philosophes. Ces films ne sont pas la matière première de la philosophie, ils ne sont pas une source pour son ornementation ; ce sont des exercices philosophiques, de la philosophie en action – un film comme faisant de la philosophie » (Mulhall 2002 : 2 ; ma traduction).

Clarifions à présent ce que Mulhall entendait par « film comme faisant de la philosophie (*film as philosophising*) » et quelles ont été les réactions, positives et négatives, à cette thèse forte.

3.1 *Film-as-philosophy*

Une première étape intuitive consiste à se demander en quel sens les films peuvent faire de la philosophie. Nous avons déjà posé qu'il est nécessaire pour un film de proposer davantage qu'une expérience qui nous amènerait à une réflexion philosophique. En effet, il s'agirait dans ce cas d'un aspect contingent du médium filmique : assister à des situations dans la vie réelle, comme à des scènes de film, peut nous mener à réfléchir à certains problèmes. Ainsi, un premier critère pour qu'un film fasse de la philosophie consiste à s'assurer qu'il s'agit d'une démarche consciente de la part des auteurs du film ou, autrement dit, il faut que le film propose une réflexion active par lui-même¹⁵. Par exemple, un film tel que *Come and See* ne fait pas que proposer une série de scènes de violence insoutenables, il nous guide véritablement dans cet enfer, utilisant le protagoniste comme compagnon de voyage. C'est cette intentionnalité qui nous guide vers les thématiques et les réflexions pertinentes.

Une autre réponse est souvent rejetée en prémisses de l'enquête sur les pouvoirs philosophiques des films : imaginons un film qui suive la présentation d'un ou d'une philosophe face à la caméra. Si la réflexion peut être rigoureuse et passionnante, il y a une réticence à dire que de tels films font de la philosophie dans le sens qui nous intéresse. Nous aurons plutôt envie de dire qu'il s'agit de philosophie filmée. Le médium filmique est certes utile dans la diffusion de la performance philosophique, ainsi que pour sa conservation, mais son rôle dans la réflexion philosophique est tout à fait secondaire : filmé ou non, la performance ne change pas de contenu. Il existe d'autres exemples qui intègrent plus cinématographiquement un discours philosophique oral, des films tels que *Vivre sa Vie* (1962), *Ma Nuit chez Maud* (1969) où des discours philosophiques sont tenus durant le récit par différents personnages. Dans le film *Walking Life* (2001), qui consiste en une série de discussions sur différents sujets philosophiques (le sens de la vie notamment), une scène présente carrément une critique orale de l'existentialisme par le philosophe américain Robert Solomon. On ne peut nier que ces films aient un fort intérêt philosophique, toutefois nous cherchons plutôt des œuvres qui proposent une réflexion par des moyens plus essentiellement filmiques.

¹⁵ La thèse défendant que les réflexions menées par un film sont le résultat de l'intention du groupe d'artistes à son origine et que l'interprétation la plus « appropriée » d'un film est celle qui s'aligne avec leurs intentions est appelée *intentionnalisme*. Nous reviendrons sur cette position plus tard dans ce travail, lorsque nous aborderons les problèmes dus à l'interprétation des films.

Ainsi, nous pouvons déjà tirer deux critères que doit remplir un film pour faire de la philosophie :

- (i) Proposer une réflexion active et consciente
- (ii) Mener le plus possible cette réflexion par les pouvoirs propres au médium filmique.

Cette dernière idée constitue l'un des points de réflexion les plus importants et controversés du sujet, comme nous le verrons dans la suite de ce travail.

Une autre division souvent proposée (voir Mulhall, 2002 : 2 ; Falzon, 2002 : 6 ; Goodenough, 2005 : 3-6) consiste à dire que certains films *font* de la philosophie, là où certains ne font qu'*illustrer* des thèses philosophiques préexistantes. Cette division est utilisée dans la littérature pour signifier au moins deux choses. Premièrement, certains films effectueraient des contributions originales au champ de la philosophie alors que d'autres ne feraient qu'illustrer des théories préexistantes. Deuxièmement, les films abordant des problématiques philosophiques ne s'engageraient pas dans une réflexion active et consciente de ces thématiques avec la même rigueur. David Goodenough propose, dans son article *A Philosopher Goes to the Cinema* (2005), le film *Total Recall* (1990) comme exemple de film qui aborde différentes thématiques philosophiques mais ne fait que les illustrer, sans jamais engager une réflexion sérieuse et originale à leur propos.

Total Recall est un film de science-fiction avec Arnold Schwarzenegger. Ce dernier y joue un terrien dont la vie tranquille est troublée par des rêves récurrents de la planète Mars, une colonie minière, où il s'imagine explorant la colonie accompagnée d'une femme qu'il ne connaît pas. Obsédé par ces visions et lassé de son quotidien, il décide de faire appel à l'agence *Rekall* qui propose d'effacer la mémoire de ses clients pour la remplacer par les souvenirs de son choix, lui donnant l'occasion de vivre la vie de quelqu'un d'autre. Sans hésiter, le protagoniste choisit de se faire implanter la mémoire d'un agent secret en mission sur Mars, poursuivi par des tueurs et accompagnée d'une femme qui ressemble à celle croisée dans son rêve. Cette vie fantasmée se réalisera bientôt, donnant lieu à un film d'action violent et divertissant.

Goodenough remarque que le film pose, à la base même de son scénario, un certain nombre de questions philosophiques passionnantes¹⁶ (Goodenough, 2005 : 4-6). Le film interroge sur la qualité de notre expérience vécue : une vie palpitante basée sur une simulation

¹⁶ Ce qui ne doit pas surprendre étant donné que le film est adapté d'une nouvelle de Philip K. Dick, philosophe de formation et habitué à aborder ce genre de thématique dans ses fictions.

ou un mensonge est-elle satisfaisante ? En cela, *Total Recall* peut être rapproché de la machine à expérience de Nozick, qui se voulait comme un argument contre l'hédonisme¹⁷.



Figure 2 : Douglas Quaid chez *Rekall*.

Total Recall aborde également la thématique de l'identité personnelle, adhérant dès le début à la thèse lockéenne, à savoir que nous sommes une même personne d'un instant à l'autre de notre vie à condition que nous partagions une même mémoire (ou continuité psychologique)¹⁸. Enfin, le film aborde la thématique classique de la réalité et de l'apparence : le héros découvre que toute sa vie a été un mensonge basé sur de faux souvenirs et une mise en scène de sa vie de couple.

Mais, malgré le déploiement de thématiques clairement philosophiques, Goodenough remarque la chose suivante :

« En apparence, ces problématiques, en particulier les questions sur la mémoire, la réalité contre l'apparence, et la véritable nature du soi, sont présentées comme de simples dispositifs scénaristiques et

¹⁷ Selon l'hédonisme, le plaisir et l'absence de souffrance s'identifient au bien. L'expérience de pensée de Nozick constitue un contre-argument à cette thèse éthique. Il invite à imaginer une machine qui nous procurerait d'incroyables plaisirs et nous préserverait de toute souffrance, nous garantissant aussi une expérience similaire à celle vécue dans la vraie vie. Il demande alors si une personne excepterait d'entrer dans ce paradis hédoniste, même s'il s'agit d'une « simulation », au dépit du monde réel. Nozick soutient alors que si nous hésitons ou refusons d'entrer dans la machine, cela signifie que notre recherche du bien ne se résume pas à la thèse hédoniste, la *nature* de notre expérience – réelle ou simulée, dans ce cas - étant également importante à nos yeux (Nozick, 1974 : 42-45).

¹⁸ « Car que l'âme d'un prince accompagnée d'un sentiment intérieur de la vie de prince qu'il a déjà menée dans le monde, vint à entrer dans le corps d'un savetier, aussitôt que l'âme de ce pauvre homme aurait abandonné son corps, chacun voit que ce serait la même personne que le prince, uniquement responsable des actions qu'elle aurait faites étant prince. » (Locke, 2009 (1689) : paragraphe 15)

risquent donc d'être submergées par l'action effrénée et les effets spéciaux. Il s'agit donc de problèmes philosophiques en tant que divertissement ; mais nous pouvons espérer que certaines de ces questions resteront dans l'esprit du spectateur suffisamment longtemps pour être rappelées et discutées plus tard au pub » (Goodenough, 2005 : 6 ; ma traduction).

Pour Goodenough, le film ferait moins de la philosophie qu'il illustrerait certains problèmes de philosophie. *Total Recall* se soucierait moins de répondre à ces questions qu'à proposer un divertissement d'action décomplexé et violent¹⁹.

Il est vrai que le film ne semble pas proposer une réflexion sur les thématiques qu'il présente. Il se contente plutôt de présenter des positions philosophiques ou des problématiques engageantes philosophiquement. *Total Recall* présuppose, par exemple, que se faire implanter une nouvelle mémoire revient à obtenir une nouvelle identité, ce qui s'apparente, nous l'avons vu, à la thèse lockéenne de l'identité personnelle. Nous verrons dans la suite du travail qu'en plus de poser des situations philosophiquement intéressantes, certains films proposent une réflexion qui vient se surajouter à ces situations. Nous aborderons ce processus lorsque je présenterai des films qui font, selon moi, activement de la philosophie.

Toutefois, ce n'est pas parce que ces films ne s'engagent pas sérieusement dans les thématiques qu'ils soulèvent qu'ils n'auraient qu'un intérêt philosophique limité. Thomas Wartenberg soutient notamment que le processus d'illustration de thèses philosophiques est un travail significatif. Il présente alors la façon dont le film *Les Temps Modernes* de Charlie Chaplin illustre les thèses de Marx sur l'aliénation du travailleur dans un système économique capitaliste (Wartenberg, 2007 : 32-54). Il démontre dans son travail comment un film peut à la fois être l'illustration d'une thèse philosophique déjà formulée, tout en proposant une réflexion profonde sur le sujet qu'il traite.

Le cas de Wartenberg me paraît alors parler de la première notion de « film comme illustration », l'idée que le film présente une idée qui n'est pas originale. Je rejoins dans ce cas l'idée que l'originalité de la contribution philosophique est contingente pour calculer le pouvoir philosophique du film. J'argumenterai plus bas en faveur de cette idée. Concernant la distinction de Goodenough, c'est un peu différent : le film n'engage que très peu dans les thématiques qu'il aborde, là où les *Temps Modernes* abordent plus frontalement le sujet de la lutte des classes. Dans ce cas, la question du niveau d'implication du film se pose : à quel point

¹⁹ Si les thèmes philosophiques proposés ne sont pas vraiment exploités, le film n'est pas non plus vide de réflexion : comme dans ses autres films, tel que *Robocop* (1987) ou *Starship Trooper* (1997), le réalisateur Paul Verhoeven parle avant tout de la représentation décomplexée et ludique de la violence dans le cinéma américain. Plus qu'un simple film d'action avec Schwarzenegger, le film devrait plutôt être compris comme l'histoire d'un individu dont la vie rêvée est d'être dans un film de Schwarzenegger, avec la violence et l'excitation qui va avec.

un film doit-il réfléchir sur les thématiques qu'il met en avant pour être considéré comme « faisant de la philosophie » ?

En résumé, nous avons vu que la recherche sur les pouvoirs philosophiques des films présuppose une thèse forte, ou audacieuse, qui peut se résumer en deux points : (1) Un film peut contribuer à la connaissance de ce champ d'études – menant une réflexion active et originale sur les sujets qu'ils abordent - et (2) il peut le faire par les moyens propres de son média. Cette thèse est plus ou moins acceptée littéralement²⁰, ou de façon modérée²¹, par différents philosophes du cinéma. Quoi qu'il en soit, les deux points de cette thèse constituent un bon point de départ pour aborder les enjeux principaux en rapport avec le pouvoir philosophique des films.

3.2 *La thèse audacieuse*

L'idée d'une thèse audacieuse est introduite par Livingston dans son article *Theses on Cinema as Philosophy* (2006). Elle est formulée dans un but à la fois descriptif et critique : ces principes, une fois établis, doivent mener à une impasse appelée problème de la paraphrase – que nous considérerons dans la prochaine section. Pour le moment, je me concentrerai sur la clarification et l'évaluation de ces deux thèses, à savoir que (1) *Les films contribuent au savoir philosophique* et (2) *Ils y parviennent par les moyens propres au médium cinématographique*. Rappelons que ces deux thèses n'ont pas à être vraies pour reconnaître qu'un film puisse faire de la philosophie – on peut, par exemple, défendre qu'un film peut faire de la philosophie seulement via son histoire. L'intérêt de la thèse audacieuse est surtout de trouver une limite aux pouvoirs philosophiques du cinéma et à sa capacité, non triviale, de former une réflexion et des arguments via ses images et son montage. Examinons à présent ces deux thèses.

3.2.1 *Les films contribuent au savoir philosophique*

La formulation originale de Livingston de cette première thèse intègre une donnée supplémentaire qui n'est pas anecdotique : « le film apporte des contributions historiques et indépendantes à la philosophie » (Livingston, 2006 : 12 ; ma traduction). Cette idée est également défendue par certains auteurs comme Noël Carroll (2006)²² ou, comme nous l'avons vu, Jerry Goodenough. Un film devrait pouvoir proposer une contribution originale, qui ne se

²⁰ Mulhall défend cette thèse dans *On Film* (2002 :2).

²¹ Nous verrons que Wartenberg défend l'idée que les films peuvent faire de la philosophie en tant qu'expériences de pensée. Cette conception s'embarrasse moins de la seconde condition, celle des "moyens propres du médium".

²² Noël Carroll, "Philosophizing Through the Moving Image: The Case of Serene Velocity," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (2006): 173–187

résumerait donc pas à une simple illustration de thèses déjà existantes. Toutefois, cet aspect me semble contingent vis-à-vis du pouvoir philosophique des films.

