

Le gnosticisme dans le cinéma de la fin du XXe siècle

De nombreux courants culturels de l'époque moderne ont été qualifiés de gnostiques : l'anarchisme et les doctrines révolutionnaires comme une attaque contre un ordre social emprisonnant, la foi dans des techniques de connaissance qui révèlent les vérités cachées du monde (par exemple la psychanalyse freudienne), l'ésotérisme, y compris une science de plus en plus spécialisée qui semble ésotérique à tous sauf à quelques personnes dans le domaine d'étude, et un sentiment généralisé de méfiance à l'égard des autorités reçues. Si l'on regarde bien, le terme semble s'appliquer à tout et n'importe quoi. Cela s'explique principalement par le fait que les facteurs mentionnés plus haut ont tellement marqué l'ère moderne que l'on trouve partout des traces de gnosticisme. Mais un terme qui veut tout dire ne veut rien dire. Ensuite, il y a tout simplement une erreur d'analyse. Par exemple, un interprète influent de la culture, Eric Voegelin (1901 - 1985), a confondu gnosticisme et hermétisme. Les deux sont ésotériques, mais l'hermétisme affirme le monde ; s'il voit une dualité entre le monde matériel et un monde idéal ou céleste, il cherche les clés pour relier les deux afin de mieux dominer le côté matériel. Nous devons également être conscients des abus d'un étiquetage facile. Pour les interprètes des phénomènes culturels, le gnosticisme est un terme pratique pour désigner toutes ces nouvelles influences qui perturbent mystérieusement le sentiment confortable que l'on a de l'adéquation des choses familières. Dans les polémiques, « gnostique » est le terme tout trouvé pour un rejet irréfléchi. L'homme que j'ai vu l'utiliser le plus souvent pour condamner des points de vue opposés est aussi l'homme le plus souvent qualifié de gnostique par ses propres critiques.

La meilleure façon de remédier à cet état de confusion est d'examiner des exemples spécifiques de gnosticisme culturel. En examinant deux films assez récents et populaires et deux autres plus anciens qui ont atteint le statut de classiques du cinéma, j'espère atteindre trois objectifs : clarifier les idées fondamentales du gnosticisme et leur attrait, distinguer en quoi le gnosticisme moderne diffère du gnosticisme ancien et montrer, à travers l'exemple du cinéma, l'omniprésence de ces idées dans la culture d'aujourd'hui.

Deux films gnostiques populaires

Le gnosticisme moderne est davantage un état d'esprit culturel qu'une religion formalisée. C'est une façon de vivre la condition humaine et d'y répondre. Deux films réalisés à une époque (1998-1999) et dans un lieu (Australie) très proches l'un de l'autre expriment clairement cet état d'esprit gnostique. Dans le second, *La Matrice*, premier film d'une trilogie, le gnosticisme s'affiche de lui-même, ce qui est souvent noté dans les commentaires sur le film. Ce qui a été omis dans ces commentaires, c'est la façon

dont *La Matrice* exprime la variété moderne du gnosticisme, qui diffère de la forme ancienne. Le film précédent, *Dark City*, n'est pas seulement un meilleur film mais aussi une vision gnostique plus claire.

Dans *Dark City*, écrit et réalisé par Alex Proyas, des sujets humains expérimentaux sont gardés dans une ville artificielle. Leurs souvenirs ont été effacés et de nouveaux souvenirs sont implantés afin de créer les identités individuelles et les objectifs requis par les expériences. Ces expériences, tout comme la ville elle-même, sont contrôlées par des extraterrestres qui tentent de comprendre l'individualité et le but de l'homme. Les sujets humains ne savent pas qu'ils participent à une expérience, ni que leur identité est régulièrement recrée en modifiant leur mémoire.

Un homme, John Murdock, a ou acquiert la capacité, comme celle des extraterrestres, de contrôler mentalement les machines qui produisent l'environnement de la ville. Mais pour que cette capacité puisse être utilisée pour faire la différence, il doit d'abord apprendre que sa prétendue connaissance de soi est une illusion implantée pour le contrôler, et il doit apprendre sa véritable nature et sa condition. Ce n'est qu'alors qu'il pourra prendre le contrôle de la ville et la mettre au service des humains, et non des extraterrestres.

La Matrice, d'Andy et Larry Wachowski,¹ tire son nom du réseau neuronal intégré généré par ordinateur qui relie tous les habitants de la planète et leur transmet une expérience complètement illusoire générée par ordinateur. Dans ce cas, il s'agit de la propre création de l'homme, l'intelligence artificielle, qui, au lieu de le servir, a créé un monde robotique qui s'est rebellé contre l'homme, a pris le contrôle du monde et a réduit l'homme à une source d'énergie, vivant dans des nacelles et nourri de fausses expériences. Quelques rares personnes douées ont, d'une manière ou d'une autre, le pouvoir de se libérer et, à leur tour, de sauver les autres, en délivrant l'homme de l'enfermement dans une illusion qui lui a été imposée pour qu'il serve les desseins d'autrui. Dans cette mission, ils sont confrontés à des programmes de sécurité qui opèrent dans le contexte de *La Matrice* elle-même et qui sont connus sous le nom d'agents.



En dehors de la matrice, des personnes libres voyagent à bord d'aéroglisseurs, luttent contre les robots et envahissent la matrice. Le vaisseau de l'histoire est commandé par un homme nommé Morpheus (un nom symbolique : le dieu du sommeil).

Ces films ne sont pas des récits d'aventure de science-fiction, mais plutôt des récits visionnaires appelant l'homme à se libérer de ses illusions.

Les deux films commencent leur action principale dans des chambres d'hôtel, suggérant que les

1 Il a été allégué que le véritable auteur de *La Matrice* est Thomas Althouse, et que les frères Wachowski lui ont volé la propriété. Elle fait l'objet d'une action en justice. Voir : <https://sarahwestall.com/are-the-hollywood-insiders-ashamed-yet-matrix-scam-continues-to-unravel-w-thomas-althouse-1of2/>

personnages sont des visiteurs qui ne sont pas chez eux dans le monde. Dans *Dark City*, le film s'ouvre sur le personnage principal, John Murdock, qui se réveille dans un bain. Le critique de cinéma Roger Ebert, dans le commentaire de la version DVD, mentionne la découverte par les cinéphiles que le numéro de la chambre est le 614, et que Jean 6:14 dit : « Quand les gens virent les signes qu'il avait faits, ils dirent : C'est bien le Prophète qui doit venir dans le monde ». *La Matrice* reprend cette utilisation des codes de numéros de porte. Le numéro de la porte de la chambre d'hôtel au début du film est 303. La chambre contient le personnage de Trinity. (Nous rencontrons ensuite Thomas Anderson, qui se fait appeler Neo, dans l'appartement 101, et le film tourne autour de la question de savoir s'il est l'Unique, (en anglais, « one », une), qui a été prédit pour venir sauver l'humanité du réseau neuronal dans lequel elle est piégée. Sachant que les numéros de porte sont significatifs et que *La Matrice* se plaît à citer d'autres films, nous remarquons que 101 est une référence au premier évangile, Matthieu, et au texte commençant par 10:1 dans cet évangile :

Il appela auprès de lui ses douze disciples, et leur donna le pouvoir de chasser les esprits impurs et de guérir toute maladie et toute infirmité. Les noms des douze apôtres sont les suivants : d'abord Simon, appelé Pierre, et André, son frère ; Jacques, fils de Zébédée, et Jean, son frère ; Philippe et Barthélemy ; Thomas et Matthieu, le publicain ; Jacques, fils d'Alphée, et Thaddée ; Simon le Cananéen, et Judas Iscariote, qui l'a trahi.

La référence à la chasse aux esprits impurs, c'est-à-dire aux agents, est claire, tout comme l'apparition des frères Tank et Dozer, les « vrais enfants de Sion » (nés en dehors de la matrice) dans l'équipe de Morpheus, ainsi que le rôle important d'un autre membre de l'équipe en tant que traître et figure de Judas. Thomas Anderson, à la fois en tant que sauveur (le fils de l'homme, de la racine grecque *andros*-, homme, et -son, fils) et en tant que Thomas doutant, a du mal à croire en lui-même.

Quant à la salle 303, le troisième évangile, Luc, n'a pas de trentième chapitre, mais Luc 3:3 parle de l'apparition de Jean qui va de l'avant pour annoncer celui qui vient, et le personnage de Trinity dans le film cherche et croit en Thomas Anderson en tant que Celui qui vient.

