

# Cinéma populaire et cinéma de répertoire : pour une intégration commune dans les cours de philosophie

par Philippe St-Germain, collègue Ahuntsic

Comme certains et certaines d'entre vous, ma vie d'étudiant au collège fut ponctuée par des sorties de classe afin d'aller visionner un film dans un local technologiquement mieux pourvu, et par les entrées grandiloquentes d'un téléviseur et d'un magnétoscope avant des projections annoncées dès le début de la session. De tels « événements » se produisent de moins en moins aujourd'hui, nos classes étant désormais suffisamment bien nanties pour que l'on projette des images — photographies, diapositives ou vidéos — sur le champ. Cette conjoncture favorise la présence du cinéma dans les cours de philosophie<sup>1</sup>. Dans ce qui suit, j'aimerais surtout revenir sur une distinction récurrente quand on aborde le sujet, soit une division assez marquée entre le cinéma dit « populaire » et le cinéma « de répertoire<sup>2</sup> ». À titre d'exemple, on considère généralement que la projection d'un *blockbuster* hollywoodien contemporain et celle d'un film d'Alain Resnais ou Stanley Kubrick offrent des expériences — pédagogiques, esthétiques, etc. — bien différentes<sup>3</sup>. À mon sens, il n'est pas nécessaire de favoriser l'un des deux types aux dépens de l'autre. Le type de film choisi est moins décisif que l'usage auquel on le soumet dans nos cours. Après avoir rappelé que les cours de philosophie confrontent les étudiants à ce qui leur est

---

<sup>1</sup> En parlant de l'utilisation du cinéma dans nos cours, j'inclus les films — ou les extraits — projetés en classe, mais aussi les références à des films que l'on ne projettera pas.

<sup>2</sup> L'appel de textes pour le dossier thématique du présent numéro fournit sa propre formulation : « que ce soit par l'entremise d'un cinéma populaire ou plus recherché, innovateur et plutôt intellectuel ».

<sup>3</sup> Ce type de questionnement intervient aussi à propos des textes, lorsqu'on tente d'évaluer si un texte est accessible pour nos étudiants et s'il mérite donc d'être inclus dans le cursus.

familier, mais aussi (et même surtout) à ce qui leur est étranger, je tenterai de montrer que le « cinéma populaire » et le « cinéma de répertoire » peuvent fournir des expériences de pensée utiles et stimulantes. L'usage que l'on fait du cinéma dépend surtout du sens que l'on veut faire ressortir du film — un sens qui peut être littéral, quand on s'en tient surtout à ce qui est dit et montré, ou figuré, quand l'essentiel réside plutôt dans ce que le film suggère.

### **Un arrière-plan philosophique : le familier et l'étranger**

La réflexion sur les usages du cinéma dans les cours de philosophie au collège m'apparaît indissociable d'une réflexion sur l'arrière-plan des cours en question : sur leurs présupposés théoriques et méthodologiques. L'usage du cinéma dans un cours est lié à une approche globale, le cinéma étant un outil pédagogique parmi les autres qui sont employés par l'enseignant. Si l'on admet volontiers que la conception de la philosophie d'un professeur oriente sa manière d'aborder les textes et les thèmes, on pourra dire de même de son utilisation du cinéma. Notons d'emblée qu'il ne s'agira pas ici d'identifier la conception de la philosophie la plus juste en général, ou la plus propice à une utilisation stimulante du cinéma dans les salles de classe en particulier. Le cinéma peut très bien trouver sa place dans des cours donnés selon des approches pédagogiques fort différentes.

