

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INDICIBLE ET LE CINÉMA : ENTRE ORIGINE ET MORT

THÈSE

PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR

JONATHAN QUESNEL

DÉCEMBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Quelque forme qu'il prenne, ce sentiment [religieux] me paraît lié d'une façon ou d'une autre à la conscience de notre finitude dans un monde qui a commencé et qui va continuer sans nous.

Thierry Hentsch, *La mer, la limite.*

REMERCIEMENTS

D'entrée de jeu, j'aimerais remercier chaleureusement les premières personnes qui auront contribué à mon amour pour le cinéma en me permettant d'enchaîner, dès l'âge précoce de sept ou huit ans, film, après film, après film, après film ! Il s'agit de mes parents. À leur manière bien unique, ils auront su allumer ma flamme pour le septième art en me partageant leur enthousiasme contagieux pour les « classiques », tels que *Once Upon a Time in the West*, *Rocky*, *Indiana Jones*, *The Godfather*, etc. Les bonnes mœurs de l'époque n'étant plus celles d'aujourd'hui, jamais, ou à quelques exceptions près, mes parents m'auront interdit un type de cinéma jugé trop violent, trop indécent, trop cru, trop ceci ou trop cela. Et j'aime à penser que cette grande liberté qu'ils m'ont offerte très tôt dans ma jeune existence aura semé les graines d'une passion et d'une curiosité qui me permirent plus tard d'apprécier des œuvres cinématographiques tout aussi fascinantes que dérangeantes. Pour cela, maman et papa, je vous dis merci.

Ensuite, il m'apparaît évident aujourd'hui que la rédaction d'une thèse doctorale est une entreprise qui ne peut se faire entièrement seul. C'est donc accompagné de mon amoureuse que, durant ces cinq dernières années, j'ai parcouru ce long marathon et c'est grâce à son appui inébranlable que j'ai pu le compléter. Sache que les grandes remises en question, les périodes de précarité financière et les pertes de motivation ont été bien plus faciles à surmonter en ta présence Anne-Marie. Je sais très bien que « mon » projet est devenu, à bien des égards, « notre » projet et que « mes » sacrifices ont été, par la force des choses, « nos » sacrifices. Merci pour ta patience et pour ta compréhension. Mais, surtout, merci d'avoir dompté le dragon à mes côtés.

Je ne pourrais non plus passer sous silence l'influence et l'apport de plusieurs membres du département. À votre manière, vous avez su répondre à mes questions,

m'encourager et me pousser à me surpasser. Votre disponibilité, vos précieuses connaissances et les discussions de corridors (ou bien celles qui sont nées autour d'une bière) ont été, à de nombreuses reprises, des tapes dans le dos d'une valeur inestimable. Ève Paquette, Laurent Jérôme, Pierre Lucier, Paul Leslie, Chiara Letizia, Marie-Claude Nadeau et Diane Pellerin, merci d'être les personnes généreuses que vous êtes. Bien entendu, je terminerai avec une mention spéciale pour mon directeur, mon mentor, mon ami : Jacques Pierre. L'aboutissement de tous mes efforts ainsi que la nature de mon travail te reviennent en grande partie. Ton incroyable rigueur, ta franchise et ta sensibilité ont été et seront toujours des modèles pour moi. Merci Jacques d'avoir enrichi les neuf dernières années de ma vie. Finalement, un grand merci au FRQSC pour leur aide financière ; une aide qui m'a permis de sortir la tête de l'eau afin d'aller chercher la bouffée d'air nécessaire à l'accomplissement de cette thèse.

AVANT-PROPOS

Avant de plonger dans l'abysse, il est important de mentionner le nom du cinéaste Terrence Malick. Lorsqu'on décide de s'attaquer aux limites du langage et à ce qui, par définition, est indéterminable, on en vient à vouloir problématiser cette indétermination non pas à partir du langage mais à partir de ce qu'elle fait « résonner » en lui. On en vient alors à considérer ces instants ou ces ambiances qui, par-delà les mots, réussissent à ébranler l'intimité, à remplir des vides, à émouvoir. On en vient aussi à observer l'impact de cette résonance sur les sujets comme sur les cultures, en lien notamment avec les limites que constituent l'origine et la mort. Dans mon cas, il est clair que les balbutiements de cette thèse et tout le travail en amont qui a déjà été fait lors de mon mémoire de maîtrise tiennent à mon enthousiasme pour les films de T. Malick ; ils ont su, à travers leur propos et leur esthétique, me bouleverser, me forcer à repenser certains aspects de ma vie, me questionner sur la fin et le commencement. Mais, surtout, ils ont résonné en moi, en évoquant des choses que je ne pouvais nommer.

C'est donc à partir de l'art que mes recherches ont pris forme, c'est surtout à partir de cette résonance que mon désir de comprendre les tenants et aboutissants de l'indicible est né ; qu'est-ce que c'est que cette « chose » que nous ressentons et que nous ne pouvons exprimer qu'indirectement par le moyen de la musique, de la poésie, de la danse, de la sculpture, du cinéma ? Et comment la montrer – puisque nous ne pouvons la dire – de sorte qu'il en découle du sens ? Il est clair qu'il y a des zones de l'expérience qui ne peuvent se laisser prendre par le filet du langage, qui agissent en nous, et que nous devons signifier malgré tout. Comprenons-nous bien, je pense que le langage est inséparable de l'expérience ; l'un et l'autre se complètent et s'alimentent. Mais je pense aussi qu'il y aura toujours des dimensions de la réalité qui échappent au dire et qui, pourtant, ne sont ni vouées à être tuées ni condamnées à être

déformées. Notre difficulté à les nommer ne change rien au fait que nous les vivons et qu'elles peuvent même, dans certains cas, marquer nos existences au fer rouge. Au plan sémantique, il y a là de grands problèmes qui se doivent d'être envisagés dans la mesure où les déficits du langage ne peuvent être surmontés qu'à partir du langage. Ce qui est en soi un paradoxe. Mais l'esthétique et la résonance qu'elle produit ne sont guère concernées par la difficulté de ce paradoxe et peuvent, dans une certaine mesure, symboliser ce qui échappe à la saisie langagière. Certes, de l'indicible, rien ne peut être dit. Toutefois, il peut y avoir représentations de l'indicible. Et c'est à partir de celles-ci (œuvres d'art, mythes sacrés, rites funéraires, etc.) qu'un dire peut ensuite se déployer. Les expériences qui ne trouvent aucune concordance avec l'énonciation peuvent alors s'articuler à une forme d'esthétisation qui, elle, se dit, se pense, se construit et résonne dans les dédales de la culture.

Ces réflexions à propos de l'indicible m'habitent maintenant depuis plus d'une décennie et m'ont poussé, dans le cadre de cette thèse, à développer des stratégies qui mettent en lumière leur valeur heuristique. Mais avant d'élaborer ces stratégies, je tenais spécialement à mentionner cette intime relation qui me lie à l'art puisqu'elle me définit en tant que personne depuis mon tout jeune âge. Partant, les recherches et les conclusions présentées ici ne sont ni plus ni moins que l'aboutissement de cette intime relation. L'entièreté de mon parcours académique a donc été teintée par cette dernière et par la difficulté à pouvoir les dire. Qu'ils s'agissent de l'état de conscience altérée causé par l'usage de drogues, du calme inébranlable que procurent les longs voyages, de l'effervescence des premières amours, du vertige dans lequel nous plonge la vue d'un ciel étoilé ou bien du malaise que provoque la proximité d'un cadavre, c'est toujours l'art et en particulier le cinéma qui m'ont permis de faire du sens avec ces expériences et de les signifier.

Tout cela pour vous inviter, cher lecteur et lectrice, à ne pas lire les pages qui suivent uniquement comme une démonstration rigoureuse mais surtout comme une suite de réflexions susceptibles d'éclairer la question de l'indicible et d'approfondir en même temps notre expérience esthétique du cinéma.

RÉSUMÉ

Il sera question, dans cette thèse, de la mort et de l'origine en tant que limite, du problème qu'elles posent au langage et de leur inscription dans un dispositif cinématographique. Je ferai l'hypothèse que l'indicible, inhérent à ces deux cas-limites, n'est pas inaccessible au sens, qu'il n'est pas extérieur au langage et qu'il peut être montré à défaut d'être dit. Or, ce qui se montre s'inscrit également dans une forme langagière. Notamment dans l'art. *Le* langage se décline alors *en* langages, offrant ainsi à l'être humain un large spectre de possibilités quant à son besoin de produire du sens.

Dans la première partie, l'indicible sera tout d'abord défini comme déficit de signification pour ensuite être articulé aux différentes stratégies langagières qui cherchent à le dépasser. C'est L. Wittgenstein qui écrivait « ce n'est pas *comment* est le monde qui est le Mystique, mais le fait *qu'il soit* », soulignant ainsi la nature ineffable de l'événement du monde. Tout comme le philosophe autrichien, je pense aussi que l'élément mystique se niche sur la zone limitrophe de l'Être, entre son surgissement et sa disparition, entre l'origine et la mort. C'est donc « là » que sera posé le problème de l'indicible : sur le non-lieu de la limite. L'art et le religieux tentent de répondre à ce double problème (ontologique et langagier) depuis toujours et c'est justement pour cela qu'ils seront intimement liés dans cette thèse.

Dans la deuxième partie, nous étudierons les mécanismes du dispositif cinématographique pour ensuite souligner comment ce dernier s'emploie à surmonter l'indicible propre à la mort et à l'origine en montrant ce qui ne peut être dit. Cette problématique sera ensuite exemplifiée dans le cadre d'analyses portant sur trois œuvres filmiques particulières. Je me pencherai sur le traitement de l'origine et de la mort de l'autre dans *Arrival* (Villeneuve, 2016), sur celui de l'origine et de la mort de

l'humain dans *2001 : A Space Odyssey* (Kubrick, 1968) et sur celui de l'origine et de la mort d'un monde dans *A Hidden Life* (Malick, 2019). Ces analyses reposeront dans une large mesure sur une démarche herméneutique et se centreront essentiellement sur les enjeux socio-anthropologiques de la mort et de l'origine. Partant, le cinéma sera compris à la fois comme un système de représentations apte à gérer symboliquement l'indicible mais aussi comme un art porteur d'agentivité, capable de « résonner » esthétiquement et d'agir sur le rapport de notre civilisation avec sa propre finitude.

En conclusion, nous ferons ressortir l'importance et la fécondité de la collaboration pluridisciplinaire entre les sciences des religions, la philosophie du langage et les études cinématographiques pour comprendre des enjeux fondamentaux de notre époque.

Mots clés : mort, origine, indicible, esthétique, liminarité, événement, résonance, cinéma

SUMMARY

In this thesis, I will discuss death and origin as limits, the problem they pose to language and their inscription in a cinematographic device. I will make the hypothesis that the unspeakable, inherent to these two limit-cases, is not inaccessible to the sense, that it is not external to the language and that it can be shown if not said. However, what is shown is also inscribed in a linguistic form. Especially, in the art. *The language declines then in languages*, offering to the human being a wide spectrum of possibilities as for its need to produce sense.

In the first part, the unspeakable will first be defined as a deficit of meaning and then articulated to the different linguistic strategies that seek to overcome it. It was L. Wittgenstein who wrote "what is *mystical* is not how the world is but the fact *that it is*", thus underlining the ineffable nature of the world's event. Like the Austrian philosopher, I also think that the mystical element nests on the border zone of the Being, between its arising and its disappearing, between origin and death. It is thus « there » that the problem of the unspeakable will be posed : on the non-place of the limit. The art and the religious try to answer this double problem (ontological and linguistic) since always and it is precisely for that reason that they will be intimately linked in this thesis.

In the second part, we will study the mechanisms of the cinematographic device and then underline how it tries to overcome the unspeakable specific to death and origin by showing what cannot be said. This problematic will then be exemplified through analyses of three particular filmic works. I will look at the treatment of the origin and death of the other in *Arrival* (Villeneuve, 2016), the origin and death of the mankind in *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), and the origin and death of a world in *A Hidden Life* (Malick, 2019). This analysis will be based to a large extent on a

hermeneutic approach and will essentially focus on the socio-anthropological stakes of death and origin. Therefore, cinema will be understood both as a system of representations capable of symbolically managing the unspeakable, but also as an art that carries agentivity, capable of aesthetically "resonating" and of acting on the relationship of our civilization with its own finitude.

And to conclude, we will emphasize the importance and the fruitfulness of the multidisciplinary collaboration between the sciences of religions, the philosophy of language and film studies to understand the fundamental issues of our time.

Key words : death, origin, unspeakable, aesthetics, liminality, event, resonance, cinema

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| REMERCIEMENTS | i |
| AVANT-PROPOS | iii |
| RÉSUMÉ | vi |
| | |
| INTRODUCTION | 1 |
| | |
| PREMIÈRE PARTIE : L'INDICIBLE ET LE PARADOXE | 16 |
| CHAPITRE I : LA LIMITE ET L'ÉVÉNEMENT | 17 |
| 1.1 La liminarité | 17 |
| 1.2 La limite par le corps | 22 |
| 1.3 La limite dans le langage | 24 |
| 1.4 La limite du monde | 31 |
| 1.5 L'événement | 34 |
| | |
| CHAPITRE II : L'ORIGINE ET LA MORT | 40 |
| 2.1 Altérité et identité | 43 |
| 2.2 Absence-présence | 48 |
| 2.3 Le mystère | 52 |
| 2.4 Le fondement et la conjuration | 57 |
| | |
| DEUXIÈME PARTIE : L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE | 67 |
| CHAPITRE III : <i>ARRIVAL</i> | 68 |
| 3.1 Résumé | 68 |
| 3.2 Séquence d'ouverture | 72 |
| 3.3 Deuxième séquence | 77 |
| 3.4 Troisième séquence | 80 |
| 3.5 Quatrième séquence | 83 |
| 3.6 Cinquième séquence | 85 |
| 3.7 Sixième séquence | 86 |
| 3.8 Septième séquence | 90 |
| 3.9 Huitième séquence | 94 |
| 3.10 Neuvième séquence | 97 |
| 3.11 Séquence finale | 101 |
| | |
| CHAPITRE IV : <i>2001 : A SPACE ODYSSEY</i> | 106 |
| 4.1 Résumé | 106 |
| 4.2 Séquence d'ouverture | 109 |
| 4.3 Deuxième séquence | 111 |

| | |
|---|-----|
| 4.4 Troisième séquence | 115 |
| 4.5 Quatrième séquence | 120 |
| 4.6 Cinquième séquence | 122 |
| 4.7 Sixième séquence | 125 |
| 4.8 Septième séquence | 127 |
| 4.9 Séquence finale | 132 |
| | |
| CHAPITRE V : <i>A HIDDEN LIFE</i> | 144 |
| 5.1 Résumé | 144 |
| 5.2 Séquence d'ouverture | 147 |
| 5.3 Deuxième séquence | 148 |
| 5.4 Troisième séquence | 151 |
| 5.5 Quatrième séquence | 154 |
| 5.6 Cinquième séquence | 158 |
| 5.7 Sixième séquence | 161 |
| 5.8 Septième séquence | 163 |
| 5.9 Séquence finale | 168 |
| | |
| CONCLUSION | 177 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 197 |

INTRODUCTION

Les humains se sont souvent interrogés sur le néant. Celui d'après la mort, d'abord; celui d'avant le monde, ensuite. Est-ce le même? Qui le sait? Et surtout, dans un cas comme dans l'autre : est-ce vraiment un néant? N'y a-t-il vraiment rien dans ce que nous appelons le néant? Il n'est pas exclu qu'il y ait quelque chose. Il est certain que rien n'est sûr. Nous pouvons croire. Nous pouvons rêver. Nous pouvons espérer. Nous ne pouvons pas savoir.

Jean d'Ormesson, *Comme un chant d'espérance*

Présentation

D'entrée de jeu, nous nous permettrons l'emploi d'une allégorie « théologique » pour situer notre propos : l'âme de cette thèse sera l'indicible ; son esprit, l'esthétique ; son corps, le cinéma. Pour l'essentiel, cette thèse se penchera sur le problème de l'Autre, son rapport au Même et sur le statut de la limite qui, à la fois les sépare et les unit. Et nous insistons ici sur la difficulté de parler censément de l'indicible sans tomber dans l'effusion mystico-sentimentale. Or, c'est à la jonction du Même et de l'Autre, à la fois contraire et complémentaire, à la limite donc qui les différencie et les joint ensemble que nous nous proposons de le faire.

À proprement parler, cette limite n'existe pas en elle-même. On est ou bien au dedans ou au dehors d'un espace, dans le Même ou dans l'Autre ; on est ou bien vivant ou mort. Mais il suffit de transiter dans un aéroport et de franchir une frontière pour se

convaincre que le langage et la culture sont tout à fait en mesure de faire exister symboliquement ces non-lieux ; de regarder un film d'horreur où s'agitent des morts-vivants pour constater que l'indicible peut faire son chemin jusqu'à la représentation. Tous ces états intermédiaires ont un nom en anthropologie : la « liminarité ».

L'indicible suppose en effet l'existence d'une limite ; limite du langage, limite du connu, limite de la vie, limite entre des statuts dans une société, limite du territoire. Et puisqu'il y a limite, il y a forcément différenciation entre ceci et cela, entre une chose et une autre, entre un état et un autre. Par exemple, la réalité d'une étoile peut être saisie de façon descriptive et objective. Les mots ici permettent d'en rendre compte, tout en clarifiant le signifié : l'objet en question est notre soleil, sa chaleur autorise la vie sur Terre, il est composé d'hydrogène et d'hélium, etc. La précision du langage repose sur l'adéquation entre la réalité qui est dite et le dire de cette réalité. Cette neutralisation de l'ambiguïté est le corrélat de la pensée logique, technique et scientifique ; il n'y a pas d'interprétation possible quant au sens que prend ici l'énoncé. En somme, le problème de l'indicible ne se pose pas dans ce type de formulation puisque la réalité y appartient au domaine du dicible et le non-lieu de la limite demeure un rien sans signification qui ne mérite pas d'être problématisé pour lui-même.

Mais, l'énoncé sur le soleil peut également être de nature métaphorique et subjective. Les mots cherchent alors moins à chosifier qu'à transformer. Le sens provoque un décentrement du langage et ouvre un « à côté », court-circuitant du même coup cette adéquation à laquelle nous référions plus haut. Contrairement à la pensée logique, la pensée métaphorique s'ancre dans l'ambiguïté pour ouvrir l'horizon de la signification : le soleil peut ainsi devenir une divinité suprême, l'aube d'une époque, l'amour de ma vie, etc. La parole établit ici une relation indirecte avec ce qu'elle veut dire ; il ne s'agit plus de décrire la chose-soleil mais bien d'évoquer indirectement un dieu, un commencement, un être cher... à travers le soleil. En somme, le problème de

l'indicible prend vie dans ce type de formulation puisque le signifié se tient dans l'angle mort de la parole ; il est présent sous forme d'absence.

Plus encore, certains aspects de l'expérience subjective peuvent même excéder tous les mots et ne trouver refuge dans aucun énoncé. Ces aspects sont alors confinés au silence mystique ou, comme nous le verrons plus loin, à l'expérience esthétique, faisant en sorte de laisser ouverte une béance dans la structure du langage. À notre exemple du soleil, substituons celui de la mort et de l'origine. Comment dire ces expériences qui sont en fait des non-expériences ? Où situer ces lieux, qui sont en fait des non-lieux ? Pures virtualités, la mort et l'origine ne sont ni objet, ni personne, ni action, ni représentation. Et pourtant, elles surviennent. En tant qu'événement, ces deux limites ultimes s'ouvrent et se ferment sur l'Être : la vie, le connu, le sens. Mais que savoir de l'altérité sur lequel elles donnent ? Qu'est-ce qui provoque le surgissement de l'origine ? Sur quoi débouche la mort ? L'élément mystique ici ne peut pointer que vers leur événementialité, c'est-à-dire vers l'expérience de la limite dans l'espace-temps. Et la raison en est bien simple : leur présence aléatoire est toujours hors de portée, comme un point de fuite à jamais inaccessible. Bref, la mort et l'origine ne sont qu'absence et ne constituent qu'une ondulation dans la présence. Elles sont toutes deux radicalement insaisissables, impensables, innommables.

Innommables mais néanmoins présentes dans la culture sous le mode de l'évocation. Car leur nature liminaire permet au langage, sans les cerner, de leur faire une place en lui ; elles sont à la fois *dans* le monde et en *dehors* du monde. C'est donc indirectement que la mort et l'origine peuvent être articulées à une forme d'expression symbolique. Et c'est de l'expression cinématographique dont il sera question dans cette thèse.

Problématique

Nous ferons l'hypothèse que l'indicible n'est pas totalement inaccessible au sens et qu'il n'est pas absolument extérieur au langage. Lorsque L. Wittgenstein affirme dans son *Tractatus* que « sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (7)¹, il nous parle des limites du langage tout en affirmant que ce qui doit être tu, peut, en revanche, être montré : « Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique. » (6.522)². Or, ce qui se montre s'inscrit également dans une forme langagière. Notamment dans l'art. *Le langage se décline alors en langages*, offrant ainsi à l'être humain un large spectre de possibilités pour la symbolisation. Il faudrait donc apporter dans l'acte énonciatif ce que Nelson Goodman appelle la *correction*³. Et c'est par le moyen d'une correction que l'écart entre la « chose » et la représentation de la « chose » cesse d'être infranchissable. D'où deux constats : la nécessité de choisir le « bon langage » (la poésie sera toujours plus efficace que les mathématiques pour « parler » de la mélancolie) ; et le fait aussi que la façon dont on parle d'une chose puisse parfois être plus significative que ce quelque chose dont on parle. Par conséquent, le montrer peut subvertir la fonction nominative du langage pour faire résonner le signifiant, pour évoquer ce qui ne se dit pas, pour ouvrir sur l'indicible.

Dans cet ordre d'idée, comment « parler » de l'origine et de la mort ? Un début d'adéquation est-il envisageable entre ces dernières et un dire particulier ? Comment mettre en mots le moment de notre naissance et celui de notre trépas ? Comment saisir, que ce soit sous la forme d'une pensée, d'une parole ou d'une action, la limite invisible qui nous sépare du rien ? Encore une fois, c'est L. Wittgenstein qui

¹ Ludwig Wittgenstein. 1993. *Tractatus logico-philosophicus*, Paris : Gallimard, p. 112

² *Ibid*, p. 112

³ Nelson Goodman. 2015. *Manières de faire des mondes*, Paris : Gallimard.

écrivait « ce n'est pas *comment* est le monde qui est le Mystique, mais le fait *qu'il soit* » (6.44)⁴, soulignant ainsi la nature ineffable de l'événement du monde.

Tout comme le philosophe autrichien, je pense aussi que l'élément mystique se niche sur la zone limitrophe de l'Être, dans l'événement de son surgissement et de sa disparition. C'est donc « là » que se posera le problème de l'indicible dans cette thèse, c'est-à-dire, non pas dans des idées, des sentiments ou des expériences appartenant au monde, mais sur la limite de ce dernier. L'univers est, la vie est, les autres sont, je suis. Et tous ces êtres savent toujours, d'une manière ou d'une autre, se dire, se montrer, se penser, se toucher. Par contre, ce qui demeure indicible c'est la limite de ces êtres, à savoir l'événement de leur commencement et de leur fin.

Or, le statut de cette limite est problématique car elle n'est pas une « chose » susceptible d'être décrite dans le langage. Mais elle est, en revanche, ce qui permet à la « chose » d'apparaître et de disparaître ; elle est ontologiquement la condition de possibilité de l'identité de la chose et, partant, la source de tous les troubles sémantiques qui peuvent l'affecter. Et le fait que la limite soit ultimement à la jonction du Même et de l'Autre débouche sur le questionnement philosophique le plus radical qui soit : « pourquoi y a-t-il de l'étant plutôt que rien ? ». ⁵ Vaste questionnement auquel nous essaierons de contribuer en posant l'hypothèse que l'esthétique et l'indicible peuvent se répondre à travers la limite et contribuer à faire du sens avec le rien de l'origine et de la mort.

À l'instar des récits mythologiques, l'art s'est confronté à ce questionnement. Il s'agira ici de réfléchir à la façon dont s'y prend le cinéma ; à la façon dont il met en place un dispositif symbolique à partir de cinq éléments qui lui sont propres : le temps, l'espace, l'image, le son et le mouvement. Un dispositif où s'enchevêtrent le

⁴ Ludwig Wittgenstein. 1993. *Tractatus logico-philosophicus*, Paris : Gallimard, p.111

⁵ Martin Heidegger. 1967. *Introduction à la métaphysique*, Paris : Gallimard, p. 14

métaphorique, la catharsis et le sensible, recoupant par le fait même toutes les modulations de l'expression artistique (le récit, la prose, la poésie, la picturalité, la musique et la corporalité). En somme, un dispositif apte à montrer l'indicible.

Notre objet de recherche est donc circonscrit dans trois œuvres particulières : *Arrival* (Villeneuve, 2016), *2001 : A Space Odyssey* (Kubrick, 1968) et *A Hidden Life* (Malick, 2016). Nous nous penchons sur le traitement de la mort et de l'origine de l'*autre* dans le film de D. Villeneuve, sur celui de la mort et de l'origine de l'*humain* dans le film de S. Kubrick et, finalement, sur celui de la mort et de l'origine d'un *monde* dans le film de T. Malick. Au final, pour comprendre la suite de notre propos, nous invitons le lectorat à se poser tout de suite la question : *comment le cinéma symbolise-t-il l'indicibilité de la mort et de l'origine ?* Le chemin qui sera parcouru pour y répondre débouchera par la suite sur des enjeux fonctionnalistes : l'art en général et le cinéma en particulier peuvent-ils « gérer » dans une certaine mesure ce qui est mystique dans notre société et se substituer à la religion ? En conclusion, ces problèmes de forme et de fonction toucheront au rapport entre religieux et cinéma dans la culture populaire occidentale et aux modalités particulières de ce rapport.

Cadre théorique et méthodologie

Le cadre théorique ici s'articulera autour de concepts spécifiques plutôt qu'autour de l'une ou l'autre des grandes théories de notre discipline. C'est en effet à partir des définitions conceptuelles de la liminarité, de l'événement et de leur intrication mutuelle, que sera abordé le problème de l'indicible. Chacun de ces concepts renverra bien entendu à des pensées et à des postures définies, permettant ainsi au lectorat d'être situé épistémologiquement. Mais l'objectif ne sera pas de disséquer méticuleusement la théorie d'un chercheur ou d'une chercheuse. Il y aura certes des noms propres qui seront évoqués à l'occasion de notre introduction d'un concept,

moins pour eux-mêmes toutefois que pour leur participation à l'élaboration du dit concept. Aussi, il s'agira de proposer une lecture singulière des concepts en question au lieu d'en faire chaque fois une exégèse approfondie. En somme, nous nous référerons à ce que L. Wittgenstein appelle le *dire* et le *montrer*⁶. Nous poursuivrons avec les réflexions de A. van Gennep, de V. Turner et de J. Pierre sur la liminarité, Nous référerons aussi aux travaux de J. Pierre et de F. Laplantine en ce qui concerne l'événement. Nous survolerons la notion de résonance esthétique chez H. Rosa. Et. Finalement, nous appliquerons la *coincidentia oppositorum*, centrale à la pensée de M. Eliade, au dispositif cinématographique de chacune des œuvres analysées.

D'abord, nous traiterons du binôme liminarité/événement pour, ensuite, réfléchir à l'origine et à la mort. Autrement dit, c'est en tant qu'événement et limite que l'origine et la mort seront pensées. Déjà, cette orientation particulière de notre approche permettra de délimiter la scène sur laquelle va se jouer la question de l'indicible, coextensive comme nous le verrons au problème posé par le paradoxe.

Ensuite, le même *modus operandi* sera employé en ce qui concerne le dispositif cinématographique des différents films. Ce dernier sera donc étudié en tant qu'il peut faire résonner esthétiquement la mort et l'origine tout en montrant par ailleurs ce qui, en elles, résiste au dire. Par conséquent, le dispositif cinématographique sera systématiquement abordé à travers le prisme de l'indicible.

Dans la première partie de la thèse, ces concepts définis et articulés les uns aux autres constitueront l'armature théorique de ce qu'on pourrait appeler une anthropologie philosophique. Il faut insister ici encore une fois sur le fait que nous sommes moins intéressés par le commentaire et la discussion de ces concepts en tant que tels que par la fécondité heuristique de leur emploi dans notre thèse. Autrement dit, permettent-ils

⁶ Il s'agit ici de celui que l'on appelle le premier Wittgenstein, celui du *Tractatus...* et non pas du deuxième qui traite des « jeux de langages » dans *Investigations philosophiques*.

de jeter un regard nouveau sur notre objet ? C'est donc en « pigeant » dans des œuvres diverses appartenant au surplus à des disciplines variées des sciences humaines, que nous bricolerons notre propre modèle théorique. À cet effet, Gilbert Durand disait justement que :

[à] l'instant où un concept est utilisé quelque part, cela ne le rend certes pas généralisable à toutes les échelles de phénomènes, mais ça le rend légitimement utilisable et éclairant pour d'autres champs que celui du phénomène étudié.⁷

Maintenant, comment opérationnaliser ce que nous appelons la limite et l'événement, sans basculer dans un bavardage absurde dès lors qu'il nous faudra *dire* ce qui en principe est *indicible*. « Dire l'indicible », voilà qui cerne bien le problème mais qui nous montre aussi la direction qu'il faut prendre dans la mesure où cette formule est ce que la logique appelle un paradoxe, ce que la rhétorique appelle un oxymore et les sciences des religions une *coincidentia oppositorum*. Dans chacune de ces disciplines, l'apparition du paradoxe appelle un traitement particulier. En sciences des religions, chez Mircea Eliade par exemple, le paradoxe sert à exprimer l'impossibilité de dire l'expérience de l'absolu. Le paradoxe se sert ici du langage pour désavouer le langage et poser l'existence métaphysique d'un au-delà du langage impossible à décrire.

Pour la rhétorique, l'oxymore est plutôt un trope parmi d'autres et une façon de faire travailler esthétiquement le langage pour appréhender un hors langage qui n'est pas nécessairement cet au-delà métaphysique du langage mentionné ci-haut. Il peut s'agir par exemple d'une expérience sensible qui échappe à la signification mais que l'esthétique convoque néanmoins dans le langage, comme les célèbres vers de Nelligan « Ah que la neige a neigé » où la récurrence de certaines consonnes sifflantes rend présent dans l'énonciation la mémoire auditive du vent d'hiver.

⁷ Gilbert Durand. 1996. *Introduction à la mythologie : mythes et sociétés*, Gallimard : Paris, p.55

S'agissant de la fonction du paradoxe dans nos œuvres cinématographiques, on aura peut-être remarqué que les concepts origine/mort, dedans/dehors, sacré/profane, Même/Autre sont des paires d'opposés. Or, ce que nous appelons la limite et l'événement surgissent précisément à l'interface paradoxale de ces paires quand elles sont posées ensemble, quand le dedans devient le dehors et que l'origine coïncide avec la fin. D'un point de vue esthétique, il se passe alors quelque chose sur lequel nous reviendrons.

Concrètement donc, il s'agira de repérer les occurrences du paradoxe ou de la *coincidentia oppositorum* – les formes qu'elle prend dans le dispositif cinématographique – et de montrer le fonctionnement esthétique à travers lequel elle peut faire résonner l'indicible.

Or, cette coïncidence des opposés – nous y reviendrons longuement dans chacune de nos analyses – se joue au plan cinématographique dans le jeu incessant du cinéaste entre le *dire* et le *montrer* : dire par exemple le Même mais simultanément montrer l'Autre. Il y a, dans tous les films à l'étude, un mouvement de rapprochement et d'éloignement simultané entre ce qui est dit et ce qui est montré, de sorte que les événements de la mort et de l'origine ne sont jamais ni élucidés par la parole, ni voilés par le silence. C'est dans « ce qui se montre » à la limite du dire qu'il y a manifestation de l'indicible. Le montrer n'est donc jamais extérieur au langage. Il est même indissociable de celui-ci. Il surgit entre les mots, ou dans les plans, et, par son pouvoir d'évocation, vient court-circuiter l'impasse d'une sémantique dualiste (soit on dit quelque chose en clarifiant la signification, soit on ne dit rien en ne permettant aucune signification). Par conséquent, l'indicible n'est pas irrévocablement voué au silence puisque « le visible et l'indicible peuvent être représentés non plus dans les termes d'une alternative, mais comme les deux moments d'un seul phénomène » (Boukala, 2009 : 104). Bref, comme une *coincidentia oppositorum*. Et ce

dépassement du paradoxe se joue justement à l'intérieur d'un dispositif qui permet la concomitance du dire et du montrer.

D. Villeneuve, S. Kubrick et T. Malick traitent tous les trois de quelque chose qui résiste à être dit. Et leur réponse à cette résistance ne consiste pas à ne *rien* dire, mais à montrer ce *rien* ; une monstration qui se manifeste à travers les formes élémentaires d'un dispositif cinématographique qui n'est pas une pédagogie du discours mais une musique qui en enchante les mots. Comme l'écrivait F. Laplantine, il existe des films « susceptibles de nous aider à articuler les relations conflictuelles entre le non-dit de ce qui est montré dans les images et la nécessité néanmoins de continuer à parler de ce qui peut difficilement être dit ». (Laplantine, 2009 : 164)

La deuxième partie de la thèse traitera ainsi de l'application de notre cadre théorique sur les trois films à l'étude. Il s'agira en fait de créer des ponts entre la théorie et le dispositif cinématographique pour ouvrir à leur propos des pistes de réflexion. Les analyses filmiques seront donc moins des démonstrations que des interprétations. Il ne sera jamais question en effet de fixer la signification d'un film une fois pour toutes. Au contraire, notre démarche pointera plutôt vers une compréhension ouverte et fluide sans échapper pour autant au test de la validation. C'est donc dire que notre interprétation des films s'appuiera sur un argumentaire où les œuvres et la théorie se répondent et font ensemble cohérence ; pari risqué s'il en est puisqu'il faudra trouver là le juste équilibre entre la part subjective de toute entreprise interprétative et les exigences d'objectivité d'une proposition savante. À cet égard, les propos de Guy Ménard situent très bien la nature et les exigences propres au travail interprétatif :

Le fait que l'interprétation soit largement une construction du sens invite à parler de *validation* du pari d'interprétation plutôt que de *vérification empirique* [...] Ce concept de *validation* à l'immense avantage de nous situer à un niveau qui tient compte de la dimension essentiellement active et subjective de l'acte interprétant, sans pour autant nous acculer au pur

subjectivisme. Il nous introduit dans l'ordre de la *plausibilité* et – pourvu qu'on n'en retienne pas que l'aspect mathématique – de la *probabilité*. Plutôt que de se situer au niveau de la démonstration, on se situerait ici dans un cycle d'*argumentation*.⁸

Dans cet ordre d'idée, la validation renvoie aux aspects subjectifs *et* objectifs inhérents au processus interprétatif. Et c'est justement dans la relation entre l'un et l'autre que va se jouer la validation. Il y a donc, dans toute interprétation, des exigences subjectives comme des critères objectifs auxquels il faut se conformer. Ainsi, les interprétations qui auront cours lors de cette thèse devront faire preuve : 1) d'exhaustivité et d'adéquation, en prenant en charge le plus grand nombre possible d'éléments pertinents à l'objet, tout en respectant l'arrangement interne de ces derniers ; 2) d'une grande maîtrise de la théorie⁹ ; 3) de neutralité axiologique, se gardant autant que possible de porter immédiatement un jugement de valeur sur l'objet qu'elle analyse et, finalement ; 4) de fécondité, montrant une profondeur et une richesse qui invitent à l'exploration, qui interpelle la personne qui l'entend et qui ouvre de nombreuses possibilités de sens. Ces critères objectifs assurent une certaine invariabilité à l'interprétation de sorte que celle-ci ne puisse dire une chose et son contraire. Mais il y a aussi des exigences de subjectivités qui ne peuvent être passées sous silence puisqu'il s'agit ici toujours d'un regard intime et personnel qui est porté sur un objet ou un phénomène. Ceci étant, le lieu du regard ne peut être occulté. Au contraire, il est essentiel dans l'acte interprétatif dans la mesure où il vient compléter les critères objectifs :

⁸ Guy Ménard. 1991. « Introduction à la pratique de l'interprétation religiologique », *Les Cahiers du Département des Sciences Religieuses*, Université du Québec à Montréal : Montréal, p. 10

⁹ En effet, comme le souligne Jacques Pierre dans son *Guide pour la pratique de l'interprétation en sciences des religions* : « la théorie permet de mettre à jour une cohérence plus profonde, sous-jacente à celle de l'expérience superficielle du monde, une cohérence où les rapports sont d'une toute autre nature que celle que l'on aurait cru voir spontanément. » ; Jacques Pierre. 2017. *Guide pour la pratique de l'interprétation en sciences des religions. Document pédagogique dans le cadre du cours REL2306 — Mythologie et cinéma*, Université du Québec à Montréal : Montréal, p. 16.

Du sujet au texte, de la vie au sens se noue ainsi une relation circulaire et réciproque où l'un n'existe que par l'autre. On ne peut en effet nommer notre expérience qu'à travers le sens [...] C'est pourquoi nous ne nous comprenons nous-mêmes qu'à travers notre lecture des textes. Notre expérience se révèle à elle-même pour autant que nous faisons la rencontre du sens dans des modèles culturels. Inversement, ces modèles culturels, ces « textes » comme nous les appellerons désormais, ne peuvent nous parler que s'ils rejoignent et nomment notre propre expérience.¹⁰

Ainsi, les interprétations des œuvres filmiques trouveront leur validation dans cet équilibre entre subjectivité et objectivité. Il sera important de garder en tête ces avertissements pour la suite des choses puisque ceux-ci reflètent ni plus ni moins la posture de cette thèse : ne pas forcer l'observation à immobiliser ce qu'elle observe mais plutôt l'inciter à toujours considérer le flux et la part d'inobservable inhérents à ce qu'elle observe. Néanmoins, nous tenons à souligner l'importance tout aussi considérable de la cohérence qui devra se rapporter à chacune des analyses et interprétations. C'est en effet à travers un prisme de cohérence que les concepts de limite et d'événement, articulés à la mort et l'origine, seront repérés dans la forme des œuvres (le dispositif) autant que dans leur fond (le récit) et que l'indicible qui taraude ces concepts sera dépassé en étant vu et entendu. En outre, c'est le cadre théorique et l'objet de recherche qui devront se « voir » et s'« entendre » mutuellement. Et pour ce faire, nous devons construire nos analyses et nos interprétations à partir de ce principe de cohérence ; comment et pourquoi il y a articulation des concepts avec le dispositif cinématographique.

Finalement, nous tenons à mentionner qu'il n'y aura pas de théorisation générale du cinéma, ni de spécification technique, ni de revue de littérature portant sur les films à l'étude. Il s'agira uniquement d'analyser les œuvres en lien direct avec la mort et l'origine ainsi qu'avec les enjeux de langages évoqués dans les deux premiers chapitres.

¹⁰ *Ibid*, pp. 18-19

Dès lors, l'analyse et l'interprétation des œuvres reposeront sur l'idée qu'une scène puisse ne rien dire de la mort et de l'origine tout en les montrant ; et par l'idée aussi que, par un nouveau tour de manivelle, la scène qui *montre* puisse être *dite* à travers notre analyse et notre interprétation.

Tout au long des chapitres III, IV et V, nous présenterons donc quelques éléments clés du dispositif cinématographique : la composition picturale d'un plan, la précision de la focale, la construction de l'espace et du temps, les angles et mouvements de caméra, l'apport du son et de la musique, la corporalité des acteurs et des actrices, etc. Partant, cette notion de dispositif se devra d'être comprise comme étant à la fois le mode d'expression des films et une forme d'intelligibilité de la réalité. Mouloud Boukala évoque clairement l'importance de ces deux caractéristiques pour la compréhension d'un film :

Les formes dont disposent les cinéastes sont les images et les sons. Les images peuvent être fixes ou animées, en noir et blanc ou en couleur, relever d'une prise directe ou d'archives. Les trois catégories de sons (bruits, paroles, musiques) relèvent quant à elles soit d'une prise directe soit d'une postsynchronisation. Le temps et l'espace constituent le fond où se déploient ces images et ces sons. Or, la condition indispensable à la définition et mise en œuvre de tout dispositif, ou invention, est cette relation de participation dont parle Simondon entre le fond et les formes [...] Le dispositif est alors une forme de connaissance et un modèle d'intelligibilité où le spectateur, le chercheur, le réalisateur éprouvent à quel point le réel n'est jamais une masse de données d'emblée en sa totalité, mais relève toujours d'un effort où l'articulation entre des composantes jusqu'alors isolées peut prendre divers aspects.¹¹

Notre tâche sera donc de repérer dans les films des occurrences de la *coincidentia oppositorum* et, partant de là, de montrer comment les cinéastes parviennent à symboliser l'indicible dans le jeu du *dire* et du *montrer*. Bref, le fond et la forme

¹¹ Mouloud Boukala, 2009. *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*, Paris : Téraèdre, pp.105-106

seront toujours traités ensemble. Plus encore, nous pensons aussi, à l'instar de M. Boukala, que ce qui définit le cinéma, ce n'est pas tant ce qu'il dit et montre, que la façon dont ensemble il le dit et le montre.

En somme, cette thèse propose une manière nouvelle d'aborder la question de l'indicible, ainsi qu'une réflexion sur ses aspects constitutifs et sur la façon esthétique à travers laquelle trois œuvres majeures de la filmographie contemporaine auront répondu à l'impasse langagière de l'origine et de la mort.

Objectifs

Il y a trois objectifs majeurs : premièrement, penser la question de la mort et de l'origine en lien avec le problème de l'indicible ; deuxièmement, repérer les procédés de symbolisation de l'indicible par le dispositif cinématographique ; troisièmement, réfléchir à la fonction d'un certain type de cinéma dans nos sociétés. Et c'est à travers l'interprétation des films *Arrival*, *2001 : A Space Odyssey* et *A Hidden Life* que nous comptons le faire.

Dans le premier chapitre, nous traiterons de la question de l'indicible en tant qu'elle constitue un déficit de significations produit à l'intérieur même du langage. L'indicible n'est pas un au-delà du langage mais un hors-langage que fait résonner le langage.

Dans le second chapitre, nous traiterons l'impensé de l'origine et de la mort. À l'ère de la mondialisation, au moment où la pensée et les actions sont assujetties aux diktats du technologisme, de la croissance à tout prix et de l'ici-et-maintenant, on constate partout en Occident l'effritement des religions, la dispersion du spirituel et la montée de l'athéisme. Or, la question de la mort et celle de l'origine en ont souffert et ont glissé de la sorte dans l'angle mort du discours public. Non sans toutefois que

l'art les récupère dans les marges de ce discours et prene le relais des traditions religieuses instituées en perte de crédibilité pour les symboliser.

Les troisième, quatrième et cinquième chapitre s'attarderont à montrer concrètement comment trois œuvres cinématographiques sont en mesure de permettre cette symbolisation à travers l'expérience esthétique de l'indicible et, par la même occasion, de renouveler le questionnement central à toutes les sociétés humaines : « pourquoi la vie ? pourquoi la mort ? »

En conclusion, nous inviterons le lectorat à repenser la place et le rôle du cinéma dans la société eu égard aux enjeux de la condition humaine. Au-delà de l'analyse ponctuelle des trois films, notre thèse cherche donc à problématiser les enjeux du religieux hors des religions et à réfléchir à la fonction spirituelle de l'art.

PREMIÈRE PARTIE : L'INDICIBLE ET LE PARADOXE

Les mots sont modelés sur des objets à notre échelle. Ils ont acquis leur efficacité en s'adaptant à des phénomènes ou à des événements de notre monde quotidien. Aussi, quand on aborde des réalités à une autre échelle, les mots deviennent des obstacles.

Hubert Reeves, *Patience dans l'azur*

CHAPITRE I

LA LIMITE ET L'ÉVÈNEMENT

1.1 La liminarité

Le concept de liminarité existe dans les sciences sociales depuis déjà plus d'un siècle. L'ethnologue français Arnold van Gennep, dans son texte *Rites de passage – Étude systématique des rites* paru en 1909, théorise le concept en question en le sous-divisant en trois parties : les zones ou moments pré-liminaire, liminaire et post-liminaire. Cette sous-division renvoie à une différenciation qualitative de l'espace, du temps, de la société et du statut de l'individu.

Le chercheur constate l'existence d'un mécanisme symbolique qui gère le passage entre différents statuts sociaux ou différents lieux, faisant en sorte que ce passage se ritualise. Par conséquent, la circulation à travers ces étapes et ces espaces est ponctuée par des rites de passage permettant de franchir des « marges », c'est-à-dire des états ontologiques ambigus qui ne s'inscrivent ni dans l'avant, ni dans l'après, mais qui « flottent » dans l'entre-deux.