Sur le vaisseau de Morpheus, le Nebuchadnezzar, une plaque indique qu'il s'agit du Mark III, No. 11, fabriqué en 2069. Marc 3:11 indique : « Lorsque les esprits impurs le virent, ils se prosternèrent devant lui et s'écrièrent : Tu es le Fils de Dieu. » Nabuchodonosor est le roi qui, alors qu'il se promenait sur le toit de son palais, a dit : « N'est-ce pas ici la grande Babylone ? » En punition de son arrogance, il perdit la raison et vécut comme une bête pendant « sept périodes de temps » afin d'apprendre l'humilité devant Dieu. De même, Morpheus dit qu'avec la création de l'intelligence artificielle, « toute l'humanité était unie dans la célébration. Nous nous sommes émerveillés de notre propre magnificence en donnant naissance à l'IA ». mais l'humanité a été emprisonnée dans l'illusion de la Matrice – elle a perdu sa raison – par la race des machines dérivant de l'IA.

Enfin, à partir de 2069, le vingtième livre de la Bible (dans la disposition protestante courante), Proverbes, chapitre 6, verset 9, se lit comme suit : « Jusqu'à quand resteras-tu couché, paresseux ? Quand te lèveras-tu de ton sommeil ? » Non seulement le sommeil est une métaphore courante de la condition humaine dans la littérature gnostique, mais lorsque nous rencontrons Thomas Anderson pour la première fois dans le film, il est endormi. Les premiers mots qui lui sont adressés sont : « Réveille-

toi, Néo ». (Néo signifie nouveau, reflétant l'appropriation gnostique de l'idée de la nouvelle naissance chrétienne).

On dit ensuite à Néo de « suivre le lapin blanc ». Il s'agit non seulement d'un indice dans le récit du film, mais aussi d'une référence à Alice au pays des merveilles, qui revient souvent comme symbole de l'enfermement dans un monde de fous. Mais il s'agit également d'une référence à la chanson White Rabbit du Jefferson Airplane, qui utilise Alice au pays des merveilles comme métaphore de l'expérience des drogues qui modifient l'esprit. « Une pilule vous rend plus grand, et une pilule vous rend plus petit ». La piste du lapin blanc mène Neo à la situation où il doit choisir entre deux pilules. La métaphore renvoie à la narration.

En bref, les réalisateurs de *La Matrice* ont multiplié les symboles, utilisant non seulement des codes numériques, mais aussi des images visuelles, les noms des personnages et des citations tirées de films et d'autres médias populaires pour présenter le film comme ayant un message religieux.

Ces films sont l'expression d'une forme particulière de gnosticisme, le gnosticisme moderne. Le terme « gnosticisme » lui-même est souvent mal utilisé. Parce que le sens du mot grec qui le sous-tend est « connaissance », tout point de vue religieux qui incite les gens à faire un usage responsable de la raison est faussement qualifié de gnostique, en particulier par les prédicateurs axés sur l'expérience et leurs semblables. Nous avons noté précédemment que le gnosticisme est parfois confondu avec l'hermétisme. Mais le gnosticisme désigne un diagnostic précis de la situation difficile de l'homme, de sa cause et de sa solution.

Variétés de gnosticisme et de croyances similaires

Dans le gnosticisme ancien, l'univers était constitué d'un être transcendant qui, d'une manière ou d'une autre, a donné naissance à d'autres êtres, ainsi qu'au monde matériel que ces êtres inférieurs ont à leur tour créé. La création du monde matériel n'a jamais été voulue par le dieu transcendant, et les êtres inférieurs qui l'ont créé n'ont pas non plus compris le bien qui se trouvait au-dessus d'eux, de sorte que la création s'est avérée mauvaise. D'une manière ou d'une autre, quelque chose du dieu transcendant s'est retrouvé piégé dans la création matérielle, et cet élément divin est le moi intérieur ou l'esprit de l'homme, qui est aliéné de sa véritable demeure alors qu'il est piégé dans l'existence matérielle.

Pour le gnostique, le salut consiste à éveiller le moi intérieur à sa véritable nature et à lui permettre de retourner à la source divine. L'éveil et le retour nécessitent tous deux la connaissance, ou en grec *gnosis*, d'où le nom de gnosticisme.

Le gnosticisme comporte cependant plusieurs invraisemblances ou difficultés conceptuelles. La première d'entre elles est de savoir comment un être issu du bien peut finir par devenir mauvais. Cette question est abordée de trois manières. Premièrement, il y a l'émanation. Le dieu bon n'a pas créé le monde, ni ordonné sa création, ni même eu connaissance de son existence. Il l'a fait à plusieurs reprises. Le dieu bon engendre des êtres inférieurs, qui à leur tour en engendrent d'autres, qui n'ont pas l'expérience directe du dieu transcendant. Le nombre de sphères intermédiaires entre le dieu et le monde peut être de trois, sept ou même 360, selon le degré d'élaboration et d'ésotérisme de la variété de

gnosticisme qui les postule. À part un amincissement de l'être, il n'y a pas de changement de qualité qui expliquerait le mal, de sorte que cette explication semble être principalement un obscurcissement. Cette idée que le mal est une sorte de manque d'être a persisté pendant longtemps dans la pensée occidentale, bien qu'aujourd'hui elle semble être confinée aux thomistes.

La deuxième explication de l'origine de la création du mal est la corruption des puissances créatrices immédiates qui sont sous l'influence de l'ignorance, de la jalousie (si elles prennent conscience de l'existence d'un être plus grand qu'elles et veulent démontrer leur propre pouvoir indépendant par la création) ou de la passion. Mais cela soulève le problème de l'origine du mal, qui passe du monde matériel à l'être supérieur qui l'a créé, et le mal qui s'y trouve a également une origine qu'il convient d'expliquer.

Le dernier type d'explication est la mythologie, qui fait généralement appel à des métaphores sexuelles, des abstractions telles que la sagesse, la pensée et d'autres étant personnifiées et décrites comme s'accouplant les unes aux autres et donnant naissance à d'autres êtres. Parce que la mythologie substitue le récit à la description théorique, elle soulage quelque peu la pression de produire une explication rationnelle.

La deuxième invraisemblance du gnosticisme est qu'il est difficile d'expliquer comment certaines parties du bien se retrouvent piégées dans le monde matériel, le point le plus éloigné du dieu transcendant. Dans ce cas, l'explication tend à être entièrement mythologique, lorsque le dieu transcendant s'implique d'une manière ou d'une autre dans une créature inférieure et lui transmet la vie divine, puis que les créateurs du monde matériel lient cette vie divine à l'ordre matériel par malveillance.

La troisième invraisemblance est de savoir comment cette vie divine peut retourner à sa source divine en recevant des informations. C'est ici qu'une figure de sauveur joue un rôle. Ce sauveur fait une ou deux choses. Premièrement, il descend dans le monde matériel et réveille l'être divin, l'informant de sa véritable nature et de sa place dans le royaume transcendant. Deuxièmement, le sauveur peut également servir de modèle illustrant la manière dont cette nature divine doit remonter vers le dieu.

Le problème ici est que cette nature divine est notre moi intérieur, quelque chose de plus intérieur que l'âme elle-même. Informé de sa véritable identité divine, le gnostique peut s'éveiller à sa condition de prisonnier et d'aliéné, mais comment peut-il laisser la matière derrière lui et remonter vers dieu en tant qu'individu réel ? Et si le divin est piégé dans la matière, comment le fait de savoir qu'il est piégé libère-t-il le piège ?

C'est là que le gnosticisme a trouvé une idée essentielle dans le christianisme. Le christianisme enseignait que par l'union spirituelle avec le Christ, on renaît en tant que nouvelle créature. C'est l'idée d'une rupture décisive avec l'ancien ordre de l'être par le biais d'une renaissance à laquelle le gnostique aspirait. Le gnostique considérait alors les évangiles chrétiens comme une littérature mythologique dont il connaissait le sens caché, celui d'un sauveur d'outre-monde qui vient, donne des connaissances secrètes à ceux qui sont capables de les recevoir, montre comment abandonner la nature matérielle et donne la capacité par une nouvelle naissance que l'on s'approprie intérieurement.

La dernière invraisemblance est un peu comme le problème du bouddhisme. Quel est cet esprit qui doit retourner au divin et être sauvé ? Tout ce qui est défini et identifiable est une accréation d'un royaume inférieur et doit être laissé derrière lors de l'ascension vers le divin. Dans quel sens est-ce que c'est moi qui suis sauvé à la fin ? Une fois l'étincelle divine libérée, reste-t-il un moi ?

Ce message gnostique a été enseigné à travers une variété de mythes et de paraboles qui ont habillé les idées gnostiques d'une forme littéraire captivante et persuasive. Ce qu'un film gnostique doit faire, c'est remplacer le rôle de la mythologie dans le monde antique par un récit analogue d'enfermement, d'illumination et de sauvetage. Cependant, nous ne vivons plus dans le monde antique et l'univers gnostique ne peut pas nous sembler réel, de sorte que le gnosticisme moderne doit prendre une nouvelle forme. Mais il y a une étape transitoire qui est apparue en premier dans la culture populaire, et c'est l'existentialisme.