La conception de la philosophie que je présente à mes étudiants — celle qui oriente mon utilisation du cinéma dans mes propres cours — s'abreuve à quelques-unes des sources les plus classiques, dans le parcours typique du cours *Philosophie et rationalité*<sup>4</sup>. Cette conception suit

---

<sup>4</sup> Il me semble cependant qu'une telle conception ne se cantonne pas au seul premier cours, mais qu'elle peut facilement être adaptée aux deux autres, en fonction des textes et des thèmes au programme.

d'abord une piste platonicienne, selon laquelle le philosophe s'interroge sur lui-même et sur ce qui l'entoure en s'efforçant de dépasser les apparences : en ne se contentant pas bêtement de ce qu'on lui présente. Ce sont donc moins les *objets* qui définissent spécifiquement la philosophie — bien qu'ils nous aident quelque peu à la circonscrire — que l'*investigation* qui les vise. À ce titre, l'allégorie de la caverne de Platon fournit une voie d'accès privilégiée à la démarche philosophique d'êtres qui, s'étant dépris de leurs impressions initiales, sont en mesure de mieux examiner ce qui les entoure grâce à une réflexion approfondie sur le réel et ses approximations<sup>5</sup>.

Une piste aristotélicienne — encore une fois à travers un prisme socratique — permet en outre d'insister sur l'importance de l'*étonnement*, en philosophie. Le philosophe n'est pas celui qui se satisfait de son propre savoir, mais celui qui s'expose constamment à ce qui pourrait le surprendre, le déstabiliser, voire le faire changer d'avis. Il faut pour cela qu'il se rende disponible à l'aventure de la philosophie : qu'il prenne le risque de constater que ses certitudes d'alors sont peut-être moins assurées qu'il ne le pensait.

L'enseignement de la philosophie au collège me semble reposer à la fois sur ce qui est familier aux étudiants (certains événements tirés de l'actualité, par exemple, ou des thèmes dont ils ont déjà entendu parler) et sur ce qui est étranger. Par ce qui est étranger on entend des manières d'appréhender les phénomènes qui, elles, vont plus loin, ou empruntent des chemins différents de ceux auxquels ils sont habitués. Quand il intervient dans nos cours, le cinéma peut alors jouer un double rôle : servant de tremplin vers une meilleure compréhension des thèmes

---

<sup>5</sup> Les rapports multiples entre l'allégorie de la caverne et le cinéma — des rapports supposant que le cinéma est fort éloigné de la vérité — ont été amplement commentés au fil du temps (notamment dans un numéro de 2009 des célèbres *Cahiers du cinéma*), et ils sont habituellement intelligibles pour des étudiants du XXI<sup>e</sup> siècle qui sont très au fait de la « culture de l'écran ».

évoqués (la vérité, la justice, la science, etc.), il peut aussi être *lui-même* un objet d'investigation, lorsqu'on tente d'initier nos étudiants aux significations multiples d'un film. J'en reparlerai sous peu, mais il me faut d'ici là revenir sur mon interrogation initiale à propos de la distinction entre cinéma populaire et cinéma de répertoire.

### **Cinéma populaire, cinéma de répertoire**

Même si la distinction entre le « cinéma populaire » et le « cinéma de répertoire » risque de déboucher sur une démarcation trop radicale tout en supposant un jugement de valeur, je la reprendrai à mon compte. Quels que soient les facteurs subjectifs qui placent couramment dos à dos ces deux types, la distinction reste ultimement fondée sur des trajectoires de production et de diffusion différentes<sup>8</sup>. On peut certes militer en faveur de l'un ou l'autre groupe de films en vertu de nos intérêts, mais il reste que, sans être complètement étanches, ces groupes sont suffisamment différents pour qu'on maintienne la distinction.

Cette décision laisse cependant ouvert un autre débat : y a-t-il lieu de favoriser l'un des deux types de cinéma dans les cours de philosophie au collège? Je répondrai par la négative en montrant comment le cinéma populaire *et* le cinéma de répertoire trouvent leur place dans des cours de philosophie misant à la fois sur des repères identifiables et sur ce qui risque fort d'étonner les étudiants (à travers un élargissement de leurs connaissances et de leurs aptitudes