Sur le plan spatial, le territoire habitable est ceinturé par des frontières qui s'ouvrent sur l'Autre et qui ne peuvent être traversées impunément. N'entre pas dans les contrées d'un lieu inconnu qui veut, encore moins sans en avoir marqué symboliquement le seuil (par exemple, franchir une rivière ou un amas de roches devient un acte symbolique où le passeur entre dans un espace différent de celui de son univers familier). Sur le plan social, ces mêmes passages altèrent les différents

statuts individuels qui organisent la société et sont signifiés par des rituels qui soulignent la transformation d'un sujet (par exemple, la cérémonie du mariage symbolise le passage d'un état – célibataire – à un autre – marital). Finalement, il y a des altérations d'ordre spirituel témoignant d'une profonde division du monde et soulignant l'existence d'une brèche qui ouvre sur le sacré (par exemple, lorsqu'un croyant passe les portes d'un lieu de culte ou qu'un roi sacrifie un taureau à l'orée d'une région encore inexplorée). Le passage dans l'espace est ici le fait d'une condition spirituelle bien plus que matérielle, engendrée par la foi du passeur.

Bref, A. van Gennep fait la distinction entre trois formes possibles d'organisation du réel, à savoir celle qui touche à la spatialité, à la socialité et au magico-religieux. À chaque fois, une limite circonscrit la spécificité des lieux, des états et des statuts sociaux, tout en marquant la séparation entre le sacré et le profane. Le monde se structure ainsi selon ces trois dimensions, par les seuils qui les traversent et par les trajectoires empruntées par les individus qui y circulent.

Ce qui ressort de cette réflexion c'est qu'il y a correspondance entre intériorité et extériorité, entre espace et sujet ; les passages sont partout et concernent plusieurs aspects de la vie. Comme ces modalités d'être sont marquées par le sceau des changements, tous les seuils et les passages significatifs qui en découlent se doivent d'être symbolisés.

Pour les groupes, comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître. C'est agir puis s'arrêter, attendre et se reposer, pour recommencer ensuite à agir mais autrement. Et toujours ce sont des nouveaux seuils à franchir : seuils de l'été et de l'hiver, du mois ou de l'année, du jour ou de la nuit; seuil de la naissance, de l'adolescence, ou de l'âge adulte; seuil de vieillesse, de la mort et de l'autre vie.¹²

¹² Arnold van Gennep, 1981. *Les rites de passages : étude systématique des rites*, Paris : Picard, p. 192

Cette conception du rite de passage a ensuite été reprise par l'anthropologue britannique Victor Turner. Ce dernier oppose ce qu'il appelle la *societas*¹³ à la *communitas*¹⁴. La première renvoie au système hiérarchique des places et des statuts dans la société, alors que la seconde est l'ensemble indifférencié du corps social où chacun est l'égal de tous. V. Turner associe, dans le rite de passage, les stades préliminaires et post-liminaires aux différentes identités à travers lesquelles le néophyte passe au cours de son existence. Les deux extrémités du rite de passage concernent donc la structure de la *societas* tandis que l'étape de la liminarité renvoie, quant à elle, à la *communitas*, à ce moment d'indifférenciation dans l'existence du groupe où les hiérarchies sont abolies, où le fort devient l'égal du faible, où le chef peut être interpellé et sermonné par le dernier de ses sujets. Ce basculement ne peut prendre forme que dans le cadre d'un rite de passage. Or, c'est ici que se situe la liminarité, à savoir là où les catégories se mêlent, où les cases de la structure ne font plus office de normativité, où tous les chats sont gris.

La liminarité est pour ainsi dire le nulle-part à la jointure des deux catégories et qui permet de traverser le rite de passage, de passer d'une identité à une autre en franchissant la virtualité qui les séparent. Elle est cette frontière abstraite qui permet la différenciation entre les états, les statuts, les lieux et les temps, faisant en sorte de distinguer le nord du sud, le prêtre du laïc, le sacré du profane, la fin du commencement.

On remarque ici que l'étape de la liminarité, contrairement au modèle de A. van Gennep, n'est plus seulement cette zone indistincte qui relie l'avant et l'après d'un

¹³ Ce modèle « est celui d'une société qui est un système structuré, différencié et souvent hiérarchique de positions politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes en fonction d'un " plus " ou d'un " moins " ». Victor Turner, 1990. *Le phénomène rituel*, Paris : Presses universitaires de France, p. 3

¹⁴ Ce modèle « qui émerge de façon reconnaissable dans la période liminaire, est celui d'une société qui est *comitatus*, une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée. » *Ibid*, p. 3

rite de passage ; elle devient en elle-même porteuse de qualités, de valeurs et de pouvoirs. Ce moment, juste après la zone pré-liminaire et juste avant la zone post-liminaire, est « étiré » et substantialisé. Il ne s'agit plus seulement d'un seuil qu'il faut franchir ; c'est un seuil dans lequel on peut *être*, voire même, demeurer. Le passage d'un statut à un autre se fait donc à travers les limbes d'une absence de statut. Et toute personne qui s'attarde dans ces limbes est simplement en transition, encore sans lieu ni position.

C'est par souci épistémologique que nous avons cru bon de parcourir brièvement les définitions de A. van Gennep et de V. Turner afin de pouvoir ensuite contextualiser et clarifier celle de Jacques Pierre ; une définition à partir de laquelle seront articulés les enjeux langagiers et sémantiques liés à l'indicible.

D'emblée, il est frappant de constater que la liminarité est constitutive du religieux. En effet, une limite symbolique permet de différencier le monde et les sujets qui y vivent : il y a le sacré et le profane, les ténèbres et la lumière, la transcendance et l'immanence, le pur et l'impur, le mondain et le divin, le proscrit et le prescrit, le bien et le mal... le commencement et la fin. Mais ce qui sépare ces oppositions dans la catégorisation de l'expérience est aussi ce qui les réunit et permet de penser la réalité en tant que totalité. Car la limite n'est jamais étanche. Sa nature poreuse lui permet de s'ouvrir et de se fermer de sorte qu'elle soutient toutes les différences dans le monde et, en même temps, permet la circulation d'un flux, d'une force qui unit le monde à travers ces transformations. Et cette constante circulation pose, au final, la question de la nature de la limite.

D'un côté, la limite est source de toutes différenciations qualitatives ; de l'autre, elle n'a, en elle-même, aucune consistance qualitative.¹⁵ Il y a certes un saut qui relie et qui sépare les différences – c'était le jour, puis c'est la nuit ; c'était là-bas, puis c'est ici ; c'était la vie, puis c'est la mort –, un saut qu'il faut franchir pour mettre en action le processus de transformation, mais un saut qui n'existe que négativement. Il est invisible, intangible, indicible.

Comment repérer la trace de démarcation entre le fleuve Saint-Laurent et l'océan Atlantique ? Comment capturer l'instant précis qui distingue le passé de l'avenir ? Il est juste d'affirmer que ces états de choses sont différents. Mais si ces derniers ne sont pas dissous dans une espèce d'homogénéité englobante c'est qu'il y a, quelque part, une limite constitutive au langage qui les extirpe d'une indistinction totalisante.¹⁶

Qu'est-ce au juste qui autorise la pensée à hétérogénéiser l'expérience de la réalité tout en tenant ensemble par ailleurs la multitude de ses parties ? Qu'est-ce au juste que cette pure abstraction qui agit comme limite ? Cette abstraction peut-elle être problématisée en soi, et non pas à partir de ce qu'elle différencie, éloigne ou rapproche ? Serait-il possible qu'elle se montre sans se dire ? Cette thèse fera le double pari de répondre oui à toutes ces questions et de postuler qu'entre l'austérité de la science et le solipsisme de la mystique il y a une voix/voie de l'entre-deux où l'incertain n'est pas une anomalie et l'indicible bien plus qu'une fin de non-recevoir.

¹⁵ Contrairement à ce qu'en dirait V. Turner. Mais, dans ce cas-ci, il ne s'agit pas d'élargir le concept de limite pour l'appliquer à un phénomène social (la « *communitas* ») dans lequel elle se substantialise. Il s'agit plutôt de la penser en elle-même.

¹⁶ Ou de ce que Bataille appelle, dans *Théorie de la religion* (Paris : 1973), l'immanence.

1.2 La limite par le corps

Pour J. Pierre, la question de la limite se pose dès notre premier rapport au monde, c'est-à-dire celui qui passe par le corps. Il y aurait donc, chez tous les êtres vivants, un dispositif perceptuel qui capterait un premier donné. À travers les sens, le corps comprend l'environnement dans lequel il évolue et cette compréhension vient catégoriser les éléments de ce dernier. La rugosité de l'écorce n'est pas la douceur du lichen, l'aigreur de la viande rancie n'est pas la sucrosité des figes, le chant du geai bleu n'est pas le grognement de l'ours noir, l'odeur de terre humide n'est pas celle du bois qui brûle, l'éclat du ciel bleu n'est pas l'obscurité de la nuit. Autrement dit, « la configuration de l'appareil perceptuel y opère un premier tri et détermine en lui [le monde] un niveau initial d'organisation » (Pierre, 2009 : 14).

Mais ce niveau d'organisation n'est pas traité uniformément par toutes les différentes espèces vivantes. Nous savons que l'ouïe de la chauve-souris est en mesure de capter des ondes qui échappent aux sujets humains. Et que les sensations éprouvées par le corps ne sont pas interprétées pareillement d'un sujet à l'autre. Ce qu'il faut retenir ici c'est que toutes les dimensions de la réalité ne peuvent être contenues par les sens et que, celles qui le sont, se transforment ensuite en informations : « [c]e qui surgit au foyer du dispositif perceptuel devient, en effet, une information par le fait qu'il y est capté, disposé et canalisé en fonction d'une finalité particulière au vivant concerné. » (Pierre, 2009 : 14). Bref, l'information devient une boussole qui permet de naviguer dans l'étendue infinie des données en constante fluctuation.

Déjà, on remarque une toute première forme de délimitation du réel. En lui, git toujours une part considérable de virtualité mais, en même temps, il y a possibilité de l'organiser, de s'y retrouver, d'y vivre. Et cette possibilité est le produit d'une discrimination. L'information, assurément utile à la survie de l'espèce humaine, est

alors isolée du bruit ambiant que produit le monde et peut être interprétée. Or, l'information n'existe pas en elle-même ; elle n'est toujours que le produit d'un traitement cognitif particulier. D'une part, elle n'a de valeur que par le processus discriminatoire qui la sélectionne ; d'autre part, elle est corrélative de son contraire, c'est-à-dire du reste qui perdure dans ce processus discriminatoire et qui rode toujours dans l'« horizon » du réel. Ce dernier est alors scindé en deux ; il y a de l'intelligible et de l'inintelligible, il y a du Même et de l'Autre.

Les sens sont une matière à faire du sens, sur le fond inépuisable d'un monde qui ne cesse de s'écrouler [...] Le corps est le filtre par lequel l'humain s'approprie la substance du monde et la fait sienne par l'intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté. Le corps est la condition humaine du monde, ce lieu où le flux incessant des choses s'arrête en significations précises ou en ambiances, se métamorphose en images, en sons, en odeurs, en textures, en couleurs, en paysages, etc.¹⁷

Donc, si l'on reprend point par point cette correspondance des sens et du sens, il s'y déploie, dans un premier temps, une captation d'un donné. Une captation qui, dans un second temps, appelle une discrimination. Une discrimination qui, dans un dernier temps, débouche sur une perte, un reste, mais un reste qui persiste à être. Et qui est sous la forme d'absence.¹⁸ Cette absence, cet Autre qui s'éloigne sitôt qu'on cherche à le saisir, n'est jamais assimilable par le corps – ni par la parole d'ailleurs. Mais la trace qu'il laisse dans la culture peut se laisser prendre par les filets de l'imaginaire : il est alors ce qui résonne sous l'armature des représentations, il est le fond diffus de la pensée à partir duquel des idées prennent forme. Puisque l'Autre agit *dans* et *par* les représentations, il n'est plus qu'une inquiétante étrangeté qui vrombit dans

¹⁷ David Le Breton, 2015. *La saveur du monde – Une anthropologie des sens*, Paris : Métailié, pp. 13-15

¹⁸ C'est d'ailleurs de ce paradoxe dont il sera question tout au long de cette thèse, à savoir cette modalité d'être « présence-absence » qui sera toujours tiraillée, à l'intérieur du langage, par ce qui se dit et ce qui se montre.

l'intimité du sujet et peut dès lors être montré et extériorisé par l'empreinte du langage.

1.3 La limite dans le langage

Soulignons ici l'importance de l'autonomisation des représentations par rapport à l'expérience sensible. Celles-ci deviennent en effet « la forme de quelque chose d'autre qui, à son tour, peut devenir la forme de l'expérience sensible » (Pierre, 2009 : 17), participant à l'élaboration d'un rapport au monde, à soi et à l'autre qui est essentiellement de nature symbolique. Autrement dit, les représentations peuvent se déployer pour elles-mêmes et se détacher complètement de la réalité des objets.

Il [*Sapiens*] invente, en somme, ce qui n'existe pas encore dans la nature et ne peut exister que par l'effet de sa présence et son esprit. Mais plus encore, il invente, imagine, ce qui n'existe pas vraiment et que lui-même ne pourra jamais faire exister réellement dans la nature. Il invente les Puissances, les Esprits, des personnages hybrides – mi-hommes mi-animaux – peuplant des légendes et des mythes. Dans l'immensité du monde terrestre, il entreprend d'instaurer le monde humain.¹⁹

La sophistication du langage humain permet ainsi d'établir un traitement de l'information que l'on pourrait appeler de second degré faisant en sorte que, dans les représentations, l'information y est organisée et maniée pour elle-même. C'est alors un autre ordre d'idées et de catégories qui se déploie et qui n'est plus uniquement au service des finalités propres à la survie. Lorsqu'il y a totale émancipation des représentations à l'égard des choses et du donné de l'expérience sensible, c'est littéralement une *autre* réalité qui devient possible, une réalité qui surgit de nulle-part. L'esprit n'est concerné que par l'esprit ; le corps et sa sensorialité ne sont plus les

¹⁹ Alain Médam. 2016. *L'aube des signes – Préhistoire et naissance de l'homme*, Montréal : Liber, p. 16

seuls étalons ontologiques et l'Autre qui résiste depuis toujours à l'intelligibilité peut alors, par l'intermédiaire des rêves, de l'imaginaire et du langage, se révéler.

Qu'est-ce à dire puisqu'il est écrit plus haut que l'Autre en soi est indicible et, par conséquent, irreprésentable ? C'est que la liminarité est paradoxale, étant à la fois intérieure et extérieure au langage comme toute frontière. La culture produit continuellement des artefacts (le biface de silex, les divinités, les œuvres d'art, etc.) qui ont commencé par n'avoir aucune existence dans la réalité et qui, ce faisant, appartenaient au domaine informe de l'impensé, à l'Autre ; mais un Autre qui s'en est trouvé du coup arraisonné et annexé au Même sans pour autant se départir tout à fait de ce qui continue de résonner en lui à travers la liminarité. Souvenons-nous que les arts techniques qui ne sont pas donnés dans la nature mais ajoutés à celle-ci ont été longtemps associés à la magie, que les détenteurs de ce savoir arraché à l'altérité étaient craints et que leurs productions étaient elles-mêmes investies d'un pouvoir sacré. Ces dernières avaient beau appartenir désormais au domaine du Même, elles n'en restaient pas moins nimbées par l'altérité mystérieuse de leur provenance.

Il est indiscutable qu'à son tour l'art produit des formes qui ont tôt fait de s'accumuler dans la mémoire de la culture et, le cas échéant, y tenir lieu d'évidence voire de poncif. En tant que tel, l'art produit du Même. Seulement voilà, l'art produit des formes qui sont faites pour résonner. Les procédés par lesquels l'art produit la résonance sont parfaitement descriptibles en eux-mêmes mais ils sont faits pour montrer l'indicible. La scène d'un film peut être dite par la parole et écrite dans un scénario, mais c'est en la regardant et en l'entendant, à travers son agencement propre d'images et de sons, qu'elle prendra tout son sens. Bref, la liminarité use paradoxalement du Même pour faire voir et entendre l'Autre, un peu à l'image des « mots [qui ne] prennent sens que dans le silence, lequel est partout cerné de mots. » (Laplantine, 2018 : 129). C'est donc par le Même que l'Autre peut résonner. Et la résonance est toujours la seule modalité d'être de l'Autre.

À cet égard, le sociologue Hartmut Rosa souligne le caractère difficilement tangible de « ce qui résonne » tout en mentionnant l'importance relationnelle qui en découle :

La résonance désigne une relation entre deux (ou plusieurs) corps qui correspond aux qualités relationnelles dégagées dans le domaine de la physique. Rapportée à une théorie de la relation au monde, elle décrit dès lors un mode d'*être-au-monde*, c'est-à-dire un type spécifique de mise en relation entre le sujet et le monde (à partir de laquelle l'un et l'autre se configurent). L'idée centrale est ici que les deux entités de la relation, situées dans un médium capable de vibration (un espace de résonance), se touchent mutuellement de telle sorte qu'elles apparaissent comme deux entités qui *se répondent l'une à l'autre* tout en *parlant de leur propre voix*.²⁰

À la lumière de cette définition, il devient assez juste de constater que l'Autre et le Même se répondent l'un l'autre dans le cadre d'« espaces de résonance » qui peuvent prendre la forme de rituels religieux comme celle d'expériences esthétiques. La résonance opère en effet dans les deux cas « une réunion entre l'esprit et le corps, le sentiment et l'entendement, l'individuel et le collectif, l'esprit et la nature » (Rosa, 2018 : 196), faisant en sorte d'ouvrir un interstice où l'Autre, sans devenir Même, ondule à travers le Même.

La virtualité inhérente au monde continue donc d'échapper à toute forme de saisie (corporelle ou langagière) et demeure « susceptible à chaque instant de s'animer pour "hanter" l'information. » (Pierre, 2009 : 20). Mais, en même temps, c'est à travers les représentations que le sens peut recréer un lien avec ce qui échappe aux sens, avec ce reste d'Être qui vibre en silence dans le bruit des étants, avec l'Autre qui excède les capacités langagières tout en agissant constamment à l'intérieur même de ces dernières. De tout cela, il en ressort une dialectique circulaire : il y a virtualité d'où provient ensuite un donné, un donné qui devient une information, une information qui

²⁰ Hartmut Rosa, 2018. *Résonance – une sociologie de la relation au monde*, Paris : Éditions La Découverte, p. 191

se transforme en représentation, et une représentation qui peut témoigner de la virtualité. L'Autre n'est plus qu'une menace spectrale qui vient tourmenter le monde : il s'inscrit dans un système de représentations et peut être pris en charge par le langage.

On aura remarqué que la toute première limite évoquée plus haut, celle qui passe par le corps et qui permet aux sens de capter le donné du réel, est télescopée vers un système de représentations relativement autonome où ce qui n'existe pas dans la nature peut exister ailleurs qu'en elle et devenir encore plus vrai que celle-ci. Dans un premier temps, les perceptions sensorielles permettent en effet au réel de s'hétérogénéiser et de ne plus être indifférencié ; dans un second temps, les représentations symboliques permettent de prendre en charge cette hétérogénéisation première et de s'en servir comme du matériau de construction donnant vie à une réalité seconde et intangible qui se surajoute à celle du quotidien. Si la première limite donne forme à la perception et est indicible parce que coextensive au domaine de l'expérience, cette deuxième limite est coextensive, elle, au langage ; une limite, donc, s'ouvrant et se refermant sur des dimensions de l'expérience humaine qui viennent justement « hanter » l'information, qui ne s'arriment à aucun énoncé et qui peuvent, en derniers recours, résonner dans l'énonciation. La résonance de la limite devient alors cette oscillation entre dire et montrer qui demeure, en elle-même, impalpable, mais qui agit comme courroie de transmission entre le sensible et l'intelligible.

Mais, de cette limite qui permet le passage entre connu et inconnu, entre identité et altérité, qui joue autant dans le corps que dans le langage, rien ne peut être dit. Et rien ne peut en être dit parce que rien ne peut l'incarner. Toutefois, elle comporte une efficacité redoutable quant à l'organisation du monde, la structuration des sociétés, la clarification des statuts et le déploiement de la pensée. Et c'est pour cette raison que l'ineffable qui résonne en elle doit être réfléchi.

L'anthropologue Gregory Bateson s'est intéressé à ce problème en faisant l'hypothèse qu'entre la fluctuation de la nature et la structure du langage il y a des jointures servant à la fois de vase communicant entre elles et de hiatus.²¹ Certes, ces hiatus nous « montrent » qu'il y a, dans la mécanique même de l'énonciation, des liaisons latentes qu'on ne peut nommer, comme des zones liminaires internes au discours. Et G. Bateson constate qu'il est effectivement impossible de dire ces hiatus, constitutifs même de la manière de dire. Toutefois, il remarque que ces derniers laissent des « traces » dans le langage qui, elles, témoignent de notre capacité à joindre ensemble des catégories linguistiques et sensorielles d'apparence incompatible. Le monde est alors conçu comme un tissu organique en permanente fluctuation et le langage, comme une structure qui s'applique au tissu. C'est par le moyen de l'allégorie de la carte et du territoire que l'anthropologue vient illustrer sa proposition : il nous faut une carte (le langage) pour s'orienter dans le territoire (le monde). Mais, en même temps, la carte n'est pas le territoire.

Dans la mesure où le nom n'est jamais la chose nommée et où la carte n'est jamais le territoire, la « structure » n'est jamais « vraie » [...] Elle est toujours une version de la « vérité » quelque peu abstraite et aplatie. Tel est le point extrême de notre approche de l'indicible.²²

Si l'indicible est une caractéristique majeure de la limite, sa nature paradoxale l'est tout autant. C'est Thierry Hentsch qui l'écrivait avec justesse dans son texte *La Mer, La limite* : « [c]omme tout rivage, la limite est trompeuse. Facile à voir et impossible à saisir. » (Hentsch, 2015 : 46). En fait, ce n'est pas cette limite-rivage qui se voit, c'est son mirage ; la limite est toujours repoussée vers le lointain à mesure qu'on cherche à s'en approcher. Malgré tout, sa présence fuyante donne au navigateur la possibilité de se situer. Ce qui ressort en sourdine de cette image c'est justement la nature

²¹ Gregory Bateson, Mary Catherine, 1989. *La peur des anges : vers une épistémologie du sacré*, Paris : Seuil.

²² *Ibid*, pp. 219-220

paradoxale de la limite : elle n'est jamais « là » mais elle permet au « là » d'être, tout en le distinguant de l'« ailleurs ». Il en résulte un effet pragmatique où la limite, en tant que hiatus, vient instituer des identités, des temps et des espaces différents les uns des autres, sans pour autant être instituée en elle-même. La difficulté dans le fait de problématiser correctement ce paradoxe est majeure et pose automatiquement une seconde difficulté : sortir du langage pour parler du langage. Or, une telle sortie est impensable ; l'œil qui voit ne sera jamais en mesure de se voir lui-même. C'est que la limite opère ici comme une singularité qui instaure du possible mais qui est impossible à dire. Pourtant, le dire, à défaut de pouvoir nommer cette singularité qui le fonde, peut, à tout le moins, en éprouver l'effet de proche en proche : une myriade de liaisons et déliaisons qui tissent du sens autour d'elle et à partir d'elle comme quelque chose d'indicible mais qui fait parler.

Cette singularité, si elle reste indescriptible en elle-même, produit autour d'elle des effets de sens à la façon de ces objets que l'astrophysique appelle des « trous noirs ». Nos singularités à nous, pour indicibles qu'elles soient en elles-mêmes, provoquent des effets de sens pragmatiques qui en trahissent la présence et qui, eux, sont observables.²³

Conséquemment, ce passage de l'indéterminé au déterminé, il faut y réfléchir puisque c'est là qu'il y a recèlement et décèlement de l'Autre. Ce dernier, intrinsèque à la fluctuation du monde, ne doit pas être aseptisé par une structure langagière qui chercherait à tout prix à le fixer ou, pire, à le refouler. S'il n'y a plus d'altérité, c'est qu'il n'y a plus de différences et donc, plus de passages entre les différences, plus de mouvement, plus de fluctuation. Le langage enfermerait ainsi le réel dans le Même en nivelant tous ses reliefs et en neutralisant toutes ses ambiguïtés.

²³Jacques Pierre, 1994. « L'impasse dans la définition du religieux: analyse et dépassement » dans *Religiologiques*, no. 9, p. 8

De fait, cette réflexion à propos d'une absence qui agit comme une présence est difficile à mener à terme dans un cadre de pensée savante puisqu'elle s'attaque à des aspects de l'expérience qui sont hostiles à la démarche scientifique. Encore plus, l'idée même de l'Autre ne peut se laisser entrevoir qu'à la bordure du savoir, entre le fait d'un phénomène non thématizable et la prise d'un discours qui lui est inadéquat.

Malgré cela, le désir de faire entendre l'indétermination fait en sorte que l'Autre est paradoxalement toujours là, se déprenant de la structure du langage pour permettre en lui la création de représentations. Ces dernières deviennent alors la figuration de ce « quelque chose » qui n'est pas mais qui agit dans l'imaginaire, faisant en sorte d'instaurer un espace de rencontre entre l'Autre et le Même. Il y aurait donc, dans le langage, un système d'ouverture et de fermeture donnant accès à une part de lui-même toujours caché, non pas dans l'objectif d'identifier ce qui ne peut l'être, mais pour reconnaître plutôt l'espace laissé vacant par l'absence d'identité et adjoindre, à l'intérieur même de la parole, les marques de l'infigurable. En de telles circonstances, la parole se « déploie en direction d'une virtualité à laquelle elle aspire mais qu'elle ne peut jamais totaliser. Il y a un possible qui se réserve au-delà des possibilités effectuées ou effectuables dans le langage et qui ne cesse de tarauder le sujet de la parole. » (Pierre, 2009 : 12).

En fin de compte, il serait assez juste de penser que, chez J. Pierre, la limite est consubstantielle au langage ; elle est présente en lui. Mais une présence muette qui permet, d'une part, l'hétérogénéisation (les choses ne sont pas les idées, les idées ne sont pas les mots, les mots ne sont pas les choses), d'autre part, de relier et de séparer ces hétérogénéités. Une limite, enfin, qui autorise le paradoxe dans la mesure où l'Autre vient s'adosser au Même, sans toutefois s'amémifier, comme le fossile qui atteste d'une présence à jamais disparue mais toujours repérable. Laurent Jenny souligne avec justesse la difficulté d'une telle entreprise qui, à défaut de pouvoir

saisir l'Autre, cherche à repérer l'empreinte en creux d'un « quelque chose » absent du langage mais qui annonce sa présence :

Braquée sur cette altérité du monde qu'elle a à dire, il lui revient [à la parole] de trouver en elle-même les ressources d'une ouverture des signes. À l'inverse, sans capacité de s'identifier, sans retour à une mesure de langue, la parole risque de tomber dans le silence solipsiste de l'idiolecte [...] Dans la parole se rejoue ainsi indéfiniment une même péripétie cognitive où l'étrange révèle soudainement sa connivence avec l'intimement familial.²⁴

Dès lors, cette capacité qu'a la parole de se retourner sur elle-même sans toutefois être en mesure de nommer ce retournement, laisse présager, en trame de fond, que le *modus operandi* de la limite n'est pas seulement affaire de sens et de représentations ; il est intrinsèque à l'existence du monde et des sujets humains.

1.4 La limite du monde

Nous avons vu que la limite passe par le corps et agit dans le langage. Par conséquent, la nature dans laquelle évoluent l'être humain et la culture à travers laquelle il se la représente sont l'une et l'autre truffées de limites soutenant les différences qui organisent l'expérience. Et c'est parce qu'il y a des choses, de la vie, des sujets, plutôt que rien, qu'il y a existence des limites et voisinage des hétérogénéités.

Les limites du début et de la fin sont à la fois instauratrices et destructrices du monde, ouverture et fermeture du sens. Entre ces dernières, il y a bien le déploiement de toutes les autres limites qui gardent en mouvement la pensée du monde et le monde qui se pense. Certes, début et fin servent de butée au monde et donnent l'une et l'autre sur le rien. Mais cette idée d'absence d'être met en lumière un problème

²⁴ Laurent Jenny, 2005. « La langue, le même et l'autre », *Fabula LHT*, vol. 0, p. 20

ontologique majeur qui nous concerne ici : pourquoi y a-t-il un monde plutôt que rien ? Dans la mesure en effet où cette limite qu'incarnent le commencement et la fin constitue un seuil, le monde qu'elle cerne n'est jamais totalisé ; le seuil est à la fois au dehors et au-dedans, se tenant simultanément sur la lisière de son surgissement et de son évanouissement.

Que peut-on dire de la mort si ce n'est qu'elle est radicalement différente de la vie, si ce n'est qu'il y a passage en elle d'un état à un autre. Et le passage qu'elle opère donne sur quoi au juste ? Comme la mort surgit dans le réel, tout en donnant sur l'envers de celui-ci, il y a, par extension, finitude du monde et ouverture sur ce qui l'excède. L'expérience de la mort en tant qu'horizon inéluctable de toute vie permet l'ouverture vers un « au-delà » sans pour autant fournir une représentation de cet au-delà, ne laissant de son passage chez les vivants que la promesse d'une fin à méditer.

De la même façon, l'origine rend possible la création. Avant même le temps et l'espace, il y eu un surgissement primordial qui a permis l'existence de l'univers, des galaxies, de l'espèce humaine, de la culture et du sujet capable de penser toutes ces réalités.²⁵ Comme la mort, l'origine est une limite qui marque la frontière du Même et l'ouverture sur l'Autre. Toutefois, contrairement à la mort, elle n'est pas évanouissement en direction de l'impensable mais jaillissement à partir de lui.

Incidemment, la limite n'agit pas seulement dans le monde ; elle est également la clôture de celui-ci. Et la clôture étant partie intégrante du réel qu'elle délimite, elle s'inscrit donc dans le développement de l'imaginaire. Par ailleurs, « [l]a simple question d'un au-delà de l'univers, d'un au-delà de la mort, [est] la marque de l'infini en nous » (Hentsch, 2006 : 45), et cette marque témoigne de notre faculté à penser l'inaccessible horizon, à gérer symboliquement ce « quelque chose » qui excède le

²⁵ C'est la théorie du Big Bang, une théorie qui, aujourd'hui encore, fait consensus dans le milieu de l'astrophysique et de la cosmologie.

cadre du possible mais qui subsiste dans l'écho de l'impossible... à montrer ce qui ne se dit pas.

Partant, les traces laissées dans le réel par la mort et l'origine se cristallisent dans la culture et sont investies d'une forte teneur symbolique. À défaut d'avoir prise sur l'Autre en soi, les sociétés humaines peuvent à tout le moins se pencher sur ses traces et déployer autour de celles-ci un système de représentations structurant. L'opacité inatteignable de l'origine et de la mort, en tant que phénomène, engendre un réseau de sens constitué de mythes, de rites et de croyances où origine et mort peuvent, à travers le symbole, être démystifiées. Le commencement du monde et l'inévitable fin de la vie s'expliquent alors par de grands récits fondateurs où des forces surhumaines, dotées d'intention et de volonté, agissent directement sur le destin des individus, des groupes et des civilisations. L'Autre peut enfin prendre corps et être administré puisqu'il devient l'affaire des dieux et qu'il y a communication entre les dieux et les humains.

La réalité se déploie ainsi vers un ailleurs inaccessible mais néanmoins appréhendable à travers la médiation des dieux et des esprits. À telle enseigne que l'ordre du monde habitable – ce que M. Eliade appelle le *Cosmos* (Paris, 1965) – n'est plus uniquement soumis aux aléas de la nature. Le monde de ces représentations imaginées permet de penser le surgissement, le maintien et la fin de cet ordre. Au plan symbolique, il y a une ouverture à travers laquelle l'inconnu communique avec le connu, faisant apparaître une brèche qui vient différencier le sacré du profane et qu'il faudra gérer pour elle-même ; gestion qui passera par la mise en place de rituels performatifs réactualisant la force sacrée des mythes dans l'ici-bas et créant par le fait même une zone intermédiaire où il peut y avoir commerce avec l'Autre. Le monde, par l'empreinte du sacré, est alors fondé ; l'altérité qui lui est inhérente est repoussée à l'extérieur de ses propres frontières, là où vivent les dieux. L'Autre est ainsi capté et canalisé par un système communicationnel où les humains peuvent le contrôler.

À la lumière de tout cela, une idée s'impose : l'origine et la mort, en tant que limite, par leur surgissement inopiné dans la réalité, marquent la possibilité d'être à la fois dans le monde et en dehors du monde. Dans tous les cas, ces deux limites ultimes sont certes indicibles et paradoxales, mais elles sont également événementielles et montrent le lieu d'une singularité indépassable.

1.5 L'événement

Il s'agit maintenant de mettre en lumière cet aspect événementiel de la limite et de voir en quoi il est consubstantiel à cette dernière, de telle sorte qu'événement et limite deviennent les deux faces d'un même phénomène ; *l'un comme irruption de la différenciation, l'une comme gestion de la différenciation*. En effet, si la limite permet de distinguer la continuité de la discontinuité, l'identité de l'altérité, l'hétérogénéité de l'homogénéité, l'événement est ce qui la fait apparaître. La limite appartient à l'espace, l'événement au temps. L'événement *est* irruption et *fait* irruption. Étant la face temporelle de la limite, notamment en ce qu'elle a d'indicible et de paradoxal, nous verrons qu'il se caractérise également par la contingence et la perturbation.

L'événement en soi, et non pas ce qu'il fait advenir dans le cours de l'histoire, n'est assujéti à aucune règle, ne s'inscrit dans aucune structure, n'est attribuable à aucune fonction et n'est rempli d'aucune signification. Par conséquent, la difficulté de l'introduire à l'intérieur d'un système langagier fait de catégories nous replonge dans le problème de l'indicible : comment peut-on dire l'événement en tant qu'événement ?

Le processus de catégorisation est un processus à la fois logique, ontologique et linguistique qui consiste à dire quelque chose à propos de quelque chose ou de quelqu'un en lui attribuant des propriétés. C'est un processus qui est

éminemment tributaire de la langue. Il nous renseigne autant sur la langue de celui qui procède à ces opérations que sur les objets qu'il cherche à désigner.
²⁶

En somme, la langue fonctionne comme un filtre. Et ce qui lui échappe est soit rejeté, refoulé, déformé ou tenu au silence. Or, l'événement est justement ce qui l'excède ; toujours caché dans l'angle mort de l'énoncé, il est ce par quoi l'anomalie s'introduit dans la normativité. Il est ce qui court-circuite l'enchaînement des catégories et des signes nécessaires à la signification. Il est un acte qui ne s'appuie sur rien et qui n'a aucune antériorité. À cet égard, il ne suit pas la logique de la causalité puisqu'il n'a pas de cause.²⁷ L'événement, en tant que surgissement, n'est concevable qu'à travers l'inconcevable : il ne correspond à aucune des propriétés des catégories langagières et, en cela, il ne fait que frémir sur la limite de ces catégories. Il est alors toujours en insuffisance de valeur spatiotemporelle, formelle, qualitative et significative. Et c'est parce qu'il introduit de l'Autre dans le Même que l'événement est un agent perturbateur. Plus encore, c'est en venant trouer la structure du Même qu'il se remplit d'une valeur en regard de ce qu'il vient de trouer : il est l'étrange, le mystère, le scandale. Mais, en lui-même, il n'est que hiatus, fissure, manque. Ainsi, lorsqu'il fait irruption dans le monde ou dans le langage, il entre forcément en contact avec le Même tout en étant le contraire de celui-ci. Dès lors, soit le Même l'assimile à un système de représentations qui le remplira de significations, soit il l'annule en le taisant, en le reniant ou en l'oubliant. À propos de l'événement et de l'impossibilité de le dire, J. Pierre précise que :

²⁶ François Laplantine, 2009. *Son, image et langage : Anthropologie esthétique et subversion*, Paris : Beauchesne, p. 40

²⁷ En revanche, si l'événement est investi d'une cause, c'est la première de toutes ; mais alors, c'est la métaphysique grecque ou les différents mythes cosmogoniques qui viennent le signifier. L'événement premier devient un acte de création pur, doté d'une intention divine et d'une sacralité qui échappent à la condition humaine et qui transcendent l'ici-bas : il est l'au-delà, il est identifié et il n'est plus en déficit de signification.

[t]oute stratégie rhétorique qui en même temps qu'elle pose un terme le désavoue immédiatement; ou l'aborde de biais en ne le disant pas mais en se contentant de le montrer. L'événement n'est pas assignable. Et à supposer qu'on lui adresse une assignation, on le vide.²⁸

Réapparaît alors le problème du paradoxe posé antérieurement par la limite. Concerné par une structure qu'il vient ébranler, l'événement est à la fois le verso toujours obscur de celle-ci et le recto sur lequel se jouent continuellement les « jeux de langages » et la circulation de sens. À cet égard, ce qui caractérise son déficit de propriétés et, paradoxalement, son agentivité à l'intérieur du langage, est le fait qu'il opère comme une coïncidence des opposés ; *il n'est pas l'Autre ni le Même, il est un seuil réversible qui donne sur l'Autre et qui surgit dans le Même*. Ainsi, l'événement ne peut jamais se reboucler dans le langage, malgré son intrusion momentanée. C'est pourquoi il est « en dehors de la signification tant et aussi longtemps qu'il l'interroge et l'ouvre à l'indéfini de son horizon ; mais dès qu'il se laisse interpréter par la signification et qu'il est happé par celle-ci, il passe dans l'identité. » (Pierre, 1994 : 110).

Qu'il s'agisse de l'explosion d'une supernova ou de l'apparition d'un virus pandémique mondial, il y a dans l'événement une rupture qui change radicalement l'ordre des choses. Et ce changement advient subitement comme il n'aurait pu ne jamais advenir. Mû par une absence d'intentionnalité et ne s'inscrivant dans aucune chronologie temporelle, il ne s'accorde pas avec la pensée de la catégorie et répond difficilement à celle de la relation. Sa contingence pose problème car sa manifestation reste toujours hypothétique. En géométrie, l'événement est l'irruption du point 0 qui permet le tracé d'une première ligne à partir de laquelle pourra se dessiner les surfaces et les formes. En cosmologie classique, il est cette « zone » toujours opaque qu'interdit le mur de Planck et qui donne lieu à la création de l'univers connu. En

²⁸ Jacques Pierre, 2003. « Scansion et mesure » dans *Religiologiques*, no. 27, p. 194

biologie moléculaire, il est l'émergence d'un phénomène de réplication dont proviennent les bactéries et les premières formes de vie. Et au niveau du langage, il n'est jamais qu'une singularité se compactant sur elle-même, surgissant aléatoirement et perturbant l'intelligibilité. En cela, il « ne relève pas d'une connaissance de l'*être* mais du *peut-être*. » (Laplantine, 2009 : 43).

Néanmoins, la pensée ne doit jamais s'en désinvestir puisqu'il y a, dans la question de l'événement, la promesse d'un possible qui ouvre l'entendement, en même temps que le décret d'un impossible qui se ferme sur l'étendue de la réalité. Force est de constater que l'origine et la mort opèrent dans le monde et dans le dire du monde comme un événement ; toutes deux ne peuvent être appréhendées qu'à travers la négation de ce qui est. Toujours placées à l'exacte jointure du Même et de l'Autre, elles participent de l'un et de l'autre sans pour autant leur appartenir. L'événementialité de l'origine et de la mort, caractérisée par la contingence de leur apparition et la singularité troublante de leur survenue, apparaît alors comme étant scandaleuse. Et tant que perdure l'écart séparant l'événement de la signification, le scandale ne cesse de s'ébruiter dans la parole.

Tout se passe comme si dans le scandale, qui contrarie la logique de la preuve, il y avait des chaînons manquants. Et c'est l'expérience de ce rapport d'indétermination et d'instabilité entre le sensible et l'intelligible qui appelle un régime de raréfaction du discours. [Ce faisant], le scandale introduit du doute et de la modestie dans la pensée. Il n'appelle plus un acte de foi (dans une révélation), une conviction de posséder un savoir (pour s'appuyer sur des preuves certaines) et nous fait réaliser le fait qu'il y a de l'hétérogénéité entre les mots et les choses, les sons et les images, l'individu et le monde, l'individu et lui-même.²⁹

²⁹ François Laplantine, 2009. *Son, images et langage : Anthropologie esthétique et subversion*, Paris : Beauchesne, pp. 48-49

Or, ce passage *entre* les différences témoigne d'une circulation qui perdure, où l'événement demeure une forme de lien qui noue. Certes, il est un lien « contre nature, contre raison, un lien problématique qui n'est plus tissé à grands coups de rembourrage sémantique » (Laplantine, 2009 : 48), mais un lien qui garde vivant la relation entre l'Autre et le Même et qui permet à la pensée d'accueillir la turbulence causée par l'événement. Lorsque celui-ci fait irruption, il y a une rupture qui bouleverse la cohésion de la totalité et qui se doit d'être montrée – à défaut de pouvoir être dite – pour ensuite pouvoir être pensée. Partant, cette thèse propose de reconnaître et de penser cette rupture sous ses deux formes les plus radicales, à savoir l'origine et la mort. En tant qu'il constitue une singularité qui raye la linéarité du temps et l'étendue de l'espace, l'événement s'y montre de la façon la plus indéniable qui soit. Et c'est là, qu'interrogeant le sens, il en travaille les moyens pour pouvoir y prendre place malgré tout. Sans quoi le spectre de l'Autre peut à tout moment se manifester par un surgissement sans intention ou par l'imposition d'une fin abrupte : « ou l'événement met en marche une suite de péripéties, ou il la conclut en provoquant un basculement décisif de l'action qui donne sens à cette suite » (Pierre, 2003 : 197).

Dans tous les cas, l'événement agit comme un clapet qui s'ouvre et se referme dans le langage et sur le réel, faisant ainsi du monde un lieu où l'Autre peut en permanence se glisser, aussi aléatoirement que violemment, pour fragiliser le vivant et parasiter le sens. C'est en cela que l'événement agit comme une limite, circonscrivant d'un côté et ouvrant sur le rien de l'autre. C'est aussi pour cela que la contingence de ce surgissement à travers lequel l'Autre peut à tout moment se déverser dans le Même doit être neutralisée par la signification. En d'autres mots, l'événement ne peut demeurer pur événement et se doit d'être tôt ou tard intégré dans le langage. Dans le cas contraire, le réel devient un chaos perpétuel où s'invitent sans relâche la folie, l'absurde, l'anomalie et l'invivable.

Très tôt déjà, l'humanité a développé un savoir relatif aux événements, destiné à les arracher au hasard aveugle et à leur attribuer une significativité, peut-être même un sens. La pensée mythique cherche et trouve ce sens dans les événements qui se sont produits au temps des origines et dont les responsables sont les dieux ou les ancêtres du genre humain. Dans la vision du monde mythique, il ne saurait y avoir de nouveauté radicale, car tous les événements ne sont que des répétitions, pour ainsi dire des « remises en scène » des événements originels.³⁰

Nous insistons donc une dernière fois sur le fait que la limite, telle que définie ici, se manifeste comme un événement et, qu'en retour, l'événement est toujours liminaire. Celui-ci n'est repérable que par ce qu'il a fait advenir ou s'évanouir. Origine et mort sont donc irréductibles en elles-mêmes et ne sont accessibles dans la culture et la signification que par les effets qu'elles y produisent et qui sont relayés dans le langage par le symbole et les représentations.

Voyons maintenant comment la difficulté pragmatique du concept que nous appellerons désormais *limite-événementielle* peut trouver à s'objectiver dans ce qui commence et finit, c'est-à-dire dans l'origine et la mort, et comment ce même concept dictera par la suite la relation entre le dire et le montrer.

³⁰ Jean Greisch, 2014. « Ce que l'événement donne à penser », dans *Recherches de Science Religieuse*, Tome 102/, p. 40

CHAPITRE II

L'ORIGINE ET LA MORT

Le problème que pose l'origine regarde toujours vers l'horizon. En tant que limite-événementielle, elle ne s'offre jamais directement à nous mais plutôt à travers ce qu'elle inaugure. Ainsi, le questionnement qu'elle met en mouvement débouche-t-il sur une réponse qui n'admet que son propre évanouissement. Dès son jaillissement, l'origine se décèle en même temps qu'elle se recèle. Elle est donc toujours un paradoxe indépassable : elle apparaît en se retirant et c'est par son retrait que l'évocation de sa présence peut ensuite résonner en lointain. Mais alors, la question fondamentale qui la taraude se déplace et se dédouble : d'où jaillit-elle et pourquoi jaillit-elle ?