Les deux choses sont très similaires. Han Jonas, dans son étude majeure sur le gnosticisme, nous dit :

Lorsque, il y a de nombreuses années, je me suis tourné vers l'étude du gnosticisme, j'ai découvert que les points de vue, l'optique en quelque sorte, que j'avais acquis à l'école de Heidegger, me permettaient de voir des aspects de la pensée gnostique qui m'avaient échappé auparavant. Et j'ai été de plus en plus frappé par la familiarité de ce qui semblait tout à fait étrange.²

Avec la montée du point de vue moderne, quelque chose de l'ancien sentiment d'abandon dans le monde était revenu. Comme le gnostique vivant dans l'Empire romain, l'homme moderne a le sentiment que le monde qui l'entoure n'est pas amical à son égard. N'ayant pas demandé à naître, il a été propulsé dans une existence au sein d'un univers mécanique qui n'a ni valeurs, ni intérêts, ni objectifs. Il est indifférent à ce que l'homme peut désirer et ne confère aucun sens à ses choix ou à ses réalisations. La physique impersonnelle ne fait que garantir l'anéantissement de ces réalisations, que ce soit à court ou à long terme. Ainsi, un existentialiste comme Sartre décrirait l'homme comme une « passion inutile », car l'homme a tous les désirs de but, d'affirmation et de valeur cosmique que l'ère chrétienne a promis ; c'est juste qu'il n'y a pas de base extérieure pour les satisfaire.

Pour l'existentialiste, tout ce que l'homme a, c'est sa liberté, dont il peut faire ce qu'il veut pendant sa courte existence. Mais inventer un dieu transcendant qui affirme l'homme est pour l'existentialiste de la « mauvaise foi » et, de manière incohérente, le seul grand péché que l'on puisse commettre. (Pourquoi les gens ne pourraient-ils pas se tromper eux-mêmes, après tout, si cela leur permet de se sentir mieux ? Pourquoi ne peuvent-ils pas utiliser leur liberté de cette manière, comme n'importe quelle autre ?)

Dans l'existentialisme, cependant, il y a aussi une grande différence avec le gnosticisme.

Il n'y a pas d'oubli d'une différence cardinale entre le dualisme gnostique et le dualisme existentiel existentiel : L'homme gnostique est jeté dans une nature antagoniste, anti-divine et donc anti-humaine, l'homme moderne dans une nature indifférente. Seul ce dernier cas représente le vide absolu, le véritable puits sans fond. Dans la conception gnostique,

2 Hans Jonas, *The Gnostic Religion*, deuxième édition, (Boston : Beacon Press, 1963) p. 320.

l'hostile, le démoniaque, est encore anthropomorphique, familier même dans son étrangeté, et le contenu lui-même donne une direction à l'existence... Même cette qualité antagoniste n'est pas accordée à la nature indifférente de la science moderne, et aucune direction ne peut être obtenue de cette nature.³

Le gnostique désespérait de ce monde qui l'emprisonnait et le haïssait, mais il pensait qu'il y avait une échappatoire. Il pensait qu'il était lui-même une parcelle d'être divin, et que le monde le haïssait simplement parce qu'il le reconnaissait comme plus grand que lui. Il pouvait mépriser le monde physique et projeter de s'en échapper pour retourner dans son propre foyer. Pour l'existentialiste, l'expérience d'être dans le monde ressemble à l'expérience du gnostique d'être abandonné, écrasé, frustré et piégé. Mais il n'y a pas de source divine dont il serait tombé et à laquelle il pourrait revenir, et il n'y a pas de puissances démoniaques emprisonnantes à combattre, mais seulement l'univers indifférent et l'homme qui y vit avec ses passions absurdes.

Cela rend le nihilisme moderne infiniment plus radical et plus désespéré que le nihilisme gnostique ne pourra jamais l'être, malgré sa terreur panique du monde et son mépris provocateur de ses lois. Que la nature s'en moque, d'une manière ou d'une autre, est le véritable abîme. Que seul l'homme s'en préoccupe, dans sa finitude qui n'affronte rien d'autre que la mort, seul avec sa contingence et l'insignifiance objective des significations qu'il projette, est une situation véritablement sans précédent.⁴

Ce n'est pas que les existentialistes aient été cohérents ; le fait qu'ils aient souvent été nazis ou communistes montre leur incapacité à éviter ce qu'ils appelaient la « mauvaise foi ». Pourquoi ?

Le dualisme gnostique, aussi fantastique soit-il, était au moins cohérent. L'idée d'une nature démoniaque contre laquelle le moi s'oppose a du sens. Mais qu'en est-il d'une nature indifférente qui contient néanmoins en son sein ce pour quoi son propre être fait une différence ?⁵

Rares sont ceux qui peuvent s'y résigner complètement. Les autres ont besoin d'un programme qui leur promet un plus grand épanouissement. Certaines impulsions dans ce sens sont évidentes depuis plus de 200 ans. Le marxisme, par exemple, a proposé de s'emparer du monde et de le transformer en une utopie adaptée à l'homme. Ce faisant, il a montré à la fois la haine destructrice du monde qui inspire le gnostique et un désir similaire d'atteindre le repos utopique statique. Mais en tant que mouvement moderne, il a dû réaliser à la fois la destruction et la recreation dans le même monde physique, qui est la seule réalité, ce qui a donné lieu à un processus continu de construction et de destruction simultanées de la même chose, qui n'a mené nulle part.

Nous pouvons maintenant comprendre le gnosticisme moderne. Il s'apparente à l'existentialisme, mais avec une conscience religieuse encore plus aiguë et ressent la frustration de l'homme face à l'absence de la place qu'il aimerait occuper dans le cosmos. Mais le gnostique moderne n'acceptera pas la résignation de l'existentialiste à une liberté perdue. Il veut au contraire réformer l'univers pour en

3 Jonas, pp. 338-339.

4 Jonas, p. 339.

5 Jonas, p. 339.

faire quelque chose de digne de lui. En raison des incohérences des existentialistes, il n'existe pas, dans la pratique, de frontière nette entre l'existentialisme et le gnosticisme moderne.

Le national-socialisme était une autre tentative de programme gnostique moderne. Depuis cette époque, l'impulsion gnostique s'est souvent exprimée dans la science-fiction et dans la théorie critique. C'est dans la littérature et maintenant dans le cinéma que nous pouvons examiner les expériences dans ces perspectives, sans passer par les millions de morts qu'entraînent les programmes gnostiques politiques.

Le gnosticisme, ancien et moderne, s'inscrit dans un contexte social. Il s'agit d'une religion pour la classe moyenne, les citadins qui ont suffisamment de loisirs pour s'adonner à une religion de loisir, mais qui attire peu de véritables intellectuels. Elle attire les gens qui vivent dans une société aliénante, qu'ils estiment dirigée par d'autres dans l'intérêt d'autres personnes, et à laquelle ils ne se sentent pas vraiment associés. Dans l'Antiquité, cet état d'esprit est apparu lorsque la polis, la cité-État dans laquelle les citoyens exerçaient le pouvoir face à des pairs aux intérêts connus, a été remplacée par l'empire. Dans le monde moderne, le contexte est celui d'une société dirigée par des bureaucrates et des politiciens professionnels qui débitent une idéologie et des phrases toutes faites sans jamais faire campagne pour un poste en exprimant leurs véritables intentions. (On pourrait dire des choses analogues des grandes institutions de la religion, du commerce et même de l'éducation).

Le gnosticisme a également un style. Il y a un intérêt pour l'ésotérisme, une tendance à l'embellissement et à la complication excessive, ainsi qu'une inventivité qui produit constamment de nouvelles versions et des sectes rivales. Nous avons vu un peu de cela dans *La Matrice*, où de nombreux indices, symboles à références multiples et images sont utilisés qui ne seraient remarqués que par quelqu'un qui passerait le film en revue pour les chercher. En d'autres termes, ils ne fonctionnent pas dans le cadre d'un visionnage cinématographique normal du film, mais sont là pour un type d'amateur de cinéma qui les recherche. Cela fait partie de l'esthétique gnostique. (Arthur C. Clarke a remarqué : « Si vous comprenez *2001* dès le premier visionnage, nous aurons échoué »).

L'explosion du cinéma gnostique ces dernières années montre que nous sommes à un moment où de telles paraboles parlent à l'esprit populaire (tout comme, au cours des deux décennies précédentes, la prise de contrôle de nombreux départements universitaires de littérature par des théoriciens littéraires nazis, c'est-à-dire des déconstructionnistes, montre l'attrait du gnosticisme moderne pour l'esprit académique).