Imaginons par exemple qu'un film parvienne, de façon justifiée, à accéder aux mêmes types de connaissances que Descartes dans ses *Méditations* : à savoir que l'on peut rationnellement douter de la réalité du monde extérieur. On pourra certes reprocher au film de ne pas proposer une contribution originale. Mais son pouvoir philosophique serait le même que si Descartes n'avait jamais écrit les *Méditations* et que l'idée venait du film lui-même. Cette idée d'originalité me paraît ainsi trop exigeante et ne vise pas à proprement dit la capacité des films à faire de la philosophie. Aussi, je reformulerai le premier point de la façon suivante :

(1') Il est *possible* pour un film de proposer des innovations originales dans le champ de la philosophie.

Si une équipe d'artistes décide de copier une thèse philosophique préexistante et sa défense et l'expriment cinématographiquement avec pertinence et clarté, alors la condition (1') sera satisfaite. Finalement, cet aspect d'originalité a plus à voir avec l'ambition et le talent du réalisateur ou de la réalisatrice qu'avec le pouvoir du média lui-même.

Livingston évoque cette thèse dans le but de la rejeter. Selon lui, les films possèdent un intérêt philosophique plus modeste « comme nous aider à apprécier l'importance d'une idée, nous inciter à chercher de nouvelles idées, renouveler notre motivation et notre intérêt pour un problème, ou “simplement illustrer des idées déjà publiées” » (2006 ; ma traduction). Je soutiendrai dans la suite de ce travail que les films peuvent faire davantage et proposer de véritables contributions pour le champ philosophique.

3.2.2 *Par des moyens propres au médium cinématographique*

Noël Carroll rappelle dans *The Philosophy of Motion Picture* qu'un médium dans les arts « est ce qui amène la conception de l'artiste au public ou, plus exactement, c'est généralement ce qui rend la vision de l'artiste manifeste en vue de sa réception » (2008 : 35). Le médium cinématographique possède une composante matérielle assez conséquente : une caméra, des outils de projection ou de diffusion audio-visuels, des supports d'enregistrement de l'image, un film chimique ou capteur digital avec carte mémoire etc. Et une composante que nous qualifierons d'artistique : il s'agit des pouvoirs que peut déployer le cinéma comme moyen d'expression.

Comme nous l'avons vu lorsque je définissais ce qu'est le cinéma (section 2.1 : 16-18), ce dernier possède le pouvoir de diffuser des images mouvantes, ainsi que certaines

caractéristiques qu'il partage avec d'autres médiums artistiques : le son, le jeu d'acteur, la narration, la composition, l'image etc. Si le film possède comme traits essentiels le montage et l'image mouvante, on peut considérer que le déploiement simultané de tous les pouvoirs expressifs empruntés aux autres médias peut également être considéré comme une spécificité du cinéma²³.

Pourtant, l'intérêt des philosophes se porte en général sur les pouvoirs spécifiques du médium. Rappelons que cette emphase sur ce que seul le cinéma peut exprimer est déjà important chez les premiers théoriciens du cinéma pour légitimer le cinéma en tant que forme d'art. En effet, le cinéma, pour être considéré comme une forme d'art à part entière, devait pouvoir se justifier comme autre chose qu'une agglomération d'autres formes artistiques. Ce critère s'est alors imposé comme une évidence : l'image en mouvement et le montage (Carroll, 2008 : 36-37).

Suivant cette conclusion, un critère pour l'évaluation esthétique des films est apparu parmi les critiques : il faut qu'un film, s'il veut être reconnu comme œuvre d'intérêt, utilise au mieux les outils proposés par le médium (ibid). Il suffit d'ailleurs de discuter avec quelques cinéphiles pour se rendre compte que les critères cinématographiques (montage, mouvement, image) sont souvent prépondérants sur le reste pour juger un film²⁴. Cette thèse de la spécificité du médium se retrouve ainsi dans les discussions philosophiques à propos du cinéma, seulement cette fois il s'agit d'évaluer non pas des critères esthétiques mais épistémologiques.

Ainsi, une des questions centrales consiste à se demander à quel point il est possible de développer une réflexion à l'aide de simples images s'enchaînant et distribuées d'une certaine façon à l'intérieur d'un film. Cette idée s'approche des ambitions de réalisateurs comme Sergueï Eisenstein qui avait foi dans la diffusion d'idées par un « montage intellectuel »²⁵. Ce type de montage permettrait, en présentant une série d'images correctement montées, de donner accès aux spectateurs à certaines idées abstraites et même à former des arguments.

La thèse audacieuse participe clairement à cette ambition de faire réfléchir par les moyens des images et du montage, raison pour laquelle elle pose comme exigence que les contributions doivent être faites par les moyens exclusifs du cinéma. On peut reformuler cette exigence de la

²³ On pourrait rétorquer que les jeux vidéo peuvent raconter une histoire en mêlant l'image et le son. Mais je considère que dans ce cas-là, le jeu vidéo a intégré le pouvoir expressif du cinéma, comme le cinéma l'a fait avec la peinture ou la photographie. La spécificité du médium vidéoludique sera alors de rendre son public actif et maître dans la progression de l'histoire (ce qui est appelé *gameplay*).

²⁴ Cela n'empêche pas, comme le souligne Laurent Julliet, la plupart des gens de retenir davantage les films proposant un bon scénario (2012 : 41).

²⁵ Comme indiqué ci-dessus, il développe cette idée dans trois essais écrits en 1929 : *Beyond the Shot, The Dramaturgy of Film Form et The Fourth Dimension of Cinema*.

façon suivante : la contribution du cinéma ne doit pas pouvoir être obtenue, à l'identique, par l'intermédiaire d'un autre médium.

Cette contrainte de « pureté du médium » est également ce qui permet à Livingston d'arriver à son principal argument contre la thèse audacieuse.

3.3 Le problème de la paraphrase

Le problème de la paraphrase vise à montrer que les deux idées que présuppose la thèse audacieuse sont incompatibles. L'argument se présente ainsi (Livingston, 2006) : Admettons, dans le sens fort de la thèse audacieuse, que les films puissent apporter certaines contributions au champ de la philosophie et que ces connaissances soient obtenues par les moyens exclusifs au cinéma. Alors nous devons admettre :

- 1) Soit qu'il est possible de paraphraser linguistiquement les contributions d'un film, donc de retranscrire cette contribution hors du médium filmique. Mais dans ce cas, l'idée selon laquelle le film contribue à la philosophie par ses propres moyens semble invalidé (la thèse d'exclusivité du médium).
- 2) Soit qu'il est effectivement impossible de paraphraser les contributions faites par le film, mais dans ce cas on peut légitimement douter de l'existence de ces contributions. Pour Livingston, cette formulation linguistique est constitutive de la connaissance philosophique.

Peu importe que nous choissions l'option 1 ou 2, dans les deux cas la thèse audacieuse doit être abandonnée. Je soutiendrai toutefois que cet argument n'arrive pas aux conclusions envisagées par Livingston et qu'il n'est donc pas fatal pour la thèse audacieuse.

En premier lieu, précisons ce que Livingston entend par une paraphrase de connaissances cinématographiques :

« Je considère qu'une paraphrase de quelque chose est le résultat d'une tentative de fournir une déclaration interprétative ou une réflexion concernant le sens de cet élément. Pour transmettre une interprétation de la signification philosophiquement pertinente d'un élément, il est nécessaire d'utiliser des hypothèses et des arguments philosophiques par l'intermédiaire du langage » (2006 : 13 ; ma traduction).

Une paraphrase de la contribution faite par un film doit ainsi être comprise comme une interprétation du film exprimant sa signification philosophique. Lorsque je parle d'interprétation philosophique, il s'agit de restituer la thèse soutenue par le film ou, plus généralement, les réflexions auxquelles aboutit le film face aux problèmes qu'il aborde.

Anticipons déjà une remarque importante : comment sait-on que nous avons une interprétation valide du film ? La thèse de Livingston dépend en effet de l'idée qu'il y aurait des interprétations qui valent mieux que d'autres, voire qui soient considérées comme « justes ». Livingston, comme il le défendra dans son article *Cinema, Philosophy, Bergman* (2009)²⁶, reconnaît tout à fait qu'un film puisse posséder des interprétations plus valides que d'autres et qu'il est possible de les considérer comme des contributions à la connaissance philosophique (2009). Si je partage cette conception avec Livingston, il est vrai qu'elle se heurte à de sérieux problèmes. Il faut notamment établir pourquoi telle interprétation est meilleure qu'une autre ou, selon l'analyse, comment une interprétation peut être vraie ou fausse, valide ou non valide. Je réserve la dernière section de ce travail à ce problème qui peut, si on ne s'y penche pas, invalider complètement notre thèse. Pour l'instant, je garde ces questions en suspens. Voyons plutôt comment répondre au problème de la paraphrase grâce aux distinctions que nous avons établies plus tôt dans ce travail.

En effet, l'aspect problématique de l'argument de la paraphrase paraît tout de suite moins évident lorsqu'on reprend la division entre *objet*, *méthode* et *connaissance* philosophiques. En essayant de clarifier ces trois aspects pour la philosophie et pour le cinéma, j'ai déjà donné quelques exemples de type de connaissances que l'on peut tirer du visionnage de certains films.

Avant même d'aborder les pouvoirs philosophiques des films, je décrivais déjà la façon dont le film *Le Dernier Duel* nous apprendait à quel point la perception d'un même événement peut radicalement changer d'un individu à l'autre, phénomène qui affecterait dramatiquement notre discours sur la réalité. Ainsi, le film offre une voie de réflexion sur la place des témoignages de victimes et d'agresseurs. Ce sont les thèses épistémologiques et morales que sous-tendent assez clairement le film. Mais maintenant que je les ai exprimées par écrit, est-ce que cela signifie que la façon cinématographique dont ces thèses ont été présentées et défendues sont contingentes ? Doit-on en conclure qu'entre, disons, la façon dont un film comme *Le Dernier Duel* et un ouvrage de philosophie féministe arrivent à de telles conclusions, il n'y a aucune différence notable ?

Il est évident que, entre l'essai de philosophie et le film, le mode d'accès à la connaissance est radicalement différent. Dans un ouvrage philosophique, l'emphase sera mise sur l'argumentation, la présentation de cas édifiants de procès, d'études en psychologie, dans la

²⁶ Livingston y adopte une conception intentionnaliste de l'interprétation. La défense de cette conception l'amènera même, dans une certaine mesure, à reconnaître que des films peuvent faire de la philosophie à condition que l'intention de l'auteur soit de retranscrire la vision d'un ou d'une philosophe.

réfutation de thèses rivales, certainement dans l'utilisation de témoignages de victimes. Le film procède autrement : en nous présentant des personnages fictifs avec chacun leurs valeurs, leurs objectifs et leur point de vue subjectif sur les événements auxquels assistent aussi les spectateurs. *Le Dernier Duel* utilise particulièrement la structure narrative – le fait de raconter trois fois le même événement -, le montage, la mise en scène et le jeu d'acteur pour révéler les différences, parfois subtile, dans le déroulement d'une même scène. Un geste, plutôt joueur dans un premier montage, devient violent dans un second ; un regard, un sourire ou une demande disparaît d'un témoignage à l'autre ; une complicité est perçue là où elle ne semble finalement pas accordée. Le spectateur comprend assez facilement ce qu'on veut lui dire et arrive alors au constat selon lequel nous n'avons pas accès aux impressions et au ressenti de l'autre. Ce premier constat épistémologique amène logiquement à un constat éthique : il faut s'efforcer d'unifier, par la communication, le respect de l'autre et l'empathie, le point de vue de plusieurs individus sur un même événement.



Figure 3 : Jacques le Gris et Marguerite de Thibouville dans *Le Dernier Duel*.

Ce que je viens de décrire est la différence entre la méthode philosophique et la méthode cinématographique. Et, effectivement, la méthode cinématographique n'est pas vraiment paraphrasable, même si elle peut être imparfaitement décrite, car elle se vit en visionnant *Le Dernier Duel*. Dès lors, il apparaît clairement que le problème de la paraphrase n'en est plus un. En fait, ce qui se fait par les moyens purement filmiques est la méthode utilisée pour arriver aux connaissances. La contribution philosophique du film est quant à elle exprimable sans que cela invalide le fait que la réflexion a été menée par des moyens filmiques.

À plus forte raison, la division entre méthode et connaissance obtenue me semble également nécessaire pour saisir, entre autres, l'idée de *justification*. De la même façon qu'on évalue l'argumentation en faveur d'une thèse philosophique, il fait sens de se pencher sur la façon dont un film défend une thèse. La conception qui sous-tend le problème de la paraphrase ne semble pas prendre en compte la nuance essentielle entre la connaissance et le processus de justification de cette connaissance, ou méthode de justification.

J'espère avoir établi que le « problème » de la paraphrase n'invalide en rien la thèse audacieuse quant aux pouvoirs philosophiques du cinéma. Dans la prochaine section, je montrerai concrètement la façon dont certains films défendent des thèses philosophiques. Ces explications seront bien entendu supportées par l'analyse de films.

4. Les méthodes de réflexions et d'argumentations des films

L'analyse de la philosophie et du cinéma comme deux activités productrices de connaissances nous a permis de constater qu'elles partageaient certains objets d'études, voire de questionnements identiques. En plus, les types de connaissance qu'on pouvait en tirer étaient parfois très proches. Il s'avère que le point de similitude le moins évident entre ces deux activités est la façon de réfléchir aux questions qu'elles se posent, autrement dit la méthode qu'elles emploient pour parvenir aux connaissances. Dans cette partie, j'aborde les pouvoirs que les films déploient de façon à « faire de la philosophie ». Et nous verrons que ces films mènent bien des réflexions via des outils cinématographiques— mise en scène, scénario, dialogues, montage etc.