La problématisation de cette question ne porte pas tant sur le fait que l'origine soit *dans* le temps et l'espace mais bien sur celui que, fondant l'un et l'autre, elle se trouve à la fois *en eux* et *hors d'eux*. Dans le premier cas, elle n'est plus une limite-événementielle qui fissure le Même par l'apparition de l'Autre. Dans le second cas, celui qui nous intéresse, elle est limite-événementielle et, par extension, la condition de possibilité de tout : du monde, du sens, de la parole. Se situant dès lors entre l'Autre et le Même, elle est en même temps Autre et Même. L'origine dévoile la possibilité du rien en même temps qu'elle crée le tout. Elle n'est donc jamais spatialisée ni temporalisée, mais elle donne une référence absolue pour le déploiement de l'espace et du temps. À partir de cette référence initiale, le commencement met en branle un ordre qui se déploie et qui fait monde. Autrement dit, l'origine n'est qu'interstice et opère une éternelle oscillation qui va de l'altérité à l'identité, qui va de l'indicible à l'intelligible. Ainsi, tenir un discours porteur de sens

sur ce genre de dialectique devient une entreprise à la fois difficile et nécessaire. Le philosophe Jean-Jacques Wunenberger souligne bien la difficulté d'une telle entreprise qui demeure condamnée à se débattre avec le paradoxe qui nous concerne ici, à savoir celui de penser l'impensable, de dire l'indicible :

Malgré cette difficulté à nommer, imager, raconter l'altérité en d'autres termes que ceux déjà connus, l'imagination s'emballe souvent en cherchant à accentuer l'image de l'altérité par des métaphores, symboles et surtout des affects intenses, positifs (attirance du mystérieux, du sublime, etc.) ou négatifs, de crainte, peur, répulsion, haine (le mal amplifié en image diabolique ou satanique). La question se révèle donc plus difficile : une fois posé un autre sujet que moi, différent donc, existe-t-il une capacité de l'imagination à le représenter comme autre, différent, mais en respectant son identité mêlée, complexe, hybride (faite de même et d'autre)?³¹

Si le problème de l'origine perdure avec quelques variations d'une culture et d'une époque à l'autre, il en est de même avec la mort. Parce qu'un matin nous sommes nés, la nuit viendra, fatalement, où nous mourrons. De ce cycle de l'origine et de la mort des corps naîtra celui de la pensée de l'origine et de la mort du monde. Et de cette pensée jaillira une myriade de récits fondateurs, de rituels performatifs, de croyances religieuses et d'œuvres d'art. Yves Pélicier le mentionne d'ailleurs avec justesse lorsqu'il écrit que « la conscience de l'origine n'est pas séparable de l'assomption de l'identité » (Paris, 1988 : 23), une conscience qui ne renvoie à aucun savoir et qui ne témoigne d'aucune expérience vécue mais qui participe malgré tout à la consolidation de l'identité. Quant à la mort, elle est en effet la contrepartie de l'origine et constitue comme celle-ci une limite-événementielle en s'adossant pareillement à un impensable non-être qui fissure le réel. Exactement comme l'origine, la mort est l'objet d'une non-expérience qui appelle une pensée et réclame aussi d'être intégrée dans le langage.

³¹ Jean-Jacques Wunenberger, 2019. *Introduction. Structures et fonction des imaginaires de l'altérité*, Caietele Echinox, 36/: Imaginaires de l'altérité : Pour une approche anthropologique, pp. 12-13

L'épreuve du sentiment de la fin atteint son point culminant dans le ravalement de toutes paroles en un hoquet qui met en échec le langage et, avec lui, la communication [...] Le sujet, comme happé par la force d'attraction d'un trou noir, n'est plus que le témoin otage de CE QUI (lui) ARRIVE. Pas d'autre certitude que celle-là, les mots font défaut pour la dire.³²

Lors des prochaines pages, il sera question du *ce* qui arrive et de l'obstacle que cela représente face à la signification. Certes, nous faisons l'expérience de la mort mais une fois mort, nous n'avons plus rien à expérimenter. Qu'il s'agisse ainsi de la mort ou du dire de la mort, les deux cas culminent dans une impossibilité langagière et expérientielle qui se doit d'être dépassée. Il y a dans l'opération sémantique qui essaie de saisir cet insaisissable une profonde cassure où le silence semble être la seule solution possible. Par ailleurs, lorsque l'instantané de la mort s'invite dans la durée de la vie en y mettant fin abruptement, c'est à la fois le corps et le langage qui font face au non-lieu de la limite. Parce qu'il est impossible de voir la face de la mort, les sépultures, les rites funéraires, les récits eschatologiques et les œuvres d'art tentent de remplir ce vide de signification, sans jamais y parvenir entièrement. Le vide, c'est le rien, et le rien ne peut devenir « quelque chose ». Un éternel fossé entre les représentations de la mort et la mort elle-même est donc inévitable. Néanmoins, cette limite à laquelle se bute la vie peut aussi établir un espace de rencontre entre l'Autre et le Même. Et c'est à travers la morphologie du bord que le montrer, sans pour autant capter la mort, permet de la faire résonner dans le langage.

Ainsi, l'impossibilité de l'origine et de la mort peut se transformer en métaphores, en croyances et en actions qui viendront symboliser l'Autre tout en donnant un sens à l'existence des individus, des communautés, du vivant et du monde. La vie qui débute doit aussi se terminer. Et c'est justement parce que sa fin est inévitable qu'elle doit faire sens.

³² Paul Chamberland, 2004. *Une politique de la douleur – Pour résister à notre anéantissement*, Montréal : VLB ÉDITEUR, p. 17

2.1 Altérité et identité

Dans cette dialectique entre altérité et identité il y a constamment flux et reflux, un peu comme la rive qui dévoile ce que la mer retire. Et cette dialectique est capitale puisqu'elle met en évidence le fait que l'identité ne peut émerger que sur fond d'altérité. Sans correspondance entre l'une et l'autre, le fondement de l'identité se vide de toute pertinence puisqu'il ne fait rempart à aucune différence, ne protège d'aucune menace et ne sauvegarde aucune vérité. Dépouillé de son contraire, le fondement n'a plus de raison d'être ; il est alors voué à son effritement et à la désuétude parce que le Même, en s'auto-légitimant, n'admet plus la différence que représente l'Autre. En somme, si le langage cesse de reconnaître ce qui lui fait défaut et ne jette plus sur le monde qu'une grille de lecture totalisante et aplanissante, cette dialectique mentionnée ci-haut devient obsolète.

Par exemple, la logique et le principe de raison ne peuvent rendre compte des états de choses imperceptibles ou inintelligibles. Conséquemment, ces deux modalités langagières deviennent inopérantes face aux limites-événementielles que sont l'origine et la mort et calfeutrent toutes les brèches donnant sur l'Autre. En pareil cas, les dimensions de l'expérience humaine ne se conjuguent plus qu'au singulier et passent du pareil au même. Jacques Vioulac parle alors d' « Amèmement », ce projet qui se caractérise par la volonté « de se constituer en seule et unique instance ontologique et par un refus de principe de toute forme d'hétéronomie et d'hétérogénéité » (Paris, 2014 : 65). Il ne s'agit pas ici de disqualifier la pensée rationnelle et la démarche scientifique pour l'opposer à une vérité religieuse plus haute mais bien de souligner l'importance de laisser vivante la dialectique de l'identité et de l'altérité.

Que l'identité fasse figure d'autorité dans l'épistémè des savoirs rationalisants en se délestant complètement de l'altérité ou, *a contrario*, que l'altérité devienne uniquement l'affaire du silence mystique en ne s'arrimant jamais à l'identité, la finalité demeure la même et débouche systématiquement sur un cul-de-sac : soit le langage se désintéresse totalement de l'Autre, soit il se tait en démissionnant de lui-même, comme s'il n'avait plus aucune ressource adaptative, ni même créative. Ce qui ressort en de pareilles circonstances n'est pas l'insurmontable caractère hermétique de l'Autre mais plutôt la difficulté du langage à le cerner. Il y a dans cette vieille crispation dualiste proprement cartésienne et qui demeure, aujourd'hui encore, solidement ancrée dans les sciences humaines, une occultation de l'*entre*, une fixation forcée du sens et une difficulté gênante à considérer l'inconnu, l'inexplicable, le déficit.

En réponse à cela, la proposition de se tenir sur la limite afin de pouvoir en « parler » devient un fil conducteur pour la réponse au problème de l'origine. En reconnaissant les capacités limitées du dire, la pensée se dote d'une malléabilité qui lui permet d'aménager un pont avec ce qui se montre. Et c'est parce qu'il y a complémentarité du dire et du montrer plutôt qu'une disqualification mutuelle, qu'il peut y avoir communication et même permutation entre identité et altérité. Celles-ci ne sont dès lors plus isolées par des systèmes séparés qui se relanceraient mutuellement l'indicibilité de l'origine et de la mort.

J. Pierre, en parlant de l'origine en soi, c'est-à-dire de ce qui surgit avant même qu'il y ait fondement de ce « surgir », met l'accent sur cette relation paradoxale qu'elle entretient avec l'Autre et qui s'applique autant à l'existence du monde qu'à l'inscription de cette existence dans le langage.

[La singularité de l'origine] instaure une limite, un non-lieu sans étendue et sans durée qui départage l'avant de l'après, le dedans du dehors, bref qui sert

de butée au cadre à l'intérieur duquel les états de choses seront descriptibles.
*Mais elle n'est pas ce cadre; elle le supporte.*³³

En considérant l'origine comme une singularité, une limite et un non-lieu, c'est bien de ce rapport à l'altérité dont il parle. Mais comme nous l'avons déjà vu, si l'origine est en elle-même limite-événementielle et que toute limite-événementielle s'ouvre toujours sur l'Autre en même temps qu'elle s'adosse au Même, l'altérité est inséparable de l'identité et ne peut être pensée qu'à se prendre dans la toile des significations. Sitôt qu'elle pose le pied dans l'existant et qu'à travers elle se déploie le monde, l'origine cesse d'être opaque et peut se laisser appréhender par le sens. Le langage déploie alors un entrelacs de clair-obscur reflétant son incapacité à cerner entièrement l'origine pour, au final, ne mettre en lumière d'elle que ce qu'il sait éclairer : un surgissement qui ne peut s'amarrer au langage que par le moyen de la négation, de l'allégorie et de la métaphore.

S'il y a quelque chose après la mort, il est certain, en tous cas, que ce ne peut être qu'*autre chose*. Et s'il y a quelque chose avant notre univers, ce ne peut aussi être qu'*autre chose*. Tout le problème, quand on se met à parler de ce néant dont selon Parménide il est impossible de parler, est que cet *autre chose* doit être traduit dans la langue de notre monde et de notre vie.³⁴

D'emblée, gardons en tête que toute traduction est toujours, en partie, trahison. Toutefois, même sous la menace d'une trahison à venir, la parole se doit d'être prise. Mais la difficulté qui s'ajoute à cette traduction vient du fait que ce qu'il faut traduire est indéterminable. Le problème que constitue la circulation entre les différentes significations du même objet, inhérente au processus de traduction, s'en trouve du même coup redoublé : l'objet premier qui force la traduction s'avère, en lui-même, inobjectivable. Dès lors, comment traduire cet *autre chose* dont parle J. d'Ormesson

³³ Jacques Pierre, 1994. « L'impasse dans la définition du religieux : analyse et dépassement » dans *Religiologiques*, no. 9, p. 5

³⁴ Jean d'Ormesson, 2014. *Comme un chant d'espérance*, Paris : Éditions Héloïse d'Ormesson, p.18

et qui résiste à une identité initiale ? Il appert en effet que la langue se bute ici contre les murs de ses propres catégories dans la mesure où ce qu'elle tente de dire est incompatible avec toute propriété. Tout ce qui lui reste est alors ce qui lui manque. Mais ce manque, en tant que manque, sans être dit, peut néanmoins être montré. Et sa monstration, peut être qualifiée. Il n'en faut pas plus pour que la parole y trouve là une assise sur laquelle elle peut s'échafauder, permettant ainsi un type de discours qui, sans signifier ce manque qui le gruge, saura témoigner de sa « trace », de sa turbulence et de l'impensé qu'il ensemence dans la pensée.

Pour être en mesure de discourir sur l'origine, le dire doit mettre en place une stratégie qui n'attaque pas son objet de front mais de côté, faisant ainsi dérailler l'alternance conjonction/disjonction. Une fois sortie de ce circuit où la valeur de l'énoncé doit s'inscrire dans une catégorisation dichotomique (le début n'est pas la fin, la gauche n'est pas la droite, le bien n'est pas le mal, etc.), l'énonciation ouvre un espace d'indétermination dans la structure du langage et garde ouvert l'écart entre le signifié et le signifiant. En d'autres mots, il faut user d'un discours qui, dans son ensemble, n'annule pas les contraires et laisse vibrer le choc du paradoxe malgré l'ambiguïté qui en découle.

Émile Durkheim avait remarqué, il y a déjà plus d'un siècle, que les mythes incorporaient à l'intérieur même de leur structure cet effet de contradiction qui n'est pas autorisé en science et, plus largement, dans la pensée logique. Le sociologue français voyait ainsi dans les mythologies des sociétés dites traditionnelles non pas une pauvreté du langage mais plutôt une ingéniosité permettant d'y intégrer l'ambivalence des états de choses, des émotions et des représentations.

Le principe d'identité domine aujourd'hui la pensée scientifique; mais il y a de vastes systèmes de représentations qui ont joué dans l'histoire des idées un rôle considérable et où il est fréquemment méconnu : ce sont les mythologies, depuis les plus grossières jusqu'aux plus savantes. Il y est, sans cesse,

question d'êtres qui ont simultanément les attributs les plus contradictoires, qui sont à la fois uns et plusieurs, matériels et spirituels, qui peuvent se subdiviser indéfiniment sans rien perdre de ce qui les constitue; c'est, en mythologie, un axiome que la partie vaut le tout.³⁵

L'idée ici n'est pas d'élaborer une conception structurale des mythologies mais plutôt de souligner l'inclusion des oppositions qui leur sont propres. À cet effet, on peut constater le pragmatisme de cette stratégie inclusive et mieux comprendre son mode opératoire : la contradiction, vue comme un moyen plutôt qu'un obstacle, n'est jamais rejetée par la structure qui la porte et peut s'inscrire dans ce que J. Pierre appelle une « morphologie du bord ». La singularité que constitue l'origine tout en n'étant elle-même jamais « là » et toujours inexprimable, suscite néanmoins de proche en proche des effets dans le langage qui ont un caractère systématique. C'est au voisinage de cette singularité que l'on voit apparaître des formes récurrentes de langage typiques du religieux et de l'esthétique. Formes particulières de langage qui jouent du paradoxe, disent tout en désavouant le sens et, de métaphore en métaphore, finissent par dessiner un bord à ce qui est en lui-même indicible. Ce n'est qu'en se tenant sur les rives de cette morphologie qu'on peut comprendre comment le langage fait une place à l'inexprimable et comment la parole peut ensuite en « dire » quelque chose. « On aura compris qu'à étudier la morphologie des rives qui bornent cette discontinuité plutôt qu'à essayer de prendre pied dans le non-lieu de cette dernière » (Pierre, 1994 : 13), l'obligation d'assigner des déterminations à ce qui est profondément indéterminable devient vaine. Encore plus, le choix de demeurer sur la bordure de l'origine en tant qu'objet permet de garder à bonne distance sa spécificité : elle est et reste indicible.

³⁵ Émile Durkheim, 2008. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : PUF, pp.17-18

La stratégie adoptée est donc la suivante : à défaut de parler la même langue que son objet³⁶, ou d'attribuer à cet objet les propriétés du discours scientifique dans lequel il est forcé de prendre place, l'observation doit se faire sur la limite qui agit dans le langage *et* sur celle qui se phénoménalise dans la culture. Il y aurait donc une tension constante qui s'exerce entre ce dont on cherche à parler et le lieu d'où l'on est pour en parler. Parce que l'origine est en soi un paradoxe et parce que cette « morphologie du bord » autorise l'existence du paradoxe, le montrer peut se déployer, devenant ainsi une alternative au silence et une occasion pour la résonance.

2.2 Absence-présence

Nous avons vu qu'avec l'origine, l'événement qui surgit du rien ouvre également sur l'être : le monde provient d'une brèche se tenant à la limite, entre le fond de virtualité et l'étendue du Même. Avec la mort, l'événement qui surgit dans l'Être ouvre en même temps sur le rien ; l'Être s'annihile subitement et se perd à jamais dans l'éternité de l'Autre. En fait, il n'y a même plus d'éternité ; tout ce qui reste c'est une négation du reste. La pensée ne peut alors conceptualiser cette absence totale puisque le Même sur lequel les autres types d'absence se dessinent habituellement n'existe plus. Ce que la mort retire au sujet mortel n'est pas une partie du réel qui aurait été simplement amputée ; elle retire le réel dans son intégralité. Celui ou celle qui traverse sa propre mort ne fait aucune expérience puisque dans la mort il « ne s'agit pas de présentifier une absence, il s'agit d'annihiler une présence. » (Jankélévitch, 2017 : 494).

Même dans son cheminement vers sa propre disparition, le sujet est toujours et uniquement vivant. Et ce jusqu'à son dernier souffle. L'instant final, aussi souffrant puisse-t-il être, reste un instant de vie. Puis, abruptement, ce dernier instant n'est plus

³⁶ Une langue qui, dans ce cas-ci, serait celle du mythologue, du métaphysicien ou du mystique.

un instant ; il s'efface et marque la limite ultime de la réalité. Le corps cesse alors de vivre ; le vide qui caractérise cette finitude est inconcevable et la disparition irrévocable.³⁷ L'événement de la mort devient, dans ce cas-ci, une limite paradoxale dans la mesure où celle-ci se referme aussitôt qu'elle s'ouvre. Mais elle ne s'ouvre pas sur la chose, seulement sur l'idée de la chose : la mort est un concept, elle n'est jamais un objet.

Le problème ici est le même qu'avec l'origine : la mort en soi reste et restera à jamais inaccessible à l'humain qui la questionne, qui la craint et qui ne peut que se l'imaginer. Dès lors que la personne n'est plus, tout s'arrête pour elle. Ou plutôt, pour elle, il n'y a pas à proprement parler d'arrêt ou de stase ; c'est le « il y a » lui-même qui disparaît. En revanche, pour les autres, la perte « est là » et demeure. La mort « survivante » n'est donc pas individuelle mais bien sociale. À cet égard, le seuil qu'elle représente n'est jamais celui du trépassé. Il est affaire de vivant, c'est-à-dire qu'il concerne la communauté et les proches qui devront gérer la perte. Cette perte, en tant qu'elle constitue une limite-événementielle, se dédouble alors en étant à la fois discontinuité pour le sujet qui la subit et continuité pour les témoins qui y survivent.

À partir de cette trouée qui s'inscrit dans la vie se déploie un processus symbolique où la pensée, le langage et les actions tentent de gérer l'absence en lui donnant un sens. Par conséquent, le paradoxe de la mort prend la forme d'une absence-présence

³⁷ À noter que cette coupure chirurgicale qui distingue clairement l'état d'être vivant de celui de mort annoncée n'est aussi franche que pour le sujet conscient. En microbiologie, en bactériologie ou en géologie, il existe des zones liminaires entre vivant et non-vivant créant ainsi une ambivalence des états. À cet égard, les précisions de Louis-Vincent Thomas sont éclairantes : « entre la vie et la mort prennent place des multiples états intermédiaires : ainsi les virus protéiques sont-ils à la fois des vivants et des non-vivants; et l'on peut aussi parler de vie à propos de certaines propriétés de cristaux [...] L'être unicellulaire, à moins d'être victime du milieu ambiant (pression et chocs, radiations, températures destructrices...), demeure en soi a-mortel, capable de se reproduire indéfiniment par scissiparité : le dédoublement s'opère par *mitose* (duplication de l'ADN) et fabrique toujours le même modèle. » (Thomas, 1988 : 39-40).

puisque son surgissement, à défaut de pouvoir être dit, saisi ou expérimenté, transforme la vie des survivants et marque ainsi son passage dans le réel. La coïncidence de l'être et du non-être vient court-circuiter l'ordre des choses mondaines. C'est donc « là », sur le non-lieu de l'*entre*, que la mort résonne jusque dans la vie et permet la correspondance entre l'Autre et le Même. Et c'est précisément en cela que l'absence soudaine de notre semblable devient présence dans la vie ; le proche perdu n'est plus là physiquement mais il est présent en pensées, en mots, en images. Mort, il continue de vivre par son nom. Autrement dit, l'absence ne se manifeste que pour les êtres vivants et parlants.

On connaît bien le sentiment d'ambivalence que nourrissent la proximité et la vue d'un cadavre qui ne peut être manipulé qu'avec des précautions rituelles. Pourquoi ? Il y a là le corps d'un sujet devenu objet, présence qui retentit de son absence ; un corps sujet/objet, présent/absent. De personne estimée à chose inhumaine, de corps animé à inanimé, la transition n'est pas achevée, la corruption n'a pas encore effacé le sujet qui perdure dans l'objet et la présence se maintient dans le suspens de cette absence. C'est en cela que le cadavre marque une limite paradoxale : il devient l'empreinte par excellence de la mort dans la vie. Et c'est à partir de lui qu'un discours peut se déployer. La mort se montre dans le cadavre et réclame d'être dite, représentée et symbolisée pour les vivants. Le cadavre, esthétisé et transformé dans le cadre d'un rituel funéraire, permet à l'impensable d'être pensé et autorise un nouvel espace de rencontre dans le langage où l'idée de la mort prend le dessus sur la mort en soi. Le surgissement de cette dernière reste et restera à jamais inatteignable mais le fait qu'il puisse également prendre la forme d'une absence-présence en s'inscrivant symboliquement dans la culture le situe sur un point de tangence entre un mystère « méta-physique » et un phénomène naturel, ouvrant le champ d'une communication avec un « au-delà ». Ce qui vivait dans le corps vit maintenant ailleurs sous forme de croyances.

La mort est ce qui disjoint, sépare de façon irréversible ce qui a été conjoint et a fait naître un être vivant. Mais au cours de cette disjonction, il y a « quelque chose » qui quitte le corps qui lui reste à pourrir alors que cette « chose » part et commence à mener une nouvelle forme d'existence.³⁸

La mort, à chaque fois qu'elle frappe un semblable, devient marquante et perturbatrice pour la communauté qui en est le témoin. Le cadavre n'est pas que surgissement de l'Autre, il résonne également dans le Même et, ce faisant, il est à la fois familier et étranger. Par conséquent, se joue dans le langage une relation où l'étrange est révélé dans le familier puisqu' « [é]trangeté et familiarité ne s'épousent nulle part aussi étroitement que dans la mort. Rien n'est à la fois si près et si loin de nous. » (Hentsch, 2005 : 16).

On ne peut donc penser le retentissement symbolique de la mort dans la culture qu'à travers la morphologie du bord puisque la chose qu'il faut cerner et le lieu où elle se situe ne sont et ne seront toujours que paradoxe. Ce que la mort retire à la vie prend la forme d'une trouée. Et le pourtour de cette trouée s'inscrit quant à lui dans le Même. Voilà. La disjonction n'est alors plus indépassable et la médiation est envisageable. C'est toujours et uniquement à partir des traces que la mort laisse dans le réel que la pensée peut se déployer.

Pour être assimilée dans le langage, la limite-événementielle va donc requérir un vaste système de croyances et de symboles venant gérer cette présence-absence qu'incarne la mort en lui attribuant des représentations. À jamais distante du langage et de l'expérience, la mort en soi trouve malgré tout le moyen de vivre, non pas en tant que pure absence mais comme présence-absence, une vie spectrale qui agit dans la culture et à laquelle cette dernière donne une forme, un visage, un sens.

³⁸ Maurice Godelier, 2014. *La mort et ses au-delà*, Paris : CNRS Éditions, p.16

En résumé, pour que la mort en tant que limite-événementielle puisse être autre chose qu'une défaillance du langage et pour qu'elle puisse en conséquence se symboliser, il est évident qu'elle doit percer sa carapace d'indicibilité. Or, en tant que surgissement, elle se bute à une impossibilité sémantique. Mais en surgissant dans la vie, elle s'ancre aussi dans le Même. C'est donc sur la lisière de l'Autre et du Même qu'elle peut être récupérée par le langage et l'expérience. Pour que la parole puisse parler de la limite et de l'altérité, elle doit donc se tenir, à l'intérieur d'elle-même et de son identité de langue, sur sa propre limite. Faute d'avoir une prise sur ce qui n'a aucune adhérence, elle peut à tout le moins se rabattre sur les bords de ce qui résiste à la signification ; *ces « bords » constituent alors le montrer de ce qu'ils bordent et c'est à partir d'eux qu'on peut ensuite dire quelque chose*. Déjà, on voit que l'Autre n'est pas nécessairement voué au silence de l'indicible et peut s'exprimer non pas en étant dit mais en étant montré : il est alors montré par les figurations picturales, par les poèmes et les récits mythologiques, par la danse et le rythme, par l'esthétique et la grandeur des lieux de cultes... bref, par toutes formes d'expression qui ne sont pas subordonnées aux obligations dénotatives du dire.

2.3 Le mystère

Récapitulons : l'origine et la mort surgissent. Mais d'où provient ce surgissement et sur quoi donne-t-il ? Plus encore, pourquoi l'origine et la mort surgissent-elles ? Personne ne le sait. Tout ce qui peut en être dit c'est qu'elles adviennent. Et aussitôt qu'elles adviennent, elles disparaissent. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elles sont inatteignables ; elles ne sont qu'un instantané qui ne s'inscrit dans aucune durée ni aucun lieu et qui, pourtant, ouvre et ferme le champ du possible.

En tant que limite-événementielle, l'origine et la mort ne sont « atteintes » par le langage qu'en cessant d'être ce qu'elles sont. Elles ne sont pas le nom qui les désigne,

ni la représentation qui les symbolise, elles peuvent encore moins se résorber dans l'expérience. Bref, elles ne sont toujours que pure négation. Mais, puisqu'elles résonnent toutes deux dans le monde et que le langage s'évertue à comprendre et à faire le monde, elles sont « prises en charge » par le langage qui les questionne et qui cherche à les signifier. Ce dernier se voit ainsi confronté à ce qui le dépasse : comment signifier l'insignifiable ? Comment acheminer ce qui est radicalement indicible vers une forme dicible ? Nous verrons maintenant que le discours sur le mystère passe par ce que nous avons déjà appelé la morphologie du bord et que c'est en disant ce que le mystère provoque – et non ce qu'il est – que l'indicible peut tressaillir dans le dicible.

Parce que les manifestations du commencement et de la fin se reproduisent constamment dans la nature, la pensée a fini par en construire une idée générale : les choses et les êtres naissent et périssent, il en va de même du monde. Cependant, cette idée, pour générale qu'elle soit, ne fait que repousser plus loin et masquer l'impossibilité de saisir la limite-événementielle. Ainsi, la mort et l'origine ne font que bruisser à l'horizon du langage, du savoir et de l'expérience puisqu'elles ne s'ancrent l'une et l'autre dans aucune empirie.

Nous appelons donc « mystère » la stratégie discursive qui consiste à montrer l'inachèvement et la béance du sens en regard de cette limite-événementielle. Il y a bien du sens mais il se défait à mesure qu'à travers la métaphore il s'approche de l'indicible. Certes, une métaphore dit quelque chose mais elle le fait en cassant le sens, en faisant s'entrechoquer les mots et en marquant l'impossibilité de totaliser l'expérience dans le langage. Saisie par la métaphore, une chose est ce qu'elle est ; mais en même temps, elle est auréolée par une autre identité. La métaphore montre *autre chose* que ce que disent les mots, permettant ainsi à l'ambiguïté d'avoir une place dans le langage et à l'indicible de venir vibrer dans une figure de style. Il s'y

creuse alors ce que Paul Ricoeur appelle la distance entre le dit et le dire³⁹. À travers la métaphore, l'Autre est « destiné à faire retour dans le domaine de la représentation non pas pour y être représenté lui-même dans des signes mais pour y marquer la place de l'irreprésentable » (Pierre, 2009 : 26). C'est pourquoi quelque chose de l'Autre résonne toujours en elle. C'est pourquoi aussi, quand on parle de la mort et de l'origine, on use de métaphores qui en ouvre la signification vers un ailleurs et qui laisse intact ce qu'elles ont d'indicible. Paradoxalement, la mort et l'origine ont un sens qui échappe au sens, pouvant ainsi voiler leur caractère indicible dans le mystère. Et ce faisant, le discours sur le mystère ne peut fonctionner qu'à travers la métaphore⁴⁰.

Bref, l'origine et la mort sont présentes dans la culture sous la forme du mystère, faute de pouvoir les dire en tant que limite-événementielle – en tant que déficit de signification et défaillance du langage. Par l'entremise de ce qu'Rudolf Otto appelait le *mysterium*, le surgissement de l'origine et de la mort peut être incorporé au discours sans être démystifié. Le « tout-autre » devient ici la reconnaissance du déficit de signification et, puisqu'il est justement intégré dans le langage, il peut développer ses effets. Mais, en lui-même, le « tout-autre » demeure irrévocablement indicible.

[L]e mystérieux au sens religieux, le vrais *mirum*, c'est, pour employer le terme qui en est peut-être l'expression la plus exacte, le « tout-autre » (*thateron*, l'*anyad*, l'*alienum*), ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et partant « familières »; c'est ce qui s'oppose à cet ordre des choses et, par là même, nous remplit de cet étonnement qui paralyse.⁴¹

³⁹ Paul Ricoeur, 1977. *Expliquer et comprendre*, Revue Philosophique de Louvain, Quatrième série, Tome 75, no. 25, p. 130

⁴⁰ Nous verrons plus loin, lors des analyses filmiques, que le processus métaphorique est central au dispositif cinématographique et qu'il s'exprime par le moyen d'images et de sons en constante diffraction.

⁴¹ Rudolf Otto, 2001. *Le Sacré*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, pp. 57-58

Donc, le discours du mystère ne dit pas l'Autre. Il ne fait que montrer ce qui ne peut être dit de ce dernier. Et c'est à travers ce manque, qui vient trouer la structure du dire, qu'il y a résonance de l'Autre. Puisque l'Autre demeure toujours réfractaire au langage, celui-ci peut à tout le moins montrer, par le moyen des métaphores et de la négation, ce qui échappe au dire et qui se déploie comme une ondulation silencieuse chez celui ou celle qui en fait l'expérience. Bref, il s'agit là d'un discours qui demeure constamment ouvert dans la mesure où l'indétermination qu'il cherche à cerner n'est jamais remplie par la signification.

Mais, il faut y insister, cette ouverture produite par le mystère est également porteuse de sens puisqu'elle laisse vibrer le caractère insondable de l'Autre à l'intérieur même du langage. Il n'y a pas de mystère sans langage. Car le bord dans la morphologie est des deux côtés à la fois : du côté du Même qu'il borne et du côté de l'Autre qu'il ouvre. C'est bien là le paradoxe de la liminarité. Certes, le sens ici est équivoque mais il n'est pas non plus mis en sourdine. Ainsi, l'ambiguïté existe et s'anime dans le discours du mystère, venant exprimer cette dimension de l'expérience qui déborde le dire mais qui n'en est pas moins présente. Cette présence indicible de l'Autre, qui passe par le corps et qui s'infiltré dans les crevasses de la parole, prend alors valeur de mystère et c'est justement parce que cette valeur est mystérieuse qu'elle ne peut être que montrée.

À cet égard, il serait assez juste de dire que le surgissement de l'origine et de la mort est profondément mystérieux puisque le mode d'être de ce surgissement constitue la plus insoluble des énigmes. Il est indéniable qu'il fut, mais il nous reste de lui que sa disparition. Force est d'admettre alors que la recherche du sens de l'origine et de la mort ne peut que tendre vers sa destination sans jamais y parvenir. Et c'est en cela que cette recherche est portée par le mystère. Mue par un désir de combler le manque constitutif de la présence du monde, cette recherche ne peut faire l'économie du mystère puisque celui-ci est inséparable de l'origine et de la mort ; il « *est la*

phénoménalité propre à la disparition » (Vioulac, 2014 : 82) et, partant, il est inhérent à ce qui est disparu.

Ce qui apparaît comme une contradiction logique est en fait un paradoxe qui appelle un sens. Sans quoi, l'Autre, désarrimé du langage, ne serait que bruit assourdissant dans la pensée, la parole, les émotions et l'action. *Pour être en mesure d'agir, le sens peut toujours faire écho à ce qui étonne mais qui n'est jamais résolu, à ce qui émeut mais qui ne s'explique pas, à ce qui se montre mais qui ne se dit pas.* En fait, le sens, dans la mesure où il est ambigu, est vecteur d'un effet sur les consciences individuelles et collectives. Aussi, le langage se saisit non pas de l'origine et de la mort comme telles mais bien de leur nature mystérieuse. Parce que le surgissement de l'origine et de la mort est mystérieux, et parce qu'il est possible de discourir sur le mystère, l'indicible n'est plus absolument opaque et son paradoxe n'est plus une défaillance du langage. Il y a du sens qui circule entre l'Autre et le Même, entre le dire et le montrer, entre ce qui est présent et ce qui est absent. Le mystère n'est donc pas uniquement concerné par l'ineffable et contribue au voilement/manifestation de l'origine et de la mort :

[L]e mystère est ce mode paradoxal de la phénoménalité qui signale une disparition, une absence, un voilement [...] L'aspect le plus mystérieux du mystère réside ainsi dans sa phénoménalité propre, qui fait du voilement un mode spécifique de manifestation.⁴²

Bref, l'origine, toujours décalée face au monde qu'elle engendre et au langage qui cherche à la contenir, a eu lieu une fois pour toutes ; elle a surgi et ne surgira plus jamais. Et l'évanouissement du surgissement demeurera éternellement hors de portée. Elle scelle et ouvre à la fois l'inconnaissable de l'avant. De la même façon, la mort, scelle et ouvre l'inconnaissable de l'après. Un après qui comme l'avant n'est pas

⁴² Jean Vioulac, 2014. *Apocalypse de la vérité*, Paris : Ad Solem, pp. 82-83

chronologique puisque son irruption introduit l'absence au cœur de la présence. Même révolue, l'origine n'a jamais cessé de nous concerner ; comme la mort qui, toujours à venir, travaille le présent. Néanmoins, le mystère qui les imprègne toutes deux est pensable, ressenti et peut être appréhendé à travers certaines formes de ritualités, comme il peut aussi être exprimé métaphoriquement ou évoqué esthétiquement à travers l'art. Et toutes ces différentes manifestations du mystère qui concernent l'origine et la mort sont des manifestations de cette morphologie du bord, c'est-à-dire les traces qu'elles laissent dans la culture et les effets de la limite-événementielle qu'elles laissent dans le langage. On peut donc voir que l'Autre vient à la parole en passant par le prisme du mystère sans toutefois jamais être dit de front, ce qui témoigne de la faculté adaptative du langage à l'égard de ce qui lui échappe.

2.4 Le fondement et la conjuration

Répetons-le : la limite-événementielle ouvre et ferme tout à la fois. Quand elle ouvre sur l'Autre, elle est appréhendée par le mystère ; quand elle ferme le Même, elle dédouble le réel en projetant sur l'avant et l'après des récits qui racontent les tribulations d'êtres qui ont créé le monde et qui y survivront. En sorte que l'Autre y est extrapolé à partir du Même. Dans la mythologie, les dieux ne sont jamais que des humains « augmentés ». Si l'origine et la mort adossaient notre monde à une pure virtualité, elles ne pourraient en aucun cas en fonder l'identité. L'autre monde est compris à travers le nôtre ; lequel à son tour trouve sa légitimité dans cet ordre transcendant. Dans le cadre de notre propos, il faut comprendre en effet le concept de fondement – tout comme celui du mystère – comme étant central au phénomène religieux.

[D]ans la mesure où toutes les possibilités d'être se trouvent à avoir été épuisées d'un seul coup par cet acte créateur que relate la mythologie, le monde de l'origine est aussi le monde tout court. Rien donc qui puisse exister

en dehors du modèle qui a été établi là. Le mythe dresse l'inventaire de tous les prototypes d'être, détermine toutes les identités et les institue en nécessité. En sorte que, par la force des choses, ces identités originelles, issues de la création, deviennent exemplaires et constituent le modèle que doivent imiter toutes les activités et tous les actes créateurs [...] L'univers est donc un cosmos pour autant qu'il se rapporte continuellement à son origine. Il est ordonné et mesurable par référence à l'ensemble des étalons qui y ont été établis une fois pour toutes. Au sens propre, l'origine est la mesure de toutes choses.⁴³

On comprend ici que les récits de la mythologie constituent une solution élégante au problème de l'origine en canalisant le surgissement de la virtualité dans le moule du Même. L'événement primordial est arraisonné à travers les interventions divines de sorte que le monde ne surgit plus de « nulle part » et n'est plus le fruit d'une contingence inexplicable. Au contraire, même le moment zéro de la temporalité est fixé *in illo tempore* dans et par le mythe de création. Parce que les mythes agissent comme un socle ontologique et parce qu'ils sont le modèle exemplaire par excellence, le monde est rendu viable. La mythologie permet ainsi d'arracher l'origine à son altérité radicale pour l'incorporer au domaine pensable de l'histoire et ainsi fonder ce dernier.

Mais, il y a plus. Pour maintenir l'équilibre donné dans ce modèle originaire, celui-ci doit être réactualisé et répété dans tous les aspects significatifs de la vie quotidienne. Ainsi, le mythe qui sert de modèle exemplaire est invariablement couplé à des actions rituelles qui mettent en œuvre les modèles révélés dans leurs récits. En tant qu'il comporte invariablement une dimension énonciative, le mythe récité agit comme un performatif qui raconte et en même temps réintègre l'ordre anté-originel dans le monde, situant du même coup l'être humain à l'intérieur d'un ordre idéal et sacré. Comme le mentionnait M. Eliade : « si le Monde *existe*, si l'humain *existe*, c'est parce que les Êtres Surnaturels ont déployé une activité créatrice aux

⁴³ Jacques Pierre, 2003. « Scansion et mesure » dans *Religiologiques*, no. 27, pp. 189-190

« commencements » [...] L'humain, *tel qu'il est aujourd'hui*, est le résultat direct de ces événements mythiques » (Paris : 1963, 23-24). La mythologisation de l'origine fournit donc un réseau de sens qui quadrille le réel, donne une « assiette » ontologique au monde, contient l'indéterminé à l'intérieur d'un modèle immémorial (le mythe) et offre aux communautés comme aux individus la cohérence et le réseau de certitudes sur lequel ils peuvent appuyer leur existence. L'efficacité et le pouvoir fondateur de ces mythes sont proportionnés à la foi que leur accordent les individus et le groupe. Parce qu'il est indissociable du bord et que la limite-événementielle est simultanément du côté du Même et de l'Autre, le sacré participe à la fois d'un *mysterium tremendum* et en même temps d'un ordre transcendant relaté dans les récits de la mythologie. Le sacré est à la fois cosmos et chaos. Et c'est en cela qu'il fonde. L'ordre tire son origine d'un envers irréprésentable où l'altérité aléatoire du devenir est par avance contenue et domestiquée dans l'événement exemplaire des commencements. L'Autre et le Même y sont alors parfaitement adéquats l'un à l'autre et rien dans le devenir ne saurait plus en excéder l'événement et le modèle. Le singulier coïncide donc avec l'universel.

De la sorte, on constate que l'oscillation de l'identité et de l'altérité dans l'événement de l'origine, en tant que cette dernière constitue un espace-temps liminaire, ne vient plus parasiter le langage. L'explication mythologique du commencement résout l'énigme que constitue la présence du monde et devient une réponse face au fait indiscutable qu'il y a « quelque chose » plutôt que rien. En s'inscrivant dans un système langagier permettant de le symboliser et de lui donner vie à travers des entités surnaturelles qui interagissent continuellement avec les sociétés humaines, l'Autre peut ainsi être géré, canalisé et instrumentalisé par le moyen de rites, de mythes, de cultes et de croyances. La turbulence de l'Autre est neutralisée par un langage qui débouche à la fois sur une praxéologie structurante et sur une gestion symbolique de l'indicible. Le surgissement du monde s'inscrit alors dans un système de représentations qui permet au Même et à l'Autre de venir au-devant l'un de

l'autre : à l'Autre de s'adosser au Même et à l'Autre de fonder le Même. Le sacré peut ainsi supporter, expliquer et situer l'existence du monde et, en même temps, faire le lien entre l'ici-bas et l'au-delà.

Captée par des récits de création et des mythes cosmogoniques, l'origine est traversée par la signification en sorte que l'altérité qui la caractérise passe dans le registre du religieux. Ce sont ces figures de divinités, de déités, d'ancêtres, de forces extraordinaires et de *mana* qui viennent voiler/dévoiler l'incompréhensibilité de l'origine en repoussant son indicible événement derrière les lointaines contrées mythiques. Partant, le mystère des commencements étant la responsabilité des dieux et des esprits, le monde créé par ces derniers devient le prototype de l'ordre et l'image exemplaire du Même. L'altérité de l'au-delà et l'exemplarité de l'ici-bas se rencontrant dans l'événement de l'origine, cette création est alors revêtue d'une légitimité inébranlable. Ce monde contingent est alors le seul monde possible.

Ces explications mythologiques de l'origine étant sacrées, elles sont à la fois absolument vraies et appartiennent à un autre registre de langage que celui des récits ordinaires, ceux relatifs au monde profane du quotidien. C'est d'ailleurs dans le cadre de cette « différence » que s'opèrent toutes les activités religieuses. Sises sur l'événement de l'origine, elles ont pour fonction de gérer la liminarité, d'« administrer » le rapport entre le Même et l'Autre, de fermer tantôt cette limite quand il s'agit d'asseoir et de garantir l'ordre, et tantôt encore de l'ouvrir quand il faut assurer à nouveau le surgissement du monde à partir de la virtualité. D'où l'ambivalence du sacré qui est à la fois fécond et dangereux. Pour peu que l'origine sorte de son lit et déborde la singularité de son événement, le monde qui a surgi de la virtualité peut aussi y retourner. Les puissances déchaînées dans l'origine doivent y rester confinées pour que le réel soit habitable. L'origine, en tant que fondement, ancre le sacré dans le profane et permet ainsi au monde d'être sauvegardé de son propre anéantissement. En gérant adéquatement et rituellement cette communication

entre le Même et l'Autre, les sociétés religieuses font en sorte que le territoire soit cosmicisé et que ce dernier, n'étant plus soumis à l'inquiétante contingence de son surgissement, soit ordonné, stable et habitable.

Le récit mythique ne fait donc pas que raconter l'origine, il en réintroduit la sacralité dans l'ici-bas. Solidaire de l'événement originel, il n'est pas que récit ; il est aussi récitation vivante qui remet en mouvement les puissances de l'altérité. Souvenons-nous que dans la liminarité paradoxale de l'origine, l'au-delà et l'ici-bas coïncident ; c'est « là » que se joue l'efficacité du fondement. Celui-ci se trouve investi d'une autorité *a priori* et surnaturelle en sorte que les sociétés humaines peuvent s'y adosser sans le questionner. De surcroît, cette autorité doit pouvoir être invoquée et mise en œuvre dans des rituels pour garantir l'efficacité des gestes quotidiens de la survie.⁴⁴

Or, l'altérité qui s'adosse au surgissement de l'origine s'adosse également à l'événement de la mort. Pour la plupart des civilisations croyantes, cette dernière fait partie de la vie et ne s'y oppose pas ; elle la complète et la prolonge. Parce que la foi permet l'existence d'un « ailleurs », la vie ne se termine pas définitivement et transite vers d'autres dimensions, sous d'autres formes.

Il n'existe pratiquement aucun groupe archaïque qui abandonne ses morts ou qui les abandonne sans rites [...] L'ethnologie nous montre que partout les morts ont été ou sont l'objet de pratiques qui correspondent toutes à des croyances concernant leur survie (sous forme de spectre corporel, ombre, fantôme, etc.) ou leur renaissance.⁴⁵

⁴⁴ Mais n'entre pas en contact avec les dieux ou les esprits qui veut. Qu'il s'agisse de l'exorciste, du prêtre, du prophète ou du chaman, ils sont tous détenteurs d'un statut unique et d'une compétence singulière au sein de leur collectivité respective. À cet égard, les ouvrages de Mary Douglas (*Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, 1966) et de Roger Caillois (*L'homme et le sacré*, 1950) concernant les méthodes particulières de ce commerce entre sacré et profane sont tout à fait pertinents et font office, aujourd'hui encore, de classiques incontournables en sciences des religions.

⁴⁵ Edgar Morin, 1970. *L'homme et la mort*, Paris : Éditions du Seuil, p. 33

La mort en tant que limite-événementielle devient, avec le religieux, une brèche donnant sur l'Autre qui n'est pas inintelligible ni refoulée par l'imaginaire collectif et qui est gérée symboliquement. Le rapport au monde qui en découle permet non seulement d'inscrire une différence qualitative au cœur même des activités sociales et des préoccupations existentielles, mais également de la côtoyer régulièrement. Les religions autorisent une correspondance avec la virtualité inhérente à la mort permettant de la sorte de l'intégrer dans la vie quotidienne, de l'enraciner dans la culture et, finalement, de la signifier par le moyen de représentations symboliques. Partant, la mort n'est plus cette défaillance toujours inquiétante du langage ; elle devient sacrée, à l'intérieur d'un système de croyances, de rites et de mythes, et ouvre sur d'autres lieux où vivent les dieux et les esprits.