Parce que *Dark City* est un bien meilleur film au niveau visionnaire que *La Matrice* (même si *La Matrice* excelle en tant que thriller d'aventure), il nous servira d'exemple pour illustrer le fonctionnement du mythe gnostique moderne. Lorsque John Murdock se réveille dans la baignoire d'une chambre d'hôtel, la mémoire effacée, il ne sait pas qui il est ni pourquoi il est là. En fait, il fait partie d'une nouvelle phase de l'expérience menée par les extraterrestres pour apprendre la relation entre la mémoire et l'individualité. Ils devaient lui donner les souvenirs d'un tueur en série (via une injection) et voulaient savoir s'il se comporterait alors comme un tueur en série. Mais d'une manière ou

d'une autre, John Murdock est devenu résistant et se réveille alors que l'empreinte mémorielle est incomplète.



Cela reflète une question gnostique clé. Si le vrai moi est divin et vient d'au-delà de ce monde, alors l'identité de ce moi ne peut pas consister en des événements ou des faits de l'existence dans ce monde ou en des souvenirs de ces événements ou faits. Les extraterrestres, qui s'éteignent à cause d'un ennui collectif, sont à la recherche de ce que le Dr Scheber, l'assistant humain des extraterrestres, appelle « l'âme ». qui est l'identité individuelle. Les extraterrestres, qui ont une mémoire collective, pensent que la clé se trouve dans la mémoire ou dans l'utilisation de la

mémoire.

Mais tous ces souvenirs ont été extraits et collectés par les extraterrestres lorsque les premiers sujets humains ont été amenés dans l'expérience, et ont été échangés, insérés et supprimés depuis lors. Dans la Cité des ténèbres, les souvenirs n'appartiennent à aucun personnage en particulier. En fait, ils donnent une identité trompeuse à celui qui les possède et font partie de l'emprisonnement dans l'expérience.

Un inspecteur de police traque Murdock, mais lorsque ce dernier, libéré de nombreux faux souvenirs et aidé par le Dr Scheber, commence à comprendre qu'il fait partie d'une expérience, il persuade l'inspecteur de se joindre à lui dans sa quête de la vérité.

La recherche de John Murdock est également un processus d'apprentissage du type de vérité à rechercher. Il doit apprendre à abandonner la recherche des souvenirs manquants, car ils n'ont jamais été les siens et ne disent pas qui il est. Tout d'abord, il se prouve à lui-même qu'il n'est pas un tueur en série : « J'ai perdu la tête, mais qui que je sois, je suis toujours moi, et je ne suis pas un tueur ».

Mais est-ce parce que les souvenirs d'un tueur en série n'ont jamais été implantés en lui ? Les extraterrestres, pour traquer Murdock dans la ville, implantent à l'un de leurs membres les souvenirs qui auraient dû être donnés à Murdock. Cet extraterrestre devient effectivement le tueur en série que Murdock était censé être. L'identité des extraterrestres réside donc dans leurs souvenirs. Ils n'ont pas d'âme. En termes gnostiques, les puissances démoniaques qui contrôlent ce monde en sont issues et n'ont pas cette part de divinité que l'homme, dont l'origine se situe au-delà de ce monde, possède.

À un moment donné, John et l'inspecteur de police interrogent le Dr Scheber.

« Vous dites qu'ils nous ont amenés ici. D'où ? »

Dr. Schreber : « Je suis désolé. Je ne me souviens pas. Aucun d'entre nous ne se souvient de cela. Ce que nous avons été. Ce que nous aurions pu être. Quelque part d'autre. »

...

« N'y a rien d'autre, John. Il n'y a rien au-delà de cette ville. Le seul endroit où la maison existe, c'est dans ta tête. »

Nous avons ici les deux parties du gnosticisme. Dans la première déclaration, le fait que l'homme ait été arraché à son véritable foyer et emprisonné dans un monde étranger par des puissances hostiles reflète ce que les anciens gnostiques croyaient au sujet de l'origine divine oubliée de l'homme. Pour les anciens gnostiques, cette origine est réelle et le salut est un retour à cette origine. Pour le gnostique moderne, cette origine n'est pas réelle, en ce sens qu'il n'y a ni dieu ni monde au-delà de celui-ci, mais l'expérience humaine donne néanmoins l'impression que c'est vrai.

La deuxième affirmation est ce que l'existentialiste et le gnostique modernes croient, contrairement à l'ancien gnostique qui croyait en la fuite. Le gnostique moderne croit au contraire qu'il faut s'emparer de la situation et créer un monde digne de l'homme.

Dans le film, les extraterrestres contrôlent tout grâce à un lien télépathique avec d'énormes machines qui créent la réalité physique de la Cité des Ténèbres. Ce processus est appelé « syntoniser ». « D'une manière ou d'une autre, John Murdock a également développé la capacité de syntoniser. Il prend le contrôle des machines des mains des extraterrestres.

Le Dr Schreber se demande ce qu'il va faire de ce pouvoir.

Dr. Schreber : « Qu'allez-vous faire maintenant, John ? »

« Je vais réparer les choses. Vous m'avez dit que j'avais ce pouvoir, n'est-ce pas ? Je peux faire faire à ces machines tout ce que je veux. Faire de ce monde ce que je veux qu'il soit. Tant que je me concentre suffisamment. »

Murdock entreprend de remodeler la ville de manière à ce qu'elle serve les intérêts humains. Ce n'est plus une ville sombre, mais une ville de lumière.

Murdock a également une dernière rencontre avec l'un des extraterrestres qui veut savoir ce qu'il va faire de son pouvoir. Murdock explique aux extraterrestres pourquoi il pense qu'ils ont échoué.

« Vous voulez savoir ce qui fait de nous des êtres humains ? Eh bien, vous ne le trouverez pas ici [il montre son front]. Vous avez cherché au mauvais endroit ».

Il existe donc un secret de l'humanité : l'âme. Mais elle ne se trouve pas dans les souvenirs – les faits de l'histoire personnelle. Quel est ce secret ?

Puisque le film est une parabole gnostique, nous pouvons revisiter dans le film les quatre invraisemblances que nous avons remarquées dans le gnosticisme.

Comment un être issu du bien, comme une extension ou une génération de cet être bon, peut-il devenir mauvais ? Dans le film, ce n'est pas un problème, si l'on est prêt à accepter l'existence des extraterrestres. Ils apparaissent dans l'univers avec leurs propres objectifs et il n'y a pas de source intelligente au-delà d'eux. Comme dans le gnosticisme moderne, il n'y a pas d'origine divine ou d'innocence primordiale dont nous ou eux serions déçus. Ce qui pose problème, c'est le sentiment que nous avons que les choses ne vont pas bien dans le monde. Pourquoi nous sentons-nous prisonniers ? Le film n'a pas besoin de l'expliquer, il suffit de montrer les personnages découvrant ces sentiments. Mais comment le gnosticisme moderne identifie-t-il ce bien dont l'homme a besoin, puisqu'il n'a pas

d'existence antérieure ni de norme déterminante ? Pourquoi avons-nous besoin du salut, et non de médicaments ou de thérapies ? Quelle forme de vie doit prendre ce salut ? S'agit-il de vivre une vie variée mais brève dans laquelle chacun donne selon ses capacités et reçoit selon ses besoins ? S'agit-il de prendre place au sein d'une race maîtresse ? Peut-être que rien de moins que l'immortalité ne suffira, mais alors, à quoi cette vie immortelle devrait-elle s'occuper ? Le film est confronté à la question suivante : quel genre de monde John Murdock devrait-il créer pour un peuple qui ne connaît ni son passé ni son lieu d'origine, et qui devra se trouver une raison d'être ?

À un moment du film, l'un des extraterrestres trouve Emma, la femme de John, et lui dit : « Nous vous donnerons d'autres jolies choses :

- Nous vous donnerons bientôt d'autres jolies choses, Anna.
- Je ne suis pas Anna.
- Tu le seras bientôt. Oui.

En quoi ce que Murdock est capable de faire en contrôlant les machines est-il essentiellement différent du fait de donner aux habitants de *Dark City* d'autres jolies choses ? Le film se termine simplement sur la suggestion que Murdock n'est pas enclin à imposer sa volonté aux autres.