Au début de ce travail, j'ai listé une série de pouvoirs épistémiques que possèdent des œuvres narratives. Je vais procéder ici de la même façon en proposant plusieurs façons dont un film peut faire de la philosophie. Certaines de mes propositions respecteront en partie la seconde idée de la thèse audacieuse, à savoir que la réflexion est développée par les moyens exclusifs du médium filmique, en proposant notamment des arguments suggérés par le montage et l'image. D'autres de ces pouvoirs reposeront plus complètement sur le scénario, par exemple en tant qu'expérience de pensée.

Si je ne me concentre pas seulement sur les pouvoirs philosophiques propres au médium filmique, comme l'exige la thèse audacieuse, c'est parce que cela nous pousserait à manquer les nombreuses façons intéressantes dont un film peut faire de la philosophie. Ce travail consiste donc moins en une défense de la thèse audacieuse qu'en une analyse des différentes façons dont un film peut déployer des pouvoirs philosophiques intéressants— exclusifs ou non au médium cinématographique.

La connaissance philosophique qui m'intéresse ici ne s'acquiert pas par révélation ou épiphanie face aux images, comme le soutiendrait Bazin (Jullier 2012 : 332), mais bien par un processus de justification intelligible, déployé par le film et interprété comme tel par les spectateurs. Et si le processus de justification peut ne pas toujours nous apparaître clairement, surtout lorsque nous sommes pris dans une histoire immersive, je soutiens qu'une analyse de ces films permet de révéler leur structure argumentative ou, plus généralement, la façon dont ils nous amènent à leurs conclusions.

4.1 Les expériences de pensée

4.1.1 Les expériences de pensée en philosophie

Une première façon de révéler le pouvoir philosophique des films est de les comparer à des expériences de pensée (Caroll 2002 ; Wartenberg, 2007 ; Davies, 2017 ; McClelland 2019 ; Elsässer, 2019). Nous avons déjà croisé l'idée que certaines fictions peuvent être considérées comme des expériences de pensée et qu'en cela elles possèdent certaines vertus épistémiques. Nous allons voir que cette idée se retrouve dans l'étude philosophique du cinéma, postulant cette fois que c'est cette nature d'expérience de pensée qui donne aux films leur dimension philosophique. Thomas E. Wartenberg est certainement le philosophe qui a le plus contribué à diffuser et à défendre cette thèse.

Nous avons vu que Wartenberg rapproche cinéma et philosophie en remarquant qu'ils partagent certains types de discours. Il soutient alors que les expériences de pensée sont communes aux films et à la philosophie en tant qu'outil réflexif :

« À l'instar des expériences de pensée philosophiques, les films de fiction présentent à leur public des événements et/ou des mondes inexistantes. L'exemple hypothétique des expériences philosophiques – « Considérons, par exemple, une personne qui... » - a une similitude marquée avec les mondes fictifs présentés par des films, dont certains sont même présentés de manière similaire – « Il était une fois, dans une galaxie lointaine, très lointaine... » – Il semble donc raisonnable de supposer que certains films de fiction fonctionnent en tant qu'expériences de pensée. *Tout ce qu'il faut, c'est que l'activité imaginative qu'un public éprouve en regardant un film aboutissent au même genre de conclusion que les expériences de pensée philosophiques* » (Wartenberg, 2007 : 66 ; ma traduction, italique ajouté).

Wartenberg remarque justement que les expériences de pensée sont un pont assez évident entre film narratifs et philosophie, dans le sens où le concept est similaire : demander à un public « d'imaginer la situation X » afin de développer une réflexion.

Évidemment, on pourrait encore une fois relativiser cette affirmation en disant que les histoires des films et celles des expériences de pensée sont assez différentes. Un film développe

une histoire complexe, étalée en moyenne entre une heure trente et deux heures trente de film pour les longs-métrages. Cela laisse le temps à l'histoire de développer les personnages et d'introduire différents rebondissements. Les expériences de pensée philosophiques sont quant à elles en général très courtes et austères, visant à l'efficacité dans le cadre d'une réflexion développée. Mais, comme je le soutenais dans la première partie, ces oppositions ne sont que des différences générales sur la façon dont chaque médium propose des histoires et pas des différences essentielles. Si la plupart des expériences de pensée sont courtes, il en existe de différentes durées, comme la longue nouvelle *Où suis-je ?* (1987) de Daniel Dennett. Du côté des films, on pourrait citer la quantité abondante de courts-métrages qui développent des histoires impactantes en seulement quelques minutes.

Finalement, la durée de l'expérience de pensée ne sert que le propos réflexif qui la sous-tend. Certaines expériences de pensée peuvent se contenter d'être brèves, là où d'autres doivent présenter une grande quantité d'informations. Les films, par leur longueur et la possibilité d'intégrer beaucoup d'informations à leur récit, peuvent donc être utilisés comme expériences de pensée très denses et servir de la meilleure façon certaines réflexions.

McClelland (2019 : 99-102) donne l'exemple de *Ex Machina* (2014), film abordant le thème de la robotique, qui permet d'illustrer et d'aborder de façon complète la problématique de la Chambre Chinoise (Searle, 1980) : il s'agit d'une expérience de pensée visant à montrer que le comportement linguistique d'une machine, même lorsqu'elle présente une maîtrise parfaite d'un langage, n'est pas suffisant pour dire qu'une intelligence artificielle possède un esprit et des états mentaux. *Ex Machina*, en mettant en scène et en image l'interaction entre un développeur informatique et une intelligence artificielle, nous confronte plus directement au problème de la Chambre chinoise qu'une brève description écrite²⁷. Nous sommes troublés face aux compétences de la machine, ce qui nous permet de mieux saisir les enjeux du problème soulevé par Searle. En résumé, le niveau de complexité de l'expérience de pensée ne change rien à sa nature.

Wartenberg propose alors deux conditions nécessaires pour qu'un film puisse être considéré comme une expérience de pensée philosophique (2007 : 83) : (1) Inviter à imaginer une situation (2) Inclure l'expérience de pensée dans un raisonnement qui montre en quoi cette

²⁷ Complexifier les expériences de pensée permet également de répondre à des critiques qui sont adressées contre le principe même d'utiliser ce type d'histoires comme argument philosophique. McClelland parle notamment du problème du détail, invoqué par Kathy Wilkes. Celle-ci s'attaque plus particulièrement aux expériences de pensée utilisées dans les débats sur l'identité personnelle. Selon elle, ces histoires ne sont pas vraisemblables, leur pouvoir argumentatif est donc limité (Wilkes, 1993). Proposer des fictions plus longues et riches permettrait alors de pallier ce genre de « limite imaginative ».

histoire est une bonne raison de croire ou de refuser certaines thèses. À plus forte raison, si un film parvient à satisfaire ces deux conditions, on pourra dire qu'il s'aligne avec la méthode philosophique.

Comme nous l'avons vu, les expériences de pensée, lorsqu'elles sont utilisées en philosophie, peuvent viser plusieurs buts : illustrer ou expliciter certaines idées (pensons au Mythe de la caverne, qui sert à illustrer une théorie métaphysique) ; comme argument contre ou en faveur d'une thèse philosophique (La Machine à expérience de Nozick est un argument contre l'hédonisme) ; comme révélateur de liens nécessaires (l'histoire du prince et du savetier de John Locke, visant à montrer le lien essentiel entre identité personnelle et mémoire) ; ou, enfin, en établissant des possibilités. Pour ce dernier cas, il faut penser à l'expérience du Malin génie proposée par Descartes dans ses *Méditations Métaphysiques* qui doit nous mener à remettre en question nos croyances les plus fondamentales sur le monde extérieur. En reprenant l'analyse de Wartenberg (2007 : 55-75), je vais tâcher d'établir que le film *Matrix* peut être considéré comme une expérience de pensée assez similaire à celle de Descartes.

4.1.2 *Matrix* : une expérience de pensée sur le scepticisme

Dans sa première méditation, Descartes propose sa fameuse hypothèse du Malin génie :

« Je supposerai donc qu'il y a, non pas que Dieu, qui est très bon et qui est la souveraine source de vérité, mais qu'un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucun sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses. Je demeurerai obstinément attaché à cette pensée ; et si, par ce moyen, il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connaissance d'aucune vérité, à tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement » (Descartes, 2009 [1641] : 89).

Cette expérience de pensée est pour Descartes le début de l'enquête sur les fondements de ses croyances, qui l'amèneront à affirmer que la seule vérité qui reste incontestée après le passage du Malin génie, et qu'il est bien le sujet de ces pensées.

Je pense avec Wartenberg que le film *Matrix* des sœurs Wachowski propose un argument analogue au Malin génie, développée sous la forme d'un récit de science-fiction et d'action. Les films de la saga *Matrix* sont des exemples paradigmatiques d'un cinéma de divertissement qui aborde à bras le corps des problèmes philosophiques complexes : la simulation, le déterminisme, la condition postmoderne, l'amour ainsi que le scepticisme face à la réalité du

monde qui nous entoure. Je me concentrerai sur cette dernière thèse qui constitue peut-être le message central du premier film et la première étape réflexive de la trilogie *Matrix*, à savoir que nous avons de bonnes raisons de remettre en question la réalité du monde qui nous entoure.

Ce que le film appelle « réalité » est ambiguë : il s'agit d'une part de notre réalité perceptive, celle que remettait en doute Descartes ; et, d'autre part, de la réalité sociale et politique : le monde capitaliste à l'aube du XXI^{ème} siècle présente un ensemble de structures et de représentations qui forment l'univers dans lequel évoluent les personnages du film.

Nous verrons que le premier *Matrix* présente un argument qui porte sur le premier type de réalité, celui de notre perception directe. Mais pour être tout à fait juste avec les sœurs Wachowski, il faut noter que la thèse cartésienne n'est que la première étape d'une réflexion plus large sur la société et les autorités qui la régissent et la constituent. Naturellement, la réflexion complète de *Matrix* ne peut être saisie qu'en considérant la trilogie entière. Ainsi, c'est finalement la deuxième conception de « réalité » qui est interrogée dans la saga *Matrix*. Fortement inspirés par le livre *Simulation et Simulacre* (1981) de Baudrillard, l'objectif philosophique des sœurs Wachowski sera finalement moins de répondre à la question « comment accéder à la réalité ? » que « comment construire sa réalité ? »²⁸. Dans cet essai, je m'intéresserai uniquement au premier film et à l'argument sceptique qu'il défend, sans me soucier de la signification globale de la trilogie.

Le premier *Matrix* raconte l'histoire de Néo, un jeune hackeur, qui va découvrir que le monde qui l'entoure n'est qu'une simulation mise en place par des robots. Cette révélation sera opérée par l'intermédiaire de Morpheus, un rebelle combattant la Matrice et essayant de libérer les individus de son pouvoir. Avec son aide et celle d'autres rebelles, Néo prendra conscience qu'il est l'Élu et que sa mission est de changer la Matrice de façon à libérer les autres humains du joug des robots.

Les influences du Malin génie sur le scénario de *Matrix* sont évidentes : les robots jouent ici le rôle des entités trompeuses qui mettent en place un dispositif qui rend presque impossible à leurs victimes de réaliser qu'elles n'ont pas accès à la réalité. Il s'agit donc d'une expérience de pensée qui opère de la même façon que l'histoire du Malin génie : en établissant la possibilité que nous puissions nous tromper sur des choses aussi fondamentales que notre perception du monde et notre propre vie.

²⁸ Si dans le premier film *Matrix*, le protagoniste découvre qu'il y a un monde réel et un monde illusoire, cette dichotomie s'effondrera symboliquement dans les deux suites. En vérité, il comprendra que chaque « réalité » est régie par ses propres lois et représentations qui poussent les individus à se détourner de ce qu'il leur importe vraiment.

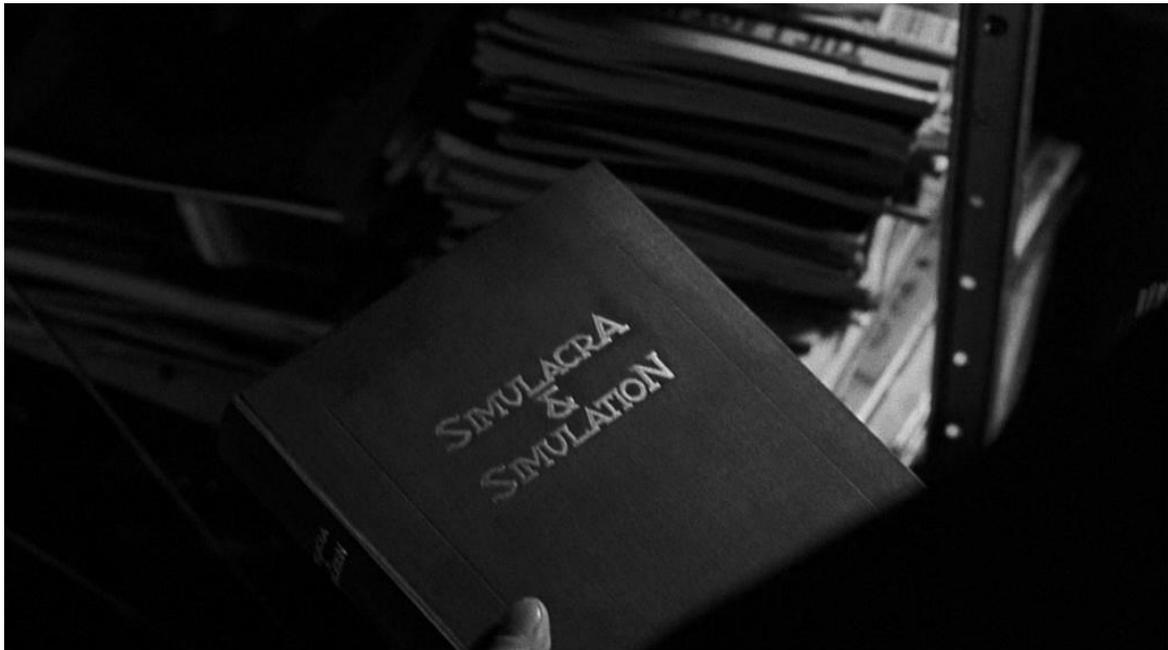


Figure 4 : L'ouvrage de Baudrillard cité dans le premier *Matrix*.