Toutes les sociétés imaginent que les morts après leur mort et après un temps plus ou moins long où ils continuent à ne pas vouloir quitter leur ancienne demeure, leur famille, leur village, se rendent dans un lieu qui est le séjour habituel des morts où ils vont poursuivre leur existence sous une autre forme.⁴⁶

L'être humain est donc capable de s'imaginer des états de choses et des modes d'être différents de ceux de l'empirie pour leur conférer une réalité au moins aussi objective que celle de la nature et de la matière. Il s'opère ainsi, au plan langagier et expérientiel, une forme de transcendance distinguant l'« ici » de l'« ailleurs » mais qui leur permet en même temps de se rencontrer, voire même de coïncider aux moments d'effervescence rituelle. L'efficacité signifiante de cet ailleurs va de pair avec le fait qu'il soit cru et qu'il demeure accessible à travers une communication ritualisée par la communauté.

Bref, la foi religieuse est en mesure d'incorporer la mort au sens comme une rencontre du Même et de l'Autre. Plus encore, elle la situe et la dote d'un être qui est

⁴⁶ Maurice Godelier, 2014. *La mort et ses au-delà*, Paris : CNRS Éditions, p.41

absolument réel. Ainsi, dans les différentes représentations de la fin, qu'il s'agisse du Jugement Dernier de la Bible ou bien du feu Samvartaka du *Visnu Purâna*, il n'y a jamais de néant définitif. Au contraire, il y a des règles, faites de prescriptions et de proscriptions, permettant de surmonter la mort. Le discours religieux déborde alors largement le seul aspect cognitif ; il est à la fois langage et expérience, possédant une efficacité pragmatique. Autrement dit, les croyances religieuses font en sorte de rapprocher la mort de la vie en donnant à la pensée la possibilité d'embrasser l'impensable. À travers cette gestion symbolique de l'Autre, le monde fait sens et donne une place et un rôle aux sujets qui l'habitent.

Les religions apportent une conception globale du monde et de la vie, elles en indiquent les origines, le sens et les destinées [...] Tout se passe comme si l'humain se donnait ces systèmes symboliques religieux « afin » d'accroître ses chances de maîtrise et d'accomplissement pour la vie d'ici-bas, de vaincre cette limite absolue qu'est la mort, et même dans les cas des religions du salut, de parvenir à un accomplissement total.⁴⁷

La mort est alors dépassée et récupérée par le langage, même si l'événement de cette dernière reste quant à lui parfaitement insaisissable. Néanmoins, *ce* qui surgit là, à défaut d'être quelque chose, crée une ondulation qui se déploie dans la réalité. Et c'est de cette ondulation dont il est ici question. L'événement de la mort peut bien laisser des traces réelles et changer un corps humain en cadavre, il demeure toujours en lui-même impalpable, invisible, indicible et indéterminable. Il n'est que pure négation. Le discours religieux qui s'avère incapable de le saisir et de l'objectiver tel qu'en lui-même ouvre néanmoins un champ de représentations qui en fait résonner l'indétermination dans la culture. Ce faisant, la mort qui n'est rien est maintenant « réelle » et « quelque chose », constitutive de la vie et, plus encore, elle en devient la prolongation. Le discours religieux traite donc de ces représentations tout en laissant

⁴⁷ Yves Lambert, 2007. *La naissance des religions*, Paris : Armand Collin, pp. 34, 36

de côté la compacité impénétrable de l'Autre⁴⁸, avec pour conséquence de ne pas concevoir la mort comme une singularité indépassable.

Il serait assez juste d'affirmer, comme Jean-Pierre Vernant dans son texte *La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, que la mort, comprise et vécue religieusement, fait « l'objet d'une production d'un imaginaire social et culturel que prolonge un ensemble de rites et de pratiques symboliques institutionnalisées par lesquelles [elle] se retrouve socialisée et adaptée à la société qui la pense et la vit. » (Paris, 1985). En étant ainsi socialisée et adaptée, la mort peut apparaître dans le monde et dans la vie des humains puisqu'elle cesse d'être une anomalie et une ambiguïté sémantique qui trouble la pensée, la parole et l'action. La mort est signifiée et, en cela, elle est conjurée. Puisqu'elle ne s'oppose plus directement à la vie, elle se transforme en une « autre » vie dans laquelle l'Être, sous ses différentes déclinaisons et modulations, se poursuit indéfiniment.

L'affirmation invariante que la mort ne s'oppose pas à la vie [...] constitue à chaque fois un élément clef de ce qu'on appelle les religions. C'est donc l'expression consciente, la formulation par la pensée dans et pour la conscience du refus de la mort comme fin définitive d'une vie. Ce refus par son universalité même, ne peut avoir sa source que dans les profondeurs inconscientes de l'esprit humain. Mais comme la mort est inévitable, ce refus et son acceptation ambivalente manifestent la capacité humaine d'imaginer des mondes qui débordent le monde où ils vivent quotidiennement tout en lui donnant un sens.⁴⁹

Ce qui ressort avec le cas de la conjuration c'est l'autorisation d'une rencontre entre l'étrangeté et le familier faisant en sorte que l'Autre incarné par la mort ne soit plus totalement inaccessible au Même. Le langage religieux trouve alors une façon de dépasser l'indéterminé dans la mesure où la mort, en tant que limite-événementielle,

⁴⁸ Exception faite du mysticisme qui traite non pas des représentations de l'Autre mais bien de son mystère.

⁴⁹ Maurice Godelier, 2014. *La mort et ses au-delà*, Paris : CNRS Éditions, p. 46

s'adosse au connu tout en s'ouvrant sur l'inconnu. De la mort en soi, rien ne peut être dit. Seule l'absence qu'elle provoque peut se montrer. Mais cette absence ne peut se montrer que sur fond de présence. Et c'est à partir de la présence qu'un dire peut témoigner de l'absence qui se montre. En somme, la conjuration est à la mort ce que le fondement est à l'origine ; dans les deux cas, il ne peut y avoir d'observation et de symbolisation qu'en se tenant sur les bords de leur morphologie. Avec l'origine, le langage s'évertue à symboliser la singularité de l'événement du monde en imaginant une mythologie de l'avant. Tandis qu'avec la mort, le *modus operandi* s'inverse et le langage cherche à symboliser le surgissement de la fin en imaginant une mythologie de l'après.

La mort et l'origine, ainsi comprises et définies à travers le concept binôme de limite-événementielle, constituent toujours des ambiguïtés indicibles et paradoxales qui ne peuvent s'arrimer au langage qu'indirectement. À la fois dérangeantes et marquantes, elles introduisent dans l'expérience du monde une virtualité qui résiste au déchiffrement. Ne pouvant faire l'objet d'une saisie complète, elles résonnent en revanche par le moyen de représentations symboliques et d'actions rituelles porteuses de sens. C'est uniquement à travers cette symbolisation qu'il peut y avoir approche de la mort et de l'origine. En d'autres mots, ces limites-événementielles ne peuvent qu'être montrées. À partir de cette dialectique entre altérité et identité, entre absence et présence, entre étrangeté et familiarité – bref, entre l'Autre et le Même –, la mort et l'origine se laissent ainsi prendre dans les discours du mystère, du fondement et de la conjuration. Et ces discours se recourent dans leurs similitudes en vue de symboliser l'Autre et de dépasser son indicibilité.

Nous verrons dans la deuxième partie de cette thèse que la mort et l'origine peuvent se montrer à travers une esthétique cinématographique singulière. Pour être plus

précis, nous verrons pourquoi la gestion de l'indicible passe par l'énonciation filmique et comment l'Autre trouve le moyen d'être symbolisé dans et par le dispositif des trois œuvres choisies.

DEUXIÈME PARTIE : L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

Il y a une autre réalité, que le cinéma recherche, la réalité plus profonde, continue, dans laquelle les mots dont nous avons besoin ne sont pas synchrones avec les occasions où nous en avons besoin. Je n'ai pas en tête les diverses manières dont le dialogue peut être en décalage avec la vie qui le produit [...] Ce que j'ai en tête plutôt, ce sont ces bouffées d'une atmosphère d'incommunicabilité qui peuvent frôler les contours de toute expérience.

Stanley Cavell, *La projection du monde*

Le cinéma n'est pas une langue, universelle ou primitive, ni même langage. Il met à jour une matière intelligible, qui est comme un présupposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres « objets ».

Gilles Deleuze, *L'image-temps*

Il [le cinéma] oblige les spectateurs à se poser des questions fondamentales sur leur vie, leur société, leur monde [...] Il s'agit de confronter l'humanité avec son image pour provoquer une secousse, un choc d'où peut naître une réflexion, une prise de conscience, une ouverture à la pensée interrogative, à la pensée chercheuse.

Edgard Morin, *Le cinéma – Un art de la complexité*

CHAPITRE III

*ARRIVAL*⁵⁰

3.1 Résumé

Arrival est un long métrage de fiction réalisé par le cinéaste québécois Denis Villeneuve. C'est une œuvre de 116 minutes produite en 2016 par *FilmNation Entertainment*, *Lava Bears Film* et *21 Laps Entertainment*. Le scénario a été écrit par Eric Heisserer et la trame sonore a été composée par le regretté Jóhann Jóhannsson. Les deux personnages principaux sont incarnés par les comédiens Amy Adams et Jeremy Renner.

Le récit se déroule à notre époque, dans l'État du Montana aux États-Unis. Louise Banks est une linguiste renommée qui enseigne à l'université. Vivant seule dans une vaste maison sur le bord d'un lac, elle semble préoccupée et taciturne. Puis, soudainement, on apprend au bulletin télévisé que 12 vaisseaux spatiaux d'origine extra-terrestre ont surgi de nulle part et se sont placés en position stationnaire un peu partout sur le globe à des endroits qui semblent aléatoires. Leur intrusion dans notre environnement n'est suivie d'aucune action ni aucun message de leur part, créant ainsi un climat de paranoïa généralisé. Les armées de toutes les grandes nations, appuyées par une horde de scientifiques, tentent alors d'établir un premier contact avec ces

⁵⁰ Notre bibliographie comporte une revue de la littérature consacrée à *Arrival*, à *2001 : A Space Odyssey* et à *Hidden Life*. Bien que les articles de cette revue de littérature traitent d'enjeux forts pertinents et mettent en lumière des aspects majeurs des films de Villeneuve, de Kubrick et de Malick, nous n'avons pas cru bon de les citer ni même d'en intégrer le propos dans les chapitres qui suivent. Et ce, parce qu'aucun d'entre eux ne pose le problème de la mort et de l'origine en lien avec l'indicible et la limite-événementielle. Pour intéressants qu'ils puissent être en eux-mêmes, l'angle singulier de notre démarche n'y trouve aucun écho.

« nouveaux arrivants » afin de connaître leurs intentions. C'est dans ce contexte de vives tensions internationales et d'incertitude que Louise est contactée par la *Central Intelligence Agency* pour aider un groupe de militaires (basé au Montana) à établir la communication avec l'un de ces vaisseaux. Dans le cadre de cette mission, elle fera également connaissance avec Ian Donnelly, un brillant physicien chargé de l'appuyer par ses connaissances en mathématiques et en logique.

De rencontre en rencontre à l'intérieur d'un des vaisseaux, Louise et Ian arrivent à établir les rudiments d'un dialogue avec deux êtres étranges qui s'apparentent à des pieuvres et qui flottent derrière une paroi transparente dans une sorte de brouillard. Séparés par ce mur de verre, nos protagonistes se livrent à un travail laborieux de déchiffrement de leur langage respectif pour arriver à communiquer : on se rend ainsi compte que, à la différence du langage humain qui est linéaire et lié au caractère unidirectionnel de notre temporalité, le langage des extra-terrestres a un caractère circulaire et renvoie à un tout autre rapport au temps. Les « phrases » émises par les deux locuteurs étrangers ressemblent en effet à des bulles d'encre irisées d'aspérités et qui restent quelques instants en suspension dans l'espace avant de s'évanouir. Il en va de même ailleurs sur la planète où les autres nations, sur la base d'un vocabulaire encore plein d'inexactitudes et d'ambiguïtés, échangent entre elles toutes leurs informations pour comprendre les intentions des onze autres vaisseaux.

Bien que les avancées de Louise et Ian soient notables, elles sont trop peu nombreuses au goût de l'armée américaine qui commence à s'impatienter ; les motifs de la présence des vaisseaux restent inexplicables et le risque qu'ils soient de nature hostile rend le statu quo intolérable. En même temps que progresse le travail de déchiffrement, Louise expérimente d'étranges visions qui la bouleversent. Sous forme de réminiscences, elle entrevoit une jeune fille, des moments de vie anodins et des actions du quotidien ; elle entend des bouts de conversation épars mais toujours liés à cette gamine mystérieuse.

Dans ce climat de crise mondiale, la tension monte encore d'un cran et va déboucher sur un conflit ouvert quand la Chine, sur la base d'un malentendu concernant la signification d'un terme dans le vocabulaire extra-terrestre, croit comprendre les intentions de ces derniers : « offer weapon », c'est-à-dire offrir des armes à l'une ou l'autre des nations sur la Terre et leur conférer ainsi un avantage stratégique sur toutes les autres. Cette nouvelle information exacerbe les craintes et un groupe de soldats américains, alimentés par l'idéologie d'extrême droite d'un animateur radio, commet un attentat dans l'un des vaisseaux en y faisant exploser une bombe. Les douze vaisseaux répondent alors de manière similaire en s'élevant du sol et en rompant la communication avec les humains. Il n'en faut pas plus pour que le chef d'État-major de l'armée chinoise rompe à son tour l'échange d'informations avec les autres nations et envoie un ultimatum aux extra-terrestres, exigeant leur départ immédiat sous peine de subir des attaques dévastatrices. S'en suit un effet domino : tous les États retirent leurs équipes scientifiques et se préparent à la guerre.

Mais sachant inexplicablement ce qui va advenir, juste avant que la bombe n'explose dans leur propre vaisseau, les extra-terrestres ont le temps, dans l'urgence, de communiquer à Ian et Louise une myriade d'informations où les symboles servant à désigner le temps reviennent systématiquement et constituent à chaque fois la même fraction de leurs « holophrases » d'encre : plus précisément un douzième de leur circonférence et aussi une fraction différente du cercle pour chacun des douze vaisseaux extra-terrestres. L'équipe de recherche comprend alors que le message des extra-terrestres est disséminé à partir des douze vaisseaux et que, pour décrypter l'entièreté du message, les nations doivent communiquer entre elles et partager leurs savoirs.

Motivée par cette découverte, portée par une impulsion qu'elle ne comprend pas et par la force toujours plus agissante de ses visions, Louise, malgré les événements qui se précipitent, retourne au vaisseau pour parler avec l'extraterrestre qui a survécu à

l'attentat. Ce dernier la laisse entrer et lui fait comprendre les motifs de leur venue sur Terre : ce que les Chinois ont compris à tort comme une offre d'armes est en fait le don d'un outil, le don d'une langue universelle qui permettra aux humains de surmonter leurs différences et de s'unir. Bref, ils donnent ici les secrets de leur langage sachant que dans trois millénaires, ils auront à leur tour besoin d'une humanité unifiée. Car les extra-terrestres, concevant et vivant le temps d'une manière circulaire, peuvent voir l'avenir. Il y a donc une relation de consubstantialité entre leur langage circulaire et leur rapport au temps ; la maîtrise de l'un débouche sur une simultanéité du passé, du présent et de l'avenir. Et c'est parce que Louise comprend maintenant ce langage que son rapport au temps s'est transformé depuis la venue des extra-terrestres. Ce qu'elle a vécu comme autant de réminiscences étaient en fait des moments encore à venir de son futur. L'explication des visions qui la hantent lui est ainsi dévoilée : cette jeune fille dont l'image lui revient sans cesse est son propre enfant à naître. Toutes ces images et ces ressentis qu'elle a vécus intimement depuis l'arrivée des extra-terrestres sont en fait des parcelles de son avenir. Elle sait dès lors qu'elle aura une fille, Hannah, et que celle-ci mourra prématurément d'une rare maladie incurable.

Désormais capable de se projeter dans le futur, Louise réussit alors à convaincre le chef d'État-major de l'armée chinoise de renoncer à son ultimatum et de rétablir la communication entre les nations. Non seulement la guerre est évitée, mais à travers la révélation d'une langue universelle, l'humanité pourra peu à peu réaliser son unité.

Après le départ des extra-terrestres, Louise publiera en effet la grammaire de cette langue universelle ; mais, surtout, elle prendra la décision de devenir mère sachant pourtant qu'elle devra vivre avec la mort précoce de sa fille. L'amour qu'elle aura pour celle-ci sera donc plus grand que la tristesse causée par sa perte. Et c'est avec Ian qu'elle fondera cette famille. Leur histoire débute ainsi au moment où les extra-terrestres quittent la planète.

3.2 Séquence d'ouverture⁵¹

Arrival conjugue et fait se superposer trois temporalités distinctes. La première commence avec l'arrivée des extra-terrestres et se termine avec leur départ. C'est la temporalité la plus importante en termes de durée et c'est dans celle-ci que l'auditoire sera plongé pour la plus grande partie du film.

La deuxième commence quant à elle avec l'histoire d'amour entre Louise et Ian, se poursuit avec la naissance d'Hannah et se termine après le décès de celle-ci, au moment où Louise est en deuil et publie son ouvrage sur le langage universel (celui des extra-terrestres). Les fragments qui constituent cette temporalité ne s'inscrivent dans aucune continuité logique et font irruption sporadiquement, venant court-circuiter la linéarité de la première temporalité. Ce sont, pour ainsi dire, les visions de Louise.

Finalement, la troisième se situe dans un avenir lointain, trois mille ans après la venue des extra-terrestres sur Terre, alors que ces derniers demanderont l'aide des humains. Même si cette troisième temporalité n'est qu'anticipée, elle donne néanmoins un sens téléologique à la première.

La séquence d'ouverture, d'une durée de trois minutes, est capitale puisqu'elle donne le ton au plan stylistique tout en posant les enjeux majeurs du récit. Les spectateurs ne le comprendront qu'à la toute fin du film mais D. Villeneuve nous présente, en condensé, le parcours de Louise en tant que mère, de la naissance d'Hannah jusqu'à

⁵¹ Pour être clair, comprenons les termes de « scène » et de « séquence » comme désignant des segments spatiotemporels propres au film. La scène est une unité spatiale dans laquelle il peut y voir plusieurs plans et/ou actions. En général, à partir du moment où il y a changement de lieu, il y a changement de scène. C'est d'ailleurs de cette façon que s'écrit un scénario. La séquence est, quant à elle, une unité plus importante dans laquelle il peut y avoir plusieurs scènes. Les trois analyses qui suivent seront sous-divisées en séquences.

son dernier souffle. Durant ces trois premières minutes, plusieurs temporalités différentes se juxtaposent à travers ce qui semble être des flashbacks, des voix hors-champ et les premières images de la maison de Louise. À cette étape du récit, l'auditoire ne sait pas comment s'organisent ces temporalités qui se déploient d'une manière discontinue et qui posent la question de la circularité.

Le tout premier plan du film s'ouvre sur du noir. Puis, un panoramique vertical du haut vers le bas dévoile le plafond de la maison de Louise pour ensuite montrer ce qui semble être le salon. Le mur entièrement fenestré de celui-ci donne sur un lac. Nous sommes à l'aube et la lumière naturelle plonge les lieux dans une atmosphère de calme. Au plan sonore, deux informations s'enchevêtrent. La première est une partition de violoncelles mélancolique et extradiégétique. Il s'agit de la pièce *On the Nature of Daylight*, du compositeur néoclassique Max Richter. Le rythme lent et la mélodie des instruments à cordes ajoutent de l'émotion à la mise en scène et se poursuivront jusqu'à la fin de la séquence d'ouverture. Puis, en voix hors-champ, Louise partage ses pensées en s'adressant à quelqu'un que nous ne connaissons pas encore (nous comprendrons plus tard qu'il s'agit d'Hannah) :

« I used to think this was the beginning of your story. Memory is a strange thing. It doesn't work like I thought it did. We are so bound by time, by it's order. » (30s.)

Il y a ici une différence temporelle entre ce qui est montré (le plan) et ce qui est dit (la narration). Bref, la temporalité du plan renvoie au moment où Louise n'avait pas encore d'enfant tandis que celle de la narration renvoie à celui où Louise a perdu son enfant. Nous reviendrons à la fin de l'analyse sur l'importance de ce premier plan.

Les plans suivants nous montrent Louise, dans une salle d'hôpital, portant tendrement la main d'un poupon sur son front. Il s'agit d'Hannah qui vient tout juste de naître.

Une infirmière la prend ensuite dans ses bras pour se la faire réclamer aussitôt par Louise qui répète à deux occasions « Come back to me ». Cette courte scène opère un décalage spatial et temporel dans la mesure où elle ne correspond pas aux mêmes repères que ceux du premier plan et de la narration : soudainement, nous sommes propulsés entre les deux – après que Louise décide de fonder une famille (le plan initial) mais avant la fin abrupte de cette dernière (la narration en voix hors-champ).

Les plans s'enchaînent naturellement et vagabondent dans la temporalité du récit pour nous présenter cette fois-ci une jeune Hannah d'environ huit ans, s'amusant à fuir les câlins en pincettes de Louise qui la pourchasse. L'ellipse est énorme mais la fluidité du montage n'en fait aucun cas. Puis, pour l'instant d'un seul plan, la mère et la fille qui tournent en rond sont cadrées ensemble, la première cherchant à attraper la seconde. En même temps, la caméra tourne elle aussi en rond, suivant ce mouvement circulaire qui se dédouble. D'une part, l'idée d'un mouvement circulaire se décline en trois modulations, l'une thématique (le temps), l'autre visuelle (l'action qui se déroule dans le plan) et la dernière cinétique (la caméra qui tourne) ; d'autre part, la forme se met au service du contenu.

La séquence se poursuit à coup d'ellipses et la voix de Louise, toujours en hors-champ, se fait entendre à nouveau : « I remember moments in the middle ». Il s'agit en fait de moments qui sont à la fois des souvenirs et des anticipations. Louise borde Hannah qui s'apprête à s'endormir et qui lui chuchote « I love you ». Puis, un autre changement de temps et de lieu : Hannah, maintenant plus vieille de quelques années, s'adressant toujours à Louise, lui crie : « I hate you ! ». Finalement, un dernier changement de lieu : Hannah, de retour à l'hôpital, se fait ausculter par un médecin sous le regard abattu de Louise qui assiste au début de la fin. Sa voix en hors-champ vient d'ailleurs le confirmer : « And this was the end ». Nous voyons ensuite le corps inanimé d'Hannah, allongé sur un lit d'hôpital, et Louise qui vient la border pour une dernière fois en lui murmurant à deux reprises « Come back to me ». Il est important

de noter les moments précis où ces invocations ont lieu : à la naissance et à la mort d'Hannah. La première fait ainsi écho à la seconde, renvoyant encore une fois à l'idée d'une boucle qui se referme sur elle-même, à l'idée d'une circularité.

Le plan mettant un terme à cette séquence d'ouverture nous montre Louise, atterrée, marchant dans un corridor de l'hôpital qui ne mène nulle part. Celui-ci tourne en rond et la caméra qui suit la mère affligée par la perte de sa fille tourne également en rond. La notion de mouvement circulaire est représentée par le moyen d'un dispositif qui évoque la relation entre Louise et Hannah, sans nous la dire ; cette relation est suggérée à travers une figure métonymique (Louise qui se déplace circulairement et qui, plus largement, épousera un rapport circulaire au temps) tout en étant appuyée par un mouvement de caméra qui épouse lui aussi la circularité figurée dans l'image. Contrairement à la scène des câlins en pincettes où nous avons été témoins du même procédé, ici, Louise tourne toute seule dans les dédales d'un lieu de mort, en l'occurrence celle de sa fille. La séquence d'ouverture se conclut de la même façon qu'elle a débuté, c'est-à-dire par un fondu au noir, tandis que les violoncelles de Max Richter cèdent leur musique au silence. Dans l'obscurité, une dernière narration en voix hors-champ de Louise : « But now, I'm not so sure I believe in beginnings and endings ». Autrement dit, c'est en la linéarité temporelle qu'elle n'est plus convaincue de croire.

En l'espace d'à peine quelques minutes, nous voilà situés au cœur d'une tragédie humaine, là où la vulnérabilité et la tendresse d'une femme sont partagées d'entrée de jeu avec l'auditoire. Nous sommes donc conviés à rencontrer un sujet humain qui doit gérer la mort d'un être cher dans tout ce que cela comporte de personnel, une gestion qui oscillera constamment entre le deuil et la joie.⁵²

⁵² Avec le temps et le langage, le deuil et la joie constituent les autres thèmes majeurs qui seront traités dans le film. Nous verrons à l'analyse de la séquence finale comment ceux-ci se répondent l'un l'autre, débouchant sur une dialectique qui mettra en relation l'origine et la mort.

Ce qu'il faut retenir de cette séquence d'ouverture c'est la présentation d'un des thèmes majeurs de l'œuvre, à savoir le temps. La question du temps est donc posée et, plus spécifiquement, celle de ses différentes modalités : il y a linéarité mais il y a aussi trouble chronologique. Comme nous l'avons constaté, la chronologie temporelle du récit est fragmentée dès les premiers instants du film et ses fragments sont disséminés dans un montage qui nous les montre comme s'il s'agissait d'un rêve. En effet, de brefs moments déjà passés ou à venir s'enchaînent rapidement et sporadiquement, laissant à l'auditoire la vague impression qu'on lui raconte l'histoire d'une mère et de sa fille.

Et puis, il y a aussi la question du langage, qui est inextricablement liée à celle du temps, mais qui n'est pas explicitement posée puisqu'elle ne sera abordée de front qu'avec la venue des extra-terrestres. Mais elle l'est toutefois implicitement puisque c'est à travers la maîtrise d'un langage nouveau – à vrai dire, une langue universelle – que le temps se transformera pour Louise. D. Villeneuve nous montre en effet cette transformation lors de ces trois premières minutes par le moyen de « son » langage cinématographique. Le temps qu'il construit est morcelé et recourbé sur lui-même, se projette dans l'avenir en donnant l'impression d'être un souvenir, se diffracte à travers des images et des dialogues discontinus, est modelé par l'intimité et les expériences marquantes de Louise. Bref, la circularité temporelle inhérente au langage extra-terrestre qui nous sera révélée plus tard, nous est ici déjà montrée à travers le langage cinématographique. C'est donc par la forme que ces enjeux centraux sont évoqués avant même d'être mentionnés ou introduits clairement dans le récit.

3.3 Deuxième séquence

Cette séquence se décompose en trois moments décisifs, c'est-à-dire les trois étapes qui correspondent à la première rencontre avec les extra-terrestres. Tout d'abord, Louise entre dans une salle où elle s'apprête à enseigner un cours universitaire. Cette dernière est presque vide, ce qui surprend Louise. On comprend que quelque chose ne va pas. Puis, à la demande de la classe, elle allume un téléviseur et syntonise le bulletin de nouvelles. Le journaliste annonce l'arrivée soudaine de plusieurs vaisseaux extra-terrestres un peu partout sur la planète et qui se sont immobilisés en suspension dans le ciel.

Cette information nous est transmise auditivement. Nous entendons le journaliste la relater mais nous ne voyons pas de quoi il s'agit. Louise et ses étudiants regardent attentivement la télévision mais, en fait, ce qu'ils regardent, c'est nous, les spectateurs – la caméra se situe à la place de la télévision et agit comme une fenêtre ouverte sur un espace externe. Leurs regards portent donc sur ce qui est à l'extérieur du cadre et cette extériorité met en évidence la relation que tente d'établir D. Villeneuve entre la réalité qui se situe à l'intérieur du cadre (le monde de Louise et des humains : le Même) et celle qui l'excède (l'arrivée des extra-terrestres : l'Autre). En outre, comme cette nouvelle réalité vient d'ailleurs, du « dehors », c'est précisément « là » que regarde Louise : vers un hors-champ qui stupéfie les personnages du film, qui échappe aux spectateurs et au travers duquel l'Autre fait miroiter sa présence invisible en s'invitant dans le Même sous la forme d'une étrange rumeur.

C'est dans le hors-champ que se préparent l'inquiétude, la menace, l'horreur, et tout ce qui constitue le plaisir du suspens particulièrement travaillé dans le cinéma fantastique, le cinéma policier, le cinéma de l'insolite [...], qui jouent

sur cette oscillation entre ce qui a commencé à être montré et qui demeure encore caché.⁵³

Dans le deuxième moment, Louise est à son bureau et est contactée par un agent de la CIA nommé Weber. Ce dernier fait appel à ses compétences de linguiste pour traduire un enregistrement du langage extra-terrestre. Après le bulletin de nouvelles, il s'agit de la deuxième rencontre avec une altérité qui se rapproche graduellement de Louise. Cette altérité est maintenant plus qu'une rumeur qui se répand à la télévision, elle s'incarne dans un amalgame étrange de sons et de fréquences inintelligibles, mais qui dessine en creux un espace possible de communication. Face à l'incapacité de signifier ce qui n'est pour le moment qu'un bruit, Louise affirme que la seule façon de pouvoir traduire cet enregistrement et de comprendre le langage extra-terrestre c'est de les rencontrer en face à face.

Dans le troisième moment important de cette séquence, Louise fait la connaissance d'un mathématicien à bord d'un hélicoptère qui les conduira à une base militaire improvisée tout près d'un des douze vaisseaux extra-terrestres. Une discussion s'entame avec lui à propos des fondations de la civilisation. À l'affirmation de Louise selon laquelle la civilisation reposerait sur la communication et le langage, Ian, le mathématicien, rétorque que ces fondations ne sont pas affaire de langage mais bien de science. Cette brève conversation peut sembler anodine mais il n'en est rien : par-delà le fait qu'elle permet d'introduire le personnage de Ian, elle vient surtout ancrer le thème du langage, central au récit. Les présentations étant faites, Ian et Louise s'appêtent maintenant à voir ce qui n'a pour l'instant qu'été suggéré : les extra-terrestres. D. Villeneuve nous montre tout d'abord, par le moyen d'une caméra aérienne, un site montagneux enseveli sous un épais brouillard et nous fait entendre la musique de Jóhannsson qui rajoute un mystère inquiétant à la scène. Puis, le mystère

⁵³ François Laplantine, 2005. *Le social et le sensible – introduction à une anthropologie modale*, Téraèdre : Paris, p. 82

est enfin révélé par l'image : un immense vaisseau spatial en forme d'œuf semble flotter dans l'air, à quelques mètres du sol. L'hélicoptère tourne en rond et c'est à travers ce mouvement de circularité que l'altérité est représentée pour la toute première fois. L'effet stupéfiant d'une pareille anomalie en pleine nature sauvage, appuyée par une trame sonore qui met exagérément l'accent sur les basses et la vibration, fait en sorte que cette rencontre de l'Autre est ressentie bien avant d'être signifiée ou expliquée. Nous sommes, pour ainsi dire, au même niveau d'incompréhension que les deux personnages principaux et cette incompréhension résonne à travers le son et l'image.

Ce qu'il faut retenir ici c'est la similarité formelle par laquelle la mort d'Hannah et l'arrivée des extra-terrestres nous sont présentées : dans les deux cas, il s'agit d'un mouvement circulaire opéré par une caméra qui tourne en rond (Louise, à la séquence d'ouverture, déambulant dans les corridors de l'hôpital et l'hélicoptère, lors de cette deuxième séquence, tourbillonnant autour du vaisseau spatial). Gardons en tête ce rapprochement entre la scène de la mort d'Hannah et l'arrivée des extra-terrestres ; celui-ci n'est pas explicitement nommé mais simplement évoqué par des dispositifs formels semblables.⁵⁴

Il ne reste maintenant qu'un pas de plus à faire pour entrer en contact avec ces êtres venus d'ailleurs. Après l'atterrissage, Louise enfile un scaphandre et se dirige,

⁵⁴ Notons au passage l'aspect visuel de cette altérité incarnée par les vaisseaux spatiaux. Le fait qu'ils aient la forme d'un œuf n'est certainement pas un détail à prendre à la légère puisque cette représentation de l'œuf rajoute à la cohérence du récit et, plus largement, à celle du propos de l'œuvre. En effet, dans plusieurs mythologies, la signification de l'œuf cosmique renvoie à l'idée d'une unité pré-cosmologique gardant repliées en elles toutes les différences et d'où, au moment de la création du monde, jailliront tous les êtres par division, séparation et différenciation de cette virtualité inaugurale. Sans vouloir faire ici une étude comparative sur le symbole de l'œuf cosmique, il m'apparaît néanmoins pertinent de souligner que cette idée, commune à nombre de cultures et civilisations, soit rappelée dans le film de D. Villeneuve par la forme des douze vaisseaux. Ces objets cosmiques sont la marque d'une genèse encore à venir et, à travers eux, d'un monde qui va se déployer : celui d'une nouvelle humanité unifiée et, surtout, celui de Louise. En cela, la figuration des vaisseaux rajoute à la cohérence de l'œuvre.

accompagnée de Ian et des autres membres de l'équipe, vers l'entrée du vaisseau spatial. Mais avant, Weber (l'agent de la CIA) insiste sur les trois priorités de cette rencontre avec les extra-terrestres : savoir d'où ils viennent, ce qu'ils veulent et pourquoi ils sont là. En d'autres mots, ces directives cherchent à signifier l'arrivée soudaine de l'Autre et à comprendre la nature de celui-ci. Il est clair que cette arrivée agit ici comme un événement inexplicable, mystérieux et potentiellement dangereux, et cet événement se doit d'être maîtrisé le plus tôt possible par de l'intelligibilité et du contrôle. Nous verrons plus tard que cette maîtrise passera par le langage. Bref, l'Autre, à la fois terrifiant et fascinant, surgit inopinément dans le Même d'une manière qui semble pour l'instant fortuite et qui résiste à toute forme de saisie langagière.

3.4 Troisième séquence

Cette séquence est capitale puisqu'elle met en scène le tout premier contact physique avec l'Autre. Louise, Ian et le reste des scientifiques s'apprêtent à voir, à entendre et à toucher ce qui jusqu'à présent avait été tenu à distance. Les deux protagonistes s'approchent du vaisseau qui nous est montré par une caméra en contre-plongée, évoquant du même coup une forme de verticalité et de transcendance⁵⁵ : l'objet cosmique se dresse en effet devant nous et pointe directement vers les hauteurs célestes. Puis, à l'aide d'une plate-forme élévatrice, les membres de l'équipe entrent dans le vaisseau après qu'une porte se soit ouverte au-dessus d'eux. Toujours en extrême contre-plongée, nous voyons maintenant ce que les personnages voient, à savoir une longue galerie verticale et rectangulaire débouchant sur une lumière blanche. L'élévateur monte lentement vers cette lumière qui prend de plus en plus d'espace à l'intérieur du cadre puis s'arrête brusquement, obligeant l'équipe à sauter

⁵⁵ Un clin d'œil ici au monolithe de *2001 : A Space Odyssey*, réalisé par Stanley Kubrick (1968). La même anomalie venue de l'espace, cadrée de la même manière, avec le ciel comme seul horizon.

de la plate-forme vers le haut afin de poursuivre leur ascension. Mais en sautant de la plateforme, les corps ne retombent pas vers le bas : défiant la gravité, ils retombent plutôt sur l'une des parois latérales de la galerie, donnant ainsi l'impression d'être suspendus dans l'espace. Sur un axe vertical appuyé par un panoramique du bas vers le haut, cette paroi représente un mur, mais un mur sur lequel Ian se tient maintenant debout. Puis, sur un axe horizontal appuyé par un panoramique de la gauche vers la droite, cette même paroi est devenue le sol sur lequel Ian est en train de marcher. C'est donc dire qu'en l'espace de deux plans, par la distorsion des repères spatiaux, une galerie verticale devient un corridor. Des sujets qui, dans un premier plan, se tenaient debout sur un mur (axe vertical) en s'y déplaçant de haut en bas, se déplacent au plan suivant sur la même surface, de la gauche vers la droite (axe horizontal), mais en marchant maintenant sur le sol. À l'intérieur d'un même espace (le corridor), D. Villeneuve opère une coïncidence des opposés en nous montrant simultanément des spatialités contradictoires. Et cette coïncidence des opposés, fragmentée tout d'abord en deux plans, se résorbe finalement en un seul, celui où Ian, après avoir sauté de la plateforme, regarde vers le bas comme si l'on regardait le trottoir du haut d'un balcon au troisième étage ; sa vision s'inscrit dans l'axe vertical mais son corps, puisqu'il ne tombe pas, s'inscrit quant à lui dans l'axe horizontal. Après avoir franchi ce seuil par lequel les lois physiques se transforment, l'équipage se déplace dans cette nouvelle horizontalité et se rapproche de la lumière blanche, prêt à rencontrer les extra-terrestres.

Par l'entremise d'un dispositif singulier mettant en place deux organisations spatiales qui s'opposent et qui finissent par coïncider, cette scène nous montre que la correspondance avec l'Autre ne sera pas soumise à un rapport de domination mais bien d'égalité. Ces êtres venus des cieux accueillent les humains tout en s'assurant d'établir avec eux un dénominateur commun : à la verticalité inaugurale succède une horizontalité où tous les acteurs sont passés au même niveau. Donc, ce premier passage menant à l'Autre transforme déjà la réalité des passeurs par une coïncidence

des opposés montrée à travers des cadrages qui façonnent l'espace et par des corps qui s'y déplacent.

Par le moyen d'une ellipse, Louise est maintenant de retour à la base pour écouter attentivement l'enregistrement de la rencontre qu'elle vient d'avoir avec les extra-terrestres. Le contenu de cet enregistrement est représenté sur un écran d'ordinateur par des courbes graphiques traduisant visuellement les vibrations basses-fréquences des « voix » qu'on entend. En même temps, un écran de télévision à côté nous montre la panique qui semble s'installer dans la population partout sur la planète, tandis que, sur un troisième écran qui occupe l'attention de quelques militaires, on voit la position géographique des douze vaisseaux autour de la Terre. Nous comprenons alors que nous, spectateurs, n'avons pas eu accès à cette fameuse première rencontre entre Louise et les extra-terrestres. Nous comprenons aussi que leur présence n'est accessible qu'à travers des médiations technologiques : celle du téléviseur dans la salle de classe de Louise (deuxième séquence), celle de l'enregistreur de Weber dans le bureau de Louise (deuxième séquence) et celle des trois écrans qui viennent d'être mentionnés ici. Comme l'Autre demeure toujours inaccessible, celui-ci résonne indirectement à travers une panoplie d'écrans qui projettent de l'information à son propos sans jamais le représenter adéquatement.

La troisième séquence se termine ainsi : Louise est absorbée par le décryptage des signaux sonores de son enregistrement et semble bouleversée, mais concentrée. On remarque ainsi l'immense décalage entre une expérience profondément marquante et la difficulté d'en rendre compte par le moyen d'instruments techniques inappropriés : l'Autre, ici, échappe à sa représentation dans des graphiques de fréquences sonores ; il n'est pas non plus sur une carte du monde où des sites sont indiqués ; il l'est encore moins dans ce qu'en disent les médias de masse et dans la peur qui galvanise certains groupes de la société. L'Autre, pour l'instant, reste indicible et incompréhensible.

3.5 Quatrième séquence

Cette quatrième séquence s'inscrit en parfaite continuité avec la troisième puisque Louise tente toujours d'établir une communication intelligible avec les extra-terrestres. Mais, pour la toute première fois, du sens en découlera et permettra de clarifier l'identité des sujets communicants. Louise retourne donc dans le vaisseau et décide d'utiliser le signe visuel au lieu de la parole.

« I'm never going to be able to speak their words if they are talking. But they might have some sort of written language or basis for visual communication. » (36m. 15s.)

En s'approchant de l'énorme paroi de verre qui la sépare des extra-terrestres, Louise montre un tableau sur lequel est écrit « Human », tout en se désignant elle-même et les autres membres du groupe de sorte qu'il y ait association entre sa personne et le signe visuel. Ses interlocuteurs lui répondent immédiatement en projetant deux cercles-signes d'encre qui flottent quelques instants dans l'air et qui fusionnent bientôt ensemble pour ne faire qu'un ; la synthèse des particularités devenant unité. Par le moyen de ces signes, des identités génériques semblent donc émerger de l'incompréhension permettant à Louise d'établir un premier rapport avec l'Autre.

Comprenant l'importance d'un vocabulaire aussi simple que possible et toujours en rapport immédiat avec la situation de communication, Louise retourne ensuite dans le vaisseau, reprend là où elle avait terminé la dernière fois et précise son identité personnelle en écrivant sur le tableau le mot « Louise ». Les extra-terrestres ne comprennent pas le changement de registre puisqu'ils répondent avec le même symbole que lors de la rencontre précédente alors qu'il était question de l'espèce « Human ». Louise retire alors son habit de protection et se rapproche de la paroi de verre : « They need to see me. ». Les autres membres de l'équipage cherchent à l'en

dissuader, lui rappelant qu'elle risque d'être contaminée. C'est que la différence de l'Autre ici n'étant toujours pas comprise, elle risque, comme telle, d'être source de contamination. Mais Louise ne cherche pas qu'à comprendre cette altérité, elle souhaite la rencontrer. Et comme chaque espace de rencontre présuppose l'interaction d'au moins deux identités, c'est en se « dénudant » devant les extra-terrestres qu'elle se présente réellement. Certes, elle est « humaine », mais elle est surtout « Louise ». Nous passons ainsi de l'universel au singulier et c'est un sujet particulier qui s'adresse désormais à l'Autre. En se nommant et en retirant son habit de protection, Louise se présente dans toute sa vulnérabilité, faisant don de sa propre personne. Toujours au risque de sa vie, elle prend une chance et tend la main vers ces êtres étranges. La réponse est immédiate : l'un d'entre eux lui tend la main en retour.

À ce moment précis, la main de Louise et le tentacule de l'extra-terrestre se posent simultanément au même endroit : sur la paroi de verre. C'est donc *sur* la limite que, pour la première fois, l'Autre et le Même coïncident dans le temps et l'espace, et c'est à partir de cette coïncidence qu'il y aura véritablement communication entre Louise et les extra-terrestres. Bref, la limite qui sépare est, en même temps, ce qui relie. Cette brève expérience liminaire ne s'exprime ni par la parole, ni par le signe mais bien par le sensible. Au moment du toucher, Louise ressent un puissant vertige accompagné d'un moment de silence. Puis, après quelques secondes, les « mains » se retirant du mur et la présentation étant proprement faite, Ian enlève lui aussi son scaphandre pour rejoindre Louise, se présente à son tour à l'aide du tableau où il écrit « Ian » et, avec un brin d'ironie, appelle les deux extra-terrestres Abbott et Costello.

En sortant du vaisseau, Louise est soudainement prise par un ressenti qui la déstabilise. Elle a la vision d'une jeune fille dans une étable, debout devant un cheval. Le spectateur reconnaît Hannah. Mais, à ce moment-ci du récit, Louise ne sait pas encore de qui il s'agit. Malgré la fugacité des images, l'effet est pourtant puissant ; Louise ne comprend pas ce qui arrive. S'agit-il de son imagination, d'un souvenir,

d'un rêve, d'une anticipation ? Rien n'est clair à cet instant. Par contre, ce qu'il importe de constater ici, c'est l'enchaînement des scènes : dans la première, Louise a touché physiquement la limite qui la sépare et qui la relie simultanément aux extra-terrestres et, dans celle qui suit, elle ressent la présence de sa fille. Dans les deux cas, c'est l'Autre qu'elle rencontre : d'abord ces êtres venus d'ailleurs, puis, cet enfant à venir. Plus encore, ces rencontres marquantes se passent de mots et de signes. Le corps de Louise en est le tout premier vecteur et c'est à travers lui que l'Autre, soudainement, se présente à elle. Une première introduction est donc faite entre Louise et les extra-terrestres mais, surtout, entre Louise et Hannah.

Cette quatrième séquence est d'une grande importance pour la suite du récit puisqu'elle met en scène la première « rencontre » entre Louise et Hannah et, qui plus est, une rencontre consécutive à celle, significative, avec les extra-terrestres, c'est-à-dire après cette expérience où Louise, entre l'Autre et le Même, touche la limite qui les rapproche et les éloigne tout à la fois. Partant, cette expérience liminaire ouvre un seuil permettant à Louise d'entrevoir en même temps, pendant un bref instant, la présence d'un être paradoxalement absent. « L'arrivée » des extra-terrestres débouche, pour ainsi dire, sur celle d'Hannah. Arrivée où ? On ne sait pas encore.