---

<sup>8</sup> Cette répartition en rappelle une autre dans l'histoire du cinéma : celle que l'on a pratiquée, d'abord dans les études cinématographiques, puis dans la langue courante, en distinguant les films de « série A » des films de « série B ». Dans son livre *More Than Night. Film Noir in Its Contexts* (Berkeley, University of California Press, 1998; surtout p. 140-141), James Naremore montre que cette distinction a une origine purement économique et non qualitative : bénéficiant de budgets plus limités, les films de série B étaient par ailleurs loués à prix fixe. Les considérations qualitatives sont apparues plus tard.

générales). Le but premier des cours de philosophie de niveau collégial n'est certainement pas d'initier les étudiants aux filmographies les plus remarquables, mais l'ambition toute philosophique de *faire découvrir* — des thèmes, des approches, des auteurs ou des œuvres — peut fort bien outrepasser les seuls philosophes et textes philosophiques pour investir l'emploi que nous faisons du cinéma et des autres arts. Le cinéma parvient après tout à répondre aux deux composantes d'une telle approche de la philosophie, puisqu'il peut viser le familier *et* l'étranger, aux yeux des étudiants... parfois simultanément.

En ce qui a trait au familier, le cinéma populaire semble particulièrement pertinent. C'est après tout un cinéma que les étudiants connaissent assez bien, soit parce qu'ils ont déjà vu certains films, soit parce qu'ils ont glané au préalable des informations sur les films concernés. Il est donc très rare que la projection et l'examen de tels films soient *a priori* confondants pour eux. Cependant, il est tout à fait possible de susciter l'étonnement à propos de ces films en orientant la discussion vers des éléments qui ont jusque-là échappés aux étudiants. À titre d'exemple, ceux-ci sont parfois surpris lorsque des films comme *Clash of the Titans* (2010) ou *Immortals* (2011), initialement considérés comme de purs produits de la culture actuelle, sont replacés dans la très longue chaîne de productions culturelles qui ont adapté des récits mythologiques au fil des ans, voire des siècles.

Il en va de même du docteur Frankenstein et de son monstre, deux créatures littéraires de 1818 — éventuellement cinématographiques, à partir de 1931 — que leur créatrice, Mary Shelley, rattachait ouvertement au mythe de Prométhée<sup>10</sup>. N'importe quelle version

---

<sup>10</sup> Rappelons que le sous-titre de son roman est *The Modern Prometheus*.

cinématographique de *Frankenstein* peut ainsi, par l'entremise du cinéma fantastique, initier l'étudiant au mythe de Prométhée, mais aussi au thème grec de l'*hubris* (qui renvoie à une audace démesurée). Le familier et l'étranger se réunissent alors dans un film populaire doté d'une longue histoire, se projetant à la fois dans le passé (grâce aux influences qu'il a subies) et dans le futur (grâce à l'influence qu'il a eue<sup>11</sup>). Par ailleurs, les débats autour de la fidélité de ces films aux sources anciennes permettent de préciser la nature même du récit mythologique antique qui, du fait de sa diffusion par tradition orale, subissait de constantes métamorphoses. Les versions se multiplient, se complétant ou se contredisant, selon le cas<sup>12</sup>.

Si le cinéma populaire réinterprète parfois les anciens mythes, il lui arrive également de réinterpréter des concepts philosophiques, intentionnellement ou non. Le film d'action et de science-fiction *They Live* (1988) de John Carpenter présente une réinterprétation frappante de l'allégorie de la caverne : un homme ordinaire (son nom n'est même jamais prononcé) trouve des lunettes lui donnant accès à tous les messages cachés dans son environnement. Dépassant enfin les apparences, il voit le réel et la vérité — on sait à quel point le thème de la vision est central chez les Grecs — et il comprend que les médias de masse dissimulent des commandements exigeant l'obéissance<sup>13</sup> la plus servile; il constate aussi que la plupart des dirigeants sont des extraterrestres aux sombres desseins. Une fois libéré, il tente de convaincre son ami de porter les lunettes à son tour, et dans la meilleure tradition des films d'action, il se

---

<sup>11</sup> Le film de science-fiction *Prometheus* (2012) de Ridley Scott offre son propre éclairage sur le mythe de Prométhée et ses enjeux philosophiques. Le titre fait référence au nom d'un vaisseau dont l'équipage tente d'obtenir des réponses à certaines des questions philosophiques les plus célèbres (d'où venons-nous? que pouvons-nous accomplir?) pour éventuellement payer le prix de leur audace.