L'argument philosophique en faveur du scepticisme consiste en cette possibilité qui, si elle n'est pas réfutée, met à mal les fondements de nos croyances les plus fondamentales. Plus modestement, le film invite son public à adopter une attitude de prudence face aux certitudes qu'il a sur le monde qui l'entoure.

Le cinéma semble particulièrement adapté pour présenter ce genre de réflexion, puisqu'il s'agit du médium qui utilise le plus complètement nos sens. Et, comme Néo, nous sommes parfaitement incapables de dire si ce que nous voyons à l'écran est vrai ou faux.

Puisque nous adoptons le point de vue épistémiquement limité de Néo, nous sommes confrontés comme lui à la violence et à l'incompréhension lorsque l'illusion est révélée. D'une certaine façon, le film est parvenu à faire au spectateur ce que les robots ont fait aux humains : nous mentir de façon convaincante sur ce que nous voyions jusqu'alors (Wartenberg, 2007 : 72). Le film joue même avec nous par son montage : durant une séquence cauchemardesque, le personnage de Néo se voit implanter de force un insecte robotique dans le nombril. La scène est immédiatement suivie par le brusque réveil de Néo. Ce genre d'enchaînement suggère traditionnellement aux spectateurs que la séquence précédente était bien un rêve. Pourtant, la suite du film invalidera l'hypothèse du rêve, lorsque Trinity et des rebelles parviennent à extraire l'insecte de Néo.

En résumé, le film fait de la philosophie à travers son histoire et la façon de la raconter. Son histoire, car celle-ci consiste en une expérience de pensée en faveur d'une thèse sceptique. Mais cette thèse est également soutenue par la façon dont l'intrigue est présentée : le film nous est raconté selon un point de vue qui nous rend également victime de l'illusion. C'est ce pouvoir de faire douter qui fait dire à Wartenberg que le film fait de la philosophie dans un sens très classique : « Quelle meilleure façon de caractériser la pratique de Socrate dans les premiers dialogues de Platon que de dire qu'il rendait ses interlocuteurs sceptiques quant à la validité de certains concepts ou croyances clés qui structuraient leur monde ? » (2007 : 74). Livingston objecterait certainement qu'il s'agit d'un pouvoir philosophique très limité, puisque cette thèse n'est pas originale. En effet, elle ne fait que reprendre des thèses anciennes et fondatrices de la philosophie. Mais je réitérerais ma relativisation du critère d'innovation : il s'agit là d'une exigence contingente ; l'important est de pouvoir proposer une bonne justification en faveur de la thèse défendue. Mais considérons à présent deux objections plus redoutables à l'idée que les films sont des expériences de pensée et qu'elles feraient ainsi de la philosophie.

J'appellerais la première objection *problème de l'autonomie argumentative*. Smuts en donne une bonne formulation :

« Le problème avec l'argument de l'expérience de pensée en faveur de la thèse « film en tant que philosophie » (*film as philosophy*) est qu'il ne montre pas comment les films pourraient faire de la philosophie et encore moins de la philosophie innovante, mais seulement comment nous pourrions faire de la philosophie avec un film. Personne ne nie que l'on puisse utiliser un scénario fictif dans un argument philosophique ; la question est comment la fiction elle-même, de façon indépendante, peut faire de la philosophie ? » (2009 : 414).

Rappelons-nous que, pour qu'une expérience de pensée filmique fasse de la philosophie, il faut qu'elle soit incluse dans un raisonnement qui montre en quoi cette histoire est un argument en faveur ou contre une thèse déterminée. Smuts affirme alors que le film ne propose pas cette réflexion par lui-même, il n'est que l'expérience de pensée. Ainsi, il peut être utilisé dans un argument, mais ne présente pas par lui-même un argument. On ne peut donc pas dire que le film fait de la philosophie, mais qu'il peut être utilisé pour faire de la philosophie.

La seconde objection attaque l'idée même qu'un film soit une expérience de pensée. Selon elle, les films ne deviendraient des expériences de pensée qu'à condition qu'on les interprète comme telles. Or, il n'y a pas d'interprétation privilégiée ou fixe à un film (Shinod, 2021 : 9). Le fait de dire qu'il s'agisse d'une expérience de pensée n'est donc pas interne au film, mais externe, en ce qu'elle dépend des spectateurs. Cette objection est une des formes de ce qui est appelé *problème de l'imposition* : il s'agit de l'idée qu'un film ne peut jamais faire

de la philosophie en lui-même car toute interprétation philosophique d'un film dépend de la personne qui interprète le film. Ainsi, ce n'est pas le film qui fait de la philosophie mais, comme pour le problème précédent, mais seulement le public. Autrement dit, un film ne porte pas en lui son message et sa réflexion, qui dépendent en partie des interprètes qui seuls sont actifs dans le processus de réflexion.

Je pense toutefois qu'il est possible de répondre à ces deux objections en soutenant que le film déploie une réflexion (1) intentionnelle et (2) assez claire pour qu'il y ait une « bonne » façon de l'interpréter. Pour soutenir mes réponses, je reviendrai sur *Matrix* et procéderai à l'analyse d'une autre expérience de pensée filmique particulièrement intéressante : *Massacre à la tronçonneuse* (1974) de Tobe Hooper.

4.1.3 Réponse au problème de l'autonomie argumentative

L'argument de l'autonomie argumentative semble être une réaction normale à notre affirmation selon laquelle certains films sont des expériences de pensée. Si un film n'est qu'une expérience de pensée, il est naturel de concéder qu'elle n'est pas la réflexion qui utilise l'expérience de pensée. Après tout, Wartenberg établissait bien que, pour qu'un film soit une expérience de pensée, il faut (1) qu'il invite à imaginer une situation fictive et (2) il faut que son histoire soit incluse dans un raisonnement plus large. Comment un film peut-il concilier ces deux propriétés ?

Pour répondre à cette objection, il faut comprendre que les films possèdent le plus souvent des caractéristiques assez spécifiques que ne possèdent pas les expériences de pensée de la littérature philosophique. En effet, les fictions comme *Matrix* présentent à la fois *une histoire*, support à réflexion, mais également *la façon d'aborder cette histoire*, les thématiques, les questions à mettre en avant, les réponses éventuelles. Les films, comme les romans, ont cela de spécial qu'ils portent en eux la manière dont ils doivent être interprétés, ce que nous appellerons une *aide à l'interprétation*. Cela ne doit pas être surprenant, les artistes à l'origine d'un film aiment en général que leur film soit compris ou, au moins, interprété dans la bonne direction. Bien sûr, cela n'est pas vrai pour tous les films. Mais je soutiens que c'est le cas des films que je présente dans ce travail. Il faut à présent expliquer comment se manifeste exactement cette aide à l'interprétation.

Étant donnée sa richesse thématique, l'interprétation d'un film comme *Matrix* peut créer des désaccords. Mais lorsque je dis que *Matrix* forme un argument sceptique, je pense aborder l'interprétation la plus évidente et la moins controversée. Comme nous l'avons vu, le scénario du film invite à identifier cette thématique. Mais nous avons également constaté que le montage

aime à reproduire cette idée de frontière trouble entre illusion et réalité – je fais référence à l'épisode du vrai cauchemar. Mais peut-être que la façon la plus évidente d'identifier les thématiques d'un film, les réflexions où il veut nous emmener, est d'être attentif aux dialogues du film. Les dialogues, plus que faire avancer l'histoire, servent en général à mettre l'accent sur les thèmes de l'œuvre. Ainsi, ils sont des bons indicateurs de là où veut nous emmener thématiquement les créatrices du film. Le personnage de Morpheus, joué par Laurence Fishburne, posera par exemple une question à Néo qui renvoie de façon évidente aux enjeux philosophiques du film : « Qu'est-ce que le réel ? Quelle est ta définition du réel ? ».

Un exemple, peut-être moins trivial, d'un moment où le film cherche à guider notre réflexion à travers les dialogues pourra être trouvé durant une scène de repas. Un des rebelles commence à s'interroger sur la façon dont les machines sont parvenues, dans la simulation, à reproduire le goût du sarrasin. Il conclut alors en disant que les machines se trompent peut-être sur le goût du sarrasin et que personne dans la Matrice n'a accès au « vrai » goût du sarrasin. C'est ici une discrète introduction à l'idée de simulacre, qui « n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. » (Baudrillard, 1981 : 9).



Figure 5 : Morpheus et Néo dans un programme de simulation.

Les réflexions autour du simulacre sont un début de remise en question de l'idée de « véritable réalité », une des thématiques principales des deux suites de *Matrix*.

Pour rendre mon explication plus claire, je prendrai un second exemple de film qui présente à la fois une expérience de pensée et un argument utilisant cette même expérience de pensée. Le cas de *Massacre à la tronçonneuse* (1974) est un parfait candidat pour illustrer clairement ce que j'entends par « aide à l'interprétation ».

Massacre à la tronçonneuse raconte l'histoire d'un groupe d'adolescents qui va être pris en chasse par une famille de tueurs cannibales. De façon évidente, le film peut être considéré comme une expérience de pensée nous disant : imaginez un groupe d'humains chassé, leur cadavre stocké et subissant le travail de boucherie, puis enfin cuisiné et servi à table pour un repas de famille²⁹. Le film aurait tout à fait pu en rester là, comme le font la plupart des *slashers movies*, n'offrant rien de plus qu'un bon divertissement morbide. Toutefois, le film semble bien poser un commentaire, une réflexion sur ce qui est en train de se passer. Comme nous le verrons, cette réflexion passe par les dialogues et, surtout, par le montage et l'image.

Tôt dans le film, le thème de la viande est déjà abordé dans les dialogues. Un des personnages décrit même précisément les étapes de mise à mort d'animaux de rente, chose à laquelle un autre personnage répondra : « Well, that's horrible. People shouldn't kill animals for food ». Mais ce qui est encore plus remarquable est à quel point la réflexion se fait principalement via l'image : le film est « parasité » par des images d'animaux de rente. Ce montage parallèle entre les personnages et les animaux de rente tient de l'évidence de l'analogie : les deux subissent le même destin³⁰. En plus des images, le son permet également de faire un lien entre l'héroïne et les animaux : prise d'une crise de panique face à un danger de mort, la protagoniste se met à crier durant de longues secondes, cris qui se transformeront peu à peu en hurlements de cochon.

On pourrait rétorquer que cette analogie a beau être évidente, peut-être n'est-elle que symbolique. Je trouve qu'il est surprenant d'imaginer qu'un réalisateur déploie autant de moyens pour amener thématiquement le problème de la viande et des animaux de rente, mais se désintéresse finalement des conclusions éthiques qu'on peut en tirer³¹ et, à plus forte raison, de la force argumentative de son analogie.

²⁹ Concernant cette interprétation, je conseille vivement les vidéos du critique de cinéma Rob Ager disponibles sur sa chaîne Youtube.

³⁰ Il est amusant de remarquer que le film est sorti presque en même temps que la première œuvre antispéciste vraiment influente : *La Libération Animale* (1975) de Peter Singer.

³¹ S'il fallait encore le prouver, le réalisateur avoue son intention dans une interview : « J'ai renoncé à la viande pendant le tournage du film. Dans un sens, je pensais que le cœur du film était la viande ; cela concerne la chaîne de la vie et la mise à mort d'êtres sentients, et il y a du cannibalisme là-dedans, bien que vous deviez arriver à cette conclusion par vous-même parce que c'est seulement sous-entendu », dans *Bizarre Magazine*, Novembre 2010, interview par Calum Waddell (ma traduction).



Figure 6 : Sally, piégée par la famille ; Figure 7 : Une vache aperçue au début du film.

Quoiqu'il en soit, l'argument peut être formulé ainsi :

- (1) L'expérience de pensée proposée par le film nous horrifie et nous condamnons moralement ce que ces tueurs font aux adolescents.
- (2) Les animaux de rente expérimentent à peu près la même chose que ce qui arrive aux adolescents durant le film.
- (3) Nous devrions traiter les mêmes cas de la même façon.
- (4) La mise à mort des animaux de rente est moralement problématique.

En version filmique, cet argument n'apparaît pas dans sa structure logique, mais d'une façon plus directe : dès que nous faisons le lien entre ce qui arrive aux protagonistes et ce qui arrive aux animaux, ce que le film nous invite à faire, alors nous sommes touchés par l'argument. Nous le ferons d'autant plus vivement que nous expérimentons la détresse et la violence que subissent les personnages principaux.

J'espère avoir établi ici que le film ne fait pas que proposer une expérience de pensée, mais invite activement à réfléchir sur ce qui se passe à l'écran. De soutenir, comme Smuts, que les films nécessitent qu'on les interprète pour être intégrés dans une réflexion, c'est nier le travail des réalisateurs et réalisatrices qui ont cherché à rendre saillant les thématiques

importantes du film. Je soutiens ainsi que si un message veut être passé dans un film, une aide interprétative sera en général proposée par le film lui-même. Ainsi, le film porte bien en lui-même l'expérience de pensée, des questions à propos de cette dernière et l'argument en faveur de la thèse qu'il défend. Notre travail à nous, public, est ici de décrypter ce qu'on a voulu nous dire.