3.6 Cinquième séquence

Dans cette courte séquence, Ian résume les avancées des dernières semaines. Pour la première fois – et ce sera la seule –, ce personnage s'adresse directement à l'auditoire en voix hors-champ. Nous sommes parvenus à mi-chemin du film et ce passage en change le rythme puisqu'il condense temporellement plusieurs semaines en quelques minutes. Accompagné par une trame musicale « électro », l'auditoire apprend en effet les derniers développements dans le travail des chercheurs et les constats qui émergent de leurs nombreuses rencontres avec les extra-terrestres : la composition

chimique de leurs vaisseaux, la raison de leurs emplacements géographiques, le type de communication qu'ils emploient et l'écriture sémasiologique qui est la leur ; une écriture qui part des mots et des formes (le symbole) pour aller vers le sens et qui, surtout, n'est pas assujettie à la linéarité temporelle. Ian en vient même à se questionner sur l'influence probable que cette écriture pourrait avoir sur leur mode de pensée :

Ian: « Because unlike speech, a logogram is free of time [...] Their written language has no forward or backward direction [...] which raises the question : is this how they think ? » (54m. 53s.)

Nous comprenons alors que ces réflexions à l'égard du langage extra-terrestre, de leur écriture circulaire et du rapport au temps qui en découle débordent l'intérêt spécifiquement porté aux heptapodes. D'une part, ces réflexions concernent Louise et offrent à cette dernière comme au spectateur une clé de compréhension de ses « visions » ; d'autre part, elles portent directement sur le propos de l'œuvre et sa forme esthétique. Sans savoir encore exactement où D. Villeneuve veut nous emmener et pourquoi il nous a présenté la séquence d'introduction que nous avons analysée plus haut et où se côtoyaient passé, présent et avenir, nous commençons à comprendre que le langage cinématographique propre au film n'est probablement pas assujetti à la linéarité temporelle et que les troubles chronologiques qu'il suscite font partie et de sa forme et de son propos. Bref, ce que Ian constate ici concernant les modes communicationnels extra-terrestres, c'est qu'il y a potentiellement une circularité inhérente à leur langage et à leur conception du temps.

3.7 Sixième séquence

Après ce court épisode, nous assistons à la toute première scène d'intimité entre Ian et Louise. Les deux personnages sont assis dans l'habitacle d'un véhicule et discutent

calmement, avec vue sur le ciel bleu foncé du crépuscule. Seuls, ils partagent leurs états d'âme, leurs doutes, leurs sentiments de solitude et réfléchissent à l'importance de leur rôle dans cette mission.

Louise : « I feel like everything that happens in there comes down to the two of us. »

Ian : « Yeah, it's a good thing though, right ? You and I ? [...] Have you seen the jokers that we're working with ? I'm glad I got you. » (57m. 08s.)

Cette scène, où ce qui semble maintenant être devenu une relation très personnelle entre eux, est filmée en alternance champ/contre-champ. Lorsque Louise parle, elle est cadrée seule, en plan serré ; *idem* pour Ian. Mais à la toute fin, les deux personnages sont cadrés à l'intérieur d'un même plan ; ils sont ensemble dans le même espace-temps.

Puis, s'enchaîne immédiatement la scène suivante où Louise regarde les actualités internationales sur son ordinateur. On y voit les premières images des extra-terrestres, ainsi que des scènes de panique et d'hystérie collective qui gagnent la planète entière. Ensuite, deux jeunes militaires écoutent un animateur radio d'extrême droite qui vitupère contre le gouvernement américain et qui exige de lui la destruction des vaisseaux extra-terrestres. On peut alors constater que la dynamique interpersonnelle entre Louise et Ian évolue d'une manière diamétralement opposée à celle qui anime le reste du monde. Le rapport à l'Autre semble déboucher, dans un cas, sur une ouverture et, dans l'autre, sur une fermeture. Il y a également, à ce stade-ci du film, deux récits qui évoluent en parallèle : le premier, d'une portée plus générale et macroscopique, traite d'une possible invasion extra-terrestre à l'échelle planétaire et, le second, intimiste et personnel, traite quant à lui d'une relation encore embryonnaire entre Louise, Ian et une jeune fille dont la présence spectrale auréole le récit.

Les instants qui suivent nous présentent une autre vision de Louise. Debout, devant sa table de travail à la base militaire, elle étudie attentivement une panoplie de signes extra-terrestres. Ian est juste à côté d'elle et travaille à des équations mathématiques. Louise entend soudainement des voix, la sienne et celle d'Hannah, qui évoquent des planètes et qui parlent de la Terre. Les images nous montrent alors Louise tournant les pages d'un livre pour enfant et qui en fait la lecture. Un saut spatio-temporel nous a plongé momentanément ailleurs ; nous ne sommes plus à la base militaire ni dans la temporalité qui lui est propre. Ensuite, Louise et Hannah (qui a environ huit ans dans cette scène) sont ensemble dans la cuisine d'une grande maison et discutent de la séparation de Louise et du père d'Hannah (que nous ne connaissons pas encore). Cette courte scène surgit inopinément et opère une rupture ; cette discussion entre la mère et la fille appartient soit au passé, soit au futur et vient assurément troubler le présent de Louise qui, prise d'un autre vertige, s'affaisse aussitôt sur sa chaise à la base militaire. Tiré de son travail à côté, Ian est inquiet et s'enquiert de son état. Louise lui répond : « Yeah, I'm fine. I'm not sure it's something I can explain ».

Manifestement, aucune explication n'est en mesure de rendre compte de l'expérience intérieure qu'elle vient de vivre. Ces ressentis qui font irruption aléatoirement la troublent à chaque fois et témoignent d'un mystère qui semble se rattacher à sa propre histoire personnelle. Comme si Louise revoyait ou anticipait une vie qu'elle n'est pas certaine d'avoir vécue. Elle quitte les lieux pour aller prendre l'air et marche sur un vaste terrain d'herbes longues donnant sur le vaisseau spatial qui se dresse devant elle, au loin. Une autre vision l'assaille alors : Hannah est inanimée sur un lit d'hôpital tandis que Louise recouvre douloureusement son corps d'un drap blanc. Puis, dans le plan suivant, Louise embrasse Hannah, plus jeune de plusieurs années, au moment où celle-ci s'apprête à s'endormir. Encore une fois, l'ellipse est énorme, renforçant l'idée que toutes ces images qui défilent dans l'esprit de Louise sont comme des photos prises au hasard dans un album de famille ; chacune d'elle incarne

la marque d'un vécu qui semble habiter Louise mais qui échappe à sa compréhension. Et chacun de ces vécus est porteur d'une puissante charge émotive.

La dernière scène de cette séquence nous montre Ian et Louise, de retour à l'intérieur de la base militaire, échanger leurs avis sur la théorie linguistique de Sapir-Whorf selon laquelle il y aurait une étroite corrélation entre l'apprentissage immersif d'une langue et la structuration cognitive de son usager. En d'autres mots, les représentations mentales seraient modelées par les catégories linguistiques : ce qui aurait une incidence sur notre façon de concevoir le réel. Curieux, Ian demande alors à Louise si elle rêve en langage extra-terrestre. Elle lui répond par la négative mais non sans avoir longuement hésité.

Il est intéressant de remarquer que Ian aborde l'hypothèse Sapir-Whorf au moment même où les visions de Louise s'accroissent. L'auditoire est conduit à penser que le langage des heptapodes aurait une influence sur le regard qu'elle porte sur le monde. Y a-t-il une relation entre l'émergence de ses étranges visions et sa maîtrise de plus en plus avancée du langage extra-terrestre ? Si leur écriture est circulaire et propose un rapport au temps qui n'est pas chronologique, se pourrait-il que Louise en ressente les effets ? Bien entendu, la pertinence scientifique de cette théorie linguistique n'a aucune importance sur le développement ultérieur du récit et ne sera pas commentée en tant que telle. Par contre, ce que cette théorie introduit dans le cadre fictionnel du film, c'est la possibilité que Louise ait été transformée et que sa perception de la réalité ait été altérée par sa relation presque symbiotique avec les extra-terrestres.

3.8 Septième séquence

Louise et Ian sont à nouveau dans le vaisseau spatial et poursuivent leur dialogue avec les extra-terrestres. On constate alors que le vocabulaire utilisé, depuis le premier contact, est beaucoup plus élaboré et que l'équipe de scientifiques qui travaille à décoder leur langage a fait des progrès considérables. Résultat : des interactions relativement simples, mais claires, sont maintenant possibles entre les heptapodes et les humains. Suite à une question posée par Louise à l'égard de la technologie qu'il semble vouloir partager avec l'humanité, l'extra-terrestre Abbott lui répond qu'il s'agit en fait d'« offrir arme ». Cette information, aussitôt partagée à travers le monde et qui suscite des craintes chez l'ensemble des nations, ravive un doute sur les intentions soi-disant pacifiques des extra-terrestres et débouche sur une rupture du dialogue. La Chine se retire du réseau international, suivie de la Russie et des États-Unis. Au final, la rupture communicationnelle est totale et l'armée américaine est placée sur un pied d'alerte. L'offre des extra-terrestres est désormais interprétée comme étant hostile et l'heure n'est plus à l'échange mais bien à la méfiance.

Dans ce climat de paranoïa généralisée, Louise et Ian décident quant à eux d'enfreindre les ordres et de retourner à l'intérieur du vaisseau pour clarifier le sens de cette « offre arme ». Or, à l'occasion de cette ultime rencontre, un groupuscule de militaires américains, ceux-là mêmes qui écoutaient tantôt l'animateur radio d'extrême droite, veulent faire exploser une bombe dans le vaisseau spatial pour éliminer les deux extra-terrestres et précipiter la confrontation. Alors que la bombe est déjà activée et que l'explosion est imminente, Abbott invite Louise à « écrire » directement sur la paroi de verre plutôt que d'utiliser les écrans d'ordinateur. Il y pose son tentacule et Louise, sa main. Un jet d'encre noir jaillit immédiatement du tentacule provoquant chez Louise une puissante vision où elle borde tendrement

Hannah âgée d'à peine quelques mois. En plan rapproché : la main de Louise tient celle de l'enfant. Et en même temps, sa main droite trace à l'intention d'Abbott un signe sur la paroi, de la droite vers la gauche, tandis que le tentacule d'Abbott opère le même mouvement, de la gauche vers la droite, complétant ainsi le cercle. Louise et Abbott écrivent donc ensemble, se tenant *sur* la limite qui n'opère plus ici comme une séparation mais bien comme une jonction. Ils ouvrent ainsi ensemble un temps qui se recourbe sur lui-même, où le présent cohabite avec le passé/futur d'une vision dont on ne sait pas encore si elle concerne ce qui est advenu ou ce qui est encore à venir. À cet instant, Louise est en contact avec l'Autre, là où différentes temporalités coïncident brièvement.

Ce qui est important de constater ici c'est la proximité entre la maîtrise du langage extra-terrestre et la présence de plus en plus insistante d'Hannah ; elle n'est pas « là », mais elle surgit dans les pensées de Louise comme une présence/absence toujours plus significative. Louise ne connaît pas encore cette jeune fille qui la hante, comme elle ne connaît pas encore les intentions des extra-terrestres. Toutefois, l'auditoire n'est pas sans remarquer qu'il y a concomitance entre les deux. Le langage extra-terrestre semble concevoir le temps autrement et, ce faisant, semble provoquer du même coup chez Louise des visions de la mystérieuse enfant. Ainsi, D. Villeneuve nous montre petit à petit qu'il y a une relation entre le temps, le langage, les extra-terrestres et une enfant énigmatique ; et que toutes ces choses ont à voir avec le seul personnage de Louise.

La détonation est imminente : les spectateurs voient s'égrener les dernières secondes sur la minuterie de la bombe. Costello, l'autre extra-terrestre, projette alors dans l'air une myriade de signes minuscules qui s'agglutinent les uns aux autres avant de propulser Louise et Ian à l'extérieur du vaisseau pour les sauver de l'explosion. Après quoi, le vaisseau spatial s'élève de plusieurs mètres du sol, hors de portée des humains.

Suite à cette attaque et dans l'anticipation d'une réponse violente des extra-terrestres, la tension augmente davantage sur l'ensemble du globe, culminant dans un ultimatum de la Chine à l'endroit des extra-terrestres : soit ils quittent la Terre dans les vingt-quatre heures, soit ils seront anéantis par la force de frappe nucléaire du Général Shang, qui invite du même coup toutes les autres armées du monde à se joindre à la sienne. Le compte à rebours est commencé.

Pendant ce temps, Louise et Ian, qui sont sortis indemnes de l'explosion, étudient attentivement l'amas de signes produit au dernier instant par Costello et qui a pu être enregistré avant la détonation. Le nombre astronomique de ces signes laisse présager des années d'analyse et de décodage : un temps qui, dans le contexte actuel, manque à l'humanité. C'est alors que Louise a une nouvelle vision : cette fois-ci, Hannah, préadolescente, s'approche de Louise et lui pose une question. Nous sommes dans ce qui semble être la maison de Louise.

Hannah : « Mom, what's this term for that thing like a... technical term ? Where we make a deal and both get something out of it ? »

Louise : « Compromise. »

Hannah : « No. Like, it's a competition, but both sides end up happy. »

Louise : « Like a win-win. »

Hannah : « More science-y than that. »

Louise : « If you want science, call your father. » (80m. 26s.)

Hannah quitte les lieux, déçue de ne pas avoir eu sa réponse et Louise se réveille, à la base militaire. La possibilité qu'il puisse s'agir d'un rêve rajoute à l'ambiguïté de ces étranges moments qu'elle vit intérieurement, sans jamais pouvoir les partager avec autrui. Ils ne sont, à chaque fois, que des instantanés qui font apparition dans ses pensées, qu'elle soit éveillée ou endormie, et qui disparaissent comme ils sont arrivés, c'est-à-dire d'une manière aussi soudaine qu'inexplicable. Et malgré le voile de mystère qui continue de les couvrir, il y a ici une information importante qui nous est transmise : le père d'Hannah est un scientifique.

Au réveil de Louise, donc, Ian partage fébrilement avec elle sa plus récente découverte : ayant repéré la récurrence du symbole du temps, mais sans en connaître encore la signification, il remarque que ces données comportent un espace négatif, c'est-à-dire un trou, et qu'elles constituent en fait la douzième partie d'un message communiqué par l'un des douze vaisseaux extra-terrestres. D'où il conclut que, pour avoir la totalité du message, il faut communiquer avec les douze autres nations qui ont chacune une partie du message en question et collaborer avec elles en échangeant tous les renseignements.

Louise et Ian partagent immédiatement cette nouvelle information avec les dirigeants de l'armée américaine et tentent de les convaincre de travailler avec les autres nations en leur proposant un échange d'informations donnant-donnant, ce que Ian appelle un jeu à somme non-nulle (« non-zero sum game »). Or, à ce moment précis, Louise replonge dans sa dernière vision, à la maison avec Hannah, et peut répondre elle-même à sa question.

Louise, à Hannah : « Non-zero sum game. »

Hannah, qui regarde Louise : « That's it. Yeah. Thanks. » (84m. 13s.)

Pour la première fois, Louise contrôle ses visions et ce, sans l'intervention des extra-terrestres. Plus encore, elle réussit à transmettre une information provenant du présent vers une autre temporalité tout en mettant en contact différentes réalités spatio-temporelles. On comprend alors que ces visions ne sont pas des imaginations, témoignant plutôt d'une autre vie de Louise sans doute à venir, sans nous révéler non plus sa signification dans le déroulement des événements.

Louise, bouleversée par l'expérience qu'elle vient tout juste de vivre, écoute d'une oreille les dirigeants de l'armée discuter de la stratégie proposée par Ian et comprend que cette dernière ne sera pas adoptée. Tandis que Weber insiste sur l'impossibilité d'entrer à nouveau en contact avec les extra-terrestres, Louise sort incognito de la base et se dirige vers le vaisseau. Une nacelle individuelle s'en détache, descend et se pose sur le sol. La porte s'ouvre, Louise entre à l'intérieur et la nacelle retourne vers le vaisseau. La progression de Louise vers l'Autre prend alors une tournure radicale : seule, et maintenant en contrôle du temps qu'elle peut recourber sur lui-même, elle s'apprête à franchir le dernier seuil qui transformera profondément son existence.

3.9 Huitième séquence

Avec la séquence d'ouverture et celle de fermeture, celle-ci est la plus importante du récit. Il s'agit du moment où Louise entre complètement en contact avec les extra-terrestres, sans médiation ni séparation. Lorsqu'elle sort de la nacelle, elle se retrouve en pleine altérité, de l'autre côté de la paroi de verre qui la séparait des extra-terrestres. Il n'y a plus de limite qui vient différencier qualitativement l'espace des humains (le Même) de celui des extra-terrestres (l'Autre) ; le seuil est donc complètement franchi. Quelques secondes après ce passage, Costello sort des brumes pour se rapprocher de Louise ; les deux corps sont face à face et Louise lui demande

calmement où se trouve Abbott. Costello lui répond à l'aide d'un signe qu'il produit avec un jet d'encre : « Abbott is death process ».

Deux détails importants méritent d'être soulignés ici. Premièrement, Louise communique directement avec Costello, sans médiation technique, autant verbalement que par écrit. Deuxièmement, cette dernière est immédiatement confrontée à la mort annoncée d'Abbott. C'est donc dire qu'il y a synchronie entre l'expérience immersive dans l'Autre, la maîtrise du langage nous mettant en contact avec elle, et la mort. En somme, l'Autre, le langage et la mort coïncident en ce lieu. Et c'est là que tout basculera pour Louise.

Désolée d'apprendre la nouvelle de la mort d'Abbott, elle implore Costello d'intervenir en envoyant un message à tous les autres sites pour lever l'impasse communicationnelle. Ce dernier lui répond que « Louise has weapon » et qu'elle doit par conséquent en faire usage. Irritée par sa propre incompréhension, elle demande alors « What is your purpose here ? », la première question que Weber avait exigé qu'elle pose. Costello lui explique que dans un avenir lointain, les extra-terrestres auront besoin de l'aide des humains et que c'est pourquoi, aujourd'hui, ils leur apportent de l'aide en retour. Étonnée par cette explication, Louise lui demande finalement : « How can you know the future ? ».

Cette question pose en fait le problème central du film et représente la pierre angulaire du récit : le rapport circulaire que les extra-terrestres entretiennent avec le temps, le fait qu'il soit coextensif à leur langage et l'arrivée d'Hannah dans la vie de Louise. Or, la réponse à cette question ne viendra pas de Costello mais bien de D. Villeneuve qui, encore une fois, emploie l'image et le son pour montrer au lieu de dire : Louise est assaillie par de brefs moments « d'ailleurs » où Hannah joue sur le bord d'un lac et renverse une roche à l'aide d'une branche. Ces moments vivent en elle, la bouleverse tout autant que lors de ses visions précédentes et lui font enfin voir

la vérité. Elle connaît le futur et connaît par conséquent l'identité de cette enfant : Hannah est sa fille et tout porte à croire, au vu de l'intimité qui se développe entre Louise et Ian, que celui-ci en est le père. Costello lui transmet un dernier signe avant de disparaître dans l'opacité de la brume : « Weapon opens time ».

Le mystère est enfin dévoilé. Louise a insisté à plusieurs reprises sur l'ambiguïté du terme que l'on traduit peut-être à tort par « arme ». Nous comprenons que « l'arme » en question est plutôt le langage des extra-terrestres et que la circularité de celui-ci, c'est-à-dire la coïncidence de l'avant et de l'après, permet de vivre en simultanéité le présent et le futur. D'où la connaissance qu'ont les extra-terrestres de ce qui arrivera dans 3000 ans ; d'où aussi le fait que Louise soit constamment assaillie par des visions de l'avenir. En franchissant ainsi la paroi de verre, elle vit donc un rite de passage dont elle ressortira profondément transformée. Avant, les visions qui l'assaillaient étaient inintelligibles ; maintenant, elles sont porteuses de sens et ouvrent sur une autre temporalité, sur une autre vie, sur un choix à faire.

À ce moment du film, les choses commencent à se préciser sans que l'on puisse pour autant réunir toutes les pièces du casse-tête. Bref, gardons en tête les éléments clés qui nous sont présentés pour la suite de l'analyse : Louise franchit la limite en passant du Même vers l'Autre et, suite à ce passage, elle maîtrise parfaitement le langage extra-terrestre, conçoit le temps d'une manière circulaire et comprend qu'elle peut voir l'avenir. Plus encore, elle pressent l'existence de sa propre fille ; celle-ci n'est toujours pas « là », mais la promesse de son arrivée s'invite dans le présent de Louise et résonne à travers ses apparitions.

Au plan thématique, il faut absolument insister sur la relation particulière qui joint ensemble langage et indicible. Pourquoi ? Parce que c'est à travers l'immersion dans le langage extra-terrestre que les visions de Louise surgissent. Non seulement est-il responsable de leurs apparitions, il est également ce qui autorise leur symbolisation.

Grâce à ce langage, Louise sait maintenant que ses visions sont des fenêtres s'ouvrant sur une autre temporalité. Il institue un rapport au temps qui n'est plus linéaire – où les événements se succèdent – mais qui est circulaire – où les événements se juxtaposent et coexistent. Ce langage extra-terrestre constitue ainsi un milieu où présent et futur se rejoignent dans l'instant et font du sens.⁵⁶

3.10 Neuvième séquence

Louise retourne à la base militaire, profondément bouleversée par les révélations de Costello et par ses visions. Ian vient aussitôt la rejoindre tandis que le vaisseau spatial passe soudainement de la verticalité à l'horizontalité. Une autre vision fait alors irruption dans son esprit, une vision qui, cette fois, n'est pas morcelée ni présentée sous la forme de « flash ». Il s'agit d'une longue discussion entre Louise et Hannah où cette dernière s'inquiète de la rupture de ses parents. Dans le présent, ils ne forment pas encore un couple mais dans l'avenir ils ont déjà rompu ; entre les deux, il y a la naissance d'Hannah. Louise explique à sa fille que cette rupture est de sa propre faute et que, possédant la capacité d'anticiper l'avenir, elle a pris une décision dont elle connaissait les conséquences sans en parler avec son mari. Cette décision, le spectateur comprend maintenant qu'elle est relative à la naissance d'Hannah et au fait surtout d'une fin inéluctable dont Louise savait par avance la proximité. Bref, Louise a mis au monde Hannah tout en sachant qu'elle mourrait précocement d'une maladie rare. Pourquoi ? Ici, Louise – pas plus que D. Villeneuve d'ailleurs – ne donne d'explication.

Mais, dans le présent, les événements se précipitent. Pendant que les onze autres vaisseaux passent eux aussi de la verticale à l'horizontale, les armées du monde se

⁵⁶ Nous verrons, dans les dernières pages de ce chapitre, comment Louise trouvera le moyen de gérer symboliquement la mort d'Hannah à partir de ce même langage.

préparent à attaquer. Au moment où la guerre est sur le point d'éclater, le cinéaste enchaîne avec un court-circuit spatio-temporel nous montrant une brève scène encore à venir où la petite fille demande pourquoi elle s'appelle Hannah. Et Louise de répondre :

« Well, your name is very special because it is a palindrome. It reads the same forward and backward. » (96m. 20s.)

À nouveau la circularité, mais cette fois à propos d'une enfant qui sera à la fois source de joie et de peine, où la naissance coïncide avec la mort. La vision se termine sur Louise qui enlace tendrement Hannah, c'est-à-dire qui embrasse en elle tout à la fois la vie et la mort.

Ce court instant vient éclaircir plusieurs obscurités du récit : Louise sait qu'elle sera mère, que sa fille mourra prématurément, qu'elle décidera malgré tout de lui donner naissance et qu'en cachant les conséquences d'une telle décision à son conjoint, celui-ci finira par la quitter. Autrement dit, elle connaît le futur parce qu'elle maîtrise un langage qui permet de concevoir le temps comme simultanéité du commencement et de la fin, de la vie et de la mort. La thématique de la circularité s'inscrit donc dans une cohérence qui touche à la fois au récit, au montage et même au nom de l'enfant de Louise. Et cette thématique sera fortement exploitée par D. Villeneuve dans les prochaines minutes du film puisqu'il nous montrera comment Louise, grâce à l'« arme », empêchera la guerre d'éclater tout en unifiant l'humanité.

Le chaos s'empare de la base militaire et l'ordre d'évacuation est donné. Pendant que les soldats et les scientifiques s'apprentent à quitter le site, Louise y retourne et se dirige vers un poste de travail afin d'avoir accès à la multitude de signes que Costello leur a transmis avant de mourir. Elle peut maintenant tous les lire sans difficultés. En même temps, dans une vision, elle reçoit par colis un livre dont elle est l'auteure et

qui s'intitule « Universal language ». Dans l'avenir, elle a rédigé la grammaire de la langue extra-terrestre et, pendant que l'on voit Louise partager son savoir grammatical avec un auditoire scientifique, elle décrypte sans difficulté les milliers de signes qui se trouvent devant elle sur l'écran d'ordinateur de la base. Bref, les actions futures qui se déroulent lors de la communication scientifique coïncident avec celles du présent, sur la base militaire. Louise tente alors de convaincre Weber de ne pas quitter le site puisque l'offre des extra-terrestres ne représente en fait aucune menace pour les humains.

Louise, à Weber : « The weapon is their language. They gave it all to us [...] If you learn it, when you really learn it, you begin to perceive time the way they do. So you can see what's to come. But time isn't the same for them. It's non-linear. » (97m. 43s.)

Malgré l'insistance de sa demande, Louise se voit contrainte de quitter les lieux. La dernière scène de cette séquence s'ouvre alors sur la voix d'Hannah qui s'adresse à sa mère « Wake up mommy ».

En fait de réveil, elle est projetée encore une fois dans l'avenir où elle assiste à une cérémonie réunissant toutes les grandes nations du monde. On comprend que le langage universel des extra-terrestres est maintenant partagé par l'ensemble de l'humanité et que, sous l'égide de cette langue, on célèbre l'unification de tous les pays. Louise, en tenue de soirée élégante, porte des boucles d'oreilles qui ont la forme de la spirale de Fibonacci⁵⁷. C'est à ce moment que le Général Shang s'approche d'elle pour lui parler. D'emblée, Shang lui avoue qu'il assiste à la cérémonie pour la rencontrer, en personne, puisque c'est elle la responsable de cette grande unification. Au dire de Shang, ils auraient eu, au moment où les événements allaient basculer vers la guerre, une conversation téléphonique profondément bouleversante. Devant

⁵⁷ Un clin d'œil que D. Villeneuve nous fait, soulignant l'importance de la circularité mais, aussi, celle de l'universalité.

l'incrédulité de Louise, il lui montre le numéro confidentiel de son portable et lui raconte que, dix-huit mois plus tôt, elle lui a téléphoné sur ce portable pour lui répéter les paroles de sa femme sur son lit de mort, paroles qu'il était absolument le seul à connaître et qu'il lui chuchote maintenant à l'oreille. On ne comprend pas trop la scène jusqu'à ce que Louise, revenue dans le présent où elle est précipitamment évacuée de la base, retourne sur ses pas, s'empare d'un téléphone satellitaire et se cache pour appeler quelqu'un. Ce quelqu'un est le général Shang à qui elle répète ce qu'il vient de lui communiquer dans l'avenir.

Encore une fois, c'est la même coïncidence des opposés qui opère ici dans la mesure où Louise force le temps à se recourber sur lui-même de sorte que le futur et le présent puissent communiquer. Les deux discussions entre Louise et Shang se déroulent donc simultanément – celle du futur, en face à face, et celle du présent, au téléphone. Pendant qu'il lui murmure à l'oreille les dernières paroles de sa femme, lors de la cérémonie, Louise les lui répète instantanément au téléphone, à la base militaire. Le temps devient alors parfaitement circulaire. Témoin des vertus d'un tel don (le langage extra-terrestre) et convaincu qu'il ne s'agit plus d'une arme, le Général change radicalement sa position à l'égard des extra-terrestres. Et ce premier retrait aura un effet domino sur toutes les armées du monde, inversant la dynamique des forces en jeu. Enfin, suite à cette désescalade, Shang proposera une rencontre avec les autres pays pour reprendre le dialogue international ainsi que la transmission des données, permettant ainsi à l'humanité d'apprendre le langage extra-terrestre et de réaliser par lui son unité. Les dernières images de cette séquence nous montrent les vaisseaux spatiaux quittant pacifiquement la surface de la Terre.

L'intrigue secondaire du film, portant sur le sort de l'humanité et des extra-terrestres, est donc résolue. Or, il est intéressant de noter que cette résolution passe par la rencontre entre Louise et le Général Shang, par un rapport à la mort (les dernières paroles de sa femme), et que c'est à travers le même genre de rapport que l'intrigue

principale autour de la relation entre Louise et Hannah débouchera également sur une résolution. Aussi, on se souviendra que c'est la mort d'Abbott qui permet d'accéder à une intelligence complète du langage extra-terrestre. Ces trois événements sont donc tous reliés à la mort (celle de la femme du Général, celle d'Hannah et celle d'Abbott) et s'ouvriront sur le dénouement du récit. En somme, ce qui ressort d'une telle constatation c'est que la mort n'est jamais un terme à la vie ni une fin en soi mais plutôt une étape qui s'ouvre sur de nouveaux commencements. Et cette hypothèse interprétative, nous allons la creuser davantage en revenant sur la mort d'Hannah dans la séquence finale.

3.11 Séquence finale

La séquence finale, tout comme la séquence d'ouverture, est très courte en termes de durée. À peine quelques minutes. Mais sa valeur en termes de signification est cruciale puisque ce sont précisément ces dernières minutes qui nous révéleront entièrement le propos de l'œuvre et le sens du récit.

Par le moyen d'une immense boucle temporelle, nous revenons au tout premier plan du film, et nous y revenons exactement de la même façon : fondu au noir qui s'ouvre sur un panoramique vertical du haut vers le bas, dévoilant le plafond de la maison de Louise, pour ensuite nous montrer l'immense mur fenestré du salon donnant sur un lac. La pièce musicale de Max Richter repart de plus belle, avec la douceur de ses violoncelles et la lenteur de son rythme. Mais, à la différence de la séquence d'ouverture, la scène ici se poursuit. Louise, dans la maison, entre dans le cadre, observe à l'extérieur pour y croiser le regard de Ian et lui faire signe de la rejoindre à l'intérieur. Nous comprenons alors que cet instant suit le départ des extra-terrestres.

En voix hors-champ, Louise poursuit la même narration qu'elle avait entamée au début du film, une narration qui s'adresse spécifiquement à Hannah. Puis, dans une cascade d'aller-retours entre le passé, le présent et l'avenir, nous voyons d'abord les soldats américains quitter la base militaire tandis que Louise et Ian, côte à côte, sont sur le point de s'avouer leur amour mutuel. Nous avons changé de temporalité par rapport à la scène dans la maison de Louise et retournons au moment du départ des extra-terrestres. Louise, en voix hors-champ, nous rappelle d'ailleurs que c'est ici que la fin et le commencement se juxtaposent l'un l'autre : « So, Hannah, this is where your story begins. The day they departed ».

Mais Hannah n'est pas encore née et elle est déjà disparue, comme si Louise s'adressait à elle à travers ce fond d'éternelle présence/absence qui traverse la vie, où commencement et fin se rejoignent, où la peine coïncide avec la joie, la vie avec la mort. Le reste de la séquence nous montre des parcelles de la vie de famille de Louise, Ian et Hannah, capturées par une caméra flottante qui cadre toujours en plan serré. L'auditoire a devant les yeux toute la tendresse de ces parcelles de vie et leur dénouement : Louise et Ian sont les parents d'Hannah et celle-ci va mourir. Louise continue à partager ses pensées en voix hors-champ, soulignant le fait qu'elle assume totalement sa décision : « Despite knowing the journey and where it's leads, I embrace it... and I welcome every moment of it ». En même temps, les images de sa famille continue à défiler d'une manière discontinue. Mais l'enchevêtrement des aspects visuels et auditifs opère une sorte de valse où toutes ces différences spatio-temporelles semblent parfaitement s'harmoniser.

Devant la base militaire, Ian et Louise, sous la faible lumière du crépuscule, se blottissent l'un contre l'autre après que Ian lui a fait part de ses sentiments. Ces premiers rapprochements entre les deux personnages constituent le début de leur histoire, au moment même où celle des extra-terrestres se termine. Puis, les dernières secondes du film nous ramènent à la première scène, dans la maison de Louise, là où

Ian finit par la rejoindre. Ils dansent ensemble dans le salon et Ian lui propose de faire un bébé. Plusieurs courts instants de la vie d'Hannah se succèdent immédiatement où l'enfant court dans les champs, observe les arbres de la forêt et sculpte des heptapodes en pâte à modeler. Enfin, Louise répond à la proposition de Ian : « Yes ». Le film se conclut de la sorte.

D. Villeneuve nous fait donc comprendre que « son » langage cinématographique opère la même circularité que celui des extra-terrestres puisqu'il peut, lui aussi, transformer la fin en commencement. Et il le fait sans nous dire quoi que ce soit, nous montrant plutôt à l'aide d'images et de sons le grand dilemme de Louise et la vie de mère qui l'attend. Mais ce que le réalisateur nous fait surtout comprendre c'est que la décision de Louise d'avoir cette enfant malgré tout dépend d'un rapport au temps où tout ce qui doit arriver est en un sens déjà advenu. Louise, sachant que sa propre fille mourra prématurément, embrasse malgré tout une vie où les contradictions coexistent, où la joie est inséparable de la peine, la vie de la mort ; où l'un conduit inéluctablement à l'autre dans une circularité sans commencement ni fin ; ou plutôt dans une circularité où les fins sont toujours des commencements.

Ainsi, la mort se présente à Louise non plus comme un scandale mais comme la promesse d'un amour inconditionnel, donnant même un sens à son existence. Autrement dit, l'amour qu'elle portera pour Hannah sera plus grand que la douleur occasionnée par sa mort. Cette dernière, certes, n'est pas vaincue. Mais elle est dépassée par son opposé : l'origine (l'arrivée d'Hannah). Le fait que Louise ait accepté la proposition de Ian en est le plus beau témoignage puisqu'en décidant de faire cette enfant, elle conjure une mort annoncée en donnant la vie, comblant ainsi l'inévitable absence de sa fille par la venue de sa présence significative. Parce que la fin et le commencement coïncident et parce que Louise peut les anticiper tous deux,

leur événement est neutralisé. Partant, le deuil s'entame bien avant le moment de la perte et, surtout, la mort n'est plus imposée ; au contraire, c'est Louise qui fait le choix de l'accueillir. En cela, la mort fait sens puisqu'elle s'ouvre sur une vie remplie d'amour.

À la lumière de cette analyse, nous pouvons conclure que *Arrival* est un drame intimiste traitant du deuil d'une mère bien avant d'être une œuvre de science-fiction mettant en scène des extra-terrestres. C'est donc l'événement de la mort qui est central dans le film de D. Villeneuve et la grande originalité de ce dernier tient au fait que cet événement soit compris comme une origine, un commencement, une arrivée. La circularité du temps permet alors une constante oscillation entre arrivée et départ, entre naissance et mort, faisant en sorte que ces oppositions se dissolvent l'une dans l'autre au lieu de se repousser mutuellement. Partant, la mort en tant que limite-événementielle, à défaut de pouvoir être dite, n'est plus nécessairement tenue au silence puisque son indicibilité est dépassée par une esthétique qui nous la montre à travers l'image, le son, le mouvement et le montage ; c'est alors la forme qui vient évoquer le propos de l'œuvre sans toutefois nous le dire explicitement. En cela, le cinéma est en soi un système de représentations qui réussit à symboliser l'indicibilité de la mort et de l'origine sans avoir à en passer par la langue et le dire. Il réussit, en somme, à nous montrer ce qui est indicible, tout en produisant du sens.

Au final, D. Villeneuve nous propose une œuvre qui représente la mort non pas comme une fin inévitable mais bien comme l'occasion de réfléchir à la fragilité de la vie et au sens de l'existence. Et il le fait en nous invitant, dans les dernières minutes du film, à se questionner nous aussi sur le sens de nos propres existences. Si nous avons, tout comme Louise, la possibilité de voir l'avenir, aurions-nous des regrets et des remords ou, au contraire, prendrions-nous exactement le même chemin, les mêmes décisions, les mêmes risques ? Puisque ces questionnements sont éminemment philosophiques, ils transforment *Arrival* – et le cinéma avec lui – en un

objet à la fois heuristique et poétique, en une occasion de penser notre rapport à soi, à l'autre, au monde et aux stratégies adaptatives du langage.

CHAPITRE IV

2001 : A SPACE ODYSSEY

4.1 Résumé

2001 : A Space Odyssey est un long métrage de fiction réalisé par le cinéaste américain Stanley Kubrick. C'est une œuvre de 148 minutes produite en 1968 par *Metro-Goldwyn-Mayer*. Le scénario est coécrit par l'auteur britannique Arthur Charles Clarke et Stanley Kubrick.⁵⁸ Les personnages principaux sont incarnés par les comédiens Keir Dullea, Gary Lockwood et William Sylvester.

Le récit se déroule en quatre actes qui représentent différentes temporalités dans l'Histoire. Le premier acte se situe à l'aube de l'humanité. Dans une longue introduction d'environ quinze minutes, S. Kubrick met en scène, en plein désert d'Afrique, deux clans de primates se battant pour l'accès à un point d'eau. De manière inexplicable un monolithe est apparu au cours de la nuit devant la grotte de l'un des clans. À la fois fascinés et attirés par cette étrange apparition, les primates s'en approchent et touchent l'objet avec crainte et précaution. Dans la scène suivante, l'un des singes de ce clan, grappillant sa nourriture sur le sol comme à son habitude, s'arrête soudain devant le squelette d'un animal et, dans un éclair d'intelligence, comprend l'usage qu'il peut faire de ces os ; il peut les employer comme outils, comme armes. À partir de là, les singes de son clan vont abattre les herbivores pour manger leur chair, expulser du point d'eau les singes de l'autre clan en tuant leur chef. Or, S. Kubrick, dans une ellipse, lie ce changement radical de comportement et

⁵⁸ Clarke s'inspirera du scénario pour écrire le roman du même nom, également paru en 1968.

l'utilisation de l'outil, comme moyen violent de conquête, à l'apparition du monolithe. L'histoire de l'humanité peut alors commencer.

Le deuxième acte fait un bond dans le temps de plusieurs millions d'années pour nous propulser à la porte du XXI^e siècle, au moment où les êtres humains ont entrepris la colonisation de l'espace. Nous passons à un futur lointain où valse dans l'espace une panoplie de vaisseaux spatiaux. Il y a sur la Lune une équipe de scientifiques qui vient tout juste de faire une découverte extraordinaire susceptible de changer la face du monde. L'un des dirigeants de cette équipe, le Dr. Floyd, se rend sur place dans un cratère lunaire où on a exhumé un monolithe, identique à celui de la séquence d'introduction, enterré là délibérément il y a quatre millions d'années et qui est la source d'un champ magnétique d'une grande puissance. Dans la scène suivante, les scientifiques en scaphandre descendent dans le cratère, s'agglutinent autour du monolithe et touchent l'objet avec la même fascination que les singes dans l'acte d'ouverture. Au moment où les astronautes s'assemblent devant le monolithe pour une photo, on entend un bruit strident qui les fait tituber et dont on apprendra beaucoup plus tard qu'il s'agissait d'une onde radio extrêmement puissante émise par le monolithe en direction de Jupiter.

Le troisième acte se déroule dix-huit mois plus tard pendant une mission en direction de la planète Jupiter. Il s'agit d'une équipe d'astronautes composée de cinq scientifiques, dont trois sous hibernation. Les docteurs David Bowman et Frank Poole sont les deux membres chargés de mener le vaisseau spatial à destination. Le super-ordinateur HAL 9000, summum de l'intelligence artificielle, coordonne toutes les manœuvres techniques et assure le bon déroulement de la mission. Conçu pour ne faire aucune erreur, il est supposé être infailible. Or, HAL commettra une erreur en signalant à tort le bris imminent d'une pièce sur l'antenne de communication. Méfiants désormais à l'égard de l'ordinateur, les deux astronautes envisagent de débrancher les fonctions supérieures de celui-ci ; mais ayant épié leur conversation,

HAL décide de se débarrasser de tous les membres de l'équipage et de poursuivre seul la mission. L'un des astronautes, David Bowman, survit néanmoins à l'attentat, débranche l'ordinateur et apprend alors le but véritable de la mission : faisant suite à la découverte du monolithe sur la Lune et à l'émission radio de ce dernier vers Jupiter, l'expédition a pour but de découvrir là à qui la transmission était adressée. Parvenu à destination, David découvre un troisième monolithe en orbite autour de la planète et, en s'en approchant à bord d'une nacelle, est aspiré dans une espèce de vortex (figure qui deviendra par la suite un poncif de la science-fiction et que l'on appellera un *worm hole* (trou de vers)).

Le dernier acte, le plus énigmatique de tous, porte sur ce passage dans le vortex. Des images psychédéliques de ce qui semblent être des phénomènes cosmiques et des mondes parallèles s'enchaînent pendant plusieurs minutes, donnant l'impression à l'auditoire qu'il plonge avec l'astronaute « au-delà de l'infini ». À l'issue de ce long périple hallucinatoire, David se retrouve soudainement dans une grande pièce complètement paradoxale, à la fois brillamment éclairée mais avec un ameublement de style Louis XVI. Confronté à des versions successives de lui-même toujours plus vieilles, il finit pas mourir, allongé dans un grand lit, en pointant le quatrième et dernier monolithe. La chose n'est pas explicite, mais on comprend que le fœtus qui apparaît en suspension au-dessus du lit est la dernière version de lui-même. Sa mort donne ainsi sur sa renaissance. Dans les dernières secondes du film, on voit le fœtus, dans son placenta, flotter à proximité de la Terre puis tourner son regard vers le spectateur.

4.2 Séquence d'ouverture

La séquence d'ouverture ne dure que quelques minutes. Tout d'abord, l'auditoire est plongé dans le noir, avec comme seule présence une musique inquiétante. Il y a

absence totale d'images, appuyée par des instruments à cordes qui ne font que vrombir. Absence et obscurité auxquelles succèdent le logo de *Métro-Goldwyn-Mayeur* et la pièce symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra* du compositeur Richard Strauss. Bref, le film émerge d'une altérité irreprésentable. Gardons cela en tête.

Parallèlement aux premières notes des cuivres, nous voyons une image de la Lune, en plan serré. La caméra opère lentement un panoramique vertical qui dévoile, dans un premier temps, la planète Terre puis, dans un second, le soleil. Ce dernier trône maintenant tout au sommet de l'axe, à l'instant même où le thème musical de Strauss atteint son paroxysme. Le titre apparaît à ce moment précis et la scène d'introduction se termine sur un fondu au noir.

Penchons-nous tout d'abord sur cette ouverture « dans le noir », où seul le vrombissement des violons fait figure de « présence ». Musicalement, il n'y a là aucune structure ni mélodie reconnaissables. Autrement dit, ces sons sont inintelligibles. Nous sommes donc dans l'informe, dans une sorte d'indistinction sensorielle. Puis, les bruits s'arrêtent et le noir s'ouvre sur une image distincte : le sigle *MGM* apparaît, l'alignement planétaire émerge peu à peu et est souligné par la solennité de la musique. Nous pourrions dire qu'au plan de la forme, le film surgit de cette indistinction en même temps que, sur le plan du fond, on assiste à la genèse d'un ordre cosmique.

Le choix de la pièce musicale n'est pas indifférent à cet égard puisque l'œuvre de Strauss fait directement référence au texte de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra*. Or, ce poème philosophique écrit à la fin du dix-neuvième siècle fait explicitement référence à l'avènement du *surhumain*. Cette notion récurrente dans la pensée nietzschéenne évoque l'idée d'un dépassement de notre condition, la vocation transcendante de notre espèce.

Et Zarathoustra parla au peuple et lui dit :

Je vous enseigne le Surhumain. L'homme est quelque chose qui doit être surmonté. Qu'avez-vous fait pour le surmonter ?

Tous les êtres jusqu'à présent ont créé quelque chose au-dessus d'eux [...]

Qu'est le singe pour l'homme ? Une dérision ou une honte douloureuse. Et c'est ce que doit être l'homme pour le surhumain : une dérision ou une honte douloureuse.⁵⁹

Tout concorde pour dire qu'à l'échelle cosmique quelque chose auquel l'humanité a part est en train de naître. On ne connaît pas la suite mais il y a là une amorce narrative qui donne un sens ontologique aux péripéties à venir. Et comme on le verra, ce prologue constituera plus loin une clé d'interprétation du passage de la condition de singe, à celle d'humain puis à celle de surhumain. Finalement, un dernier point mérite d'être souligné : l'agencement particulier des astres. Il s'agit clairement d'un axe et la construction spatiale de celui-ci passe par un effet de perspective où l'alignement de la Lune et du soleil pointe vers l'infinité de l'univers. Bref, le tout premier plan du film dirige déjà le regard de l'auditoire. Et l'importance de cette brève introduction tient autant dans ce qu'elle montre que dans la manière dont elle le fait.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, 1903. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Société du Mercure de France, p.11

4.3 Deuxième séquence

Premier acte

Cette séquence d'une durée de quinze minutes met en scène la naissance de l'humanité (*The Dawn of Man*). La première scène évoque un vaste territoire sauvage et désertique où le soleil se lève progressivement dans le ciel ; S. Kubrick nous présente littéralement l'aube de l'espèce humaine. Ensuite, des plans-tableaux de la nature s'enchaînent les uns après les autres pour nous montrer un groupe de primates et d'herbivores vivant ensemble et se nourrissant de plantes trouvées ici et là sur la surface rocailleuse. Les crânes de mammouth et d'autres squelettes gisant sur le sol nous indiquent l'ère préhistorique dans laquelle nous nous trouvons. Puis, un léopard bondissant d'une plateforme rocheuse attaque l'un des primates pour le dévorer. On comprend ici que la nature est implacable. Les primates n'ont aucune maîtrise sur leur environnement : ils vivent dans l'indigence, disputant leur nourriture à des tapirs en même temps qu'ils sont des proies.