<sup>12</sup> Les étudiants découvriront bientôt qu'une telle fluidité s'applique aussi à la vie des philosophes présocratiques, entourée d'anecdotes et de légendes plus ou moins vérifiables.

<sup>13</sup> Ce film a influencé un mouvement *street art* de Shepard Fairey marqué par le signe OBEY, directement inspiré des panneaux publicitaires de *They Live*; ce signe est encore couramment employé aujourd'hui, notamment sur des vêtements.

battrait avec lui pendant huit longues minutes avant d'avoir gain de cause<sup>14</sup>! Un tel exemple — parmi bien d'autres — illustre comment nous pouvons nous déplacer du cinéma populaire à des aspects décisifs des cours de philosophie.

Un saut analogue se produit quand nous projetons un documentaire. Puisque leur matière est généralement accessible, le risque de perdre les étudiants est assez faible. Or, on peut se servir de cette matière première comme d'un tremplin vers une réflexion plus ample, comme lorsqu'un documentaire portant sur la violence faite aux enfants alimente une réflexion plus générale sur la violence dans la société ou lorsqu'on s'interroge non seulement sur la matière même d'un documentaire, mais aussi sur sa mise en forme (en se demandant, par exemple, si le montage s'efforce de traduire un message précis). Il s'agit donc de passer du familier à l'étranger par l'entremise d'un contenu filmé.

Pour sa part, le cinéma de répertoire paraît davantage confronter les étudiants à un « autre » qu'ils ne connaissent pas, que ce soit de nom ou de réputation. Cette percée dans l'inconnu peut inquiéter : basculer dans l'étranger, c'est après tout courir le risque de décontenancer les étudiants. Mais à partir du moment où l'on considère que l'enseignement de la philosophie ne table pas que sur le familier, de tels risques valent parfois la peine d'être pris<sup>15</sup>.

Certes, les films de répertoire ne semblent pas tous convenir à des cours de philosophie de niveau collégial. Les repères étant moins évidents pour de tels films que pour les documentaires

---

<sup>14</sup> Ridicule en apparence, cette scène rapproche *They Live* de l'allégorie de la caverne puisqu'elle souligne à quel point il est difficile pour un « prisonnier » de remettre ses préjugés en question.

<sup>15</sup> Ces voyages vers l'inconnu sont monnaie courante chez le philosophe, selon Pierre Bertrand : « j'écris surtout à partir de ce que j'ignore, de ce qui m'est problématique, énigmatique, » dans « Enseignement de la philosophie et création », *Philosopher*, no 23, automne 2011, p. 74.

ou les films populaires, leur mise en contexte exige un temps supplémentaire que nous pouvons difficilement nous permettre. Mais les films qui sont censés être trop complexes ou difficiles pour des étudiants de niveau collégial peuvent pourtant réussir à les rejoindre. Il m'est arrivé de projeter en classe des scènes tirées de films de Luis Buñuel — surtout *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) et *Le fantôme de la liberté* (1974). Dans leur ton et leurs constantes ruptures narratives, ces films correspondent peu aux modèles du cinéma populaire actuel, et on a coutume de ranger Buñuel parmi les maîtres d'un cinéma personnel et peu commercial; pourtant, leurs thèmes (critique de la religion, de la bourgeoisie, etc.) sont facilement perçus par les étudiants. D'autre part, ces derniers sont généralement amusés par l'humour parodique et pince-sans-rire de Buñuel. Ils sont aussi interpellés par l'objet du sarcasme, les surréalistes prenant le relais de Marx en critiquant la bourgeoisie, bien qu'ils le fassent à l'aide d'outils différents.