4.1.4 Réponse à l'argument de l'imposition

Le problème de l'imposition consiste à soutenir qu'une fiction n'est une expérience de pensée qu'à condition que nous l'interprétions comme telle. Cette objection contient deux idées (Sinod, 2021 : 9-12) :

- 1) *Être une expérience de pensée est une qualité extrinsèque pour une fiction* : le statut d'expérience de pensée pour une fiction ne va pas de soi. Il est vrai que nous n'avons pas forcément envie que n'importe quelle fiction soit une expérience de pensée. Il y a, par exemple, une différence entre l'histoire du chat de Schrödinger et un épisode de la série *Friends*. Ce sont des cas différents car ces histoires sont racontées dans deux contextes interprétatifs différents : l'une est évaluée comme étant un divertissement, l'autre au sein d'un argument contre une théorie scientifique.

En résumé, il semble que la propriété d'être une expérience de pensée ne soit pas *intrinsèque* au film, mais *extrinsèque* : elle dépend des interprètes du film, pas du film lui-même.

- 2) *Problème de l'imposition*³² : Le film *Matrix*, par exemple, a été interprété de plein de façon différente. Cela n'est pas surprenant étant donnée la richesse thématique du film. Toutefois, il s'agit d'un problème pour la thèse selon laquelle ce film fait de la philosophie en tant qu'expérience de pensée. Le point précédent établi que le fait d'être une expérience de pensée est une propriété qui ne dépend pas que du film, mais surtout des personnes qui l'interprètent. Or, nous avons vu qu'il existe de nombreuses interprétations du film *Matrix*. Il faut alors concéder qu'il existe une différence entre l'expérience de pensée du Malin génie proposée par Descartes et l'histoire de *Matrix*. Le Malin génie n'est pas sujet à interprétation, car cela signifierait que l'argument de Descartes dépendrait de l'interprétation de ses lecteurs. *Matrix* au contraire n'a pas ce genre

³² Sinod utilise plutôt le terme « objection de l'abondance d'interprétation ». Je la nomme directement « argument de l'imposition » pour lui donner la même forme tout le long de mon essai.

signification : celle-ci est sujet à interprétation et n'est donc jamais fixe. Ainsi, il ne peut constituer un argument du même type de celui de Descartes.

Rappelons ici que le problème de l'imposition ne touche pas que les expériences de pensée, mais notre ambition entière de faire de la philosophie avec des films. Formulée contre notre thèse, cet argument nous dit qu'un film ne fait jamais de la philosophie par lui-même, mais que ce sont des personnes qui, en les interprétant d'une certaine façon, font de la philosophie.

Ma réponse à cet argument suit assez logiquement les considérations que j'ai proposées pour répondre au problème de l'autonomie argumentative. Je disais plus haut que le film est actif dans la réflexion qu'il propose et qu'il est assez facile de l'établir en considérant certains éléments du film – comme les dialogues. Ainsi, des films comme *Matrix* ou *Massacre à la tronçonneuse* ne font pas que proposer passivement des histoires, mais nous suggèrent déjà dans quel sens nous devrions les comprendre. Autrement dit, le film propose par lui-même une ou des « bonnes » interprétations. Je défendrai donc que l'interprétation que j'ai proposée de *Matrix* est d'une certaine façon la « bonne », de la même façon qu'interpréter l'histoire du Malin génie comme étant une expérience de pensée sceptique est la seule « bonne » façon de procéder. Mais clarifions davantage ce point.

Imaginons que je raconte à une amie qui n'a aucune notion de physique quantique, ni même d'histoire des sciences, l'expérience de pensée de Schrödinger : un chat dans une boîte hermétique, dont nous ne pouvons voir le contenu, est face à un dispositif qui peut lâcher à tout moment un poison mortel dans la boîte. Ainsi, d'une certaine façon, on ne sait pas si le chat est vivant ou mort au moment où nous observons la boîte. Cette histoire étrange pourra certainement surprendre mon interlocutrice. Celle-ci développe alors l'interprétation suivante : cette histoire parle clairement de maltraitance animale et du manque d'éthique des scientifiques qui leur permettent de torturer de pauvres chats. Je lui révèle alors la bonne interprétation, celle qui en fait une expérience de pensée contre l'interprétation de Copenhague de la physique quantique. Il me semble que dans ce cas, même si l'interprétation de mon amie, la réflexion que l'histoire a suscitée en elle, peut être pertinente, la signification qu'elle propose n'a pas le même statut que celle envisagée par Erwin Schrödinger.

Comme le montre cet exemple, c'est l'intention du créateur de l'expérience de pensée qui va décider de sa bonne interprétation. Ce que j'entends par bonne interprétation, c'est l'interprétation « appropriée » d'une œuvre. Wartenberg remarque alors que si nous acceptons cette conception *intentionnaliste* de l'interprétation, le problème de l'imposition ne devient plus

qu'une sorte d'appel à faire attention à ne pas interpréter un film dans un sens qui n'est pas celui voulu par les créateurs du film (Wartenberg, 2007 : 26).

Il faut dès lors prendre une phrase telle que « le film *Matrix* développe une réflexion sur le scepticisme » de la même façon que « *La Généalogie de la Morale* développe une réflexion sur les origines de nos valeurs morales ». Ce que nous voulons dire dans ces deux cas, c'est que les auteurs de ces œuvres développent une réflexion à travers leur œuvre. J'estime que cette idée s'applique de la même façon pour Nietzsche et pour les sœurs Wachowski. Même s'il existe des différences évidentes entre ces deux cas, on ne peut nier qu'il s'agisse de réflexion activement menée de façon à être transmise et comprise par un public.

Défendre une thèse intentionnaliste nous permet alors de répondre aux deux idées suggérées par le problème de l'imposition contre les expériences de pensée. D'une part, on peut tout à fait accepter le fait qu'être une expérience de pensée est une propriété extrinsèque pour une fiction. Toutefois, on niera que cette propriété soit déterminée par l'interprétation du public, pour suggérer qu'elle est plutôt déterminée par l'intention des créateurs du film. D'autre part, la thèse intentionnaliste nous permet de rejeter l'idée selon laquelle il existe de nombreuses interprétations et que cela soit un problème. Il existe simplement des interprétations « appropriées » qui envisagent le film comme une expérience de pensée et celles-ci font référence.

À ce stade, je pense qu'il est nécessaire d'anticiper quelques remarques qui pourraient être adressées à la conception intentionnaliste. Premièrement, que faire des cas d'expériences de pensée réutilisées pour servir une réflexion différente de celle envisagée par son créateur ou sa créatrice ? Il est en effet possible que la vie d'une expérience de pensée ne se limite pas à un seul usage, au sein d'une réflexion ou d'une argumentation, et qu'ainsi elle multiplie le nombre de signification qu'elle peut avoir. Toutefois, cela n'est pas vraiment un problème pour la théorie intentionnaliste qui répondrait qu'il suffit alors, dans chaque cas, de se référer à l'intention de ceux qui utilisent cette fiction. Que cette fiction ait, selon la volonté de personnes qui l'utilisent, plusieurs significations n'est pas vraiment un problème.

Deuxièmement, on peut se demander quel statut il faut alors donner à toutes les interprétations auxiliaires, celle qui ne seraient pas envisagées en premier lieu par les auteurs ? Un film peut engendrer de nombreuses interprétations, parfois farfelues, parfois tout à fait pertinentes et passionnantes. La théorie intentionnaliste ne leur enlève en rien leur intérêt. Simplement, il est nécessaire d'établir une différence entre ce que le film dit et ce que le film pourrait vouloir dire. La lecture appropriée d'un film est parfois facile, du moins quand tous les éléments qui forment l'aide à l'interprétation sont saillants. Mais parfois elle ne l'est pas

vraiment, laissant le public perplexe. Ces films, en général, prennent alors le statut de support à interprétations, objets ludiques pour cinéphiles.

Je concède que ce point n'est pas évident et présente des problèmes pour la théorie intentionnaliste. On peut se demander notamment : quelles sont les limites qui séparent une théorie appropriée d'une théorie auxiliaire ? Ou encore : ne doit-on pas sacrifier une bonne partie des films comme vecteur de philosophie sous prétexte qu'ils ne sont pas assez facilement interprétables ? Je me propose de répondre de façon détaillée à ces questions et poursuivre la défense de la position intentionnaliste dans la dernière partie de ce travail.

Pour le moment, il est préférable de continuer notre exploration des pouvoirs philosophiques du cinéma là où nous l'avions laissée. J'aimerais en particulier revenir sur un point que je n'ai pas souligné lorsque j'abordais *Massacre à la tronçonneuse*, mais qui me semble constituer un tournant notable : le film est parvenu à formuler un argument en utilisant principalement les pouvoirs du montage. Dans la prochaine section, je mettrai ainsi en avant et analyserai la manière dont un film, par la force du montage et de l'image, parvient à formuler un argument philosophique.

4.3 Les arguments filmiques

En abordant plus haut la thèse audacieuse, nous avons pu constater que le cinéma n'intéresse certains philosophes que dans la mesure où il serait capable de proposer des réflexions, voire des arguments, par ses propres moyens. Livingston, lorsqu'il considère certains essais défendant la contribution philosophique du film *Memento* (2000), remarque que si les réflexions du film sont effectivement amenées de façon cinématographique, la qualité épistémiques de ces œuvres reste assez faible (Livingston, 2019 : 85). Cette tension entre médium et pouvoir épistémique doit être clarifiée pour justifier que les films sont de vecteurs philosophiques intéressants.

Une façon d'éviter ce problème a consisté à explorer un terrain commun entre film et philosophie : les expériences de pensée. Une expérience de pensée consiste en une histoire qu'un public est invité à considérer au sein d'une réflexion. Nous avons vu que les films présentés jusqu'ici possèdent bien le pouvoir d'exprimer, en vertu de leur nature narrative, des expériences de pensée et, par différents moyens – dialogues, mise en scène, montage –, d'intégrer l'histoire racontée dans une réflexion plus large.

Toutefois, il n'est pas évident de déterminer si cette thèse validait bien les critères proposés par la thèse audacieuse. Après tout, le pouvoir philosophique des expériences de pensée est surtout contenu dans la force de leur histoire ; or, de pouvoir raconter des histoires

n'est pas un critère essentiel du médium. Nous avons alors vu que le film ne fait pas que raconter une expérience de pensée, mais qu'il peut réfléchir sur cette histoire autant que des philosophes – non pas comme eux, mais avec ses propres moyens. Et cette réflexion filmique, comme je l'ai montré avec *Massacre à la tronçonneuse*, peut utiliser des moyens purement cinématographiques et donc confirmer la thèse audacieuse.

Nous avons vu que l'argument développé dans *Massacre à la tronçonneuse* est de nature analogique³³ : l'histoire d'horreur raconte le meurtre d'un groupe d'individus et leur préparation pour être servis et mangés lors d'un repas de famille. Cette histoire, qui constitue l'expérience de pensée, est accompagnée tout le long du film de réflexions orales, mais surtout d'une forte imagerie d'animaux de rente. Les spectateurs, une fois le lien établi entre l'expérience terrifiante à laquelle ils viennent d'assister durant le film et la condition de ces animaux, peuvent être pris d'un malaise dans leurs convictions. Autrement dit, ils sont invités à questionner la valeur de l'analogie. Remarquons alors que le film ne procède pas de la même façon qu'un philosophe comme Peter Singer ou Gary Francione – deux défenseurs importants de la cause animale – en développant une théorie morale utilitariste ou déontologiste complète, de façon à établir que l'exploitation animale est un drame moral.

Le film de Tobe Hooper adopte une autre stratégie : il invite en premier lieu à souligner l'existence du lien entre ce qui arrive aux protagonistes et aux animaux de rente. La seconde étape dépend alors entièrement du spectateur : il doit considérer si le lien fait sens, dans quel cas nous serions certainement face à un sérieux problème moral, à savoir la mise à mort cruelle et brutale d'être sensibles. Il est vrai que le film laisse beaucoup à faire au spectateur, mais cela ne devrait pas être pris comme objection contre l'idée que le film fasse bien de la philosophie. Je reprendrai encore une fois pour exemple la pratique philosophique de Socrate : n'est-elle pas une invitation à considérer les problèmes éventuels dans nos croyances les plus fondamentales ? Et il est certain que *Massacre à la tronçonneuse*, étant donné la noirceur de ce qu'il raconte, insiste clairement sur l'urgence de cette réponse.

³³ Rappelons qu'un argument analogique suggère, en général, que si deux choses sont similaires sur certains points, il est probable qu'elles le soient sur d'autres points importants (Smuts, 2009 : 415).



Figure 8 : la scène du dîner de famille dans *Massacre à la tronçonneuse*.

Cette façon d’apporter un argument en liant deux sujets, deux images, n’est pas récente dans l’histoire du cinéma. Elle doit être rapprochée du montage intellectuel des théoriciens russes de la première moitié du XX^{ème} siècle. Le phénomène le plus connu concernant les effets du montage a été mis au jour par le cinéaste Lev Koulechov et ses élèves. Ceux-ci ont remarqué que deux plans distincts, mis dans certaines relations, peuvent créer une nouvelle idée chez le spectateur. L’historien George Sadoul décrit l’expérience traditionnellement mise au point pour prouver « l’effet Koulechov » : il prit un « gros plan de Mosjoukine, choisi volontairement inexpressif, il le juxtaposa successivement avec des bouts de films représentant une assiette de soupe, un cercueil et un enfant. On projeta ces séquences devant des spectateurs non prévenus qui, selon Poudovkine, s’extasièrent devant l’art avec lequel Mosjoukine exprimait la faim, la tristesse ou l’attendrissement paternel » (Sadoul, 1968 : 184)³⁴.

Un de ses élèves, Sergueï Eisenstein, poussa l’idée encore plus loin en établissant qu’il était possible, en mettant en relation certaines images via le montage, de provoquer chez les spectateurs de nouvelles idées abstraites³⁵.

³⁴ Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1968 : 184.