Dans la scène suivante, on voit les primates rassemblés autour d'un point d'eau pour se désaltérer lorsqu'une bande rivale surgit pour leur disputer la source. S'ensuit un affrontement ponctué de cris et de gesticulations menaçantes qui se conclut par la défaite du premier clan et son expulsion des lieux.

Entassés dans une grotte pour dormir et survivre aux prédateurs de la nuit, les membres du clan vaincus sont témoins à l'aube d'une étrange apparition. Un des primates se réveillant abruptement est alerté par quelque chose qui échappe toujours au regard du spectateur (puisque le primate en question regarde en hors-champ). En même temps, on commence à entendre la musique inquiétante d'un chœur ; il s'agit du *Requiem* de Ligeti. Les voix en question sont stridentes, sans émettre la moindre

parole, créant une vive impression de terreur et d'angoisse. Les autres membres du clan se laissent également gagnés par la panique en apercevant ce « quelque chose » qui nous est toujours caché. Nous savons donc qu'il y a là, derrière les limites du cadre, une présence quelconque qui agit instantanément sur le groupe, mais nous ne pouvons la voir. La musique du *Requiem* s'élève en intensité puis, apparaît enfin à l'écran un énorme monolithe de forme parallélépipédique, se dressant devant la grotte. Ses lignes parfaites et sa couleur noire opaque contraste singulièrement avec les autres objets naturels du décor. Sa présence aussi soudaine qu'inexpliquée provoque un mélange de peur et de fascination, poussant les anthropoïdes à s'en approcher lentement et à le toucher comme s'il s'agissait d'une idole sacrée.

Ce qu'il faut retenir ici c'est que l'événement de cette apparition et le monolithe lui-même incarnent une altérité radicale dans la mesure où ils n'évoquent absolument rien de connu ni de familier. La scène se termine par un plan en contre-plongée où S. Kubrick nous montre encore une fois un axe : le monolithe couronné par le soleil et, plus haut dans le ciel, un croissant de Lune. L'idée qui est suggérée ici à travers l'organisation de l'espace renvoie à la verticalité puisque l'axe en question part du bas et se dirige vers le haut, pointant vers les cieux. Plus encore : le monolithe constitue par son orientation, sa forme et sa fonction ce que, dans les sciences des religions, on appelle un *Axis mundi*⁶⁰, à savoir un paradoxe spatial où les catégories du haut et du bas, de l'ici et de l'ailleurs, du sacré et du profane coexistent et coïncident dans un même objet et dans un même lieu. En sorte que les singes en sa présence, sans quitter l'immanence de leur condition, sont introduits à un ordre de réalité transcendant et radicalement Autre. D'où leur attitude de révérence craintive à son égard. Rappelons-nous en effet le même alignement des astres par lequel S. Kubrick ouvre son film au moment où culmine la musique de Strauss. Un lien est

⁶⁰ Nous reviendrons plus tard sur ce concept d'*Axis mundi*.

établi ici entre l'apparition du monolithe sur la Terre et cet ordre cosmique qui surplombe le destin de l'humanité.

S'enchaînent ensuite d'autres plans-tableaux de la nature désertique, similaires à ceux que nous avons déjà vus précédemment, ainsi que d'autres scènes du quotidien où les primates déambulent, à la recherche de nourriture. L'un d'entre eux observe attentivement le squelette d'un herbivore gisant sur le sol, comme s'il s'agissait d'une énigme à déchiffrer. Nous réentendons à ce même moment les premières notes de l'œuvre de Strauss *Ainsi parlait Zarathoustra*⁶¹. Puis, le temps d'une seconde, nous revoyons le plan en contre-plongée de l'axe monolithe-soleil-Lune. Le primate empoigne alors un os du squelette ayant la forme d'une massue et fracasse ostensiblement le crâne à maintes reprises. L'os n'est dès lors plus une chose inerte de la nature ; il devient un outil permettant de maîtriser cette dernière et surtout de tuer. Le montage propose en effet des raccords entre le primate détruisant le squelette à coup de massue puis, dans le plan suivant, un animal herbivore qui s'écroule, mortellement frappé par le primate. À travers des mouvements semblables s'appliquant à des situations différentes, nous comprenons que ces herbivores ne sont plus des compétiteurs dans la quête d'une maigre nourriture mais des proies assujetties à la violence de l'humanité naissante. Car il s'agit bien de cela : la naissance de l'humanité coïncide avec la conquête de l'outil et l'irruption de la violence. Bref, l'outil est devenu une arme et cette transformation culmine avec le crescendo d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. D'ailleurs, les primates mangent désormais la viande crue des animaux qu'ils ont abattus, soulignant ainsi leur changement de statut ; ils étaient herbivores, désormais ils sont carnivores.

La dernière scène de cette séquence porte sur un second affrontement de notre groupe de singes avec le clan rival pour reprendre le contrôle du point d'eau dont ils avaient

⁶¹ Ce thème musical reviendra une troisième et dernière fois, à la toute fin du film, opérant comme un leitmotiv. Sa signification sera élaborée plus en détails dans l'interprétation globale.

été chassés. Mais la scène de cris et de gesticulations culmine cette fois dans le meurtre du chef adverse qui connaît le même sort que les tapirs. L'arme ne sert donc plus seulement à chasser, elle est aussi un instrument de pouvoir. La source d'eau est reprise et le singe-assassin célèbre sa victoire et son nouveau pouvoir en lançant son os-massue dans les airs. La séquence se termine et enchaîne avec, comme nous le verrons dans un instant, l'une des plus remarquables ellipses de l'histoire du cinéma.

Il est important de souligner que lors de ces quinze premières minutes, il n'y a eu aucun dialogue ni voix hors-champ pour expliquer ce qui se déroule sous ses yeux. Nous sommes uniquement interpellés visuellement et auditivement par l'œuvre. Mais, surtout, il y a cette apparition inexplicable du monolithe que le réalisateur lie énigmatiquement à l'irruption de l'intelligence et à la naissance de l'espèce humaine. L'Autre ici s'invite donc dans le Même en procurant de nouvelles capacités cognitives à cette horde d'australopithèques qui, d'une manière tout aussi soudaine que le surgissement du monolithe, se met à chasser, à tuer et à dominer son semblable. Non seulement elle acquiert une nouvelle forme d'intelligence, mais elle habite le territoire tout autrement dans la mesure où celui-ci est désormais transformable et maîtrisable. Ce qui ressort de cette deuxième séquence c'est que le monde dans lequel évoluaient ces primates vient de subir une transformation qualitative radicale par le surgissement du monolithe et qu'à l'indifférenciation relative dans laquelle végétaient nos primates succède un état de différenciation entre, d'une part, les singes et les autres mammifères et, d'autre part, entre l'humanité naissante et les autres anthropoïdes laissés derrière par « l'évolution ».

4.4 Troisième séquence

Deuxième acte

Le deuxième acte débute par la transformation de l'os-massue qui, en conclusion de la séquence précédente, tournoyait dans les airs, en un engin spatial orbitant autour de la Terre. La forme de l'engin étant similaire à celle de l'os, ce raccord est une ellipse et un saut dans le temps de plusieurs millions d'années. Plus encore, le fait que les deux objets se ressemblent évoque l'idée non seulement d'une évolution humaine mais aussi d'une continuité entre l'os-massue et l'engin spatial. La technologie est marquée dès le berceau de l'humanité par la violence et la mort. Par ailleurs, le choix musical d'*Ainsi parlait Zarathoustra* laisse entendre au spectateur ce qu'il doit comprendre de cette évolution : il s'agit là d'une étape de notre espèce en direction de la « surhumanité ».

Cette séquence, appuyée musicalement par la valse de Johann Strauss *The Blue Danube*, se poursuit pendant plusieurs minutes avec la « danse » de vaisseaux spatiaux. De superbes images se mettent alors à défiler, nous montrant à la fois la Terre, le soleil, la Lune et l'immensité cosmique. Le montage lent, la fluidité des mouvements de caméra et la longueur des plans font en sorte de créer une symbiose avec le rythme de la musique. Bref, le dispositif cinématographique épouse l'essence de l'œuvre de J. Strauss et le film se met, lui aussi, à valser. On comprend de la sorte que la technologie permet à l'humanité de participer à la valse cosmique des astres et que l'étincelle d'intelligence qui y a donné naissance trouve sa contrepartie dans celle qui ordonne le monde.

Une navette se rapproche d'une grande station spatiale en forme de roue qui tourne sur elle-même. À bord de cette navette se trouve le Dr. Floyd. Au cours de son étape

sur la station orbitale on apprend, à l'occasion de sa rencontre avec un groupe de scientifiques russes qui le pressent de questions, qu'il est en route vers la base américaine de Clavius sur la Lune ; laquelle, soumise à une stricte quarantaine, serait, selon la rumeur, le lieu d'éclosion d'une mystérieuse épidémie. Floyd demeure vague dans ses réponses, laissant entendre qu'il est contraint au silence. La brève discussion se termine ainsi et on enchaîne à nouveau, à travers un fondu au noir, sur la danse cosmique des vaisseaux spatiaux et la musique de J. Strauss.

Cette fois-ci, nous quittons la station en forme de roue pour nous diriger vers la Lune à bord d'une nouvelle navette spatiale. D'autres superbes images de la Terre, du soleil et de l'univers défilent à l'écran, comme s'il s'agissait du deuxième acte d'un ballet sidéral. Le dispositif cinématographique, dans les deux cas, se déploie pratiquement de façon identique : des vaisseaux flottent dans l'espace, tandis que la caméra se laisse porter par de lents mouvements qui épousent parfaitement le rythme de la musique. Il s'opère ainsi un aller-retour entre, d'une part, la banalité de l'« en-dedans » où on voit une agente de bord distribuant de la nourriture en boîte, un autre membre de l'équipage regardant des vidéos sur un écran et le Dr. Floyd faisant une sieste dans son fauteuil et, d'autre part, la solennité de « l'en-dehors » où nous contemplons l'immensité de l'univers. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que ces instants banals du quotidien font écho à ceux des primates de la séquence précédente ; avec cette différence que, dans ce cas-ci, l'espèce humaine n'en est plus à son état primaire, habite désormais l'outil qu'elle a elle-même créé et n'est plus dans l'obligation de tuer pour assurer sa survie.⁶² Bref, le monde qui l'entoure est un

⁶² Il est intéressant de noter toutefois que c'est sur fond de rivalité entre les E. U. et l'URSS que s'est déroulé le dialogue entre les Russes et le Dr. Floyd. On y apprend que les Américains ont contrevenu à une convention internationale en refusant l'alunissage sur Clavius d'un vaisseau russe en difficulté. Il y a là répétition entre les Russes et les Américains de la scène entre les deux bandes de singes autour du point d'eau. Bien que plus feutrée et plus civilisée, la violence n'en est pas moins présente. D'autant que dans la version originale du film, présentée en avant-première et dont les commentaires en voix off ont été supprimés de la version définitive, on expliquait que les deux premiers satellites en orbite autour de la Terre et qui « valsent » sur la musique de J. Strauss étaient en fait chargés d'ogives nucléaires pointées sur leur pays respectif. Ici encore, l'intelligence est liée à la violence.

monde connu et maîtrisé, une connaissance et une maîtrise qui semblent être l'aboutissement de cette première rencontre avec le monolithe. La navette termine son vol et atterrit sur la surface lunaire, au cœur de la base Clavius, mettant également un terme à la valse *The Blue Danube*.

La scène suivante nous montre une conférence à laquelle assiste le Dr. Floyd sur la base de Clavius. Celui-ci s'approche du lutrin et, s'adressant à ses collègues scientifiques, souligne l'importance de ce qui vient d'être découvert et des répercussions que cela aura dans l'histoire de l'humanité. En même temps, il s'agit d'une découverte qui nécessite le secret le plus absolu. À cet instant, le spectateur n'est toujours pas au fait de la nature exacte de cette découverte. Nous comprendrons ultérieurement qu'il s'agit d'un deuxième monolithe mais, pour l'instant, S. Kubrick tarde à le montrer (comme il l'a fait plus tôt lors de la première apparition du monolithe en hors-champ avec les primates). C'est donc toujours le mystère et la rumeur inquiétante d'un « quelque chose » d'extraordinaire qui accompagnent et auréolent l'irruption et la découverte des monolithes. D'ailleurs, les paroles de Floyd ne manquent pas de souligner cette idée :

« I'm sure you're all aware of the grave potential for culture shock and social disorientation contained in this situation if the facts were prematurely made public without adequate preparation and conditioning. » (43m. 43s.)

La façon dont S. Kubrick introduit le monolithe dans la narration renvoie à notre définition du concept d'événement dans le premier chapitre. Le monolithe répond aux caractéristiques de l'événement dans la mesure où la venue de l'altérité en lui suscite chez le protagoniste du film, comme chez le spectateur, incompréhension et désorientation. Avec pour conséquence que l'Autre doit, dans un cas comme dans l'autre, être tenu à distance et administré avec prudence. Le fond rejoint ainsi la forme, comme si le propos de l'œuvre débordait de son cadre filmique pour venir

résonner jusque dans l'auditoire ; cette chose qu'il faut tenir à distance de la population terrestre, nous dit Floyd, S. Kubrick nous la voile également préparant de la sorte le spectateur à une confrontation avec le « tout-autre ». Et c'est exactement ce qu'il fera dans la scène suivante.

Floyd et deux de ses collègues sont à bord d'une navette lunaire qui les conduit au monolithe. L'un d'entre eux explique que la découverte en question concerne l'existence d'un objet dégageant un champ magnétique d'une énorme puissance. Plus encore, cet objet semble avoir été enterré délibérément il y a plus de quatre millions d'années (c'est-à-dire, pour le spectateur informé de 1968, à peu près à l'époque contemporaine de l'australopithèque). La navette survole un paysage lunaire vaste et stérile, pareil à bien des égards à celui de la savane africaine du premier acte. En plein cœur de ce territoire inhabité, on aperçoit un chantier d'excavation au milieu duquel se dresse un monolithe encadré par de puissants projecteurs. Des astronautes se déplacent autour de lui pour l'examiner. Ils ont à son égard les mêmes gestes de révérence craintive que les singes du premier acte. On entend aussi la même musique (le *Requiem* de Ligeti) ce qui vient appuyer l'étrangeté de sa présence. Et, au moment où les astronautes s'assemblent pour un « portrait de famille » devant le monolithe, un signal-radio assourdissant brise leur rang et les fait tituber de douleur. En même temps, S. Kubrick nous montre le monolithe en contre-plongée, avec dans son alignement le soleil et la planète Jupiter. La composition visuelle et l'angle de la caméra qui, par un effet de perspective, suggèrent l'idée d'une verticalité, sont presque identiques à ceux du plan du premier acte au moment de la découverte du monolithe par les singes, au moment aussi où jaillit un peu plus tard dans l'esprit de l'un d'eux l'idée de l'outil et de l'arme.

Il est important de souligner la récurrence qui se manifeste lors de ces deux premières séquences, une récurrence qui porte autant sur le traitement formel que sur le contexte narratif propre à l'apparition des monolithes. D'une part, les mondes dans lesquels

évoluent nos protagonistes sont inhospitaliers, chaotiques et inorganisés, la savane aussi bien que la Lune, d'autre part, la réaction des primates et des humains est assez semblable ; ils sont à la fois terrifiés et fascinés par cette anomalie qui surgit inopinément dans le réel. Les mêmes déambulations autour de l'objet, les mêmes touchés craintifs, le même thème musical qui rajoute à l'inquiétante étrangeté de ces apparitions et, finalement, la même contre-plongée pointant vers les hauteurs célestes. Aussi, dans les deux cas, le monolithe évoque-t-il une altérité qui agit sur le monde en l'ouvrant chaque fois sur une nouvelle dimension. Dans le cas du premier acte, le monolithe pointe vers la Lune et, ici, vers Jupiter, indiquant la direction que doit prendre l'odyssée humaine. Toutes ces informations hautement significatives ne sont jamais explicites et dites à travers le dialogue ou la narration ; elles nous sont plutôt montrées par la composition visuelle des plans, l'ajout de thèmes musicaux, l'utilisation du mouvement et des ellipses temporelles.

Pour l'instant, il est difficile d'aller plus loin dans l'analyse compte tenu du fait que le récit n'est encore qu'à mi-chemin et que les questions du spectateur concernant notamment la présence du monolithe restent en suspens. On peut toutefois souligner à grands traits, sans comprendre encore où cela mène, le lien que trace S. Kubrick entre : les commencements de l'espèce humaine, son rapport à l'outil et, par conséquent, au progrès, ainsi que la récurrence d'un monolithe qui relance sans cesse le récit en direction des confins de l'univers.

4.5 Quatrième séquence

Troisième acte

Les trois prochaines séquences sont intimement liées entre elles. Nous verrons tout au long de leur analyse qu'elles couvrent l'entièreté du troisième acte du récit. Commençons par la première des trois : « la faillibilité de HAL ».

S. Kubrick nous entraîne dans le troisième acte par le moyen d'une autre formidable ellipse : suite au contact avec le deuxième monolithe sur la Lune, nous sommes instantanément plongés dans les lointaines contrées du cosmos, au cœur de la mission *Jupiter*. En l'espace de deux plans, l'auditoire fait un saut temporel de dix-huit mois. On nous montre alors un immense vaisseau spatial qui semble errer dans l'infinité de l'univers. Au plan sonore, le ballet de *Gayaneh* (l'adagio), composé par Aram Khatchatourian, contribue au sentiment de solitude qui baigne cette introduction à la quatrième séquence. À l'intérieur du vaisseau, un homme (Frank Poole) fait son jogging dans la cabine circulaire, seul, sous le regard omniscient de l'ordinateur de bord (HAL). À la scène suivante, le second astronaute, David Bowman, vient rejoindre Frank, attablé devant un écran où un épisode de la *British Broadcasting Corporation* (BBC) est sur le point de débiter. On comprend qu'il s'agit d'une présentation en différée. L'animateur de l'émission s'est entretenu avec Frank, David et le super-ordinateur HAL 9000 il y a de cela trois semaines. On y parle des détails de la mission, des trois autres membres de l'équipage qui sont pour l'instant en hibernation ainsi que de la contribution essentielle de HAL à la mission. De cet entretien télévisé, on retiendra la réponse de HAL aux questions de l'animateur : l'ordinateur énumère posément ses capacités techniques, son infailibilité et sa facilité à interagir avec les humains en « imitant » leur style, mais non sans que le spectateur et l'animateur ne décèlent dans sa voix cléricale une certaine affectation, voire même

de l'orgueil. C'est alors l'évidence de son omniscience et le fait qu'il se considère non pas comme une machine mais bien comme une « conscious entity » qui ressortent de cette entrevue. Questionné même sur la possibilité que HAL puisse ressentir de vraies émotions, David laisse planer le doute :

« Well, he acts like he has genuine emotions. He's programmed that way to make it easier for us to talk to him. As to whether or not he has real feelings, is something I don't think anyone can truthfully answer. » (63m. 14s.)

Dans les scènes suivantes, S. Kubrick insiste sur la routine et la banalité du quotidien des astronautes : on assiste à un message vidéo des parents de Frank où ces derniers lui souhaitent bon anniversaire, à une partie d'échec entre Frank et HAL ainsi qu'à une séance de croquis où David dessine ses collègues en hibernation. C'est à ce moment que l'ordinateur fait part à David de ses préoccupations l'égard de la nature mystérieuse de leur mission, sans toutefois être en mesure de les formuler clairement : « Well, it's rather difficult to define ». Comme si HAL se trouvait soudainement confronté à sa propre intuition sans être en mesure de la déchiffrer. En d'autres mots, l'ordinateur se questionne à propos de l'existence de la mission et, par conséquent, à propos de sa propre existence – sa raison d'être étant inséparable de celle de la mission. Ses inquiétudes portent plus précisément sur le mystère entourant les événements qui ont précédé leur mission, c'est-à-dire les rumeurs d'épidémie sur la base lunaire de Clavius, les nombreuses précautions qui ont entourés le départ du vaisseau spatial ainsi que le caractère mélodramatique de l'hibernation précoce des autres membres de l'équipage. Or, c'est à cet instant précis que HAL informe David de la défaillance imminente de l'une des antennes de communication, tout en soulignant par ailleurs la nature indiscutable de cette information. Cet enchaînement des sujets de discussion n'est pas anodin puisque nous assistons, d'une part, à la difficulté éprouvée par HAL de mettre en parole un sentiment profond qui le taraude

et, d'autre part, à ce qui va s'avérer être une erreur de sa part, un « lapsus » pour ainsi dire, et donc une preuve de sa faillibilité.

À la suite de cette annonce, David entame une sortie dans l'espace pour retirer de l'antenne la pièce défectueuse. Après une multitude de tests effectués sur la pièce en question, les astronautes constatent son bon fonctionnement et concluent à une erreur de l'ordinateur de bord : diagnostic corroboré par la Terre où un autre super-ordinateur, jumeau de HAL, effectue en parallèle les mêmes opérations. Convaincu qu'un bris technique surviendra dans soixante-douze heures et que « l'erreur » a une origine humaine, HAL cherche à rassurer David et Frank et leur propose de réinstaller la pièce jusqu'à sa défaillance. On pourra alors juger de l'origine véritable du problème et confirmer du même coup la véracité de son propre diagnostic. Mais les deux astronautes qui ne sont pas rassurés se rencontrent dans une nacelle individuelle à l'écart de HAL et en viennent à la conclusion qu'il leur faudra le débrancher et prendre le contrôle du vaisseau si la défaillance annoncée ne se produit pas. David acquiesce et fait part de sa crainte concernant la réaction de l'ordinateur : ce dernier acceptera-t-il d'être déconnecté ? La séquence se termine sur un plan serré des lèvres de Frank et de David, une conversation qui est épiée par HAL à travers le hublot de la navette.

4.6 Cinquième séquence

Nous appellerons cette deuxième partie du troisième acte « les meurtres de HAL ». La séquence s'ouvre sur Frank qui quitte le vaisseau spatial à bord d'une nacelle individuelle afin d'aller replacer la pièce dans l'antenne de communication. Parvenu à proximité de cette dernière, il sort de la nacelle et procède à la substitution. À ce moment précis, HAL reprend les commandes de celle-ci pour attaquer l'astronaute. L'auditoire n'assiste pas à cette attaque mais, au plan suivant, on voit le corps de

l'astronaute qui a été violemment propulsé dans l'espace. David qui surveillait l'opération sur son moniteur aperçoit, sans comprendre, le corps de son collègue qui tournoie et qui s'éloigne du vaisseau. Il part aussitôt à sa rescousse dans une autre nacelle mais ne ramène que son cadavre, dans une scène angoissante et silencieuse qui se prolonge en temps réel pendant plusieurs minutes. Plus encore, nous ressentons le vide spatial, l'infinité d'un univers indifférent au drame et à la fragilité des êtres humains.

En parallèle, nous assistons aux meurtres des autres membres de l'équipage endormis dans leur sarcophage ; l'œil rouge de l'ordinateur nous est présenté en gros plan suivi de tableaux graphiques indiquant les fonctions vitales des corps qui sont maintenus en vie sous basse température. Ces fonctions vitales se détériorent rapidement à travers une succession de plans qui indiquent les différentes étapes en cours : « computer malfunction », « life functions critical » puis, « life functions terminated ». À la fin, l'œil rouge de HAL ressurgit à l'écran, dissipant ainsi tous les doutes quant à ses intentions ; il est l'auteur de ces meurtres, c'est sous son regard omnipotent que les trois hommes décèdent et l'auditoire en est le seul témoin. Nous assistons donc à la mort en direct des trois autres membres de l'équipage, une mort froide et médiatisée par les outils techniques dont disposent l'ordinateur. Sous la voix rassurante et cléricale de celui-ci, le commentateur de la BBC avait donc bien raison de soupçonner des émotions, en l'occurrence une violence qui nous ramène à l'aube de l'humanité alors que l'apparition de l'outil et de la technologie est concomitante à celle de la violence et de la mort. La transformation de la massue tourbillonnante en satellite évoluant sur un air aseptisé de valse n'est là que pour masquer un rapport pour ainsi dire connaturel entre l'évolution, le progrès et la mort. Il y a un prix de sang à payer pour chaque transformation qualitative. La technologie a été le premier vecteur de cette transformation, on verra qu'elle sera à son tour laissée sur place par l'évolution.

Car Dave est maintenant de retour devant le vaisseau spatial et demande à HAL de lui ouvrir la porte du sas. L'ordinateur refuse en lui faisant savoir qu'il a épié la conversation avec Frank sur sa déconnection ; comme il ne peut tolérer l'idée d'être mis hors fonction, il décide donc de poursuivre la mission sans l'équipage. Comprenant à la suite des spectateurs que la mort de Frank n'est pas un accident mais un assassinat, Dave déjoue alors de façon totalement imprévisible l'omnipotence de HAL. Il abandonne le corps de Frank, ouvre manuellement la porte d'entrée du sas et s'éjecte sans le casque de son scaphandre dans le vide de l'espace pour pénétrer malgré tout dans le vaisseau : une manœuvre que HAL n'était absolument pas en mesure d'anticiper. Une fois entré à l'intérieur, Dave n'a qu'une chose en tête : neutraliser le super-ordinateur.

L'élément central à retenir ici est la cause des meurtres, c'est-à-dire la faillibilité de HAL. C'est précisément au moment où il évoque des rumeurs mystérieuses concernant la mission qu'il annonce à Dave la défaillance de l'antenne de communication. En d'autres mots, l'ordinateur doit ici composer avec des informations qui dépassent sa capacité à les déchiffrer (« it's difficult to define »). Tant qu'il opère dans l'espace fermé de l'échiquier ou d'un algorithme, il est effectivement infallible. Mais dès lors qu'une forme d'altérité s'immisce en lui dans le cercle du calcul, il commence à faire des erreurs ou il est pris de court : plus tôt dans le troisième acte, les rumeurs concernant la mission et, ici, le geste de Dave qui passe en quelque sorte par « l'extérieur de l'échiquier » pour le déjouer en s'éjectant dans le vide sans son casque. C'est paradoxalement cette part d'humanité, voire de duplicité, (orgueil, fierté) que l'on a déjà décelé dans la voix de HAL et qui, se manifestant ici dans la crainte de disparaître par la déconnection, fait dérailler le calcul. D'entrée de jeu, dans l'outil d'origine, il y avait un inconscient technique, une violence liée aux circonstances de son origine humaine. Même suprêmement évolué, il y avait en HAL, par le seul fait d'être un outil technologique, une humanité qui s'ignorait. Bref, face au mystère de ses propres origines et confronté à sa propre mort,

HAL agira « humainement » en questionnant le sens de son existence et en tuant ceux qui cherchent à le désactiver. Et c'est à travers ces agissements qu'il s'éloignera dramatiquement de ses caractéristiques constitutives ; il n'est alors plus en mesure d'agir comme un ordinateur, se dérègle complètement et devient même l'ennemi de ses créateurs.

4.7 Sixième séquence

Cette dernière séquence du troisième acte met en scène « la mort de HAL ». Une fois de retour à l'intérieur du vaisseau, David se dirige en effet vers l'endroit où se trouve le « Logic Memory Center », le centre nerveux de l'ordinateur et du vaisseau. La scène est dramatique : HAL proteste, est désolé pour l'erreur qu'il a commise, soutient qu'il se sent déjà beaucoup mieux et qu'il ne recommencera pas. Un enfant pris en faute. Ce qui était caché en lui devient manifeste. David pénètre maintenant dans l'esprit de HAL ; l'espace restreint est baigné d'une couleur rougeâtre et au moment où il débute manuellement la désactivation, l'ordinateur n'est plus dans l'argumentation ni dans la justification mais dans la supplication : « Stop, Dave. Will you stop, Dave ? I'm afraid ». Il lui fait part de ses dernières pensées : « My mind is going. I can feel it. », et puis régresse dans l'inconscience de soi en amont de sa naissance :

« I am a HALL 9000 computer. I became operational at HAL plant in Urbana, Illinois, on the 12th of January, 1992. My instructor was Mr. Langley and he taught me to sing a song. If you'd like to hear it, I can sing it for you. »
(114m. 01s.)

Ainsi, HAL meurt en évoquant sa naissance. C'est précisément au moment où il va disparaître qu'il rappelle les premiers instants de son existence, dessinant de la sorte une boucle temporelle où sa propre finitude ouvre sur son origine. Comme si la figure de la coïncidence des opposés (dont nous avons déjà été témoin lors de l'analyse

d'*Arrival*) venait en quelque sorte colmater l'incapacité langagière de HAL de dire sa mort à venir ; il ne peut, en effet, que la pressentir et la ressentir. Ceci nous ramène évidemment à la séquence où David se questionnait sur la réelle capacité de HAL à avoir des émotions. Nous avons donc ici notre réponse : la machine qui cherche à comprendre et à mimer la condition humaine s'en approche véritablement au moment où elle est sur le point de mourir, et tout ce qu'elle peut en dire porte sur les premiers moments de son existence.

La machine, nous dit S. Kubrick, ne peut devenir humaine et abriter cette duplicité (être double) sans se détraquer. Les ambiguïtés inhérentes à la condition de HAL ne peuvent être enfermées à l'intérieur d'une intelligence purement « cybernétique » puisqu'il s'agit ici d'inquiétudes existentielles qui excèdent le cadre de la pensée logique en posant la question de son propre fondement. Et, pour HAL, cet excédent, est une anomalie qui engendre un trouble cognitif et qui le conduira à sa propre perte. La machine va chercher à signifier des événements qui débordent ses capacités langagières, des événements qui portent sur la limite de son être (sa naissance et sa mort) ainsi que sur celle de son langage. Conséquemment, HAL ne peut traiter efficacement ces événements dans la cadre de ses fonctions. Certes, la mort et l'origine peuvent être « ressenties », mais elles ne peuvent être problématisées par un système langagier qui ne permet aucune ambivalence. HAL est donc inapte à les gérer correctement et, ce faisant, devient « autre chose » qu'un super-ordinateur ; il devient une anomalie en soi, partiellement machinal et partiellement humain tout en étant réellement aucun des deux.

Et c'est au moment où il n'y a plus de duplicité dans HAL, au moment où il cesse d'être une « conscious entity » mais un système informatique dépourvu de toute autonomie cognitive que, par un automatisme réflexe, ce dernier révèle à David et au spectateur le véritable but de la mission vers Jupiter. Un écran s'allume et on voit le

Dr. Floyd s'adresser à tous les membres de l'équipage, comme cela aurait dû être le cas, au moment de leur réveil en orbite autour de Jupiter.

« Eighteen months ago, the first evidence of intelligent life off the Earth was discovered. It was buried 40 feet below the lunar surface near the crater Tycho. Except for a single, very powerful radio emission aimed at Jupiter, the 4-million-year-old monolith has remained completely inert. It's origin and purpose still a total mystery. » (116m. 14s.)

Le troisième acte se termine ainsi et débouche aussitôt sur le quatrième : *Jupiter, and Beyond the Infinite*.

4.8 Septième séquence

Quatrième acte

David est parvenu à destination. On voit le vaisseau en orbite autour de Jupiter et une navette en sortir pour s'approcher d'un nouveau monolithe qui flotte dans l'espace. Les images sont encore une fois accompagnées, au plan sonore, par le *Requiem De Ligeti*, qui fait figure de leitmotiv (comme lors de la première et deuxième apparition du monolithe). Les différences notables, ici, en comparaison avec les séquences deux et trois, renvoient au fait que David est le seul représentant de l'espèce humaine à découvrir le monolithe et que ce dernier se dresse devant lui d'une manière horizontale plutôt que verticale. Mais cette horizontalité s'inscrit paradoxalement dans un axe vertical que nous montre S. Kubrick ; à sa base, l'immense Jupiter, ensuite, des planètes qui s'alignent parfaitement et, finalement, en plein cœur de cet axe, la forme monolithique sortant momentanément de l'obscurité pour y replonger aussitôt. Immédiatement après sa disparition, la caméra opère un panoramique vertical, du bas vers le haut, suivant le mouvement de l'axe. Il est important de se rappeler qu'à ce moment-ci, nous *montons* vers les hauteurs célestes, aspirés par ce

qui semble être un vortex spatio-temporel. L'auditoire, tout comme David, expérimentent donc une ascension.⁶³ Soudainement, des formes et des couleurs étranges se profilent à gauche et à droite du cadre comme si la caméra fonçait droit devant, nous forçant à une plongée immersive dans la liminarité. En effet, il n'y a que cela à l'écran ; une virtualité informe qui se meut devant nos yeux et qui nous englobe complètement.

Ainsi, il s'opère au plan cinématographique une *coincidentia oppositorum* dans la mesure où le monolithe horizontal est au centre d'un axe vertical ; une croix donc dont la figure et le procédé sont familiers en sciences des religions puisqu'ils permettent de conjindre les termes opposés d'une catégorie et de représenter l'irreprésentable par le paradoxe (la coïncidence de l'immanence horizontale avec la transcendance verticale). Et c'est justement à cet instant précis, pendant cette coïncidence des opposés, que David passe dans la liminarité ; un seuil s'ouvre, le héros le franchit et le monde se différencie radicalement. Bref, l'Autre et le Même coïncident, plongeant David dans un non-lieu qui n'est ni celui de l'Autre, ni celui du Même, mais qui se substantifie et qui ouvrira sur « autre chose ».

À travers l'utilisation singulière du dispositif cinématographique, le cinéaste nous indique, encore une fois, la direction à prendre puisque lorsqu'il nous présente cet axe cosmique dans lequel s'inscrit le monolithe, c'est toujours pour nous montrer où va le récit ; une monstration à la fois métaphorique et spatiale. C'est-à-dire qu'à travers cette contre-plongée où est figuré l'axe, l'auditoire peut observer le chemin à suivre. Lors de la deuxième séquence, l'axe en question pointait vers la Lune ; dans la troisième, il pointait vers Jupiter ; dans celle-ci, il ne fait pas que pointer, il ouvre littéralement le champ spatial, devenant par le fait même la destination *et* le chemin. Bref, nous entrons *dans* l'axe pour ensuite nous y avancer. Il y a là encore une

⁶³ Nous verrons à la séquence suivante que cette ascension débouchera sur une chute et que cette chute s'exprimera par les mêmes procédés cinématographiques.

nouvelle déclinaison du paradoxe puisque le monolithe qui était un objet contenu dans l'espace est devenu un objet contenant l'espace. En ouvrant le réel sur la virtualité, le monolithe agit donc comme un seuil. Et c'est *dans* cette ouverture que David s'engouffre pour accéder à une autre réalité qui lui permettra d'atteindre un autre statut. Nous y reviendrons dans la séquence finale, lors de la quatrième et dernière apparition du monolithe.

À ce stade-ci de l'analyse, nous pouvons déjà supposer que cette perte en pleine virtualité s'inscrit dans les étapes à suivre d'une odyssée qui débuta il y a quatre millions d'années, au tout début de l'humanité, et qui se terminera nous ne savons pas encore quand ni où. Nous pouvons également constater que se cristallise un rapport direct entre les apparitions des monolithes et la façon dont S. Kubrick nous les montre. En effet, le cinéaste nous les présente toujours par le moyen d'une contre-plongée qui aligne ensemble les astres, les monolithes et les profondeurs inconnues du cosmos, créant à chaque fois un axe parfait. Il y a donc jonction des monolithes, du cadrage dans lequel ils sont filmés et de l'axe dans lequel ils s'inscrivent. Il devient alors important de réfléchir davantage à la fonction de cet axe de sorte qu'il puisse faire écho aux enjeux inhérents à cette thèse, à savoir la gestion symbolique de l'Autre. Comme nous assistons ici à la troisième représentation axiale, ainsi qu'à la troisième apparition des monolithes, il ne s'agit pas d'un hasard mais bien d'une récurrence. Et cette récurrence est porteuse de sens.

Les sociétés « traditionnelles », nous dit Mircea Eliade, sont essentiellement fondées sur des croyances et des actions religieuses qui, quoique différentes entre elles, opèrent néanmoins une fonction similaire et comporte une homologie structurelle. Partant, le repérage de ces rapprochements d'ordre fonctionnel et structural devient l'affaire de l'histoire et de l'anthropologie du religieux. Or – et c'est là une des thèses majeures de M. Eliade –, les constatations qui valent pour les sociétés traditionnelles s'appliquent jusque dans nos sociétés et renvoient à des invariants anthropologiques

qui traversent toute l'histoire humaine. Le but ici n'est pas de commenter cette thèse ni de la critiquer mais d'explorer dans quelle mesure elle permet de jeter un éclairage fécond sur l'œuvre de S. Kubrick. Nous utiliserons ici l'un des concepts majeurs de cette théorie et qui se trouve au centre de ce que M. Eliade appelle la morphologie du religieux : l'*Axis mundi* (l'axe du monde).

Dans son ouvrage *Sacré et profane* (Paris, 1965), l'historien des religions soutient que les sociétés religieuses organisent leur expérience du monde à travers les récits mythologiques. Leurs récits de création racontent en effet comment, au commencement, le monde a jailli d'un continuum inorganisé à travers une série de péripéties impliquant des êtres extraordinaires qui ont façonné le chaos de la *materia prima* par leurs actions. Selon les termes de M. Eliade, le monde passe alors de *chaos* à *cosmos* et le récit de ces péripéties devient du même coup le modèle exemplaire pour toutes les actions, pour tous les gestes techniques, pour toutes les normes morales de la culture. Agir de façon sensée et efficace, c'est répéter ce qui a été fait au commencement. Pour être habitable, le monde doit donc être signifié et organisé par le modèle exemplaire du mythe. En d'autres termes, le territoire qui dès l'abord est « inconnu, étranger, inoccupé participe encore à la modalité fluide et larvaire du Chaos. En l'occupant et surtout en s'installant, l'homme le transforme symboliquement en Cosmos par une répétition rituelle de la cosmogonie. » (Paris, 1965 : 33). Et lorsqu'il y a réactualisation de ce modèle par le rite, le monde devient alors consacré ; il n'est plus inconnu ni dangereux, il n'est plus chaotique, il est saisi par un ordre transcendant.

Or, dans la mythologie, l'introduction de la toute première différence par le démiurge créateur, son premier geste d'organisation de la *materia prima* y instaure un centre, c'est-à-dire un point de référence absolu à partir duquel l'ordre va pouvoir se déployer dans toutes les directions et quadriller le monde : point 0 et moment 0 qui pose un trait d'union entre l'immanence du donné originel et la transcendance d'un

ordre qui survient. La possibilité de se situer dans l'espace et dans le temps dépend donc de cet événement absolu qui vient avant la relativité de tout le reste. Ce point de référence absolu que les cultures ont représenté de diverses manières par un « arbre cosmique », par une montagne ou par l'architecture de leur temple, renvoie en fait à un invariant morphologique, plus abstrait que les images qu'il structure et que M. Eliade appelle *l'Axis mundi*.

C'est donc dans cet ordre d'idée que l'irruption du monolithe dans le premier acte correspond à « l'aube de l'humanité » ; elle marque l'apparition de la technique et trace visuellement un lien avec une autre réalité transcendante, un cosmos qui surplombe l'existence humaine depuis les tout premiers commencements. Comme tel, le monolithe constitue donc un *Axis mundi*. Nous verrons dans la dernière séquence, pourquoi pareille hypothèse est féconde et comment elle rend compte à la fois du récit et du dispositif cinématographique.

Mentionnons, en terminant, que cette séquence qui s'est ouverte sur des images totalement abstraites enchaîne avec d'autres images qui, sans pour autant être familières, réfèrent à des états de chose reconnaissables. La virtualité dans laquelle David est plongé n'est plus constituée de formes et de couleurs indistinctes mais renvoie plutôt à des contrées sauvages, des déserts et des océans qui rappellent notre propre monde. Seulement ici, les images sont en négatif, évoquant ainsi l'envers d'un monde connu, comme s'il s'agissait d'un nouvel univers en genèse, l'autre de notre propre monde. Un monde tout de même ; mais, en même temps, radicalement différent du nôtre. Nous savons qu'en photographie, le négatif représente des images enregistrées qui ont leurs valeurs de luminance et de chrominance inversées par rapport à la réalité photographiée. Bref, l'idée d'un inversement est exprimée ici par le choix des couleurs. La séquence se conclut sur l'œil de David, en gros plan, qui reprend ses couleurs positives, suggérant ainsi que le renversement des mondes est

complété ; le seuil est franchi et, l'Autre sur lequel s'arc-boute le Même, se donne maintenant à nous.

4.9 Séquence finale

David, en état de choc, observe à travers le hublot une grande pièce blanche au milieu de laquelle est posée sa nacelle. L'image est complètement incongrue et paradoxale. L'astronaute comme le spectateur ont perdu tous leurs points de repère. Le style des tableaux ainsi que celui des meubles et de la décoration appartient à l'époque Louis XVI mais la pièce est inondée d'une lumière blanche qui renvoie à des décors futuristes. La concomitance des deux casse tous les codes de représentation et est faite justement pour mettre en scène l'irreprésentable. Comme quoi, l'astronaute est dans un lieu auquel ne correspond plus aucune coordonnée spatio-temporelle. Il est, pour reprendre le titre de ce dernier acte, parvenu « au-delà de l'infini ».

Il va s'ensuivre un enchaînement elliptique de scènes qui, à leur tour, vont casser la représentation du temps. David, que la caméra nous montre toujours dans sa nacelle, observe la pièce à travers le hublot. Puis, la caméra épousant maintenant son regard, à l'intérieur de la nacelle, nous montre un « autre » David qui est à l'extérieur de la nacelle et qui regarde en direction de celle-ci, debout dans la pièce avec son scaphandre. Mais S. Kubrick, à travers l'utilisation du champ/contre-champ, fait disparaître la nacelle ainsi que le « premier » David, comme si le nouveau David ne regardait que sa propre absence. Le même procédé se répète lorsque le regard de l'astronaute est attiré vers la salle de bain où un autre lui-même, plus vieux, se regarde dans le miroir. Puis, de la salle de bain, il se voit à nouveau dans la pièce à côté, attablé, plus vieux encore et dégustant un vrai repas avec de vrais couverts et de vrais ustensiles. Cette nouvelle version regarde alors derrière elle, exactement à l'endroit dans la salle de bain où l'ancienne s'y trouvait, et n'y voit rien. Le cinéaste

ayant encore une fois fait disparaître le sujet précédent de cet enchaînement champ/contre-champ. Finalement, le procédé se répète pour une troisième fois lorsque David, assis à la table, regarde devant lui pour y voir une dernière version de lui-même, mourante et allongée sur un grand lit. Ce David, vieillard et seul, porte son regard non pas en direction de la table à manger (où la version précédente de lui-même n'y est plus) mais bien sur le quatrième monolithe qui vient soudainement d'apparaître, se dressant à la verticale, exactement de la même manière que lors des séquences deux et trois. La caméra subjective prend maintenant la place du monolithe et cadre le grand lit pour nous montrer la substitution du vieil homme par un fœtus qui flotte dans une enveloppe matricielle. Les traits faciaux de ce dernier sont reconnaissables et nous comprenons qu'il s'agit de David.

S. Kubrick s'amuse ici à court-circuiter la logique séquentielle du champ/contre-champ dans la mesure où, à chaque fois que le deuxième sujet porte son regard sur le premier, celui-ci disparaît et sa disparition fait en sorte que le deuxième sujet n'observe que les traces invisibles de sa propre absence. David s'adresse donc à lui-même, à travers ces regards entrecroisés, des regards qui ne donnent sur aucune réponse, et subit son propre vieillissement accéléré où il n'est toujours que l'écho évanouissant d'une version précédente de lui-même. Au final, David est condamné à la solitude, au silence et, surtout, à sa propre mort. Comme si ce rapport entre absence-présence, évoqué à travers les champ/contre-champs, était en fait le présage de son absence définitive ; David, en regardant à chaque fois derrière lui, n'arrive jamais à apercevoir l'ancienne version de lui-même qui le regardait l'instant d'avant. Ce procédé astucieux qu'utilise S. Kubrick nous montre la mort à venir sous forme d'une absence qui tarade chaque fois le sujet.

L'efficacité de ce procédé tient au fait qu'il crée un sentiment d'étrangeté chez le spectateur en venant court-circuiter une convention concernant l'emploi du champ/contre-champ qui, ici, ne renvoie plus au locuteur mais donne plutôt sur le

vide et l'absence. L'étrangeté associée à la mort est donc exprimée à travers un dispositif qui la reproduit, opérant de la sorte une cohérence entre le fond et la forme du film et, surtout, nous montrant l'insaisissable résonance de la mort qui arrive. La présence/absence de celle-ci rode toujours en hors-champ, effaçant systématiquement les versions antérieures de David pour, ultimement, ouvrir sur une mutation de celui-ci, c'est-à-dire sur une renaissance où l'humain meurt pour renaître radicalement transformé.