*Le Modern Times* (1936) de Charles Chaplin provoque également une rencontre entre un cinéma qualifié de « répertoire » et un débat toujours actuel sur l'industrialisation et la technologie. Bien que ce film comporte quelques interventions parlées, Chaplin est associé au cinéma muet, que l'on range habituellement dans les types « anciens » et étranges, d'un point de vue moderne. Son humour laisse certains étudiants de glace, en raison d'un décalage par rapport aux approches contemporaines de la comédie, mais le propos leur échappe rarement. Il ne faut pas oublier que cette esthétique soi-disant datée revient périodiquement en vogue : pensons aux nombreux films du Canadien Guy Maddin et au succès retentissant de *The Artist* (2011), de Michel Hazanavicius. Le cas de Chaplin est édifiant, car celui-ci incarne suprêmement la fragilité des distinctions trop peu nuancées : on range généralement ses films dans les classiques du



cinéma de répertoire, bien qu'il ait été l'un des acteurs et cinéastes les plus populaires de tous les temps!

### **Les deux significations**

Je suggère donc que le cinéma populaire *et* le cinéma de répertoire ont une utilité certaine dans les cours de philosophie. Après tout, les discussions entourant des films appartenant aux deux types permettent d'opérer un passage allant du familier à l'étranger (un passage particulièrement fréquent dans le cinéma *populaire*, sans lui être confiné), ou de l'étranger au familier (un passage particulièrement fréquent dans le cinéma *de répertoire*, sans lui être confiné). Au sens strict, le cinéma est un « étranger » dans un cours de philosophie, puisque sa discipline originelle n'est pas celle que nous enseignons, mais l'usage que nous en faisons le fait souvent basculer dans le familier.

Les passages du familier à l'étranger (et vice versa) évoqués dans le paragraphe précédent impliquent que l'on doive ajouter une dimension interprétative à notre réflexion. On peut facilement introduire la distinction sommaire entre le sens *littéral*, qui renvoie directement aux personnages et aux événements (c'est donc un pur résumé), et un sens *figuré* ou *symbolique*, ouvert à l'interprétation. En projetant un contenu cinématographique en classe, on peut mettre l'accent sur ce qui est dit ou montré dans le film, ou sur ce qui est simplement suggéré. Dans le premier cas, pensons à l'intervention d'un expert (dans un documentaire), ou au comportement d'un personnage (dans une œuvre de fiction); dans le deuxième cas, les possibilités sont évidemment nombreuses.

La distinction entre le sens littéral et le sens figuré trouve naturellement sa place dans les discussions entourant le mythe, dans le premier cours de philosophie — plus encore lorsqu'on choisit d'aborder le rapport complexe existant entre la pensée de Platon et les récits mythologiques. Platon est moins intéressé par le sens littéral des mythes (autrefois le contenu d'une croyance, pour ceux qui adhéraient à ces récits) que par un sens figuré qui, en faisant réfléchir le lecteur ou l'auditeur, établit les bases d'une véritable expérience de pensée. Le contenu mythologique devient donc le prétexte d'une réflexion plus large. À titre d'exemple, le mythe de l'anneau de Gygès, dans la *République* de Platon, est moins une réflexion sur l'invisibilité (soit le pouvoir conféré par l'anneau à son propriétaire) que sur la justice et la moralité<sup>16</sup>.

Dans cette veine, on sait que l'histoire de la philosophie est remplie de récits fictifs qui ont servi de tremplin à la réflexion— pensons, entre autres, aux paradoxes de Zénon, à l'hypothèse du malin génie de Descartes, d'un cerveau dans une cuve ou d'une Terre jumelle de Putnam<sup>17</sup>. Le cinéma peut jouer un rôle similaire dans les cours de philosophie. Après tout, il met en scène des situations (généralement fictives) aptes à nourrir une réflexion sur des thèmes fort concrets par ailleurs. Du film à la réflexion, on peut effectuer un saut relativement grand, faisant en sorte que l'accessibilité immédiate du contenu cinématographique n'est pas aussi fondamentale qu'on pourrait le croire. Après tout, un film de répertoire prétendument hermétique peut devenir intelligible quand on le lit d'une certaine manière. À bien des égards, le cinéma, tout

---

<sup>16</sup> On peut en outre mettre l'accent sur la filiation entre ce mythe et les « récits de l'anneau » (ou de l'invisibilité) dans l'histoire de l'art, d'H.G. Wells à J.R.R. Tolkien, qui ont une richesse philosophique considérable.