³⁵ « Étape par étape, par un processus de comparaison de chaque nouvelle image avec la dénotation commune, la puissance est accumulée derrière un processus qui peut être formellement identifié à celui de la déduction logique. La décision de libérer ces idées, de même que la méthode utilisée, sont déjà intellectuellement conçues. La forme descriptive conventionnelle du film conduit à la possibilité formelle d’une sorte de raisonnement filmique. Alors que le film conventionnel dirige les émotions, cela suggère une possibilité d’encourager et de diriger l’ensemble du processus de pensée, ainsi que le processus d’apprentissage. » (Eisenstein, 1977 : 62 ; ma traduction).

Eisenstein déploie notamment cette idée, qu'il appelle montage intellectuel, dans *Octobre* (1927), film retraçant de façon romancée la révolution bolchévique de 1917. Il s'agit de la séquence "For god and country" qui vise à former un argument généalogique contre Dieu et le nationalisme, les présentant comme des concepts vides. La partie abordant Dieu marche, à l'instar de *Massacre à la tronçonneuse*, comme un argument analogique : le film présente en premier lieu des images d'églises, d'artefacts religieux, des images du Christ, toute une iconographie qui, chez beaucoup de Russes au début du XX^e siècle, évoquent le respect. Mais ses images sont alors parasitées par des représentations d'idoles païennes à l'allure démoniaque. Le processus est décrit de la façon suivante par Eisenstein :

« Conservant la dénotation de 'Dieu', les images tombent de plus en plus en désaccord avec notre conception de Dieu, conduisant inévitablement à des conclusions individuelles à propos de la vraie nature de toutes les divinités. Dans ce cas aussi, une chaîne d'images a tenté d'achever une résolution purement intellectuelle, résultant d'un conflit entre une préconception et un discrédit progressif de celle-ci par étapes intentionnelles » (1977 : 619).

Le film offre alors un argument analogique qui interroge sur la légitimité du christianisme en le ramenant à sa nature de superstition créée pour effrayer et manipuler le peuple (Smuts, 2009 : 415). Et que l'on soit d'accord ou non avec la déduction proposée par Eisenstein, il semble néanmoins qu'il s'agisse bien d'un argument valide en faveur de l'athéisme (Carroll, 1998 : 88).

La thèse audacieuse nous dit qu'un film peut contribuer de façon notable à la connaissance philosophique et ce par des moyens exclusifs du médium filmique. *Massacre à la tronçonneuse*, en immergeant le public dans une histoire traumatisante, puis en mettant en perspective cette histoire, principalement grâce au montage et aux images, avec la condition des animaux de rente offre selon moi un exemple convaincant de ce que peut réaliser philosophiquement un film³⁶.

4.4 Différentes formes de philosophie filmique

J'ai passé les dernières pages à montrer comment un film peut être considéré comme une expérience de pensée, laquelle sera utilisée dans une argumentation plus large en faveur d'une

³⁶ J'aimerais à ce propos faire un parallèle avec le livre *Libération Animale* de Peter Singer. Le livre ne constitue pas qu'en une réflexion purement philosophique sur la condition animale. Avant cela, une bonne partie de l'ouvrage est dédiée à proposer aux lecteurs différents faits sur la façon dont les animaux souffrent et sont tués dans le monde actuel. Cette partie n'est philosophiquement pas négligeable et fait partie du travail argumentatif de Singer. D'immerger le lecteur dans des descriptions parfois insoutenables s'approche, selon moi, de *Massacre à la tronçonneuse* dans sa partie horrifique et gore. Le point de départ de certaines réflexions nécessite de choquer.

thèse philosophique. J'aborderai ici trois autres façons dont un film pourrait faire de la philosophie. Je reviendrai en particulier sur trois pouvoirs épistémiques des œuvres narratives déjà abordées dans ce travail afin d'évaluer si ces pouvoirs peuvent également être considérés comme philosophiques.

Je me suis déjà bien intéressé au *Dernier Duel* de Ridley Scott et à sa capacité à nous rendre prudent par rapport à notre accès au réel. Le film aborde de façon claire une thématique féministe et politique : le peu d'importance donnée à la voix des femmes victimes d'agressions sexuelles. Mais, pour montrer les mécanismes insidieux qui mènent à ces situations, il présente également une thèse sur notre perception de certains événements : il arrive qu'un agresseur, pour différentes raisons – préjugés, pulsions – ne voit pas les signaux de désaccord que la victime envoie. Le film invite ainsi, d'une part, à adopter une attitude épistémique plus prudente face à ce que l'autre ressent ; et, d'autre part, à prendre en considération ce fait dans les témoignages de victimes. Ce qui est particulièrement intéressant est que ces réflexions sont menées par des moyens principalement filmiques : la mise en scène, le montage, en plus de la narration.

Cette thèse épistémique, que notre perception peut être faussée, est justifiée en nous donnant accès à la façon dont chaque personnage a appréhendé un même événement. La mise en scène permet ici, mieux encore qu'au théâtre, puisque la caméra permet de rendre attentif au moindre détail, de montrer ce qui a été mal interprété par les protagonistes. Je soutiens ainsi que ce film fait bien de la philosophie puisqu'il défend une thèse identifiable de nature philosophique – l'accès au réel, aux événements – et propose cette réflexion par des moyens purement cinématographiques.

D'autres candidats au croisement entre la philosophie et le cinéma sont les œuvres qui proposent une éthique pratique. Ce que j'entends par là est que certains films cherchent à répondre à la question : « comment bien vivre ? ». Le film d'animation *Princesse Mononoké* me paraît, de façon frappante, proposer un tel objectif. Il propose sa réponse à travers un personnage exemplaire : Ashitaka, prince d'un village reculé dans un Japon médiéval fantastique. L'histoire nous montre comment ce personnage est forcé de quitter son village et de voyager dans un pays en guerre totale : les humains entre eux, mais également les humains contre les esprits de la nature. Le héros décide alors d'adopter une attitude épistémique et éthique particulière : essayer de comprendre les enjeux qui poussent les individus à s'entretuer et placer la préservation et le respect de la vie comme principe éthique fondamental.

Toutefois, il n'est pas évident de conclure qu'il s'agit de philosophie à proprement parler : la plupart des films mobilisent certaines valeurs qu'ils élèvent comme bonnes ou mauvaises et,

ainsi, propose un modèle axiologique voire éthique à son public. Il faudrait réussir à déterminer en quoi un film comme *Princesse Mononoké* ne se limiterait pas à proposer certaines valeurs, mais défendrait rationnellement un certain mode de vie et d'attitude face au monde.

Finalement, il nous faut aborder le cas des émotions. Dans la première partie, de ce travail, j'établissais que les fictions jouent souvent le rôle de catalyseur émotionnel. Un film, grâce à son récit, la performance de ses acteurs, le montage et la musique, est typiquement un médium privilégié pour provoquer en nous certaines émotions. À partir de là, nous avons rappelé que certaines œuvres, comme la *Case de l'Oncle Tom*, ont exercé une influence sur les normes morales de leur pays. Dans le cas de la *Case de l'Oncle Tom*, le roman a permis de sensibiliser les Américains à la condition des esclaves dans le sud du pays. Nous avons alors proposé la théorie suivante : les émotions suscitées par le roman ont permis à des lecteurs pro-esclavagistes de dépasser leur résistance imaginative et de prendre conscience du problème moral que constituait l'esclavage.

De savoir si le roman a vraiment eu l'effet moral dans les proportions qu'on lui attribue historiquement³⁷ est une chose discutable. Toutefois, ce mécanisme paraît plausible : nous sommes touchés par certaines scènes, ce qui nous permet de reconsidérer nos positions morales. Dans ce cas, nous pourrions assez bien concevoir qu'un film ait le même effet qu'un traité d'éthique et que, par analogie, on puisse dire qu'il fasse de l'éthique. Toutefois, cette idée se confronte à un problème : le rôle de la fiction dans la découverte de nouvelles valeurs morales paraît seulement contingent.

Lorsque je définissais ce que devait être un film faisant de la philosophie, je disqualifiais les cas où le film a seulement pour effet de nous faire réfléchir à des sujets philosophiques. La raison est que ce genre d'effet peut être obtenu dans un grand nombre de situations qui n'impliquent pas un médium narratif : il nous arrivera à tous, un jour, d'être confronté à une scène qui nous mènera à nous poser des questions philosophiques morales – « Ai-je bien agi ? ». Pour qu'un film fasse de la philosophie, il doit faire davantage que susciter certaines réflexions : il doit réfléchir lui-même, activement, aux thématiques qu'il aborde. Le film *Massacre à la tronçonneuse*, par exemple, ne fait pas que nous montrer des scènes horribles qui pourraient nous conforter dans le fait que le cannibalisme est une chose terrible ; Tobe Hooper propose de mettre en lien cette histoire avec un autre cas, les animaux de rente, amenant

³⁷ Abraham Lincoln aurait traditionnellement dit « C'est donc cette petite dame qui est responsable de cette grande guerre » en parlant de l'auteure du livre et de sa potentielle influence sur la guerre de Sécession. Cette anecdote est rapportée pour la première fois par Charles Edward Stowe et Lyman Beecher Stowe dans *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life* (1911 : 203).

à considérer la pertinence de l'analogie entre les deux et la tension morale qui l'accompagne. Les œuvres comme *La Case de l'Oncle Tom* paraissent plutôt faire appel directement à nos émotions pour nous convaincre, sans intégrer à une argumentation claire les cas qu'ils présentent. Ce n'est pas un défaut du roman, loin de là, mais il est difficile de dire qu'il *fait* de la philosophie. Et cela n'empêche pas le film ou le roman d'être éthiquement important et philosophiquement intéressant.

En examinant ces potentiels pouvoirs philosophiques, je souhaitais avant tout proposer des pistes de réflexion sur la façon dont un film peut faire de la philosophie. Quoiqu'il en soit de ces différents cas, je pense être parvenue dans cette partie à montrer dans quelle mesure un film peut présenter une réflexion, voire une argumentation, philosophiquement intéressante. Toutefois, j'ai dû laisser en plan ma discussion sur le problème de l'imposition, qui reste l'argument le plus redoutable contre notre thèse. Je terminerai donc ce travail en revenant sur cet argument de et en explicitant plus clairement la notion d'interprétation philosophique.

5. Retour sur le problème de l'imposition

L'argument de l'imposition nous dit qu'un film peut proposer un contenu philosophique intéressant, mais que seul un ou une interprète peut organiser ces idées en réflexions véritablement philosophiques. Il ne ferait donc pas sens de dire qu'un film fait de la philosophie, mais plutôt qu'il propose un matériau adapté pour faire de la philosophie. Cette idée peut sembler intuitive pour plusieurs raisons. D'une part, il est vrai que le film ne propose presque jamais de réflexion explicite, nous guidant clairement dans une direction précise. Nous devons donc être attentifs et actifs si nous voulons tirer du film une réflexion pertinente. D'autre part, réfléchir à un film et proposer toutes sorte de théories sur ce qu'il a voulu nous dire est une activité ludique et constitue pour beaucoup de cinéphiles une partie importante de leur passion.

Le problème avec l'argument de l'imposition est qu'il nie une dimension essentielle de l'activité cinématographique : il s'agit d'une œuvre formée par un artiste ou un groupe d'artistes. Et si l'intention de ces personnes est de proposer une réflexion sur un sujet philosophique, il est essentiel de prendre ce fait en compte, au moins autant que pour un ouvrage de philosophie écrite. C'est la raison pour laquelle nous avons adopté une approche intentionnaliste de l'interprétation, défendant qu'il existe des interprétations plus appropriées que d'autres de la signification d'un film.

Mais comme le remarquent justement Cox et Levine : « Un aspect intéressant d'un film, comme d'autres formes d'art narratif (tels que les romans), est qu'il nous permet souvent de voir et de supposer beaucoup plus que ce que ses créateurs avaient prévu » (2012 :13 ; ma

traduction). Accepter la thèse intentionnaliste pour régler le problème de l'imposition serait donc sacrifier l'importance des autres interprétations que suscitent un film ?

Je pense qu'il s'agit là d'un faux dilemme : redonner aux auteurs d'un film leur légitimité philosophique et accepter que les films soient des terrains fertiles pour toutes sortes de réflexions me semblent tout à fait compatibles. Dans cette dernière section, j'aborderai ainsi la dynamique de l'interprétation des films, quel statut donner à chaque type d'interprétation dans le cadre d'une théorie s'intéressant aux pouvoirs philosophiques du cinéma. Il faut d'un côté rendre compte du fait qu'il y a des significations « appropriées », dont la stabilité leur permet de mener à bien le projet philosophique du film. D'un autre côté, il faut rendre compte de ce que Cox et Levine soulignent, la caractéristique du cinéma qui consiste en une invitation à spéculer à propos des significations. Cela nous donnera également l'occasion de défendre un autre critère pour établir qu'un film fasse de la philosophie : une exigence de clarté dans son propos.

5.1 Point de vue des auteurs et point de vue des spectateurs

Nous pourrions résumer notre débat sur la signification d'un film à l'idée suivante : il s'agit d'une confrontation entre un point de vue qui privilégie l'intention des auteurs³⁸ du film (*author-centred view*) et un autre qui privilégie l'interprétation des spectateurs (*audience-centred view*). Le plus souvent, ces deux types d'interprétations s'alignent assez bien : un film propose des thématiques déterminées aux spectateurs qui, guidés dans une direction, vont proposer des interprétations du film qui sont celles que les auteurs avaient souhaité. Le film *Matrix*, par exemple, propose assez clairement une réflexion sur la réalité et la possibilité de l'illusion du monde. S'il n'est pas certain que tous les spectateurs aient saisi l'intégralité des enjeux philosophiques du film, la plupart d'entre eux ont certainement compris là où le film voulait les emmener.