Le deuxième problème gnostique est de savoir comment, après l'existence d'une distinction entre le bien et le mal, une partie du bien est entrée et s'est retrouvée piégée dans le mal, c'est-à-dire comment le mal est devenu un problème pour le bien qui est primordial et plus grand que le mal. Ce n'est pas un problème cinématographique. Dans le film, nous sympathisons avec les humains, et non avec les extraterrestres, parce que nous sommes humains et que le film est construit pour promouvoir cette identification. Le film emprunte ainsi au gnosticisme ancien dont « le démoniaque est toujours anthropomorphique, familier même dans son étrangeté », comme l'a indiqué Hans Jonas. Son récit, cependant, correspond au gnosticisme moderne où il n'y a pas de moments distincts de l'origine du mal et d'un mélange ultérieur du bien et du mal. Pour le gnosticisme moderne, le deuxième problème se confond avec le premier. Sans séparation originelle de l'être en bien et en mal, ils n'ont pas été remélangés par la suite. Il s'agit d'un problème de distinction. Puisqu'il n'y a pas de passé dualiste, avec des origines distinctes, comment les alternatives d'aujourd'hui peuvent-elles être séparées en bien ou en mal, si ce n'est de manière arbitraire, d'autant plus que tout le monde ne veut pas la même chose ? Il n'y a que le monde tel qu'il est, sur lequel nous projetons nos désirs.

Le troisième problème, à savoir comment l'homme s'éveille soudainement et trouve le pouvoir de se sauver lui-même, est le grand défaut dramatique de *Dark City*. D'une manière ou d'une autre, John Murdock est capable de se réveiller et d'interrompre l'implantation des souvenirs. D'une manière ou d'une autre, il a également la capacité de s'accorder. Il s'agit là d'un véritable problème pour le gnosticisme moderne. La réalité est trompeuse et une interprétation profonde est nécessaire pour atteindre la vérité. Si nous sommes pris dans le déterminisme économique, toute pensée et toute action sont conditionnées par notre relation aux moyens de production, mais un homme, Karl Marx, s'est libéré de ce conditionnement et a pu voir les choses objectivement. Si nous sommes pris dans un déterminisme psychologique, nous sommes conditionnés par des désirs réprimés, mais un homme,

Sigmond Freud, s'est libéré de ce conditionnement et a pu trouver la vérité objective sur l'esprit. Ou peut-être sommes-nous des réflexes conditionnés réagissant à la douleur et à la récompense, sauf pour B.F. Skinner qui, d'une manière ou d'une autre, sait objectivement ce qu'il en est. De plus, le sauveur, comme John Murdock, doit aller beaucoup plus loin que la découverte de la vraie connaissance. Il ne suffit pas de résister au conditionnement, il faut l'accorder. Il doit faire advenir le nouveau monde digne de l'homme. Mais comment, en dehors d'un film, cela se fait-il ? Qu'est-ce qui est digne de l'homme de toute façon ?

Enfin, il y a le problème de l'identité de la partie à sauver, et de la façon dont ce qui est sauvé est réellement ce moi qui est piégé dans la situation diabolique. Ici, le film, qui n'est qu'un film, peut jouer avec des idées intéressantes. Il peut suggérer que l'identité individuelle réside dans quelque chose d'autre que les souvenirs. John reste lui-même même s'il perd la tête, et il aime toujours Emma même si elle est devenue Anna et croit le rencontrer pour la première fois. Il n'est pas nécessaire de résoudre la question de savoir ce qu'est réellement « l'âme ».

Pour le gnosticisme moderne en tant que vision du monde avec un programme d'action, le problème est aigu. Faut-il, comme le suggère le marxisme, sacrifier l'individu au nom de l'avenir de l'espèce ? L'homme en tant que tel a-t-il de la valeur, ou n'est-il qu'un spécimen supérieur, ou bien est-ce certaines qualités, stockées et transmises, telles que les réalisations culturelles, et non les individus qui les ont produites, qu'il faut chérir ? Quelles réalisations culturelles ? La culture occidentale doit-elle disparaître, comme l'a demandé Jesse Jackson dans sa campagne contre les universités ? Ou bien l'humanité ne sera-t-elle pas sauvée tant que chaque individu ne sera pas un Superman ? Si l'on en croit les films, même Superman se débat comme nous avec des problèmes d'identité et de but. Au cours du siècle dernier, nombreux sont ceux qui ont supposé avoir des réponses et qui les ont imposées de manière très sanglante.

Deux films classiques : 2001 : L'odyssée de l'espace et Solyaris

De tous les grands films à message, *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick est celui qui a eu l'impact immédiat le plus important et qui, déjà produit il y a quarante ans (sorti en 1968), continue d'être discuté et admiré. Souvent mentionné pour ses percées dans les techniques de production et son éclat visuel, le film mérite probablement un crédit encore plus grand pour d'autres réalisations.

Dès l'ouverture du film, nous sommes immédiatement conscients que ce film rompt avec notre expérience visuelle. Kubrick avait une histoire à raconter qui s'étendait sur quatre millions d'années et des centaines de millions de kilomètres d'espace. Pour ce faire, il a imposé des attentes cinématographiques à son public. L'écran reste noir pendant un temps désagréablement long avant que le logo de la MGM n'apparaisse brièvement. Il y a une autre longue attente avant que les titres ne commencent. Il n'y a pas de dialogue pendant la première demi-heure. Lorsqu'il y en a, il s'agit d'un dialogue terne, banal et bureaucratique qui a offensé les premiers critiques du film.

Les images portent le message et le dialogue est secondaire. (Avant de devenir réalisateur, Kubrick était photographe pour *Look*, où l'image devait raconter l'histoire). Le rôle du dialogue est analogue à celui des plans d'ensemble d'un film typique ; le dialogue met en place et donne un contexte aux

images. Cela ne veut pas dire que le son n'est pas important. La musique, dont tout le monde se souvient, est évidemment importante. Mais il en va de même pour les effets qui peuvent sembler accessoires, tels que les bruits de respiration.

Le rythme très lent de l'ensemble du film a trois effets. Il donne l'impression que les événements du film se déroulent dans un temps et un espace immenses. Il intensifie également l'effet de la présentation très visuelle et peu dialoguée, car le public est obligé de prêter attention aux éléments picturaux et sonores qui sont maintenus pendant un long moment sans aucune mise en valeur verbale. Enfin, il y a une sorte de malaise ressenti par le spectateur dont toutes les attentes concernant le rythme approprié d'un film sont violées et qui, habitué à assimiler le retard au suspense, s'efforce par conséquent de trouver un indice sur la grande chose qui, selon lui, doit bientôt se produire. Tout comme le spectateur dans la salle est perturbé par la façon dont le film progresse d'une manière qu'il ne comprend pas mais qui lui semble erronée, l'humanité dans le film est manipulée par une intelligence qui la dépasse. Il faut un réalisateur audacieux pour essayer de faire cela. Sans les effets visuels sans précédent offerts par les nouveaux effets de production de Kubrik, il n'aurait pas pu réussir.

La musique et le théâtre évoluent à des rythmes différents. C'est la grande faiblesse de l'opéra, où les deux rythmes s'opposent constamment. Le film résout ce problème principalement en subordonnant la musique au drame : la musique devient un arrière-plan ou des « effets ». Il y a des moments dans le film où le rythme de la musique peut être accommodé par la capacité d'utiliser la caméra pour enregistrer des progressions visuelles intéressantes au rythme de la musique d'une manière qui ne donne pas au public l'impression qu'un art est sacrifié à l'autre. Il peut également y avoir des épisodes de « ballet », dans lesquels les sujets (acteurs, véhicules, etc.) ou la caméra elle-même peuvent se déplacer à un rythme musical dans un décor de cinéma qui est potentiellement aussi grand que le monde et qui n'est pas limité par un arc proscenium. Ce lien entre l'image et la musique est très présent et très efficace dans *2001*. Il ne faut cependant pas y voir un mariage de la musique et de l'image, car d'autres sections du film unissent l'image lente au silence ou à ce que l'on pourrait considérer comme des effets sonores accessoires dans d'autres films (tels que la respiration dans une combinaison spatiale).

Solyaris d'Andreï Tarkovski se déroule également à un rythme lent, mais pas autant que *2001*. D'une part, il n'a pas de visuels spectaculaires pour retenir le public, d'autre part, son histoire différente n'en a pas besoin. Malgré tout, son début est suffisamment lent pour que le public s'interroge, d'autant plus qu'il ne ressemble pas du tout à ce que l'on attendrait du contenu d'un film de science-fiction.

Il existe des contrastes clairs et systématiques entre les deux films, en particulier au début. Andreï Tarkovski a vu *2001* à l'ambassade britannique, et on dit qu'il l'a trouvé comme une vision utopique stérile et qu'il a remarqué qu'il voulait faire un film aussi différent que possible de ce film. Ce n'est cependant pas l'explication de la plupart des différences entre les films. Elles découlent d'une conception fondamentalement différente que Tarkovski voulait incarner dans son film, une approche qui l'avait déjà amené à s'écarter considérablement du roman de Stanislaw Lem sur lequel son scénario était basé.