<sup>17</sup> Parmi les ouvrages et les articles consacrés à cette question, mentionnons *Mon zombie et moi. La philosophie comme fiction* de Pierre Cassou-Noguès, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2010.

comme les autres arts profondément investis par la fiction, peut être considéré comme un *laboratoire* dans les cours de philosophie. Il fournit à l'enseignant et aux étudiants des personnages et des situations qui peuvent être approfondis dans leur contexte propre (le film et la période dont ils sont issus, par exemple), mais qui peuvent aussi être sortis de leur lieu d'origine afin d'accéder à l'universel.

Ces considérations sur les sens multiples permettent d'intégrer sans heurts les deux types de cinéma décrits dans la section précédente. Dans un cours sur Freud et la psychanalyse, par exemple, diverses possibilités cinématographiques s'offrent à nous, selon l'approche préconisée en classe. Nous pourrions montrer l'extrait d'un documentaire sur Freud (bref, entendre le témoignage d'experts); nous pourrions aussi projeter une scène de *Freud : The Secret Passion* (1962) de John Huston, dans lequel Freud est personnifié par Montgomery Clift<sup>18</sup>; enfin, nous pourrions projeter une scène tirée d'un film populaire ou de répertoire dont le rapport à la psychanalyse est indirect (une scène de rêve ou un échange houleux entre un fils et son père). Les deux types de cinéma pourraient être convoqués, que ce soit pour offrir des repères familiers ou pour confronter les étudiants à l'étranger; le « populaire » et le « répertoire » ne doivent donc pas être considérés comme les prisonniers d'une case étroite, mais comme les dispensateurs d'une matière participant à la fois à des repères familiers et à des éléments moins connus des étudiants.

\*

---

<sup>18</sup> Incidemment, un philosophe qui a l'habitude d'être abordé dans nos cours — Jean-Paul Sartre — a presque collaboré à ce film, mais la longue version de son scénario n'a ultimement pas été retenue.

Plutôt que de définir un « programme d'utilisation du cinéma » dans les cours de philosophie — entreprise fort hasardeuse de toute manière —, cette contribution a tenté d'éviter le piège de la capitulation. Une capitulation qui prend plusieurs formes, dont les deux suivantes : le rejet du cinéma de répertoire parce qu'il est trop difficile ou complexe, et le rejet du cinéma populaire parce que son niveau intellectuel nous apparaît trop faible. Il me semble plus intéressant de réfléchir à l'*intégration* commune de ces deux types de cinéma. Cette intégration se fonde en particulier sur le passage du familier à l'étranger — ou de l'étranger au familier — dans les échanges entourant les films projetés en classe, avec un accent sur ce qui est dit et montré, ou sur ce qui est simplement suggéré. Doit-on en tirer une profession de foi relativiste, dans la mesure où tous les films peuvent être utiles, selon l'approche préconisée par l'enseignant? Dans une certaine mesure seulement. Certes, examinés à travers une telle grille, peu de films sont condamnés d'avance et jugés inadéquats (parce qu'ils seraient trop difficiles, simples, populaires, etc.). Ultiment, ce sont les thèmes abordés en classe qui orientent le choix des films projetés. En ce sens, tous les films ne sont pas nécessairement passibles d'être employés avec profit; les thèmes d'un cours donné opèrent une première sélection qui sera complétée par les choix plus personnels de l'enseignant, en dernière instance.