Toutefois, il arrive souvent qu'un film invite à postuler une multiplicité d'interprétations dont certaines n'auront pas été envisagées par les auteurs du film. *Matrix* est également un

³⁸ La problématique du véritable auteur d'un film est un débat en soi. Il trouve ses origines les plus vives dans la politique des auteurs, proposée par le réalisateur François Truffaut, qui souhaitait mettre au centre du processus artistique d'un film le réalisateur – comme l'auteur pour un roman. Si cette conception est critiquable en ce qu'elle ne rend pas honneur à l'équipe considérable nécessaire à l'élaboration d'un film, on peut lui trouver l'avantage au moins d'établir une source dans les idées déployées dans le film. En ce qui nous concerne, il est raisonnable de dire que le message philosophique d'un film dépend en général du/ de la scénariste, et le déploiement de la réflexion à l'écran du/de la réalisateur/trice qui supervise tous les autres métiers du cinéma en vue du résultat qu'il/elle souhaite obtenir. Ainsi, j'estime que les auteurs à qui attribuer la réflexion philosophique déployée par le film se limite souvent à un seul ou quelques individus, mais cela dépend certainement du film en question. Pour une introduction sur la problématique des auteurs, voir l'entrée « Philosophy of Film » sur l'encyclopédie philosophique de l'Université de Stanford (Wartenberg, 2015).

exemple paradigmatique de film si riche qu'il invite à considérer une multiplicité d'hypothèses quant à sa signification. Et dans ce genre de cas, il n'est pas évident de déterminer quelles sont les interprétations voulus par les auteurs (« appropriées ») et les interprétations auxquelles ils n'auraient pas pensé (« auxiliaires ») ? Et où se trouve exactement la limite entre les deux ?

Le philosophe slovénien Slavoj Žižek exprime assez bien le problème de la multiplicité des interprétations de *Matrix* :

« Mes amis lacaniens me disent que les auteurs ont dû lire Lacan ; les partisans de l'école de Francfort voient dans *Matrix* l'incarnation extrapolée de la *Kulturindustrie*, », la Substance social aliénée-réifiée (du Capital) prenant directement le contrôle, colonisant notre vie intérieur elle-même, nous utilisant comme source d'énergie ; les « New-Ages » voit là-dedans une source de spéculation à propos de comment notre monde est juste un mirage généré par un Esprit global incarné dans le World Wide Web (Žižek 2016, 241 ; ma traduction).

La culture intellectuelle des sœurs Wachowski devrait nous amener à penser qu'elles aient pu être familières des auteurs et mouvements cités par Žižek. Le film *Matrix* s'adresse à des individus évoluant, comme les protagonistes, dans une société capitaliste dépeinte comme déshumanisante. Les interprétations des écoles anticapitalistes se conjugueront donc bien avec *Matrix*. Toutefois, il faut faire une différence entre ce dont le film parle et ce sur quoi il invite à parler. Un film peut illustrer des nombreuses théories et amener à de nombreuses réflexions. Mais pour évaluer ce que le film veut faire passer comme message, il me semble qu'il faut se limiter aux indices qu'il nous donne, aux éléments qu'il rend saillant dans son récit, dans ses dialogues, dans ses images. Bref, il faut essayer de repérer la façon dont le film nous aide à l'interpréter lui-même. C'est dans ce cadre herméneutique réduit qu'un film nous délivre son message, c'est donc dans ce même cadre que nous devrions essayer de l'interpréter.

Ainsi, des films comme *Matrix*, *Massacre à la tronçonneuse* ou *Le dernier Duel* sont réalisés de manière à nous faire réfléchir à certains sujets en particulier, à considérer certaines questions, à illustrer certaines choses. Mais cela ne les empêche pas d'illustrer une théorie qui est inconnue de ses auteurs ou d'être repris par des critiques de film pour être interprétés de façon originale et intéressante. Dans les deux cas, le film pourra être considéré comme intéressant et stimulant. Mais ces deux types d'interprétations ne devraient pas être considérés de la même façon.

Je proposerai à présent l'esquisse d'une théorie de la signification qui doit pouvoir rendre compte des différences entre ces deux types d'interprétations. Mon modèle doit permettre de préserver la stabilité de l'interprétation voulue par les auteurs d'un film, tout en rendant compte

des nombreuses significations qu'il est possible de trouver aux films - indépendamment de l'autorité des auteurs.

5.2 *L'analyse philosophique des films*

Il est possible d'analyser un film de nombreuses façons. On peut l'analyser en se focalisant sur ces propriétés esthétiques – quelle est l'unité visuelle du film ? -, narratives – comment le film nous raconte-t-il son histoire ? On peut également s'éloigner de l'analyse factuelle du film en utilisant des outils théoriques extérieurs au film – comme le font les approches psychanalytiques ou féministes – afin d'essayer d'extraire un sens ou, au moins, des données intéressantes du film. Dans ces deux derniers cas, il semble que ce que les créateurs du film aient voulu dire intéresse moins les analystes que ce que le film pourrait dire, malgré eux. Il existe enfin des analyses de films qui essaient de chercher ce que le film a effectivement voulu dire, les interprétations cohérentes et intéressantes qu'il est possible d'émettre en effectuant une critique de celui-ci. À ce stade du travail, j'imagine qu'il est clair que l'analyse philosophique d'un film appartient à cette dernière famille.

Lorsqu'on regarde un film dans le but de comprendre son raisonnement philosophique, nous le faisons en cherchant les indications, si elles existent et sont identifiables, données par les créateurs du film. Il est donc possible de réussir ou d'échouer à bien identifier ce que le film veut nous dire. Autrement dit, il existe dans ce cadre d'analyse un référentiel sémantique. À partir de cette stabilité de la signification, il est possible d'évaluer la thèse philosophique du film. Accepter cette conception, c'est invalider le problème de l'imposition. Mais il reste nécessaire de préciser notre position. Pour ce faire, considérons un cas où ce genre d'enjeu est au centre d'une querelle.

Imaginons que, durant une convention réunissant un grand nombre de cinéphiles, une réalisatrice se retrouve à discuter avec un fan à propos du message véhiculé par son film. Le fan propose une lecture du film que la réalisatrice n'avait jamais envisagée et conclut en suggérant que le film est porteur d'une morale douteuse et, pire, à l'opposé de ce qui était originellement défendu par la réalisatrice dans son film. La réalisatrice est surprise puisqu'elle ne pensait pas qu'on puisse interpréter son œuvre d'une telle façon. Elle répond que ce n'est pas ce que le film suggère, que le fan se trompe. Qui a raison dans cette situation ? Il semble y avoir trois réponses possibles :

- (i) L'œuvre est ambiguë et suggère effectivement la lecture du fan. La réalisatrice a échoué à passer le message voulu ou, au moins, à exclure certains types d'interprétations contradictoires.

(ii) La réalisatrice a raison et le fan a simplement émis une hypothèse fallacieuse, basée sur une mauvaise lecture du film.

(iii) Les deux ont raison, car après tout il n'y a pas d'interprétation appropriée.

Remarquons d'avance que les deux premières réponses présupposent qu'un film est bien évaluable sur des critères objectifs et sont en accord avec la thèse intentionnaliste que nous défendons – qu'un film doit être évalué, au moins philosophiquement, selon les intentions de la réalisatrice.

Quant à la troisième réponse, elle ne paraît pas appropriée dans ce cas de figure. Pour le comprendre, il suffit de mettre en relation la réalisatrice avec une philosophe qui, de la même façon, présenterait son travail. Dans ce dernier cas, il me semble que la troisième réponse ne se poserait pas car, après tout, un travail philosophique n'est en général pas sujet à interprétation en vertu de son but : proposer une thèse déterminée³⁹. Il faut alors se demander pourquoi une réalisatrice, ayant elle aussi des ambitions philosophiques, devrait être traitée différemment. Il apparaît alors que, dans ce cas, seules les réponses (i) et (ii) sont pertinentes.

Toutefois, (i) et (ii) nous montrent également une limite à la thèse intentionnaliste : il y a des interprétations « appropriées » et il est imaginable que la personne à l'origine du film se trompe d'interprétation elle-même, de la même façon qu'une philosophe aurait écrit un texte aux conclusions en désaccord avec ce qu'elle voulait dire originellement et dont elle ne se serait pas rendu compte. Évidemment, il s'agit de cas assez rare, de façon qu'en général la bonne interprétation s'aligne avec l'intention des créateurs du film. C'est une nuance qu'il fallait établir concernant la thèse intentionnaliste.

Revenons à présent sur les thèses « auxiliaires », celles qui ne concordent pas forcément avec ce que le film voulait originellement exprimer. La situation de la réalisatrice et de son fan semble suggérer qu'il est possible de se tromper en interprétant un film « de la mauvaise façon ». Il existe également la possibilité d'interpréter un film d'une façon qui ne s'aligne pas avec l'hypothèse « appropriée », mais qui ne la contredit pas non plus. Un bon exemple peut être trouvé dans le cas de *Matrix* (même s'il ne s'agit pas d'un exemple philosophique) : certains fans ont émis la théorie que le film parlait également de la transition de genre, que d'une certaine façon les sœurs Wachowski, ayant aujourd'hui transitionnée vers l'autre sexe, auraient « inconsciemment » raconté cette pulsion de changement dans leur film. Cette interprétation ne

³⁹ Bien sûr, il existe au sein de la philosophie des débats sur la meilleure façon de comprendre certains textes ou certains arguments dont la formulation n'est pas claire ou alors carrément ambiguë. Peut-être pourra-t-on alors trouver ici une autre similitude entre textes et films philosophiques : il arrive que le message, bien que voulu d'une façon précise, ne soit pas compris par son public. Évidemment, cela arrive plus fréquemment avec un film.

contredit en rien le propos de *Matrix*, mais au contraire s'insère très bien dans les thématiques postmodernes et anticonformistes du film. Dans ce cas, il n'est pas clair que le film invite à cette interprétation en particulier, mais elle ne s'y oppose en tout cas pas.

Un film, comme le souligne bien Cox et Levine, peut alors générer autant d'interprétations « auxiliaires » qu'il est possible d'en imaginer : ici, le film peut aisément devenir un support réflexif et philosophique privilégié. Toutefois, on ne dira pas que le film fait de la philosophie dans ce cas.

Nous avons vu que l'idée de *faire* de la philosophie avec un film présuppose une intention et une signification « appropriée » fixe de la thèse du film. Enfin, pour que la signification soit identifiée comme étant « appropriée », il faut que le film présente le plus clairement possible sa réflexion. Il semble alors que nous devions postuler un dernier critère : le film doit être assez clair dans ses enjeux et ses réflexions.

5.2 *Le critère de clarté*

Une différence intuitive entre une œuvre d'art narrative et un essai philosophique est certainement leur rapport à l'ambiguïté. Dans le cas d'un film, l'ambiguïté n'a jamais été un souci, elle peut même être appréciée et ajouter à l'intérêt narratif et thématique à l'œuvre. C'est assez différent lorsqu'il s'agit d'un travail de philosophie, surtout académique, encore plus analytique : l'important est de rendre claire la réflexion, toute ambiguïté risquant de nuire à l'argumentation et à la compréhension des concepts en jeu. Cette brève comparaison devrait ainsi nous faire accepter le fait suivant : un film trop ambigu pourra difficilement faire de la philosophie.

Évidemment, les films cultivent souvent l'ambiguïté pour stimuler la réflexion de son public. En sortant du film *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, il est presque certain que nous n'aurons pas saisi ce que le film voulait exactement nous dire. Pourtant, nous sentons que le film attend d'être interprété de plein de manières possibles, le scénario attend d'être décortiqué et reconstruit. Les aventures oniriques de ces deux femmes dans un Los Angeles incohérent et fantastique, les détails étranges, les scènes incongrues et contradictoires, tout est fait pour nous perdre et nous fasciner. Mais, s'il semble bien y avoir des théories plus plausibles que d'autres sur ce que le film raconte, on peut dire que ce genre de film n'a pas l'ambition de transmettre un message clair ou de guider son public vers une « interprétation privilégiée ». En ce sens, un film comme *Mulholland Drive* fera difficilement de la philosophie.

Les exemples de films que j'ai utilisés jusqu'ici, il me semble l'avoir assez démontré, mettent en avant des thématiques précises et de façon assez claire et intelligible. Ainsi, la

différence entre ces films et un film comme *Mulholland Drive* est leur volonté ou non d'être compris d'une façon déterminée⁴⁰.

Enfin, il ne faut pas oublier le rôle des spectateurs. L'interprétation dépendra également de leur sensibilité à certaines thématiques – un lecteur de Baudrillard sera plus rapidement interpellé par certains éléments de *Matrix* qu'un non-initié -, leur attention au film, leur considération du cinéma comme médium philosophique ou, au moins, réflexif. Enfin, et c'est peut-être le plus important, ils doivent être prêts à s'engager dans ce travail de décryptage et d'interprétation que leur offre le film, comme un grand jeu intellectuel et affectif.

Conclusion

Nous nous sommes intéressés dans ce travail aux pouvoirs philosophiques du cinéma. Si les films peuvent clairement aborder des thématiques philosophiques et nous y faire réfléchir, certains auteurs ont soutenu qu'ils peuvent faire davantage : les films sont capables de réfléchir eux-mêmes à ces thématiques, de façon à « faire de la philosophie ». Suivant les débats contemporains sur la thèse *Film-as-Philosophy*, nous avons vu différentes positions attribuant plus ou moins de force au cinéma comme vecteur de philosophie. Nous avons alors abordé la thèse audacieuse, soutenant qu'un film peut apporter une contribution intéressante au champ de la philosophie par les moyens propres de son médium.