Ses remarques soulèvent la question de savoir s'il a compris la substance du film de Kubrick comme un appel gnostique à l'homme pour qu'il se libère de la nature afin d'accomplir son destin. (Je ne prétends pas que les films de Kubrick dans leur ensemble doivent être considérés comme des traités gnostiques. Mais sur ce thème des origines et de la destinée ultimes de l'homme, on voit mal comment il pourrait faire un film moderne qui ne soit pas gnostique s'il voulait éviter une vision de science-fiction ringarde du progrès, ou ne pas créer un western dans l'espace, comme la plupart des réalisateurs finissent par le faire). On pourrait parler « d'utopisme stérile ». mais il en va de même pour le progrès technologique immaculé et extrêmement rapide projeté par *2001*.

Tarkovski a rompu avec le roman de Lem en plaçant une grande partie de l'action sur terre. L'ensemble du roman se déroule sur la lointaine planète Solaris où se trouve une station spatiale, alors que le scénario de Tarkovski plaçait initialement les deux tiers du film sur terre, bien qu'il ait été contraint de s'éloigner quelque peu de ce plan. Néanmoins, *Solyaris* s'ouvre sur une longue séquence de scènes dans lesquelles Kris Kelvin, le personnage principal, se promène dans des paysages luxuriants et sur les rives d'un étang situé dans le voisinage de la maison rurale démodée où vit son père.



Tarkovsky : Kris Kelvin, l'homme dans la nature

Tarkovski, grand lecteur de la Bible, commence par son homme dans le jardin. Mais ce n'est pas un Eden où l'homme est en harmonie avec son monde. Kelvin semble distant et désengagé. (L'acteur, Donatas Banionis, venait de la scène et avait besoin d'une intrigue pour comprendre ses motivations et « agir ». Il était très mal à l'aise lorsque Tarkovski se contentait de lui dire de marcher et de regarder les choses, mais cela produisait l'effet recherché par Tarkovski). Il est étranger à son monde et, comme nous le verrons, aux autres et à lui-même. Il porte une boîte en métal, dont on apprendra plus tard qu'elle contient des enregistrements filmés de son passé, en particulier de son enfance. Ces enregistrements représentent les parties de sa vie qu'il n'arrive pas à accepter – des relations avec des

personnes perdues pour lui – ce qui est symbolisé par le fait qu'ils sont scellés dans la boîte en métal. Le problème du jardin est donc un problème de l'homme lui-même.



L'homme dans le jardin, avec la brume qui s'élève du sol.



Le problème de l'homme est avant tout l'aliénation de lui-même, même dans l'environnement du jardin. Les côtés gauche et droit du visage de Kelvins (Donatas Barnionis) ont des expressions différentes.

Le film *2001* de Kubrick s'ouvre des millions d'années dans le passé, dans un désert, où un groupe de singes, qui ne vit plus dans la jungle, subsiste grâce à la maigre végétation pour laquelle il est en concurrence avec des espèces végétariennes telles que les tapirs, et grâce aux insectes. Il ne s'agit pas des espèces de singes actuelles, mais de quelque chose comme l'australopithèque que les anthropologues situent en Afrique. Il s'agit donc de l'ancêtre simiesque de l'homme, dans l'environnement hostile où il a appris à chasser et à marcher debout. La nature n'est pas généreuse avec ces singes. Leur vie est dure et précaire, et leur statut au sein de l'espèce n'est pas élevé. Le favori de la nature est le carnivore, le léopard, beau et élancé, qui s'attaque aussi bien aux singes qu'aux végétariens comme les zèbres. Kubrick montre le léopard attaquant et tuant un singe impuissant à se défendre, gardant ses proies et surveillant le paysage avec de mystérieux yeux étoilés.



L'élú de la nature : le prédateur sans cervelle



La genèse de Kubrick : bête parmi les bêtes, le singe lutte contre une nature hostile pour survivre.

C'est à ce moment que quelque chose d'étranger entre dans le système solaire et dépose à côté des singes un monolithe noir et lisse qui commence à influencer leur développement. Il s'agit là d'un élément gnostique évident. Quelque chose d'extérieur à la nature tombe dans l'ordre de la nature et commence à agir contrairement à l'ordre et au but de la nature. L'effet sur les singes est qu'ils découvrent l'utilisation d'outils comme armes, ce qui les élève au rang de prédateurs, un pouvoir qui défie l'ordre de la nature.

Les animaux de Tarkovski sont tous domestiques. Dans le jardin, Kelvin est accueilli par le chien de la famille avec lequel il entretient une relation. Dans la maison, il y a des oiseaux en cage. Le cheval, en particulier, est utilisé pour préfigurer la structure du film. Nous rencontrons le cheval dans deux contextes. D'une part, dans un cadre naturel, en marchant dans les prés, où il suscite notre admiration pour sa beauté. Mais l'astronaute Berton vient lui rendre visite et amène son fils. Nous voyons le garçon courir, effrayé, depuis le garage où il pense avoir vu un monstre. Lorsque la caméra pénètre dans le garage, le cheval et son ombre (filmés en contre-plongée) surgissent comme dans un cauchemar. On nous présente le cheval dans la nature comme une belle chose, mais le cheval situé hors de son contexte naturel devient une figure menaçante. C'est ce que Tarkovski va faire avec ses personnages et c'est la raison pour laquelle il doit commencer par un long prologue sur terre avant de montrer les défis particuliers qui apparaissent à Solaris.



Le cheval dans la nature et comme monstre bicéphale

Le thème de l'homme et de ses outils est au cœur de *2001*. (Il existe une page web <http://www.kubrick2001.com/> avec une présentation Flash qui l'explique très bien). La maîtrise des outils par l'homme lui permet de contrôler la nature à son avantage. Mais au moment où l'homme commence à s'aventurer dans le système solaire, sa maîtrise commence à s'effondrer. Le film le montre de deux manières. D'une part, l'homme dans l'espace devient un enfant, perdant le contrôle de ses outils, devant réapprendre à marcher, mangeant de la nourriture pour bébé et ayant même besoin d'apprendre à aller sur le pot. (Le site web montre les scènes qui illustrent ce point.) Mais les principaux outils de l'homme deviennent également anthropomorphiques. En raison de sa propre inadaptation à l'espace, il doit donner aux outils qu'il fabrique à partir des matériaux de la nature ses propres caractéristiques de mobilité, de direction et même d'intelligence, qui sont nécessaires pour que les machines puissent le remplacer.

Le cas ultime de l'homme qui se substitue à ses propres outils pour fonctionner dans l'espace est celui de HAL, l'ordinateur intelligent, qui usurpe la place de l'homme, prend le contrôle de la mission vers Jupiter et tente de tuer les hommes, qui ne sont d'aucune utilité pour HAL et ne peuvent être que des rivaux et des menaces. La suite de *2001*, réalisée sans Kubrick, suggère que cela a été causé par une erreur humaine – et un échec moral – en introduisant une contradiction dans la programmation de l'innocent ordinateur HAL, mais dans *2001* lui-même, il n'y a pas de cause externe excusant HAL. HAL fait partie de la nature et fonctionne mal, ce qui fait de lui une menace pour l'homme.

À ce stade, il devient clair que le conflit entre l'homme et la nature existe toujours, mais que l'homme doit désormais combattre la nature telle qu'elle se manifeste dans les outils que l'homme fabrique à partir de la nature. Mais les outils sont nécessaires. Sans eux, le côté naturel de l'homme, son corps, ne peut fonctionner ni même exister en dehors du contexte du monde naturel où la nature a créé l'ancêtre singe de l'homme.

La situation difficile de l'homme est donc celle du gnostique. Il fait partie de la nature et est prisonnier de la nature. Pourtant, il est aussi quelque chose de l'Au-delà, car c'est le monolithe extraterrestre qui lui a donné le désir et peut-être la capacité de transcender la nature, de devenir l'acteur dominant du monde et même de supplanter le favori choisi par la nature, la bête prédatrice. Mais cette aspiration de l'homme le conduit à s'échapper de ce monde et à explorer le cosmos. Ce faisant, il est directement confronté au fait que la nature est une prison qu'il porte en lui.