D'ailleurs, lorsqu'on aperçoit le fœtus de David flottant devant le monolithe dressé devant son lit, on entend à nouveau la pièce *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss avec laquelle S. Kubrick ouvrait tantôt son film et avec laquelle aussi il donnait un sens à la découverte de l'outil par le primate : l'élévation du primate vers l'être humain puis, ici, celle de l'être humain vers le *surhumain*.

Enfin, redevant subjective pour une dernière fois, la caméra contemple le monolithe à travers le regard de Dave-devenu-fœtus, fait un traveling avant et entre à l'intérieur du monolithe pour en ressortir ailleurs, devant la Lune qui surplombe la Terre. Encore une fois, le procédé paradoxal de la coïncidence des opposés est mis en œuvre pour nous montrer l'irreprésentable dans la mesure où un contenu de l'espace (le monolithe) devient ici le contenant de l'espace. Nous ne sommes donc plus dans cette mystérieuse pièce blanche puisque la renaissance de David est complétée et la fin coïncide avec le commencement. C'est pour cette raison que, faisant en même temps coïncider le proche et le lointain dans le monolithe, S. Kubrick peut nous ramener d'un coup au point de départ de l'humanité en nous montrant la Terre et la Lune.

Il faut souligner ici le mouvement de la caméra qui nous réintroduit dans l'espace connu. Lorsque nous sortons du monolithe, l'enchaînement entrée/sortie est effectué en effet par un panoramique vertical, du haut vers le bas, créant ainsi un effet de descente. Souvenons-nous du même type de procédé, à la séquence précédente,

lorsque David dans sa navette spatiale en orbite autour de Jupiter s'approche du monolithe et entre dans la liminarité ; la caméra cadrerait un axe d'étoiles puis opérerait un panoramique du bas vers le haut, suggérant l'idée d'une ascension, pour nous propulser dans les hauteurs célestes. La porte d'entrée et de sortie donnant sur l'Autre est donc ici la même : le monolithe. Lorsque David pénètre dans la liminarité et qu'il aboutit dans cette pièce étrange où il mourra pour renaître, c'est le monolithe tout près de Jupiter qui en ouvre le seuil. Enfin, lorsque David retrouve la planète Terre, réintégrant ainsi le cosmos, c'est encore une fois le monolithe qui en constitue le seuil. Et c'est toujours par le moyen d'un panoramique vertical que le cinéaste nous montre ces épisodes d'entrée et de sortie ; pour le premier, il s'agit d'une montée, pour le second, d'une descente. Mais, dans un cas comme dans l'autre, les panoramiques en question épousent la verticalité de l'axe manifesté par les monolithes.

En résumé, nous sommes entrés dans la liminarité pour ensuite assister à la mort et à la renaissance de David. Maintenant que nous en sommes revenus et que nous avons réintégré le Même, à proximité de la Terre, nous redescendons des hauteurs célestes. Cette altérité donc, dans laquelle s'est momentanément trouvée David, est un lieu absolument contraire à celui du Même. Et l'accès à ce lieu est le résultat d'un passage, d'un seuil, d'une limite qui distingue qualitativement le monde connu du « tout-autre ». Cette traversée psychédélique dans les dimensions inexplorées de la réalité donne en effet sur un lieu autre dans lequel David vit sa transformation. Puis, une fois sa transformation accomplie, il réintègre le monde connu en étant désormais, comme nous le propose la pièce de Strauss, un humain augmenté, un *surhumain*.

Le tout dernier plan du film nous montre le fœtus de David, flottant cette fois au-dessus de la Terre et qui se tourne lentement vers la caméra pour, au final, la regarder ; c'est-à-dire pour regarder le spectateur que nous sommes dans la salle. Ce dernier plan est appuyé musicalement par le crescendo d'*Ainsi parlait Zarathoustra*

qui vient mettre un terme au film. David arrive donc au terme de sa vie pour ensuite renaître, opérant alors un changement radical de statut et conjurant de la sorte sa propre finitude ; il n'est pas mort, il est transformé en « autre chose ».

La boucle est ainsi bouclée dans la mesure où l'arc dramatique du personnage principal de l'œuvre, à savoir l'humanité, était déjà annoncé dans la séquence d'introduction par la musique de Strauss : le primate devient un humain et l'humain, à la fin, devient un surhumain. La transition entre ces étapes de la condition humaine est assurée chaque fois par le monolithe et le film traite chacune de ces transformations à travers ce que l'anthropologie appelle un rite de passage. Rappelons-nous que dans un rite de passage le néophyte traverse obligatoirement trois étapes. Le stade préliminaire marque pour le sujet la rupture par rapport à sa première condition. Les cultures figurent ce stade par les adieux du sujet au monde familier du village, l'éloignement dans des espaces étrangers, la perte progressive des points de repère, toutes les formes de privation. Dépouillé de ces moyens et rendu vulnérable, le sujet passe alors au second stade, celui de la liminarité, où il est confronté à une altérité radicale et où son identité est complètement abolie. Les cultures figurent diversement ce stade par le séjour au désert ou dans les entrailles de la Terre, l'égarement dans le labyrinthe ou la dévoration par le monstre, où le sujet est ramené au chaos primordial, c'est-à-dire à la virtualité qui régnait avant la création du monde. Si et quand le sujet survit à cette étape, il se trouve investi par la puissance régénératrice du chaos et est ainsi en mesure d'endosser sa nouvelle identité : qui, le chasseur maintenant capable de ramener du gibier au village ; qui, l'adulte en mesure de procréer ; qui, le grand-père décédé devenu un ancêtre dans l'autre monde etc. Débute alors le dernier stade, post-liminaire, où le sujet transformé est réintégré dans le groupe avec le nouveau statut qui est le sien. C'est le moment festif où le groupe reconnaît le nouveau statut du sujet.

Reprenons maintenant points par points les segments majeurs du récit et voyons comment ceux-ci s'articulent au problème de la mort et de l'origine. Mais, surtout, observons en quoi le sort de l'humanité débouche sur un extraordinaire rite de passage. À cet effet, nous constaterons alors l'importance des monolithes, ces *Axis mundi* qui permettent de lier ensemble l'Autre et le Même.

Premièrement, souvenons-nous des premiers instants de l'œuvre. Pendant de longues secondes, l'auditoire est plongé dans le noir tandis que la dissonance des violons vient rajouter à l'inquiétante étrangeté de cette introduction. Bref, nous ne voyons rien et nous entendons des instruments à corde qui ne produisent qu'un bruit de fond. Au plan formel, le film n'est pas encore entamé, mais cette amorce nous force tout de même à nous situer par rapport aux limites de ce dernier. Avant qu'il ne commence, il y a ce néant qui ne permet absolument rien. Puis, comme extirpé de cette indistinction, quelque chose advient. C'est l'événement de l'origine et c'est à travers celui-ci que le film débute. Soudainement, les formes deviennent distinctes, du sens circule et l'histoire se déploie. Le film agit ici exactement de la même manière que les mythes de création dans la mesure où l'Être surgit du Chaos primordial pour ouvrir ensuite sur le monde.⁶⁴ Il s'opère alors une différenciation ontologique fondamentale où le néant n'est plus homogène et totalisant puisqu'il est justement

⁶⁴ À titre d'exemples, pensons à la mythologie égyptienne où *Nou* est le Chaos, l'Océan primordial dans lequel gisaient, avant la création, les germes de toutes les choses et de tous les êtres ; à la mythologie grecque où, au commencement, était le Chaos, l'espace immense et ténébreux d'où émergea ensuite *Gaea* ; à la mythologie germanique où, au début des temps, il n'y avait rien et où seul un abîme béant s'étendait à travers l'espace avant que *Niflheim* ne se forme dans les régions du nord (Guirand, Schmidt : 1996) ; à la mythologie abrahamique où, selon la genèse biblique, avant que Dieu ne crée la lumière, « la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme et l'esprit de Dieu planait sur les eaux » (GEN : 1.1), etc. L'idée ici n'est pas de dresser une liste exhaustive des différents récits mythologiques qui traitent de ce néant originel mais de souligner simplement qu'il y a récurrence de ce modèle originnaire dans plusieurs religions. À cet égard, il devient pertinent de reconnaître cette structure pour pouvoir ensuite la repérer ailleurs – notamment, dans un film.

différencié par son contraire, c'est-à-dire l'Être. Bref, l'auditoire assiste, lors de ces premières secondes, à l'émergence du film comme l'on peut assister à celle du monde à travers les mythes de création.

Deuxièmement, remarquons comment et où les monolithes apparaissent dans la trame narrative du film. Lors du premier acte temporel, S. Kubrick nous présente des australopithèques qui ne maîtrisent ni leur environnement ni leur destin et qui vivent dans un vaste désert, en pleine savane africaine. Puis, lorsque le monolithe apparaît, leur monde change radicalement. Lors du second acte temporel, les primates sauvages sont devenus des humains explorateurs qui sont en mesure de poser le pied sur la Lune. C'est d'ailleurs là que se trouve le deuxième monolithe, en plein désert lunaire, dans un environnement aussi stérile et inhabitable que le désert terrestre. Encore une fois, lorsque les hommes rencontrent l'objet monolithique, le monde s'ouvre sur une autre dimension qui, elle, conduira la prochaine équipe d'explorateurs vers Jupiter. Finalement, lors du troisième acte temporel, le monolithe flotte en plein désert galactique, aux portes de Jupiter là où, encore une fois, le monde n'est ni habitable ni maîtrisé. Nous pouvons dès lors constater que les lieux où s'inscrivent les monolithes sont toujours désertiques, voire chaotiques, des lieux où les êtres humains qui y vivent ne peuvent pas réellement les « habiter ». D'un côté, le monolithe permet le passage de chaos à cosmos, de l'indistinction à une forme ou l'autre d'ordre, fut-il violent et payé par la mort. En ce sens, il est solidaire des moments de genèse du cosmos. En même temps, les monolithes agissent comme des *Axis mundi* dans la mesure où ils pointent systématiquement sur une « autre » dimension de la réalité. Ils fondent un ordre et, en même temps, ils relancent cet ordre vers une altérité qui tôt ou tard va le remettre en question, l'abolir et le dépasser vers un autre palier de l'évolution, vers la surhumanité. À ce titre, les monolithes sont à la jointure du Même et de l'Autre. C'est en tant qu'il constitue justement cette ouverture que le monolithe permettra à David de « sortir » de la coquille technologique du Même et de celle de son corps pour « entrer » dans l'Autre et renaître autrement. Le surgissement du

monolithe vient scander par son événement la fermeture et l'ouverture du monde. En lui, et par lui, le monde est différencié par une limite qui s'ouvre et se referme comme la pulsation du temps et de l'espace.

En d'autres mots, l'espace et le temps sont périodiquement organisés par les *Axis mundi*, permettant ainsi à l'humanité de se transformer. Et cette transformation est invariablement corrélative d'un passage qui donne sur l'Autre. L'*Axis mundi* ouvre alors un canal communicationnel entre le profane et le sacré, faisant en sorte que la réalité des humains passe de chaos à cosmos, devenant à cet égard une fenêtre ouverte sur un ordre transcendant qui irradie dans le monde profane. M. Eliade est clair à cet égard :

*a) un lieu sacré constitue une rupture dans l'homogénéité de l'espace, b) cette rupture est symbolisée par une ouverture, au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre (du Ciel à la terre et vice versa), c) la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se réfèrent toutes à l'Axis mundi [et] d) autour de cet axe cosmique s'étend le « Monde ».*⁶⁵

Le chaos est ainsi repoussé au-delà de cette limite que l'*Axis mundi* pose dans le monde. Faisant en sorte que, passant par/dans l'*Axis mundi*, celui qui franchit cette limite affrontera une altérité radicale qui le tuera ou qui le transformera. Soit le sujet sombre à jamais dans la virtualité chaotique qui entoure le monde ; soit il réintègre le monde en s'en trouvant du même coup transformé par l'épreuve, voire augmenté. C'est là le parcours typique du héros mythologique qui vit un rite de passage. Et c'est pourquoi le parcours du film est jonché de morts laissés pour compte par les mutations de l'humanité : la bande de singes exclue du point d'eau, les astronautes assassinés de la mission vers Jupiter, HAL lobotomisé et, finalement, David Bowman lui-même qui devra mourir avant de renaître. À travers des rites de passage auxquels

⁶⁵ Mircea Eliade, 1965. *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, p. 38

certains échoueront, l'humanité passera de l'état de primate, à celui d'humain, à celui de *surhumain*.

Mais alors quoi ? Quel rôle jouent les monolithes en ce qui concerne le problème de la mort et de l'origine ? En quoi les mécanismes du rite de passage sont-ils liés à la question de l'indicible ?

Nous avons vu précédemment (chapitre II) comment le religieux traite le problème de la mort et de l'origine en composant avec la béance constitutive du langage. Certes, cette béance demeure à jamais irréductible en elle-même mais elle est marquée dans le langage par une limite sur laquelle brode le symbolisme religieux. Cette béance est irréprésentable mais elle provoque une interminable activité de représentation. Par ailleurs, lorsqu'on ouvre sur la béance, la limite montre le seuil de l'irréprésentable (mais appartenant tout de même à notre monde), elle devient le support à des représentations symboliques. Les rituels funéraires en sont un bon exemple. Ils intègrent dans le langage une expérience-limite de l'irréprésentable, ouvrant celui-ci sur l'Autre pour ensuite le refermer sur le Même, créant ainsi un trait d'union entre les deux. Partant, cette correspondance entre l'Autre et le Même permet de problématiser la limite-événementielle de la mort et de produire des hypothèses de sens sur la finalité de l'existence. La finitude de l'être humain est alors conjurée et ouvre sur une forme ou l'autre de transcendance. L'au-delà peut alors être considéré comme une modalité différente de l'Être où « l'âme » cesse d'être assujettie aux mêmes contraintes que celles du corps et peut ainsi rejoindre les esprits des ancêtres, le royaume des divinités, l'immensité éternelle du *Brahman* ou, selon les mots de S. Kubrick, « l'au-delà de l'infini ». L'Autre est donc, dans le religieux, condensé et repoussé vers l'ailleurs sacré. Et cet « ailleurs » revient périodiquement dans le langage par le moyen des mythes et des rites qui cherchent à l'invoquer, à le canaliser, à le représenter. En somme, il y a gestion symbolique de l'Autre. L'indicible propre à la mort et à l'origine n'est plus qu'un déficit de signification et

devient même le moteur d'un vaste système de croyances, de pratiques et de représentations au sein duquel il peut résonner.

À la lumière de ce qui vient d'être dit, on voit bien qu'entre ce film et le religieux il y a des parallèles évidents. Mais des différences aussi, puisque *2001 : A Space Odyssey* n'a pas la fonction performative du religieux. Il ne fait pas advenir ce qu'il se contente de montrer et de symboliser. Il s'agit d'un dispositif cinématographique qui met en scène ce que d'autres formes de langage sont impuissantes à dire. Et pour ce faire, l'œuvre de S. Kubrick emprunte d'une part la structure narrative du rite de passage et, d'autre part, sort du cadre proprement filmique pour ouvrir sur un autre « lieu » que celui de la fiction, en interpellant directement l'auditoire à travers sa forme particulière.

Au plan narratif, S. Kubrick nous raconte l'histoire de l'humanité dans une série de tableaux : 1) les premiers humanoïdes qui ne maîtrisent pas leur monde, 2) l'apparition du monolithe, 3) les humanoïdes qui, à l'aide de l'outil, dominent désormais le monde dans lequel ils vivent (une maîtrise de l'outil qui coïncide avec l'apparition du monolithe), 4) l'outil qui se perfectionne (HAL) et qui cherche à imiter l'être humain, 5) l'impossibilité d'humaniser l'outil, 6) l'outil qui tente de tuer l'être humain, 7), l'être humain qui tue l'outil, 8) l'être humain qui « sort » du connu pour « entrer » dans l'inconnu, 9) la transcendance de l'espèce humaine qui s'émancipe de l'outil et, 10) la mort de l'ancienne humanité qui est dépassée par la nouvelle. Et cette renaissance, nous dit R. Strauss à travers sa pièce symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra*, est l'affaire du surhumain et le produit d'une élévation. Bref, l'humanité ici est « invitée » à s'élever à travers la technique pour ensuite s'en émanciper ; une « invitation » qui survient avec l'apparition épisodique des monolithes. C'est donc en revenant de l'Autre que cette humanité, profondément transformée, réintègrera le Même.

Au plan formel, ces moments de correspondance entre l'Autre et le Même qui sont marqués chaque fois par l'irruption des monolithes ne nous sont jamais dits (dialogues, narration, voix hors-champ) mais toujours montrés par le moyen d'un cadrage en contre-plongée suggérant l'idée d'une verticalité ainsi que par un mouvement panoramique de la caméra du bas vers le haut ; puis, du haut vers le bas. Ensuite, lorsque nous passons avec l'astronaute dans la liminarité, encore une fois, rien n'est dit. Ce sont plutôt des images de formes et de couleurs indistinctes appuyées par une trame musicale stridente et inconfortable.

Enfin, l'analyse a permis de montrer que l'œuvre ici fonctionne comme un mythe ou une série de mythes donnant un sens aux péripéties de l'histoire humaine, de la naissance de l'humanité à partir du chaos primordial jusqu'à sa fin et son absorption dans une transcendance cosmique. Transcendance qui nous interpelle, au sens propre, à travers le regard du fœtus astral qui se tourne à la fin vers le spectateur. Nous sommes alors sollicités par la proposition de l'œuvre dans la mesure où celle-ci déborde tout à coup de son cadre fictif et nous questionne en tant que sujet en nous invitant, nous aussi, à nous élever. À l'image du mythe, le film, dans son propos comme dans sa forme, fait beaucoup plus que raconter une simple histoire ; il exhorte l'auditoire à s'approprier celle-ci pour ensuite l'appliquer à sa propre vie. Les questions existentielles que pose le film deviennent alors des questions que nous pouvons nous poser à nous-mêmes : sommes-nous esclaves de la technique ? Sommes-nous aptes à nous redéfinir, à nous transcender ? Quel rapport entretient-on avec l'altérité et avec ce qui nous dépasse ?

Dans tous les cas, la mort de l'humanité s'inscrit ici dans un récit mythique de 148 minutes où, au final, quelques scènes de dialogue à peine viennent rompre une esthétique essentiellement composée d'images en mouvement et de musique. Un récit mythique qui vient conjurer la finitude de l'espèce humaine par la promesse de sa renaissance. L'origine et la fin, la naissance et la mort sont ainsi réunies dans la figure

paradoxale du monolithe, sur une limite qui ouvre et ferme notre monde et qui appartient simultanément au Même et à l'Autre. L'impensable limite-événementielle que constituent l'origine et la mort est ainsi ramenée à l'horizon de notre culture à travers un film qui raconte certes un certain nombre de choses mais qui, plus profondément, subvertit nos représentations par son dispositif formel. La combinaison des deux (récit et dispositif) fait en sorte que l'œuvre de S. Kubrick montre dans le langage quelque chose qui, paradoxalement, est réfractaire au langage, confortant du même coup l'hypothèse de notre travail, à savoir que le cinéma peut symboliser efficacement l'origine et la mort, surmonter donc le problème de l'indicible et montrer l'Autre en le faisant résonner esthétiquement.

CHAPITRE V

A HIDDEN LIFE

5.1 Résumé

A Hidden Life est un long métrage de fiction inspiré de faits vécus, écrit et réalisé par le cinéaste américain Terrence Malick. C'est une œuvre de 174 minutes produite en 2019 par *Studio Babelsberg*. La trame sonore est composée par James Newton Howard et les personnages principaux sont incarnés par August Diehl et Valerie Pachner.

Le récit se déroule en Autriche et en Allemagne, de 1939 à 1943, et raconte l'histoire de l'objecteur de conscience Franz Jägerstätter qui refusa de rejoindre l'armée autrichienne et de prêter allégeance à Hitler. La trame narrative de l'œuvre porte essentiellement sur le refus de Franz de combattre, sur son acte de trahison et sur son exécution par les hauts dirigeants du III^e Reich. Au travers ces épisodes, T. Malick nous plonge dans les moments significatifs de la vie de Franz et de son épouse Fani pour nous en montrer la dimension ontologique. Ces moments épars et aléatoires court-circuitent continuellement la chronologie du parcours des personnages en donnant au film une dimension intime et personnelle qui déborde le cadre strictement historique. Ce sont par conséquent les impressions de Franz et Fani face aux atrocités de la guerre, au sens de leurs actions et à l'authenticité de leur foi qui sont au centre de l'œuvre.

Tout d'abord, le cinéaste nous présente la rencontre du jeune couple dans le petit village de Radegund, situé au nord-est de l'Autriche, lors d'une soirée dansante. C'est le début de leur histoire. Ils ne tardent pas à se marier et vivent sur une ferme en totale autarcie avec leurs trois filles, Rosalia, la mère de Franz et Resie, la sœur de Fani. L'endroit où ils habitent est complètement isolé aux sommets de montagnes grandioses et fonctionne grâce à l'étroite solidarité des villageois. Puis, vient la guerre. L'Autriche est annexée par l'Allemagne nazie (*l'Anschluss*) et tous les hommes valides sont mobilisés pour aller combattre.

Le monde de Franz et Fani s'écroule abruptement et leur vie prend une toute autre direction. Dans la crainte et l'attente d'être officiellement appelés par l'armée, les habitants de Radegund accueillent contre leur gré les soldats autrichiens qui ont déjà prêté allégeance au régime allemand. De fil en aiguille, la propagande nazie gagne du terrain et finit par gangréner la communauté, à l'exception de Franz. Celui-ci refuse de s'associer au nazisme et considère que sa nation, en s'alliant ainsi au Führer, joue le rôle de l'envahisseur. La légitimité de cette guerre est donc questionnée par le protagoniste qui la considère comme étant profondément injuste. Les grands questionnements moraux de Franz le conduisent, au final, à refuser l'*Anschluss* et le serment à Hitler. C'est d'ailleurs lorsqu'il est appelé à se présenter au camp militaire de Enns, en Autriche, qu'il fait connaître aux autorités en place sa position. Il est alors emprisonné sur le champ.

Son refus catégorique de s'associer au nazisme vient aux oreilles des membres de son village et c'est à partir de ce moment que sa femme et ses enfants vont être ostracisés. Les conséquences de la décision de Franz retombent sur les membres de sa propre famille qui doivent lutter quotidiennement contre l'intimidation psychologique et physique : ils sont maintenant des parias, associés à un acte de trahison.

Incarcéré à Enns, Franz se met à écrire régulièrement à sa femme. Cette correspondance entre les deux personnages s'étale sur plusieurs années et constitue leur seul mode de communication. C'est donc à travers ces lettres que T. Malick nous montre l'évolution de leur relation toujours plus difficile et déchirante. Mais c'est également à travers celles-ci que l'auditoire entend leurs prières et comprend leur foi. D'une part, Franz mesure toute l'horreur de la guerre à travers les autres prisonniers, brisés par la violence et la souffrance ; d'autre part, Fani protège ses filles de l'ostracisme qui sévit au village, préserve les liens avec sa sœur et sa belle-mère et gère à elle seule les lourdes responsabilités de la ferme.

Puis, Franz est transféré à la prison de Tegel, à Berlin. Son sort est pratiquement scellé puisque toutes les personnes qu'il croise sur sa route et qui cherchent à le convaincre d'affirmer son allégeance à Hitler échouent ; qu'il s'agisse d'un capitaine de l'armée questionnant les notions de bien et de mal, d'un nouveau compagnon de cellule portant un regard critique sur l'indifférence de Dieu et les échecs du christianisme, de son avocat qui l'incite à distinguer les paroles des sentiments pour pouvoir ensuite le rapatrier dans un hôpital autrichien et lui sauver la vie et, enfin, d'un juge nazi qui lui rappelle la futilité de son sacrifice. À chaque fois, Franz reste inébranlable dans sa foi et décide, ultimement, de rester sur ses positions. La punition pour sa trahison est alors réclamée par le tribunal allemand : la peine de mort.

À la suite à ce jugement, Fani le rejoint à Berlin pour lui rappeler une dernière fois son amour, son support et sa compréhension. Franz est finalement conduit à la guillotine et meurt. De retour au village, Fani observe la vie qui suit son cours et fait la promesse à son défunt mari qu'ils se retrouveront un jour dans les montagnes.

5.2 Séquence d'ouverture

Avant d'entamer ce premier chapitre, rappelons les thèmes qui seront abordés par T. Malick afin de voir comment ils se rapportent au problème qui nous concerne : la gestion symbolique de l'origine et de la mort. Le film porte bien entendu sur les affres de la Deuxième Guerre mondiale et sur le destin de Franz Jägerstätter qui le quel sera, en 2007, reconnu comme martyr par l'Église catholique. Mais ce récit, comme toute l'œuvre de T. Malick, aborde plus profondément le rapport entre transcendance et immanence, pose la question du silence de Dieu et de la présence du mal, tout cela sur le fond de scène d'une nature que le cinéaste élève jusqu'au sublime. Nous reviendrons à cela plus tard.

Le film s'ouvre sur du noir. En bruit de fond, nous entendons le chant des oiseaux et le vent qui fait bruisser les arbres. En voix hors-champ, Franz s'adresse à un interlocuteur inconnu (parle-t-il à Fani, à Dieu, à l'auditoire ?) :

Franz, en voix hors-champ : «I thought that we could build our nest high up... in the trees. Fly away, like birds... to the mountains ». (1m. 31s.)

Déjà, ces quelques mots évoquent l'idée d'une maison, d'un monde idéal où l'on vit dans les montagnes. Mais il ne s'agit en fait que d'un rêve, comme le chuchotement d'un espoir impossible (« I thought that we could... »). Ces pensées de Franz ne s'inscrivent pour l'instant dans aucune temporalité définie et ne correspondent à aucune action précise. Elles ne font que résonner jusqu'à l'auditoire, sur fond d'obscurité. Puis, les premiers plans du film apparaissent : il s'agit d'images d'archives représentant Adolf Hitler, la population allemande qui l'idolâtre et la grandeur du III^e Reich. Une remarque au générique nous indique que le récit est inspiré par des événements historiques. Certes, ces références permettent de nous situer dans le temps et l'espace : la Deuxième Guerre mondiale est sur le point

d'éclater. Mais ce qui importe de souligner pour l'instant, ce sont les mots de Franz : ceux-ci reviendront à la toute fin du film, repris par la voix de Fani, bouclant ainsi sur lui-même le parcours des deux personnages principaux.

5.3 Deuxième séquence

Radegund, Autriche, 1939. T. Malick nous montre Franz coupant de l'herbe avec une faucille. Derrière lui se dresse le clocher d'une église et, encore plus loin, d'immenses montagnes qui surplombent la vallée. Nous voyons ensuite Franz et Fani partager les tâches du quotidien : ils plantent ensemble des tubercules de patate, entretiennent les vaches à l'étable, préparent le souper, etc. Fani lui rappelle alors les premiers instants de « leur histoire », où Franz est arrivé dans le village sur sa motocyclette.

Fani, en voix hors-champ : « I remember that motorcycle. My best dress. You looked at me and I knew. How simple life was then. It seemed no trouble could reach our valley. We lived about the clouds. My sister came to live with us. We had our home. Your mother, our family, our village... Radegund. » (5m. 48s.)

Une succession de moments significatifs de la vie du jeune couple s'enchaînent immédiatement à l'écran. Au plan sonore, une douce mélodie de violons accompagne ces images du temps passé. Le montage est très rythmé et T. Malick n'hésite pas à nous présenter ces souvenirs en rafale comme l'on tourne les pages d'un album photographique. Les images défilent donc à l'écran comme des pensées surgissant dans la mémoire. Ces fragments de souvenirs coulent avec la même fluidité que la caméra flottante qui cadre les plans. Nous sommes témoins d'un mouvement continu où le temps défile devant nos yeux comme le flux d'une rivière prenant sa source dans les montages. D'ailleurs, ces instants de la vie de Franz et Fani sont systématiquement entrecoupés de magnifiques tableaux de la nature dont, justement, celui d'une rivière. Il y a donc une sorte de danse qui s'opère à travers le montage :

nous tanguons entre des tableaux de l'intimité de la famille qui grandit, de la communauté qui s'anime, du travail que nécessitent la ferme et les champs ; et d'autres encore où se déploie la majesté des forêts, des vallées et des montagnes, des vastes champs et des cours d'eau. Cette histoire de Franz et Fani qui s'étale sur plusieurs années en « temps réel » ne dure que quelques minutes dans le montage que T. Malick construit.

Puis, les violons de la trame sonore sont interrompus par le vrombissement d'un avion qui survole Radegund. Fani regarde vers le ciel, vers la provenance de ce bruit ; elle regarde en fait vers le hors-champ, vers cet ailleurs qui est annonciateur d'une guerre à venir. La menace, ici, vient donc de l'extérieur, au sens propre comme au sens figuré. Un fondu au noir opère la transition entre la fin d'un temps heureux et le début de la fin.

C'est donc l'origine de Franz et Fani que le cinéaste nous a présentée au cours de ces minutes. Mais il ne nous raconte pas vraiment leur histoire, il nous en montre plutôt les fragments les plus chargés affectivement et il le fait à travers une temporalité morcelée, des espaces diffus et des souvenirs qui se bousculent. Il le fait plus exactement en disjoignant les raccords de plans, distordant l'axe de la caméra, interrompant la continuité des dialogues intra-diégétiques et en syncopant la chronologie des événements. Nous sommes donc invités à ressentir ces « commencements » puisque la mémoire de Fani renvoie ici à la saisie d'une temporalité par l'affect. Certes, la courbe dramatique des deux personnages principaux, leurs actions et les grands segments du récit sont essentiels au propos du film. Mais c'est sur la forme qu'il faut surtout insister dans la mesure où c'est elle qui nous montre un temps parcellaire traversé par le *pathos*.

L'art du cinéma est ainsi l'art de traiter le temps, de le recueillir et de le reformer [...] Le montage est un travail des mains, comme la sculpture – mais

ce qui est modelé c'est le flux temporel des plans, enregistrés conformément à la réalité des événements et des sentiments du cinéaste à leur propos. Le temps n'a pu être imprimé dans les plans, et le cinéaste ne peut montrer le film, que s'il a su capter le temps vrai, le temps humain, le temps des affects.⁶⁶

Par conséquent, un rapport intime se développe entre la manière dont le temps nous est présenté et ce à quoi il renvoie. Bien qu'enchâssé dans l'histoire, ce passé est en quelque sorte atemporel. À travers ces bouts de souvenirs, nous entrevoyons ce qui semble être un paradis, un temps d'avant le temps où l'amour d'un jeune couple, l'épanouissement de leurs enfants et l'harmonie entre le territoire et le travail sont les fondations d'une vie simple de labeur et de joie. T. Malick nous restitue donc les impressions de ces commencements par une esthétique de l'évanescence en nous montrant les souvenirs d'un lieu et en reproduisant la teneur affective de temps qui ne reviendront plus jamais. L'origine idéalisée de Franz et Fani, ainsi que cette vallée protégée de toute souffrance dans laquelle ils ont construit leur nid, sont désormais obscurcis par l'ombre de la guerre imminente.

Nous verrons dans les prochaines pages que la singularité du traitement temporel constitue un élément clé dans le propos de l'œuvre ; un souci formel qui a la priorité sur le récit. En d'autres termes, nous verrons que l'originalité du film de T. Malick tient beaucoup plus dans la manière dont il nous raconte une histoire que dans la narration elle-même.⁶⁷

⁶⁶ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. 2016. *Esthétique du film*, Malakoff : Armand Colin, pp. 274-275

⁶⁷ Je note au passage que l'influence de la philosophie heideggerienne est très visible dans la filmographie de T. Malick. Étant lui-même philosophe, traducteur de Heidegger et ancien professeur au *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), ses films sont à bien des égards de la philosophie en images et en sons. Aussi, le rapport à l'ontologie du temps est-il crucial et récurrent dans l'entièreté de son œuvre. À cet effet, le texte *Terrence Malick. Film and Philosophy* de Dean Tucker et Kendall (New York, 2011) est particulièrement éclairant.

5.4 Troisième séquence

Franz est maintenant à la base de Enns où il fait son service militaire. Nous sommes en 1940. Le couple amorce une correspondance où il partage leur quotidien et leurs appréhensions de l'avenir. En même temps, T. Malick nous présente une seconde « correspondance », celle-là faite d'images montrant le temps qui s'écoule en alternant les exercices militaires à Enns et les tâches des femmes restées au village. Cette seconde correspondance, qui passe par la forme, oscille continuellement entre des moments de peur et de bonheur, de gravité et de simplicité où nous assistons tantôt aux clowneries de Waldland, le nouveau compagnon de Franz ; tantôt aux jeux des jeunes filles de Franz et de Fani qui courent et s'amuse dans les champs.

L'hiver se termine, le printemps arrive et Franz est de retour à Radegund. Une rumeur circule selon laquelle tous les hommes seront bientôt rappelés sous les drapeaux. Un son de cloche d'église se fait entendre et c'est la confusion générale au village. C'est la guerre qui s'annonce et personne dans la petite communauté ne semble en comprendre le sens. Entretemps, l'armée a investi le village et sollicite des dons pour les familles des soldats. Leur présence témoigne de l'inévitable et les rumeurs se précisent : tous les hommes en santé iront bel et bien au front tandis que les femmes, les enfants et les vieillards devront rester au village. Même le maire se laisse gagner par l'idéologie nazie et se livre à de longues tirades enflammées sur l'importance d'aller combattre l'ennemi et où le patriotisme se confond avec le racisme. Franz observe, impuissant, ce raidissement de l'esprit qui frappe tous les membres de sa propre communauté. T. Malick nous montre un orage et nous fait entendre le tonnerre. Puis, Franz regarde au loin, en hors-champs, inquiet du grondement qui s'approche : le chaos vient donc de l'« en-dehors » et est sur le point de se déverser dans l'« en-dedans ». Le monde dans lequel Franz et Fani ont pris racines se meurt et l'obscurité s'installe.

La scène suivante souligne la distance qui s'installe progressivement entre le clergé local et Franz. Ce dernier fait part en effet de ses doutes au prêtre du village concernant l'allégeance de l'Autriche à l'Allemagne et lui confie l'impossibilité morale où il se trouve de se soumettre à cette folie meurtrière : participer à l'agression nazie reviendrait pour lui à commettre l'irréparable. Le clerc cherche alors à le raisonner, insistant sur le fait qu'il s'agit là pour lui d'une condamnation assurée qui ne bénéficiera à personne. Malgré les conséquences et en dépit des admonestations du clerc, Franz s'obstine et refuse de s'associer à cette entreprise guerrière en rejoignant l'armée. Ses convictions morales et sa foi se butent alors à l'institution ecclésiastique à laquelle il appartient et le force à s'isoler de sa nation mais, surtout, à se couper de sa propre communauté. Incapable de le convaincre, le clerc réfère son cas à l'évêque avec qui il lui promet un entretien.

Dans la scène suivante, Franz et Fani sont dans une grande cathédrale. On comprend qu'ils sont là pour rencontrer l'évêque. T. Malick s'attarde sur la beauté des fresques peintes sur la voûte tandis qu'un prêtre, célébrant le culte, insiste sur l'obligation chrétienne de ne pas répondre à l'agression. Franz entre dans le bureau de l'évêque pour lui exposer son dilemme moral.

Franz : « If God gives us free will, we're responsible for what we do... what we fail to do... aren't we ? If our leaders are not good, if they're evil, what does one do ? I want to save my life, but not through lies. »

L'évêque : « You have a duty to the Fatherland. The church tells you so. »
(33m. 06s.)

C'est donc aussi du salut éternel de Franz dont il est question. Et ce salut ne peut se réaliser qu'à travers la pureté du cœur et des intentions. Les notions de bien et de mal qui sont si centrales dans la foi de Franz s'opposent frontalement aux impératifs conjugués du pouvoir politique et du pouvoir religieux. Ainsi, l'Église exige de ses

fidèles de se soumettre à l'autorité de la nation et, donc, de prêter allégeance au Führer. Salut et devoir s'opposent ici dans la mesure où le mal est personnifié par un parti auquel Franz doit obéissance et qui porte même le visage de sa propre Église. Doit-il se soumettre aux exigences de l'évêque ? Quelle autorité doit-il suivre ? Peut-il être guidé par Dieu tout en s'opposant à l'institution religieuse qui l'incarne ? Franz est ainsi exposé à un profond dilemme où s'opposent les raisons humaines et sa foi dans un royaume divin. Déchiré entre l'ici-bas et l'au-delà, entre la loyauté aux siens, village, patrie et Église, et l'amour pour sa famille ainsi que pour le royaume de Dieu dont T. Malick manifeste la présence mystique dans la majesté des paysages, Franz ne trouve pour l'instant aucune réponse à ses interrogations.

Soudainement, la voix d'un homme se fait entendre en hors-champ. Il s'agit encore de celle du prêtre qui officiait le culte dans la cathédrale. Ces paroles ne s'adressant à personne en particulier, le spectateur est donc personnellement interpellé par celles-ci.

Le prêtre : « Do you know the words of the apostle? Let every man be subject to the powers placed over him. » (34m. 06s.)

La nature de ce pouvoir n'est clarifiée ni par le prêtre ni par T. Malick. Seule l'idée d'une transcendance qui dépasse la condition humaine est évoquée, sans aucune autre explication. Au plan sonore, on entend encore une fois le son des cloches.

Do you hear those bells ? They're melting them for bullets. (34m. 32s.)

Cette fois, nous voyons le prêtre en question. Il semble penser tout haut, se parlant à lui-même. Devant une grande fenêtre ouverte, il porte son regard vers l'horizon en tournant le dos à la caméra, introduisant par là une information importante pour la suite de notre analyse : l'association entre les cloches de l'église et la guerre. La

religion est ainsi subordonnée au politique puisque les cloches, qui appartiennent au domaine religieux, sont désormais la matière première des armes qui vont servir à tuer. Et cette subordination prendra une importance considérable tout au long du film puisque, chaque fois que nous entendrons le son des cloches, elles retentiront comme le glas marquant la mort de plus en plus imminente de Franz. La religion, le socle de la foi de Franz, est désormais assujettie à la folie conquérante du parti nazi. Il y a donc une opposition irréconciliable entre l'un et l'autre. Bref, c'est la guerre qui, à travers le son des cloches, se rapproche progressivement du héros. Certes, le chaos qui frappe Radegund vient d' « ailleurs » mais, en même temps, il prend désormais le visage de l' « ici ». Impossible alors de lui échapper, à moins de lui tendre la main.

5.5 Quatrième séquence

Dans la scène qui suit, la souffrance est évoquée à travers le travail d'un peintre. Ce dernier peint sur les murs d'une chapelle les événements marquants de la vie du Christ. Franz est à ses côtés et l'observe en silence. Le peintre lui fait part alors de ses pensées sur la religion et la vie de Jésus. Tout comme dans la séquence précédente (avec le prêtre), l'homme qui parle ici donne l'impression de s'adresser directement à l'auditoire. Le mutisme de Franz et l'absence d'interaction entre les deux personnages viennent d'ailleurs renforcer cette impression. T. Malick nous invite donc, à travers ce peintre, à se questionner nous aussi sur le rapport entre les dogmes de l'Église et le message du Christ, entre ce dernier et ses représentations, entre celles-ci et celui qui les peint.

Le peintre : « I help people look up from those pews and dream. They look up and they imagine that if they lived back in Christ's time, they wouldn't have done what the others did. They would have murdered those whom they now adore... I paint all this suffering, but I don't suffer myself... How can I show what I haven't lived ? » (36m. 54s.)

La caméra flottante nous montre la splendeur des œuvres. Les fresques et les sculptures sont d'une grande beauté mais, accompagnées par les paroles du peintre, elles marquent pour l'être humain l'impossibilité d'atteindre Dieu ; il ne peut que le représenter. Ce qui ressort de ces confessions, c'est un sentiment d'éloignement, voire de solitude. Cette chapelle vétuste et vide, traversée malgré tout par une magnifique lumière naturelle, évoque justement cet éloignement et devient en elle-même la métaphore du rapport entre les humains et Dieu.

Le peintre : « Someday... I'll paint the true Christ. » (39m. 03s.)

À l'instant même où nous entendons ces paroles, nous changeons immédiatement de lieu pour nous retrouver au creux d'une superbe vallée, inondée par les rayons de soleil. T. Malick nous montre la splendeur de la nature tandis qu'il nous fait entendre les intentions d'un artiste qui, un jour, représentera le vrai Christ. La relation entre Dieu et nature se manifeste par l'osmose de l'un et de l'autre. Et cette osmose s'opère par un dispositif qui joint ensemble ce que le son et l'image semblent vouloir opposer. N'allons pas plus avant pour l'instant avec cette relation Dieu/nature mais souvenons-nous qu'elle se déploie ici pour la toute première fois dans le film.

De retour au village, Franz est vilipendé par le maire qui l'accuse de trahison : personne, dit-il, ne peut renier sa propre race, son propre sang, sa propre maison. À mesure que la propagande nazie infecte les citoyens de Radegund, l'ostracisme à l'égard de Franz et de sa famille grandit. Franz partage alors avec son épouse le rêve qu'il vient de faire : une locomotive file à toute allure et plonge dans l'obscurité d'un grand tunnel pour y disparaître dans la noirceur. Cette évocation onirique est immédiatement suivie d'images d'archives nous montrant Hitler dans sa résidence secondaire en Bavière. Mais ces images dressent un portrait sensible et humain de l'homme ; il marche aux côtés d'une gamine en lui prenant la main, danse en faisant rire ses invités, lit paisiblement sur une grande terrasse et contemple la beauté de la

nature qui l'entoure. Les images d'archives insistent d'ailleurs sur la beauté naturelle des lieux en montrant des montagnes grandioses et la lumière du jour qui perce à travers la cime des arbres. Comme quoi, le monde que nous présente T. Malick, n'est pas antinomique. Les oppositions qui le traversent sont emportées par le flux continu du temps qui s'écoule et noyées par la magnificence d'une nature qui transcende le malheur des humains.

Après une altercation entre Franz et certains villageois, Fani partage avec son mari ses pensées sur Dieu. Nous sommes dans une grange et leurs enfants courent à l'extérieur, en riant et en s'amusant.

Fani : « When have our prayers not been answered ? If we're faithful to him, he'll be faithful to us. I believe it. » (54m. 54s.)

Ces paroles détonnent assurément avec toute la violence qui règne présentement dans les pays d'Europe et, plus particulièrement, à Radegund. Mais, malgré tout, Fani semble portée par l'espérance. Puis, T. Malick répète le même procédé employé plus haut à travers une voix hors-champ : Fani murmure « We have him », faisant allusion à Dieu, tandis que nous voyons une magnifique chute, à flanc de montagne. Encore une fois, il y a conjonction d'un Dieu évoqué par la parole avec une nature montrée en images.

Puis, un facteur à vélo arrive dans le village pour remettre une lettre à Franz. Ce dernier est officiellement appelé à rejoindre les rangs de l'armée autrichienne pour aller combattre. Au même moment, des cloches d'église se font entendre. Ébranlée par la nouvelle, Fani cherche des solutions, suggérant entre autres la fuite dans les bois et les montagnes. Mais, aussi déchirante soit-elle, la décision de Franz est déjà prise : « We have to stand up to evil ». Ce dernier décide donc de résister au mal qui gangrène le monde en refusant de prêter allégeance au parti nazi et s'apprête à

abandonner sa famille, à s'opposer aux directives de l'Église et à être accusé de haute trahison. Or, malgré les conséquences de ses actes, Franz persiste à espérer.

Franz, en voix hors-champ : « Does a man have the right to let himself be put to death? For the truth? Could it possibly please God? »

Le prêtre du village, en voix hors champ : « He wants us to have peace. Happiness. Not to bring suffering on ourselves. » (59m. 22s.)

Les paroles des deux personnages ici n'appartiennent pas au temps linéaire de l'action. Elles n'en constituent pas un commentaire ponctuel. Elles sont le fait d'une pensée évanescence qui survole en quelque sorte les événements et qui s'adresse, encore une fois, au spectateur. Et ce qu'elles mettent en lumière, c'est ce rapport trouble entre le bien et le mal, entre un Dieu silencieux et une nature qui brille, entre ce qui nous est dit et ce qui nous est montré. Il s'en dégage une impasse morale, une inquiétude métaphysique que ne cesse de surplomber en silence une esthétique de l'absolu, comme si le réalisateur invitait l'auditoire à adopter une posture contemplative à l'égard de la tragédie qui se joue à l'écran. Le dispositif cinématographique de T. Malick n'est donc pas construit pour qu'une signification claire et circonscrite en ressorte, pour apporter une réponse au questionnement des uns et des autres, mais bien plutôt pour faire résonner chez l'auditoire l'expérience du doute, du vide et le déficit de sens auquel s'adosse ultimement la foi.