Pour montrer dans quelle mesure un film peut proposer une réflexion philosophique intéressante via son histoire – en tant qu'expérience de pensée -, mais également par son montage, ses images ou sa bande sonore, j'ai proposé l'analyse de deux films : *Matrix* des sœurs Wachowski et *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper. Nous avons pu constater que chacune de ces œuvres, par différents moyens, propose une réflexion intéressante à propos de sujets philosophiques : *Matrix* en tant qu'expérience de pensée en faveur d'une thèse sceptique sur notre accès à la réalité ; et *Massacre à la tronçonneuse* comme film proposant un argument analogique contre l'exploitation et la mise à mort des animaux de rente. À plus forte raison, il nous est apparu que ces films ne font pas que signaler l'existence de certaines questions philosophiques, mais participent eux-mêmes à ces réflexions – que ce soit en abordant certaines questions dans les dialogues ou à travers un montage vecteur de sens. En cela, je soutiens que ces films font de la philosophie.

Après avoir évalué d'autres pouvoirs philosophiques potentiels du cinéma, notamment le pouvoir de la narration et de la mise en scène du film *Le Dernier Duel*, nous avons abordé

⁴⁰ Notons quand même que l'ambiguïté n'est pas antiphilosophique en soi. Elle peut tout à fait être utilisée au sein d'un film pour créer de la tension et des incertitudes, qui pourront alors susciter des réflexions philosophiques.

l'objection la plus forte contre l'idée qu'un film puisse faire de la philosophie : l'argument de l'imposition. Celui-ci soutient qu'un film ne propose jamais de questions ou d'arguments philosophiques par lui-même ; ce sont les spectateurs qui se servent de ces films comme support à réflexion. Dire que *Matrix* propose un argument sceptique signifierait alors : nous interprétons *Matrix* comme un argument sceptique. Dans ce cas, il est clair qu'un film ne fait jamais de la philosophie par lui-même et ne devient qu'un support pour nos propres idées.

Ma stratégie pour répondre au problème de l'imposition a consisté en la défense de la thèse intentionnaliste de l'interprétation, à savoir qu'il existe des interprétations plus appropriées que d'autres pour un film : celles voulues par ses auteurs. L'intentionnalisme permet deux choses importantes : (1) préserver une ou des significations fixes pour un film, de façon à éviter l'argument de l'imposition (2) rendre aux auteurs du film leur statut de penseur, défendant à travers leurs œuvres certaines thèses philosophiques. Suite à ces réflexions, nous avons mis au jour une dernière condition pour qu'un film puisse faire de la philosophie : il est nécessaire que son propos soit assez clair pour être compris par les spectateurs. L'interprétation philosophique d'un film est le genre de démarche qui cherche la signification la plus fixe et objective possible.

Le pouvoir philosophique du cinéma apparaît dès lors qu'on accepte de considérer des œuvres d'art comme potentiellement philosophiques. Cette ambiguïté est inexistante lorsque nous sommes face à un essai de philosophie : le cadre herméneutique est clair, l'intention des auteurs de soutenir une thèse donnée est évidente et, le plus souvent, une seule interprétation est adoptée. Mais lorsque nous sommes devant un film, la signification se libère, car le cinéma ne s'expérimente pas de la même façon que la lecture d'un essai académique. Je me suis efforcé dans ce travail de trouver un axe de convergence entre ces deux pratiques.

Bibliographie

- Aaron Smuts (2009). *Film as Philosophy : In Defense of a Bold Thesis*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67 : 4, Fall
- Appiah Kwame Anthony (2010). *The Honor Code: How Moral Revolutions Happen*, New York: Norton.
- Arnheim, R. (2004). *Visual thinking [1969]*, Berkeley: University of California Press. Thirty-fifth anniversary printing.
- Babbit Frank Cole (1926). « Plato and the movies », *The Harvard Graduate's Magazine* 35, no 137, septembre : 20-25.
- Baudry Jean-Louis (1975). « Le Dispositif : Approche métapsychologique de l'impression de réalité », *Communications*, no. 23 : 56-72.
- Bazin André, (1976). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf.
- Bordewell David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Carroll Noël (1985). « The power of movies », *Daedalus* 114, (4), Fall, 79-103.
- Carroll Noël (1998). "For God and Country," in *Interpreting the Moving Image* (Cambridge University Press).
- Carroll, Noël (2002). *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(1) : 3-26.
- Carroll Noël (2006). "Philosophizing Through the Moving Image: The Case of Serene Velocity," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 : 173–187.
- Catherine Z. Elgin (2014). *Fiction as Thought Experiment*, Harvard University.
- Cavell Stanley (1979). *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition. Cambridge, MA. /London : Harvard University Press.
- Cavell Stanley (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press.
- Cavell Stanley, (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell Stanley (2004). *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Cox Damien et Michael P. Levine (2012). *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*. Malden, Wiley-Blackwell.
- Daniel Dennett (1995). "Intuition Pumps", in J. Brockman (ed.), *The Third Culture*, New York et al.: Simon & Schuster, 181–197.
- Davies David (2019). *Philosophical Dimensions of Cinematic Experience*, in Philosophy and Film, Routledge.
- Davies, David (2017). "Art and Thought Experiments". *The Routledge Companion to Thought Experiments*, 512-525.
- Deleuze Gilles (1983). *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Minuit Paris.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit.
- Driver Julia (2008). *Imaginative Resistance and Psychological Necessity*, Social Philosophy & Policy Foundation.
- Elsässer, T. (2019). *European cinema and continental philosophy: Film as thought experiment*. Bloomsbury Academic.
- Epstein Jean, (1946). *L'Intelligence d'une machine*. Paris : Jacques Melot.
- Falzon Christopher, (2002). *Philosophy Goes to the Movies : An Introduction to Philosophy*, London Routledge.
- Goodman Nelson, (1978). *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Graham Gordon (1996). "Aesthetic Cognitivism and the Literary Arts." *Journal of Aesthetic Education*, vol. 30, no. 1 : 1–17.
- Hume, David (1875). "Of the Standard of Taste" [1757]. *Reprinted in Essays: Moral and Political and Literary*, London: Longmans, Green, and Co.
- James Robert Brown et Fehige Yiftach (2022). "Thought Experiments », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/thought-experiment/>
- Jean Baudrillard (1981). *Simulacres et simulation*, Paris, éditions Galilée
- Jullier Laurent (2012). *Analyser un film, De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion
- Livingston Pasley (2006). *Theses on Cinema as Philosophy*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism , Winter, 2006, Vol. 64, No. 1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy, 11-18

- Livingston Pasley (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman : On film as philosophy*. Oxford University Press
- Locke John (2009). *Essai sur l'entendement humain* [1689], trad. par Pierre Coste, Librairie Générale Française
- Lomtdaze Ana (2014). *From Theory to Post-Theory and Beyond : Politics & Film*, Cinema and Media Studies Program
- Losin Peter (1996). "Education and Plato's Parable of the Cave", *Journal of Education*, 178(3):49-65.
- Marx Karl (2012). *Le Capital* [1876], Culture commune
- Metz Christian (1974). *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor. New-York : Oxford University Press.
- Montmarquet James A (1987). "Epistemic Virtue." *Mind*, vol. 96, no. 384 : 482–497.
- Mulhall Stephen (1999). *Stanley Cavell : Philosophy's Recounting of the Ordinary*. Oxford : Oxford University Press.
- Mulhall Stephen (2002). *On Film*, London: Routledge.
- Nozick Robert (1974). *Anarchy, state, and utopia*, New York, Basic Books.
- Peels Rik (2020) *How Literature Delivers Knowledge and Understanding, Illustrated by Hardy's Tess of the D'Urbervilles and Wharton's Summer*, *British Journal of Aesthetics*, vol. 60, 199-222.
- Platon (1992). *La République*, Trad et notes Robert Baccou, Flammarion.
- Platon (2002). *La République*, Trad. Georges Leroux, Flammarion.
- Platon (2002). *Philèbe*, trad. et prés. Jean-François Pradeau, Garnier-Flammarion.
- Putnam Hilary (1976). *Literature, Science, and Reflexion*, *New Literary History*, Vol.7, No.3, Thinking in the Arts, Sciences, and Literature, Spring, 483-491.
- Rawls Christiana et al. (2019). *Philosophy and Film, Bridging Divides*, *Routledge Research in Aesthetics* :
- McClelland, « Film as Philosophical, Some Challenges and Opportunities ».
 - Livingston Pasley, « The Bold Thesis Retried : On Cinema as Philosophy Neiva Diana, « Are There Objections to Film as Philosophy ? »
- Russell Bertrand (1989). *Problèmes de philosophie*, introduction et traduction de François Rivenc, Payot.

- Searle J.R. (1980). "Minds, Brains and programs", *The Behavioral and Brain Sciences*, vol. 3, Cambridge University Press
- Sergei Eisenstein (1977). "A Dialectical Approach to Film Form," in *Film Form*, trans. Jay Leyda, New York: Harcourt Brace & Company.
- Sinnerbrink Robert (2011). *New Philosophies of Film, Thinking images*, Continuum.
- Sipère Dominique, Cohen Alain J.-J (2007). *Les autres arts dans l'art du cinéma*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Smith Murray (1994). *Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema*, Cinema Journal, Summer, Vol.33, No 4, 34-56.
- Teroni Fabrice (2014). 'Émotions et connaissance'. In J.-M. Chevalier and B. Gaultier (eds.), *Connaître: Questions d'épistémologie contemporaine*, Paris: Ithaque, 9-34.
- Thomson-Jones Katherine (2016). *Current Controversies in Philosophy of Film*, Routledge.
- Wartenberg, « Film as Philosophy, The Pro Position »
 - Murray Smith, "Film, Philosophy, and the Varieties of Artistic Value"
- Wartenberg, Thomas. E (2007). *Thinking on screen : Film as Philosophy*, Routledge.
- Wilkes Kathy (1993). *Real People : Personal Identity without Thought Experiments.*, Oxford : Oxford University Press.
- Wilson, George (1986). *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Žižek, S., (2016). "The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion", Irwin, W. (2016). *The matrix and philosophy: Welcome to the desert of the real*. Open Court. 240-266.

Romans évoqués

- Stowe Harriet Beecher (2000). *La Case de l'Oncle Tom* [1852], LGF / Le livre de poche.
- Balzac (2012). *La comédie humaine* [1828-1850], Garnier Eds, édition intégrale.
- Fiodor Dostoïevski (2002). *Les Frères Karmazov* [1879- 1880], Actes Sud.
- Jane Austen (2007). *Orgueil et Préjugés* [1813], Gallimard.
- Louis-Ferdinand Céline (2001). *Voyage au bout de la nuit* [1932], Gallimard.

Filmographie

Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola

Blade Runner (1982), Ridley Scott

Blue (1993), Derek Jarman

Come and See (1985), Elem Klimov

Ex Machina (2014), Alex Garland

Häxan (1922), Benjamin Christensen

La Jetée (1962), Chris Marker

Le Dernier Duel (2021), Ridley Scott

Le Lauréat (1967), Mike Nichols

Le Triomphe de la Volonté (1935), Leni Riefenstahl

Le Voleur de Bicyclette (1948), Vittoria De Sica

Les Temps Modernes (1936), Charlie Chaplin

Little Big Man (1969), Arthur Penn

M le Maudit (1931), Fritz Lang

Ma Nuit chez Maud (1969), Eric Rohmer

Massacre à la tronçonneuse (1974), Tobe Hooper

Matrix (1999), Lilly et Lana Wachowski

Memento (2000), Christopher Nolan

Mulholland Drive (2001), David Lynch

Naissance d'une nation (1915), D.W. Griffith

Octobre (1927), Sergueï Eisenstein

Princesse Mononoké (1997), Hayao Miyazaki

Répulsion (1965), Roman Polanski

Taxi Driver (1976), Martin Scorsese

Tetsuo (1989), Shin'ya Tsukamoto

Total Recall (1990), Paul Verhoeven

Vertigo (1958), Alfred Hitchcock

Vivre sa Vie (1962), Jean-Luc Godard

Walking Life (2001), Richard Linklater

Figures

Figure 1 (*Le Voleur de Bicyclette*) : Capture d'écran sur la video Youtube : « Bicycle Thieves (1948) Trailer #1 | Movieclips Classic Trailers » à 1:13, sur la chaîne *Rotten Tomatoes Classic Trailers*.

Figure 2 (*Total Recall*) : Capture d'écran sur la vidéo Youtube : « TOTAL RECALL (1990) | 4K Restoration | Official Trailer | Dir. by Paul Verhoeven » à 00 : 56, sur la chaîne *Studiocanal Cinema Club*

Figure 3 (*Le Dernier Duel*) : Capture d'écran sur la vidéo Youtube : « The Last Duel | Official Trailer | 20th Century Studios » à 1 : 11, sur la chaîne *20th Century Studios*

Figure 4 (*Matrix*) : *Allociné*, dans l'article « 24 détails cachés dans la trilogie » par Thibaud Gomes-Léal / Thomas Imbert

Figure 5 (*Matrix*) : Capture d'écran sur la vidéo Youtube : « The Matrix - What is the Matrix? (HDR - 4K - 5.1) » à 1 : 04, sur la chaîne *4K HDR Media*

Figure 6 (*Massacre à la tronçonneuse*) : Capture d'écran sur la vidéo Youtube : « The Texas Chainsaw Massacre (1974) - The Dinner Scene (4k) » à 2 :10, sur la chaîne *The Texas Chainsaw Massacre*

Figure 7 (*Massacre à la tronçonneuse*) : *InVisible Culture : An Eletronic Journal of Visual Culture*, article « Indexical Violence, Transmodal Horror » de IVC Author.

Figure 8 (*Massacre à la tronçonneuse*) : Capture d'écran sur la vidéo Youtube : « The Texas Chainsaw Massacre (1974) - The Dinner Scene (4k) » à 0 : 05 , sur la chaîne *The Texas Chainsaw Massacre*