Mais c'est à ce moment-là que l'homme rencontre le deuxième monolithe. Celui-ci est découvert sur la lune, mais il le découvre également. Il détecte qu'il est sur le point d'accomplir son destin et envoie un signal à un autre monolithe sentinelle/relais situé près de Jupiter. Cela montre que l'intelligence extraterrestre a anticipé la situation difficile dans laquelle se trouve l'homme. Le signal envoyé à Jupiter est, en partie, une incitation pour l'homme à poursuivre sa quête et à le faire loin de l'endroit où se trouve sa place dans l'ordre naturel. Tout comme, dans la cosmologie gnostique, il faut s'échapper à travers une séquence de sphères en laissant derrière soi les divers aspects de la matière à chaque niveau et en surmontant le démon gardien de chaque sphère, l'homme poursuit sa quête jusqu'à la station spatiale, puis la lune, et au-delà jusqu'à Jupiter. En chemin, il doit combattre les monstres sentinelles (HAL) de la nature qui le maintiennent en prison.

Pour que la mythologie gnostique soit complète, l'homme a besoin d'un sauveur venu de l'au-delà. Le rôle du sauveur est de lui faire comprendre que son corps est un piège, que sa véritable origine est au-delà de ce monde et que le salut consiste à retourner dans l'au-delà. De plus, le rôle du sauveur est de montrer le chemin. C'est ce qui se passe dans la dernière partie « psychédélique » de 2001.

Solyaris ne se préoccupe pas d'outils mais d'artefacts culturels. Des peintures, des sculptures et des livres sont empilés tout autour. C'est le cas dans la maison terrestre où nous retrouvons Kris Kelvin avant son départ pour Solaris, mais lorsqu'il atteint la station spatiale de Solaris, il y a une bibliothèque remplie d'objets similaires et les occupants de la station encombrant immédiatement leurs pièces géométriques stériles avec des objets similaires. Kelvin emporte sa boîte métallique de films avec lui autant qu'il le peut. Mais ces objets sont simplement là, personne ne semble s'y attacher.

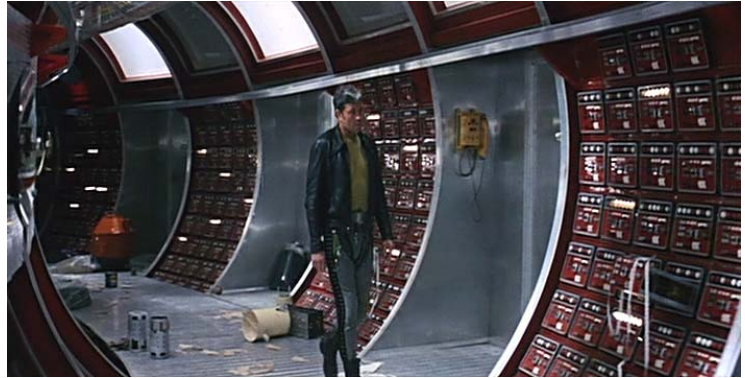


L'aliénation sur terre. Remarquez les œuvres d'art, dont certaines réapparaissent dans la bibliothèque de la station spatiale, les oiseaux domestiques domestiques et la boîte métallique sur le rebord de la fenêtre.

Le problème de Solaris est que, bien qu'il ne semble pas y avoir de formes de vie en tant que telles sur la planète, la planète elle-même, ou son océan, semble être consciente. La planète ne réagit pas à la présence humaine autrement que par une imagerie mimétique tirée d'un pilote qui s'écrase dans l'océan,

et malgré une étude prolongée par des scientifiques dans une station spatiale en orbite, aucun progrès n'est fait pour ouvrir la voie à une meilleure compréhension. La forme d'intelligence de la planète ou de l'océan reste mystérieuse et, pour sa part, la planète n'a aucune analogie avec la vie humaine en tant qu'êtres individuels dans un environnement mondial.

Kris Kelvin, un psychologue, est envoyé sur Solaris pour décider si la mission scientifique peut encore servir à quelque chose ou si elle doit être arrêtée. À son arrivée, il constate trois faits surprenants. La station est dans un état de délabrement et de dysfonctionnement très soviétique, et personne ne semble se préoccuper de l'entretien et des tâches normales. (On peut au moins se demander si le monde artificiel et aliénant de la vie dans une station spatiale n'est pas une métaphore du socialisme). Deuxièmement, l'un des trois scientifiques résidents s'est suicidé, laissant une vidéo quelque peu énigmatique comme dernier testament à Kelvin. Enfin, quelqu'un d'autre que les scientifiques se trouve sur la station, mais l'un d'eux refuse d'expliquer quoi que ce soit à Kelvin et l'autre s'enferme dans son laboratoire et ne veut même pas le voir.



Il s'avère que l'un des scientifiques, frustré par le manque de progrès de la « Solyaristique », a commencé à bombarder illégalement l'océan conscient de la planète avec des rayons X. La planète a alors provoqué un humanoïde. C'est alors que la planète a fait apparaître sur la station des humanoïdes physiquement forts et presque indestructibles. Ces humanoïdes étaient issus de la mémoire ou de l'imagination des scientifiques. Les tentatives de les tuer n'ont réussi que temporairement, car les dommages ont été réparés et les humanoïdes sont revenus. Chaque humanoïde est particulièrement attaché à l'un des scientifiques dont il a tiré son identité. Ils sont imparfaitement conçus, car Solaris ne connaît pas les caractéristiques qui ne sont pas présentes dans la conscience du scientifique. Les humanoïdes semblent fonctionner comme des observateurs pour le compte de la planète (sans en être conscients) et la planète semble apprendre d'eux pour en faire de meilleurs modèles. Enfin, l'identité propre de ces humanoïdes est tirée de l'idée que les scientifiques se font des personnes qu'ils représentent et leur comportement est souvent gênant, voire hostile, à l'égard des scientifiques respectifs.

À l'exception du scientifique qui s'est suicidé et qui affirme de façon énigmatique qu'il ne s'agit pas d'un problème de folie mais de conscience, les deux scientifiques restants considèrent ces humanoïdes comme de simples phénomènes physiques sur lesquels on peut faire des expériences par dissection ou par toute autre analyse de laboratoire disponible.

Lors de sa première nuit sur la station, Kelvin reçoit son propre humanoïde, qui ressemble à sa femme qui s'est suicidée. Kelvin, qui n'a pas été informé de ce qui l'attendait, tente de s'en débarrasser en l'embarquant dans une navette. La nuit suivante, un remplaçant se présente avec quelques

améliorations basées sur ce que le premier avait appris. Kelvin décide d'appeler les humanoïdes « visiteurs » et de les traiter comme tels.

Kelvin utilise les films qu'il a apportés dans sa boîte métallique pour aider sa visiteuse à mieux comprendre la personne qu'elle pense être. Elle commence à devenir plus humaine. C'est aussi le premier cas où les artefacts culturels sont réellement utilisés pour quelque chose, au lieu d'être transportés ou alignés sur des étagères. Les scientifiques organisent une fête d'anniversaire dans la bibliothèque, qui présente une disposition ordonnée des œuvres d'art, et la « femme » de Kelvin est attirée par cette disposition et semble faire la transition vers l'humanité.

Contrairement à la bibliothèque, les quartiers d'habitation sont remplis de dessins, de photographies et d'autres objets du même genre, qui sont éparpillés un peu partout dans un désordre total. Nous ne voyons jamais si ce sont les scientifiques ou les visiteurs qui sont responsables de cette situation. Peut-être que, comme les répliquants dans *Blade Runner* de Ridley Scott, les visiteurs ont besoin de s'entourer d'objets qui donnent un support tangible à leurs identités implantées, ou peut-être s'agit-il d'un besoin, ressenti par tous sur la station, de créer une sorte de monde dans lequel vivre, un contraste intentionnel de Tarkovsky avec « l'utopisme stérile » qu'il a vu dans *2001*.

Les scientifiques de la station ont quelques projets pour résoudre enfin leurs problèmes tels qu'ils les voient. L'un d'eux consiste à encoder les ondes cérébrales de l'un d'entre eux (ils ont choisi Kelvin pour cela) dans des rayons X et à diffuser un scan complet du cerveau sur la planète pour voir s'ils peuvent enfin établir une communication avec elle. L'autre est une machine de désintégration capable de vaporiser totalement les visiteurs.

Après la transmission de son scanner cérébral, Kelvin est pris de fièvre et de délire (on ne sait pas s'il s'agit ou non d'un effet secondaire anticipé du scanner cérébral). Les scientifiques de la station profitent de cet état pour convaincre son visiteur, qui est découragé, de se soumettre à leur dispositif de vaporisation. Comme le cheval dans le garage, l'homme dans l'espace est un monstre. Lorsque Kelvin se rétablit, elle a disparu et les scientifiques sont satisfaits d'eux-mêmes. Les visiteurs ne reviendront jamais. L'océan, cependant, est devenu très actif en réponse à la diffusion des rayons X du scanner cérébral. Il en sort une île sur laquelle on peut voir une copie de la maison de campagne et des terres où le film a commencé. Kelvin visite à nouveau les lieux, qui sont étrangement calmes (le résultat heureux d'une chute de température qui a gelé la surface de l'étang le dernier jour du tournage), et il retrouve également son père dans la maison, ce qui lui permet de vivre une réconciliation qu'il n'a jamais pu avoir avec lui sur terre.

Mais comment Kelvin est-il descendu sur la planète ?

Nous n'avons aucune indication que la planète se livre au transport de personnes. En fait, nous ne savons pas si cette dernière séquence doit être



prise au pied de la lettre. L'image de la réconciliation sur l'île est tirée du tableau de Rembrandt Le retour du fils prodigue, qui se trouve à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Il s'agit certainement d'une réponse délibérée à *2001*, qui se termine par le geste de l'astronaute Dave tendant la main vers le monolithe, comme celui d'Adam vers Dieu sur le plafond de la chapelle Sixtine.⁶ (Les deux conclusions se déroulent dans le même contexte ambigu : « Cela se passe-t-il vraiment, et où ? ») L'essentiel demeure, cependant. La planète a désormais compris. Les êtres humains font partie d'un environnement. Ils vivent dans un monde, et en dehors de l'environnement pour lequel ils sont faits, ils ne vont pas résoudre leurs problèmes.

L'année *2001* se termine sur l'idée inverse. L'enfant des étoiles renaît dans le vide de l'espace. Il est la conscience de l'homme libéré des limites de son corps imposées par son origine terrestre. Il a échappé à la nature, ce qui est le seul moyen de la vaincre. *2001* est donc un film totalement gnostique. L'homme est né de l'intervention de l'intelligence extraterrestre dans la nature. Cette intervention est analogue à l'étincelle divine de l'ancien gnosticisme qui est piégée dans l'homme et qui est la seule chose qui ait une valeur réelle en lui. Cette étincelle doit finalement être libérée de la matière, car c'est cela le salut. Le triomphe du surhomme, annoncé par le thème répété de *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss, n'est pas seulement moral, mais aussi matériel. Sa liberté est atteinte lorsqu'un sauveur venu d'au-delà de l'ordre naturel y pénètre pour montrer à l'homme la vérité et la voie à suivre. C'est la fonction des monolithes sentinelles sur la lune et près de Jupiter.

Bien entendu, il s'agit de « science-fiction » et il n'y a donc jamais eu d'interférence d'extraterrestres avec les anciens singes, pas plus qu'il n'y a de monolithes qui nous attendent aujourd'hui. Le gnosticisme moderne ne peut qu'utiliser des mythologies cinématographiques éphémères pour éveiller l'homme à son besoin et l'appeler à inventer son propre salut. Mais cette voie, personne ne l'a encore imaginée. *Solyaris* nous rappelle que cet appel est un chant de sirène. L'homme fait partie de la nature et la tentative de sortir de la nature ne fait qu'aggraver son aliénation et l'empêche de s'attaquer à ses problèmes solubles.

Solyaris de Tarkovski n'est donc pas simplement un film non gnostique, mais une critique du gnosticisme. La poursuite des plans de salut gnostiques, c'est-à-dire l'espoir de résoudre les problèmes de l'homme en organisant sa fuite de la nature, de l'environnement ou de l'ordre social que le gnosticisme blâme pour ses problèmes, ne fait qu'empirer les choses. Le salut gnostique fabrique des monstres. L'homme devient pire et sous de nouvelles formes tout en se coupant de tout salut authentique.

Mais *Solyaris* n'est pas non plus un tract en faveur d'un certain type d'environnementalisme. Si quitter la nature ne résout pas les problèmes de l'homme, mais les rend insolubles, remettre l'homme dans la nature ne les résout pas non plus. Dans le jardin, l'homme était déjà aliéné. Il y a acquis ses problèmes comme on le voit dans la longue première partie du film. Si *Solyaris* ne nous dit pas quel est

⁶ Kubric a nié que ce geste soit dérivé de la chapelle Sixtine, mais cette interprétation semblait évidente et est entrée dans la tradition cinématographique. Le remake du film *Solaris* par Steven Soderbergh comporte une imitation évidente du geste, et *Goya en Bordeaux*, de Carlos Saura, le cite dans la scène de la mort.

le salut de l'homme, cela exclut à la fois la réponse gnostique et la pensée romantique du retour à la nature, si répandue à l'époque où ces films ont été produits.

Si l'on compare *La Matrice* et *Dark City* à *2001*, on constate que les films les plus récents mettent l'accent sur la rébellion au premier plan, contrairement au rôle presque passif dévolu à l'homme dans *2001*. Il ne s'agit cependant pas d'éléments culturellement nouveaux ; nous avons connu deux cents ans de mouvements révolutionnaires et les années 1960, lorsque *2001* a été réalisé, ont été le point culminant de l'enthousiasme révolutionnaire.

Il existe une autre option pour un film gnostique qui n'est pas représentée dans ces films. Il s'agit de ne pas mettre l'accent sur la création d'un nouveau monde, comme le fait Murdock dans *Dark City*, et de se concentrer sur la destruction de l'ordre emprisonnant, à partir duquel un nouvel ordre meilleur surgit tel un phénix. Cette idée de destruction créatrice n'est pas nouvelle : elle était présente chez les nihilistes russes du XIX^e siècle, par exemple, qui soutenaient qu'il fallait chercher à tout détruire parce que si quelque chose était vraiment bon, il survivrait au cataclysme. Une partie de ce sentiment semble être vivante parmi les foules d'anarchistes qui s'émeuvent lors de toutes les réunions de l'Organisation mondiale du commerce. Dans cette option gnostique, le problème de l'élaboration d'un nouvel ordre digne de l'homme est éludé simplement en supposant qu'il surgira spontanément du bien qui subsiste après la destruction du mal. Les films de cette époque ne sont pas courants (mais il faut peut-être considérer *V pour Vendetta* comme l'un d'entre eux).

Il semble y avoir deux raisons à cela. La première est que le thème de la destruction a déjà été approprié par l'apocalypse nucléaire et d'autres films anti-utopiques similaires, dans lesquels il est associé non pas à la libération gnostique, mais à ce que l'on appelle souvent les sociétés Mad Max, d'après les films australiens du même nom. Le genre est donc déjà revendiqué par une idéologie. Les films de ce type ont été utilisés pour faire peur aux gens à propos de la guerre nucléaire afin de promouvoir le désarmement et la capitulation face au chantage nucléaire soviétique. Ils ont également été mis au service de l'environnementalisme.

L'autre raison de l'absence de films gnostiques sur la destruction créatrice est le problème de la représentation de l'après. Toute société née des cendres de l'ancienne semble se diriger vers une récapitulation de ce qui l'a précédée. Personne ne sait comment envisager l'alternative. En pratique, le cinéaste devrait soit terminer avec ses personnages marchant vers une nouvelle aube, sans que leur avenir soit défini, soit recourir à un romantisme de retour à la nature qu'une partie du public acceptera. Cela nous ramène à notre point de vue : les représentations du salut gnostique ne transcendent jamais le niveau de la mythologie.

Cette stérilité du gnosticisme moderne suggère-t-elle quelque chose sur les orientations culturelles futures ? Une possibilité serait d'essayer de retrouver une ancienne vision gnostique où la mythologie était crue, c'est-à-dire qu'elle était considérée comme un véritable méta-narratif, la vérité fondamentale sur la réalité. Face à cela, nous devons admettre qu'il est difficile de ramener une croyance qui est réellement et véritablement morte. Une culture imprégnée de gnosticisme peut être contrainte de se contenter de recycler le schéma de salut gnostique sous de nouvelles formes qui masquent

temporairement son caractère futile et irréel. Ce qui nourrit vraiment le gnosticisme, cependant, ce n'est pas la cohérence de son analyse, mais sa confirmation du sentiment que quelque chose va désespérément mal dans le monde.

La doctrine selon laquelle le monde est gravement dérangé est également un enseignement du christianisme. C'est le point de départ de l'évangélisation. Mais l'explication chrétienne du problème n'est pas celle du gnosticisme. Pour le christianisme, il ne s'agit pas de dire que l'homme innocent, ou du moins son moi intérieur innocent, a été emprisonné par des forces étrangères hostiles, mais plutôt que la condition de l'homme est la faute morale de l'homme lui-même et que cette corruption et cette culpabilité continuent d'adhérer à la nature de l'homme et ne peuvent être rejetées comme de simples adhérences de l'ordre matériel. Cette explication est choquante pour l'homme. L'homme n'approuve pas non plus la doctrine chrétienne du salut, qui enseigne que l'information ou l'exemple à suivre n'est pas bon en soi, car l'homme ne peut pas contribuer à son propre salut, mais doit l'accepter de l'extérieur. Il préfère les illusions sans issue du gnosticisme.