Suite à cette conversation entre Franz et le prêtre, Fani comprend maintenant le sort qui l'attend. C'est d'ailleurs en réponse à cette conviction profonde qui habite son époux qu'elle s'adresse directement à la caméra pour nous interpeller :

« You can't change the world. The world's stronger. » (64m. 12s.)

En croisant directement son regard, nous sommes invités à réfléchir, nous aussi, à la relation que nous entretenons avec le monde. Cherchons-nous à le transformer ? Croyons-nous pouvoir lui survivre ? En sommes-nous les victimes ? Et quel sens lui donnons-nous ? Tout comme Franz, nous sommes également témoins de ses atrocités comme de sa beauté. Ce faisant, quelle décision aurions-nous prise à sa place, dans ces circonstances ? Par le moyen de cette « ouverture » où Fani nous interpelle, le film de T. Malick déborde de son cadre proprement fictif pour devenir, le temps d'un plan, une voix qui nous parle et qui questionne notre existence.

Franz embrasse ses filles, fait ses adieux à sa mère et à Fani, et quitte Radegund à bord d'un train pour ne plus jamais y revenir.

Nous comprenons, à ce stade-ci du film, que le cinéaste capture des fragments de vie et les fait résonner à travers un montage morcelé, une caméra toujours flottante, des pensées confuses et des allers et venues de personnages qui n'ont aucune incidence sur le cours du récit. Plus encore, nous remarquons que T. Malick commence à systématiser son propos à l'aide de récurrences formelles ; le cinéaste nous montre les oppositions et les contrastes inhérents au monde à travers une forme qui les font coïncider. Gardons cela en tête pour la suite des choses.

5.6 Cinquième séquence

Franz est de retour au camp militaire de Enns. Nous sommes en 1943. Face à un officier de haut rang, il est le seul de sa cohorte à ne pas jurer fidélité à Hitler. La scène n'est constituée d'aucune action ni d'aucun dialogue. Le montage fragmente cet instant de sorte que l'auditoire n'y a accès encore une fois que par morceaux. Puis, à la fin de la scène, Franz est menotté et arrêté.

Maintenant prisonnier de l'armée autrichienne, Franz, du fond de sa cellule, rédige une lettre à Fani où il évoque les différents visages de la souffrance dont il est témoin. Nous voyons alors des scènes difficiles où des hommes se querellent et hurlent leur détresse aux gardes, qui sont soumis à des exercices physiques éreintants et qui errent dans la cour extérieure de la prison. Fani lui répond en évoquant les moments de son quotidien à la ferme. Elle lui parle de leurs filles qui grandissent, qui lui désobéissent et qui s'ennuient de leur père. Des images captées au vol par la caméra en mouvement nous montrent les jeunes enfants débordant de vie. Ce sont des instantanés de l'existence qui suit son cours, perçant ici et là la chronologie du temps.

Franz est ensuite invité à un entretien avec un capitaine de l'armée. La scène est construite à partir d'un enchaînement d'espace-temps différents les uns des autres, faisant en sorte qu'à certains moments, lorsque les deux personnages discutent, ils le font dans le même lieu, à l'instant présent tandis qu'à d'autres moments, leur narration en voix hors-champs est décalée par rapport à ce que nous renvoient les images.

Le capitaine, s'adressant à Franz : « What good do you think your defiance is doing anyone? You think it will change the course of things ? »

Franz : « Does it make no difference if this war is just or unjust? » (78m. 55s.)

Au plan visuel, nous assistons à des scènes ordinaires de la vie en prison.

Le capitaine : « How do you know what is good or bad ? You know better than I ? Did heaven tell you this ? Heard a voice ? »

Franz, en voix hors-champ : « There's a difference, between the kind of suffering we can't avoid and the suffering we choose. » (81m. 10s.)

T. Malick nous montre le visage meurtri d'un prisonnier au moment où nous entendons les dernières paroles de Franz. Un coup de feu se fait entendre en même temps. Et nous voyons un cadavre sur le sol de la cour extérieure ; c'est le corps d'un prisonnier abattu par un gardien.

Le capitaine : « I didn't make this world the way it is. And neither did you... He who created this world, he created evil. » (88m. 34s.)

Les grands thèmes de l'œuvre émergent encore une fois à travers une rencontre entre Franz et un tiers personnage. Le bien et le mal sont questionnés par la voix d'un homme qui apparaît fugitivement dans le récit. Mais ces questions auxquelles Franz est invité à répondre ne débouchent que sur d'autres questions de sa part qui, elles, restent ouvertes et ne font que résonner dans le film, surplombant la trame narrative. Bref, l'auditoire est continuellement confronté à une ambivalence spatio-temporelle où la narration en voix hors-champ et les images ne concordent pas et où les questions qui émergent sporadiquement s'adressent aussi bien à Franz qu'aux spectateurs. Les enjeux touchant à la théodicée, à la souffrance humaine ainsi qu'à la justice divine sont donc introduits dans le film de manière à ce qu'ils soient associés à un déficit de signification. Certes, il y a des questions clairement posées par les deux protagonistes et qui s'ancrent dans une réalité historique (celle de la Deuxième Guerre mondiale), mais T. Malick insiste pour les laisser flotter sans jamais préciser à qui elles s'adressent exactement et, surtout, sans jamais y répondre. Il n'y a donc que des êtres qui questionnent les intentions de Dieu ainsi qu'un dispositif qui tient ensemble des contrastes, des oppositions, de l'incertitude et des parcelles d'être surgissant ici et là comme les traits d'une toile impressionniste.

5.7 Sixième séquence

Franz quitte la base militaire de Enns pour prendre le train en direction de la prison de Tegel, à Berlin. Parallèlement à cela, on entend Fani, en voix hors-champ, qui lit une lettre à l'intention de son mari dans laquelle elle évoque l'intimidation à laquelle elle est confrontée quotidiennement ainsi que sa rencontre avec la veuve du village. Mais elle mentionne aussi l'espoir qui la pousse à vivre, malgré tout, et cet espoir est directement lié à la nature : les nouvelles récoltes de blé, le parfum dans la grange, le ciel.

Nous retournons à la prison de Tegel où Franz répond à la lettre de son épouse. En voix hors-champs, il raconte la solitude et la détresse des hommes qui l'entourent et les expériences douloureuses qu'ils ont vécues. Les images capturent des instants épars où nous assistons à des scènes de violence et de déshumanisation bien pire qu'à Enns. Les gardes ici terrorisent les prisonniers sans aucun égard à leur dignité.

Devant les cellules où les prisonniers sont alignés les uns aux côtés des autres, un gardien s'approche de Franz et se met soudainement à le frapper. La caméra subjective fait en sorte que l'auditoire assiste à la scène comme s'il était lui-même agressé. Nous ne voyons pas seulement un acte de violence, nous le subissons, comme le héros. Puis, T. Malick enchaîne avec une scène où nous voyons Franz et Fani se blottir l'un contre l'autre dans les herbes longues, quelque part près de leur maison. Pendant l'instant d'un souvenir, nous ne sommes plus à la prison de Tegel mais à Radegund, témoins de ce bref moment d'intimité qui suit immédiatement celui d'une agression brutale. Comme si T. Malick nous donnait momentanément accès à un « ailleurs » qui court-circuite la temporalité et la spatialité du présent. Ce surgissement de l'« ailleurs » nous sort donc de la prison pour nous remémorer ces jours plus heureux où Franz et Fani étaient ensemble. Mais ce flashback ne recadre

pas la trame narrative du film, il opère plutôt comme un songe qui émerge dans la conscience, disparaissant aussi spontanément qu'il est advenu.

Fani se rend à la ville de Salzburg, accompagnée de son père, afin d'avoir des nouvelles de la situation de son mari. Les explications données par l'agent administratif ne semblent être d'aucune aide. D'ailleurs, au moment où ce dernier s'adresse au père, la voix des deux hommes qui discutent est imperceptible ; seules les pensées de Fani sont audibles en voix hors-champ :

« Fear overcomes me. I know it should not. Trust in the triumph of the good. No evil can happen to a good man. » (106m. 22s.)

À la sortie de leur rencontre avec l'agent administratif, le père s'excuse auprès de sa fille. Nous comprenons à cet instant que l'entreprise fut un échec et qu'aucune information nouvelle à propos de Franz ne leur a été donnée.

Le père, à Fani : « Better to suffer injustice than to do it. » (108m. 12s.)

Ce commentaire du père fait écho à ceux de Franz lors de la séquence précédente : la souffrance que l'on choisit et celle qui nous est imposée ne sont pas les mêmes. Ainsi, à travers le père de Fani, le film poursuit ses interrogations à l'égard des différentes formes de souffrance et les partagent avec l'auditoire par le moyen d'un tiers personnage. Tout comme le prêtre (troisième séquence), le peintre (quatrième séquence) et le capitaine (cinquième séquence), le père de Fani est le lieu de réflexions sur la souffrance, sa source et ses différentes formes, des réflexions que T. Malick désire mettre en lumière à travers des personnages qui surgissent dans le récit sans pour autant s'y ancrer. Ces derniers sont pour ainsi dire à l'image de la forme de l'œuvre : ils sont les fragments de « quelque chose » qui les transcende, apparaissant sporadiquement dans une trame narrative continuellement fragmentée.

Franz rencontre son avocat qui lui propose des alternatives au sort qui l'attend. En fond sonore, des cloches d'église se font une fois encore entendre. La possibilité de travailler à l'infirmierie afin d'y soigner les blessés est alors évoquée. Ce faisant, Franz n'aurait pas à combattre aux côtés de l'armée allemande et pourrait ainsi poursuivre sa résistance, à condition toutefois de promettre loyauté à Hitler. Cette proposition est aussitôt refusée par le héros qui y voit une incompatibilité avec sa foi et avec la certitude inébranlable qu'il ne doit d'aucune façon contribuer au mal. Son avocat lui fait valoir qu'il n'a qu'à signer quelques documents pour pouvoir ensuite gagner sa liberté, ce à quoi Franz rétorque :

« But I am free... So, why am I here? » (110m. 21.s)

Il s'agit ici d'une étape de plus dans le destin de Franz. Le son de cloches entendu tout juste avant leur rencontre est là pour nous le rappeler. L'approche de la mort est donc scandée par ces cloches qui rythment de loin en loin le destin de Franz.

5.8 Septième séquence

De retour dans la prison de Tegel, Franz est assis dans sa cellule et s'adresse à Dieu.

Franz, en voix hors-champ : « You, my strength... » (111m. 27s.)

T. Malick nous montre en même temps un vaste champ de blé. La prière de Franz se poursuit tandis que nous retournons entre les quatre murs de la prison. La caméra survole un long corridor sombre et, tout au bout de celui-ci, la lumière du jour scintille à travers un mur fenestré.

Franz, en voix hors-champ : « You show the path. You... our light. Darkness is not dark to you. Bring us to your eternal light. To you. The true. The never-failing light. » (111m. 49s.)

Le plan qui suit immédiatement ces derniers mots nous montre des sommets montagneux perçant le voile des nuages, éclairés par la lumière rosâtre d'un ciel immense. L'image est sublime et se juxtapose à l'invocation de Franz. Encore une fois, là où les paroles du héros font appel à un Dieu qui demeure silencieux, T. Malick les appuie par des images d'une nature majestueuse et grandiose. Il y a donc simultanément absence de Dieu et présence de la nature, et cette simultanéité se manifeste à travers un dispositif qui nous montre autre chose que ce que les paroles évoquent.

Nous assistons par la suite à des scènes de tortures où des gardes vont et viennent dans la cellule de Franz et lui infligent de la violence physique et psychologique. Puis, on voit Fani qui est en prière, agenouillée sur le plancher de la grange à Radegund, s'adressant elle aussi à Dieu :

« Lord. You do nothing. Where are you ? Why did you create us ? » (94m. 55s.)

Mais aussitôt qu'elle parle en voix hors-champ, T. Malick retourne à la prison pour montrer de nouveau la vie misérable de Franz. Les moments de solitude et de souffrance s'enchaînent à l'écran tandis que les questions posées par Fani demeurent sans réponse. D'un côté, la foi inébranlable de Franz le pousse malgré tout à croire en la bonté de Dieu et à espérer que sa lumière irradie dans le monde ; de l'autre, les doutes de Fani témoignent plutôt de l'absence et de l'indifférence de Dieu. Le fait que les deux prières soient juxtaposées souligne bien entendu la foi partagée par les deux personnages mais surtout leur hésitation entre l'espoir et le désespoir, entre l'absence et la présence.

Nikolai, le nouveau compagnon de cellule de Franz, apparaît soudainement dans le récit et joue le même rôle que tous les autres personnages secondaires présentés jusqu'ici (le prêtre, le peintre, le capitaine et le père de Fani) : à travers lui, T. Malick fait entendre des réflexions, des questionnements et des hésitations sur les choix éthiques du héros. Mais, en lui-même, ce personnage n'a aucune incidence sur le déroulement de l'action et ne fait que bousculer la foi de Franz en cherchant à y introduire des doutes sur les intentions de Dieu.

Nikolai « Your God as no pity. He left us, abandoned us. Like he did your Christ. His son! How far we are from having our daily bread ? How far from being delivered from evil ?... We had 20 centuries of failure ! We need a successful saint. » (97m. 45s.)

Pendant que Nikolai expose son point de vue sur l'échec du christianisme, les sirènes de la prison retentissent. Est-ce que Berlin est victime d'une attaque aérienne, ou est-ce autre chose ? T. Malick n'apporte aucune précision sur la situation et se contente de nous montrer la panique qui gagne les prisonniers. Soudainement, des bombes fumigènes forcent les hommes dans la cour extérieure à entrer précipitamment dans l'établissement carcéral. Dans les couloirs de celui-ci, les gardes n'ont plus le contrôle sur les prisonniers qui courent et qui hurlent frénétiquement. Ces images de chaos coïncident donc avec le désespoir de Nikolai concernant le sort de l'espèce humaine. Tout, à cet instant, semble être voué à la perte, à la décadence et à la noirceur.

Nous sommes de retour à Radegund. Fani et sa sœur labourent les champs, seules. Le travail est dur et personne au village ne leur vient en aide. Malgré tout, Fani a de l'empathie pour les gens de son voisinage. Elle donne des légumes à une vieille femme dans le besoin qui l'en remercie silencieusement.

Du fond de sa cellule, Franz lit une lettre qu'il adresse à son épouse.

Franz, en voix hors-champ : « Dear wife, I still can't say how my future will unfold. What comes next is seldom better. And still, now begins the month of June. The most beautiful month. » (123m. 20s.)

De retour au village, la caméra nous montre Fani et sa sœur qui poursuivent leur travail et qui récoltent les fruits des pommiers. La lumière naturelle du jour est magnifique, provenant du soleil à demi voilé par le sommet des montagnes.

Franz, en voix hors-champ : « Nature does not notice the sorrow that has come over the people. » (123m. 45s.)

Pour la première fois du film, l'idée que la nature transcende la condition humaine est abordée explicitement dans les paroles de Franz. Il est important de le souligner puisque ces paroles concernent une thématique centrale du film : le rapport entre transcendance et immanence, entre sacré et nature⁶⁸. Ensuite, le meunier du village donne une généreuse portion de farine à Fani ; une action qui tranche sur celles des autres villageois. Pour une rare fois en effet, Fani reçoit de l'aide plutôt que de la haine et du mépris. Franz poursuit la lecture de sa lettre, toujours en voix hors-champ, en évoquant le retour d'un de ses compagnons rencontré à Enns ; il s'agit de Waldland que nous avons déjà vu au tout début du film (voir troisième séquence). Les deux hommes, qui sont liés par une amitié sincère, s'acquittent de leurs corvées ensemble, partagent des bouts de nourriture et s'improvisent joueurs de football avec une pierre plutôt qu'un ballon. Waldland est l'opposé de Nikolai puisqu'il incarne la lumière, celle-là même évoquée à maintes reprises dans les prières de Franz. T. Malick établit ici un contraste avec la scène précédente où le désordre régnait dans la prison en insistant cette fois sur l'entraide et la gentillesse qui survivent malgré tout entre les humains.

⁶⁸ Une thématique qui est d'ailleurs centrale à toute la filmographie de T. Malick.

Waldland est assis sur la balustrade d'une fenêtre et discute avec Franz à propos d'un bourreau qui coupe les têtes à l'aide d'une guillotine. Comme les prisonniers de Tegel sont pour l'essentiel accusés de crimes graves, ils risquent tous d'être condamnés à la peine de mort et, par conséquent, de rencontrer le bourreau en question. Celui-ci, veston noir et chapeau haute forme, déambule dans la cour extérieure de la prison, en reluquant les hommes qui y marchent comme s'il s'agissait d'un abattoir.

Waldland, à Franz : « I wonder how it feels. Maybe your body's old, your head is young, and you see your head flying away. And your old arms, they reach up to the head. And they're still in chains. And you take this young head... and you put it back on your body. And you open your eyes... and the chains are gone. But what happens then ? » (127m. 02s.)

Waldland se représente ici le moment de la mort et s'interroge à son propos : qu'arrive-t-il alors ? T. Malick nous montre une image de la nature en guise de réponse : il s'agit d'un champ d'herbes vertes et, en arrière-plan, une chaîne de montagnes que surplombe un ciel nuageux. Encore une fois, l'image est magnifique, émergeant dans le montage comme une réminiscence.

Waldland : « ... Maybe you'll see the moon. Or the stars. » (127m. 47s.)

Cette fois-ci, les mots de Waldland sont appuyés par des souvenirs de Franz qui danse et qui s'amuse avec Fani. Porté par une joie de vivre palpable, le jeune couple est figé dans un temps idéalisé, un temps de l'« avant » qui surgit dans la conscience de Franz. La mort racontée par Waldland est donc associée à la nature et à la mémoire des jours heureux. Et à travers cette mémoire, à travers l'évocation de ces paysages grandioses qui fonctionnent l'un et l'autre comme la métaphore d'un autre monde, T. Malick tisse dans le récit des événements l'aspiration vers un « ailleurs » qui soit absolu, vers la nostalgie d'un « commencement » plus radical que tous les commencements et qui échappe à l'histoire.

Waldland, à Franz : « The sun shines on good and evil the same. »
(128m. 18s.)

5.9 Séquence finale

Nous sommes au mois de juillet de l'année 1943 et Franz fait son entrée dans un tribunal militaire du Reich. Des cloches d'église se font entendre encore. La salle est inondée par la lumière du jour qui traverse les grandes fenêtres. Les dernières paroles de Waldland dans la séquence précédente prennent alors tout leur sens (« The sun shines on good and evil at the same »). Le procès se déroule en allemand et T. Malick n'utilise aucun sous-titre pour situer l'auditoire. Il resserre plutôt sa caméra sur les visages de Franz et du juge. La voix du procureur s'estompe progressivement pour ne plus être audible, plongeant ainsi les spectateurs dans le même silence qui envahit Franz ; seul avec lui-même, il doit maintenant assumer jusqu'au bout les conséquences de ses choix et de sa foi.

Le condamné est alors invité à une brève rencontre en tête à tête dans le bureau du juge. Celui-ci cherche à comprendre le sens des actions de Franz en lui rappelant que personne n'entendra parler de cette histoire, que rien ne pourra infléchir le cours de cette guerre et que le monde est ainsi fait. La discussion prend soudainement une tournure différente ; il ne s'agit plus d'une relation de subordination. Une sincérité et une sympathie mutuelle animent les deux hommes.

Le juge : « Do you judge me ? »

Franz : « I don't judge you. I'm not saying " he's wicked, I am right ". I don't know everything. A man, may do wrong. And he can't get out of it to make his life clear. Maybe, he'd like to go back but he can't. But... I have this feeling inside me, that I can't do what I believe is wrong. »

Le juge : « Do you have a right to do this ? »

Franz : « Do I have a right not to ? » (135m. 17s.)

Le juge fait ensuite ses adieux à Franz qui quitte son bureau les menottes aux poignets. De retour au tribunal, la sentence est prononcée : l'accusé est condamné à la peine de mort. L'avocat de Franz lui rappelle alors qu'il est encore temps de signer les documents certifiant son allégeance à Hitler pour pouvoir être libéré.

À Radegund, le postier à vélo vient remettre une lettre à Fani. Des cloches d'église se font entendre au loin. C'est Franz qui annonce à sa femme la nouvelle de sa condamnation à mort. C'est la consternation ; Fani est en pleurs et court annoncer la nouvelle au prêtre du village. Ils prennent aussitôt le train en direction de Berlin.

Le prêtre et Fani attendent impatiemment l'arrivée de Franz dans une petite pièce où il n'y a qu'une table en bois et quelques chaises. Franz fait son entrée, accompagné de soldats en arme, et voit sa femme pour la première fois depuis fort longtemps. Ils tentent tant bien que mal de s'enlacer mais les soldats les en empêchent. Assis à la table, Franz et Fani se regardent silencieusement, remplis d'amour et de tristesse l'un pour l'autre. L'avocat est également dans la pièce et rappelle à Franz que c'est sa dernière opportunité de mettre fin à tout cela en signant les documents. Le prêtre prend le relais de l'avocat et supplie aussi Franz de revenir sur sa décision.

Le prêtre : « God doesn't care what you say, only what's in your heart. Say the oath and think what you like. » (146m. 15s.)

Franz demeure silencieux. Le montage opère une courte ellipse, nous faisant comprendre que sa décision est irrévocable. Le prêtre le bénit tandis que Fani lui serre tendrement les mains.

Franz à Fani : « Do you understand ? »

Fani : « I love you. Whatever you do. Whatever... comes. I'm with you. Always. Do what is right. » (146m. 49s.)

Fani et Franz sont à la fois déchirés et résignés face à leur sort respectif. On aperçoit des images furtives de la ferme où Franz prend sa fille dans ses bras ; images qui s'invitent inopinément dans cette scène troublante comme une parcelle de souvenir qui surgit dans le présent. Franz et Fani s'embrassent une dernière fois puis les soldats forcent le condamné à quitter les lieux, l'arrachant aux bras de sa femme. C'est la fin de leur rencontre et Fani, voyant son mari disparaître de sa vie pour ne plus jamais y revenir, doit maintenant prendre ses effets personnels et regagner son village.

Nous sommes le 9 août 1943, le dernier jour de Franz. Celui-ci est accompagné de plusieurs autres condamnés. Les hommes sortent d'un camion militaire et sont alignés l'un derrière l'autre devant une bâtisse où se trouve le bourreau. Un soldat leur distribue des tablettes avec une feuille et un crayon pour écrire leurs dernières pensées. La ligne diminue jusqu'à ce qu'il ne reste que trois condamnés. L'avant-dernier, un jeune homme d'à peine vingt ans qui se débat, est traîné par les soldats à l'intérieur du bâtiment. Il ne reste plus que Franz. Assis sur un banc de bois, il attend la mort, les mains tremblantes et les yeux inondés de larmes. Puis, comme une brise venant d'ailleurs, on entend Fani qui l'appelle : « Franz ».

T. Malick nous replonge alors dans le passé quand Franz parcourait les chemins vallonnés à bord de sa motocyclette pour se rendre à Radegund. C'est d'ailleurs le même plan que dans la scène d'introduction alors que Fani évoquait les premiers instants de leur histoire. Comme si celle-ci invitait son mari à retourner vers elle, vers leur village, vers leur monde, celui d'avant la guerre, celui où ils étaient heureux. Le

plan s'étire sur plusieurs secondes, comme une longue inspiration avant le dernier souffle de Franz. Puis, une image-tableau de la nature vient conclure cette réminiscence : de magnifiques montagnes, un soleil partiellement voilé par les hauts sommets et un immense ciel bleu.

La mémoire renvoie encore une fois, par l'affect, à la saisie d'une autre temporalité ; Franz n'est plus confronté au néant de sa propre finitude, il revient plutôt aux commencements, aux fondations de son existence, celles-là même que le cinéaste nous a montrées au tout début du film. La fin est ainsi conjurée par le début, au plan formel comme au plan narratif. Confronté à sa propre mort, Franz, pour le temps d'un souvenir, retourne donc vers ses origines, en suivant la voix de son épouse qui lui murmure son nom.

Ce qu'il faut retenir ici c'est que T. Malick cherche à dépasser la chronique du récit pour laisser transparaître en lui une autre dimension en montrant des « tranches » d'existence, des souvenirs et des pensées volatiles. Non seulement le temps n'est pas linéaire, mais il se décompose en impressions qui font écho les unes aux autres sans pourtant se répondre et donnent à voir un arrière-monde. Tout est évocation. Autrement, la majesté du monde ne serait pas épiphanie du silence de Dieu. Aussi, T. Malick ne cesse-t-il d'entrelacer dans son film différentes temporalités : le temps de l'affect est rempli d'une intimité subjective qui le distingue du temps de l'histoire et qui vient l'ouvrir sur un tout autre temps, un temps indicible de l'eschatologie où se confondent « l'avant » et « l'après ».

De retour à l'entrepôt, un soldat s'approche de Franz et l'accompagne à l'intérieur du bâtiment où des fonctionnaires gèrent les mises à mort en remplissant des formulaires et en potassant des dossiers. Franz se tient debout devant eux en attendant de mourir. De grands rideaux cachent en partie la guillotine noire et austère. Franz s'en approche puis, un fondu au noir vient clore la scène. Le plan suivant est celui d'une rivière qui

coule. T. Malick nous cache l'instant de la mort et nous montre à la place une figure du temps qui s'écoule ; un temps, néanmoins, qui surplombe les tribulations de l'histoire et qui recadre le destin de Franz.

Nous sommes de retour à Radegund. Un villageois fait sonner la cloche de l'église. Cette longue série de cloches qui a ponctué de loin en loin le récit prend fin ici avec la mort de Franz. Le cinéaste nous montre en plan serré la cloche en question et termine la scène avec un fondu au noir. Les trois dernières minutes du film nous ramènent à la vie de tous les jours : Fani laboure la terre avec sa sœur, nourrit les moutons, tisse avec leur laine, etc. Étendue dans l'herbe longue aux côtés de sa sœur, elles se questionnent alors sur le sens de l'existence :

« A time will come when we will know what all this is for. » (145m. 55s.)

Sa réflexion se poursuit en s'adressant à l'auditoire :

Fani, en voix hors-champ : « And there will be no mysteries. Why we know... why... we live. We'll come together. We'll plant orchards, fields. We'll build the land back up. » (146m. 19s.)

Des moments du quotidien se succèdent à l'écran faisant écho aux paroles de Fani : un vieillard qui aide la plus jeune des filles de Franz et Fani, des sourires lors d'un mariage à l'église, la marche des fermiers qui terminent leur journée de travail, etc. T. Malick nous présente, en conclusion, les derniers plans d'une nature somptueuse tandis que Fani nous adresse ses dernières pensées :

Fani, en voix hors-champ : « Franz... I'll meet you there. In the mountains. (147m. 28s.)

Le film se termine sur l'image des montagnes qui se dressent, au loin, comme figées dans l'éternité. Mais, surtout, sur les mots de Fani, faisant directement écho à ceux de Franz dans les premières secondes de l'introduction (« I thought that we could build our nest high up... in the trees. Fly away, like birds... to the mountains »). L'œuvre se conclut comme elle a commencé : Franz et Fani se répondent l'un l'autre en faisant coïncider le début et la fin à travers l'évocation des montagnes.

Reprenons maintenant les points majeurs de l'analyse pour voir comment ceux-ci s'articulent à notre problématique. L'idée d'un dépassement des oppositions entre Dieu et nature, entre bien et mal, entre présence et absence a été évoquée à maintes reprises dans les dernières pages. Et cette idée est centrale dans l'interprétation du film puisque c'est à travers ce dépassement que la mort et l'origine seront gérées symboliquement.

Nous avons pu constater que, chez T. Malick, l'existence humaine est composée de fragments d'être portés par le mouvement d'un temps qui n'est pas historique mais plutôt ontologique. Pour le cinéaste, ce découpage du temps fait de méditations, de contemplations et de réminiscences qui adviennent ponctue la temporalité historique du récit de sauts qui infusent tout le récit, donnant un sens à l'existence des personnages, et cela en dépit des souffrances occasionnées par la guerre. Dans le cas de Franz, ce temps qui passe est voué à le tuer. C'est donc en retournant au temps sacré de l'avant, à celui des commencements, qu'il part rejoindre son épouse. Or, à cet instant précis, Franz est sur le point de se faire exécuter. Mais, au plan métaphorique, il s'agit d'un retour à un monde significatif ; c'est là que le jeune couple s'est connu et s'est aimé. C'est donc là qu'ils se réunissent pour une dernière fois ; par-delà les lieux qui la séparent de son mari, Fani lui murmure son nom pour

qu'ils puissent recommencer ensemble leur histoire d'amour. Nous revoyons alors le tout premier instant de cette histoire, c'est-à-dire Franz qui parcourt les routes montagneuses à bord de sa motocyclette en direction de Radegund.

Mais il y a plus. Ce monde qui fut perdu n'est pas entièrement retrouvé, dans la mesure où Franz meurt. Néanmoins, Radegund est d'une certaine manière « reconsacré » puisque la perte de Franz est dépassée par la présence des montagnes. Et c'est là dans ce lieu éternel que Fani, un jour, le retrouvera (« I'll meet you there. In the mountains. »). Rappelons-nous aussi que T. Malick utilise le même procédé métaphorique pour transcender la mort de Franz en nous montrant l'image d'une rivière au moment où il est exécuté. L'absence que constitue la mort est donc comblée par la présence de la nature. Franz est bien plus qu'un être disparu, il est également cette rivière qui coule, il est dans ces montagnes qui surplombent son village, il est à la fois absent et présent.

Nous arrivons alors au cœur du propos de l'œuvre et, par la même occasion, à la singularité de sa forme : le rapport entre transcendance et immanence. Certes, l'histoire porte sur le parcours de l'objecteur de conscience Franz Jägerstätter et sur sa position inébranlable face à ce qu'il juge comme étant le mal. Il y a, tout au long du film, de grands questionnements à l'égard du rapport entre le bien et le mal, le juste et l'injuste. Et ces enjeux moraux constituent pour ainsi dire la toile de fond à partir duquel le récit se déploie. Mais, comme dans plusieurs films du réalisateur⁶⁹, le contexte particulier propre à l'histoire racontée devient un prétexte pour questionner les manifestations de l'Être, les rapports qu'entretiennent les divers personnages face à la mort et, surtout, la relation entre transcendance et immanence. Cette relation, donc, se manifeste systématiquement à travers des coïncidences d'opposés. Ainsi, l'évocation de Dieu passe par la parole (les prières, les narrations en voix hors-

⁶⁹ Pensons notamment à *The Thin Red Line* (1998), *The New World* (2005) et *The Tree of Life* (2011).

champs, les discussions entre Franz et les autres personnages secondaires qu'il rencontre) tandis qu'au plan visuel, ce sont de magnifiques images de la nature qui viennent l'appuyer. C'est que les personnages qui s'adressent à Dieu le font à chaque fois par le moyen d'un dialogue à sens unique ou bien par celui de questions sans réponse ; Dieu est à maintes reprises invoqué par Franz et Fani, mais ces invocations ne débouchent toujours que sur un silence. Toutefois, T. Malick répond à ces invocations en nous montrant simultanément des images de la nature.

Il y a donc deux rapports antinomiques qui jouent dans le film : d'une part, celui de l'origine et de la mort ; et d'autre part, celui de Dieu et de la nature. Et ces antinomies sont à chaque fois dépassées par un procédé métaphorique qui les joint ensemble. La transcendance inhérente à Dieu est donc conjointe avec l'immanence de la nature. Et puisque Dieu brille par son absence tout au long du film, c'est la présence de la nature que T. Malick nous montre. Le même *modus operandi* est repérable en ce qui concerne la relation origine/mort. Cette relation disjonctive est également dépassée puisqu'au moment où Franz va mourir, ses souvenirs le reconduisent aux commencements du monde dans lequel il vécut heureux, un monde d'avant la guerre, là où il y avait une parfaite harmonie entre communauté, travail, amour et famille. D'ailleurs, le film, dans ses dernières secondes, nous rappelle ce dépassement lorsqu'il permet à la mort de rejoindre l'origine (Franz, au tout début, nous parlait d'un monde où il aurait aimé vivre dans les montagnes ; tandis que Fani, à la fin, répond à ses souhaits en lui promettant qu'ils se retrouveront un jour dans ces montagnes).

Partant, les rapports absence de Dieu/présence de la nature et mort/origine ne sont pas antagoniques ; la transcendance n'est pas repoussée vers un au-delà inaccessible, s'inscrivant plutôt dans l'immanence de la nature et de l'origine. Il n'y a dès lors plus de différence qualitative entre l'Autre et le Même, plus de rupture entre le dehors et le dedans, entre le sacré et le profane, puisque toutes ces différenciations se dissolvent

dans une esthétique qui opère une osmose ; les parties et le tout se joignent ensemble, le dire et le montrer se combinent dans une simultanéité qui dépassent leurs oppositions. Le montage fait ressurgir momentanément des souvenirs et des temps décalés d'avec l'instant présent, et tout cela fait en sorte que le film nous montre, à travers son dispositif singulier, une transcendance immanente. L'absence de Dieu est ainsi résorbée par la présence de la nature, la mort est conjurée par un retour à l'origine et le retour à l'origine coïncide avec l'éternité de la nature ; les montagnes, qui sont là, dans le Même, sont en même temps le lieu éternel de l'Autre où Fani et Franz se réuniront un jour.

Le propos de l'œuvre est alors évoqué à travers un procédé métaphorique qui raccorde des antithèses bien plus qu'il nous est raconté à travers un récit. Nous pourrions même avancer que la forme est ici plus importante que le fond et que c'est à travers celle-ci que le sens peut véritablement émerger. L'indicible résonne alors dans une poétisation de la nature et d'une esthétique de l'évanescence, se dissipant dans une forme atypique qui s'ouvre sur autre chose que son propre cadre filmique. Elle s'ouvre sur l'auditoire afin de nous interpeller, de nous questionner, de nous rappeler ces fragments d'être si précieux et si souvent oubliés qui constituent pourtant le socle de nos existences.

CONCLUSION

Même si tu dois vivre trois mille ans, même si tu en dois vivre trente mille, rappelle-toi néanmoins que nul n'a à perdre qu'une vie, celle qu'il vit, et n'en vit qu'une, celle qu'il perd [...] Tu dois toujours agir, parler, penser comme si tu étais susceptible de mourir à l'instant même

Marc Aurèle, *Pensées à moi-même*

Nous avons vu dans la première partie de cette thèse les problèmes linguistiques que pose le surgissement de la mort et de l'origine. Nous avons conclu qu'ils dépendaient de ce que mort et origine constituent toutes deux des limites-événementielles où l'Autre et le Même coïncident paradoxalement. Or c'est « là » que, pour nous, se dessine la question de l'indicible.

Nous avons vu aussi que cette coïncidence détermine ce que nous avons appelé une « morphologie du bord » qui résonne dans la culture à travers différentes médiations où l'indicible oscille entre *dire* et *montrer*, entre sensible et intelligible, entre altérité et identité, permettant ainsi à l'être humain de signifier à la fois sa propre fin inéluctable et l'existence du monde. L'art sait non seulement montrer l'indicibilité de la mort et de l'origine mais il produit aussi du sens en symbolisant ce qui, justement, échappe à la parole et taraude l'existence. En somme, l'art produit du sens et fait résonner l'expérience de l'indicible à travers le sens qu'il produit. L'Autre est alors intégré à des formes langagières signifiantes qui, sans être en mesure de le dire en

tant que tel, peuvent néanmoins le montrer par l'image, la musique, la danse, la poésie, le mouvement, etc.

Nous avons vu ensuite, dans la deuxième partie, comment le dispositif cinématographique permet de valider l'hypothèse posée en amont, à savoir que l'art peut dépasser le caractère indicible de la mort et de l'origine. C'est par l'analyse de trois films particuliers que nous avons montré la possibilité esthétique de ce dépassement. Plus encore, les trois films en question ont mis en œuvre une stratégie similaire pour conjurer la mort en faisant coïncider cette dernière avec l'origine.

Dans le cas de D. Villeneuve, le deuil de Louise passe par la maîtrise du langage extra-terrestre qui lui permet de savoir ce qui n'est pas encore *arrivé*. Ce faisant, elle décide, malgré la mort annoncée de sa fille, de lui donner naissance, de l'aimer inconditionnellement et de profiter de chaque instant avec elle. Le montage reproduit la même temporalité cyclique, en nous montrant constamment des parcelles d'avenir comme s'il s'agissait d'une fenêtre ouverte sur le temps qui passe et qui revient. Le fond et la forme coïncident eux-aussi, rajoutant à la cohérence du propos : D. Villeneuve nous raconte et nous montre la même chose. La mort et l'origine sont ainsi captées à l'intérieur d'un dispositif cinématographique qui les fait coïncider. Et cette coïncidence est toujours évoquée sans jamais être dite, dépassant ainsi l'indicible tout en produisant du sens. Finalement, malgré l'inévitable tragédie qui l'attend, Louise choisit tout de même d'entamer une histoire d'amour avec Ian pour ensuite donner vie à Hannah.

Dans le cas de S. Kubrick, ce n'est pas la mort de l'être cher qui est en cause mais bien celle de l'humanité. Et cette mort débouche également sur l'origine, ou plutôt, sur une renaissance. Le film ici est construit comme un immense rite de passage où les monolithes agissent à chaque fois comme des seuils donnant sur l'Autre. C'est David, le dernier personnage, qui franchit l'ultime passage, plongeant alors dans la

liminarité pour en ressortir profondément transformé. L'espèce humaine accomplit ainsi son changement de statut et réintègre le monde après sa propre mort et sa renaissance en étant « augmentée ». Pauvre en dialogue et en narration, le film s'exprime presque exclusivement en images, en silence et en musique, montrant le rapport qu'entretient l'humain avec le mystère sans jamais le dire. En bout de ligne, le cinéaste élabore ingénieusement un dispositif filmique qui nous fait « ressentir » l'expérience de l'Autre et qui questionne profondément la nature humaine, tout en ouvrant sur une forme de transcendance.

Finalement, dans le cas de T. Malick, c'est la mort d'un monde dont il est question, à savoir celui d'avant la Deuxième Guerre mondiale et, plus précisément, celui de Franz et Fani. À cet égard, leur monde est perdu, contaminé par les ravages du nazisme. Entre prières et sacrifice, Franz cherche à sauver son âme des affres du mal, déchiré entre sa communauté, son Église, sa famille et ses convictions profondes. C'est donc à travers une perpétuelle tension entre la poétisation de la nature et le silence de Dieu que T. Malick nous présente le parcours extraordinaire de cet objecteur de conscience qui défia le III^e Reich en reniant sa fidélité au Führer pour finalement être exécuté. Encore une fois, la mort ici est conjurée par un retour à l'origine, au paradis perdu, un retour qui passe par l'éternité de la nature et l'espoir d'une réunion des êtres aimés, là-haut, dans les montagnes. Le dispositif cinématographique de T. Malick témoigne à lui seul de cette coïncidence des opposés en nous montrant la fragilité et l'ambivalence de la condition humaine. L'indicible est alors évoqué à travers une esthétique de l'évanescence où le temps ne se compte qu'en affects et où la beauté de la nature coïncide avec l'absence de Dieu.

Dans l'analyse de ces trois œuvres, le problème de l'indicible a été traité par une esthétique montrant, d'une part, ce qui ne peut être dit et établissant, d'autre part, un lien thématique avec l'auditoire : l'inéluctabilité de sa propre fin et le fait incontestable que le monde soit. Partant, ce rapport ouvre des « espaces de

résonances » où l'Autre peut être représenté, symbolisé et même ressenti ; des « espaces de résonance » qui produisent du sens et font bien plus que refléter le monde :

Le rapport du film au monde est complexe puisqu'à la fois, le film dépend du monde, qu'il ne peut que *montrer*, mais dispose de moyens de créer un monde particulier. Le cinéma, avant d'être un médium, c'est-à-dire un instrument pour arriver à percevoir le monde, est un « monde vu », c'est-à-dire la réalité comme elle tombe sous le sens [...] En somme, le cinéma est, d'une certaine manière, « la réalité », moment d'expérience quand nous allons le voir, ou pour ce qu'il nous fait voir.⁷⁰

À cet égard, cette thèse porte moins sur les trois films qui ont été abordés que sur le rapport entre le dispositif cinématographique et l'indicible pour lequel ils constituaient des exemples convaincants. Ces derniers nous ont donc servi d'arguments pour asseoir et concrétiser les concepts développés lors des deux premiers chapitres. Nous ne cachons pas le caractère herméneutique de cette démonstration. Il ne s'agissait pas tellement d'analyser des œuvres pour elles-mêmes mais bien de les comprendre à la lumière d'un cadre théorique particulier et de faire apparaître des cohérences qui, autrement, seraient restées invisibles. L'acte d'interpréter devient dans ce cas-ci un passage obligé pour celui qui désire observer et étudier des œuvres d'art, des événements de l'actualité ou des enjeux socio-politiques à travers le prisme du religieux. Pour rigoureux qu'il doive être, l'exercice est toujours périlleux puisqu'il doit constamment se garder d'un côté, de l'amalgame entre des faits hétérogènes et sans rapport entre eux ; et de l'autre, de la tautologie méthodologique où les conclusions ne dépassent jamais le contenu des prémisses. H. G. Gadamer est clair à cet égard :

⁷⁰ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. 2016. *Esthétique du film*, Malakoff : Armand Colin, p. 196

Originellement le phénomène herméneutique n'est absolument pas un problème de méthode. Il ne s'agit pas ici d'une méthode de compréhension scientifique. Il ne s'agit absolument pas ici, par priorité, d'édifier une connaissance assurée qui satisfasse à l'idéal méthodique de la science. Et pourtant, ici également, il s'agit de connaissance et de vérité [...] Le fait qu'en présence d'une œuvre d'art on fasse l'expérience d'une vérité inaccessible par toute autre voie constitue la signification philosophique de l'art, qui s'affirme en face de toute ratiocination. Ainsi, l'expérience de l'art constitue, pour la conscience scientifique, l'incitation la plus pressante à reconnaître ses propres limites [...] L'herméneutique développée ici n'est donc pas une méthodologie des sciences de l'esprit, mais une tentative pour s'entendre sur ce que ces sciences sont en vérité par-delà la conscience méthodique qu'elles ont d'elles-mêmes, et sur ce qui les rattache à notre expérience du monde.⁷¹

La mort et la mondialisation : perspectives

Avant de terminer, nous nous pencherons enfin sur ce qui motive notre propos sur la finitude et l'indicible, tout en abordant de façon prospective le rôle de l'art dans nos sociétés. À cet égard, comment le cinéma peut-il contribuer socialement à la symbolisation de l'Autre compte tenu du fait que nos sociétés, sous l'emprise du technicisme, de la science et du marché, en font peu de cas ?

Dans son livre *L'Homme devant la mort* (Paris, 1977), Philippe Ariès fait en effet remarquer que la socialité, les rites funéraires et les croyances religieuses font une différence entre ce qu'il appelle la « mort apprivoisée » et la « mort sauvage ». Depuis mille ans, ces réalités, nous dit P. Ariès, ont fait bloc dans la matrice occidentale et ont contribué à la symbolisation et à l'acceptation de la mort. Sans replonger dans cette vaste étude historique sur les différents comportements face à la mort, nous insisterons tout de même sur la notion de « mort inversée » que l'auteur

⁷¹ Hans-Georg Gadamer, 1976. *Vérité et méthode*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 11-13.

développe puisque cette notion pose le problème de l'éloignement de la mort et celui aussi de l'origine. En tant que limite-événementielles, elles ont en effet été toutes deux dépouillées de signification par notre monde, évacuées l'une et l'autre d'un ordre langagier qui ne permet aucune ambiguïté et qui n'aborde le réel qu'à travers le prisme de la pensée logique. Partant, l'événement de la mort comme celui de l'origine ont été biffés par la langue de l'économie et de la technique.

À l'ère de la mondialisation-à-tout-prix, le néolibéralisme est devenu le système de représentations dominant. Les activités sociales ainsi que les dimensions de l'expérience humaine ont presque toutes été assujetties à l'impératif du marché, de la rentabilité et de la concurrence. L'extraction des ressources naturelles est mue par un productivisme exacerbé se déployant à l'intérieur d'une arène virtuelle où se relaient jours et nuits ventes et achats. Ce modèle économique, bâti sur les fondations du capitalisme, est profondément implanté dans la modernité à telle enseigne que « les occidentaux modernes ont institué l' "économie" comme ordre de réalité spécifique, distinct, séparé de tous les autres et doté d'une importance cruciale » (Abraham, 2019 : 21). La place et le rôle de l'individu sont ainsi soumis à l'obligation de produire.

[L]e discours dominant en économie, celui qui définit la matrice de l'identité disciplinaire, repose sur la certitude de la naturalité, de l'objectivité, de l'indépendance et de la clôture autoréférentielle de l'ordre économique sur lui-même [Par conséquent], le marché à une réalité et obéit à une logique *sui generis* qui ne se laisse pas si aisément dissoudre dans les réseaux de sociabilité.⁷²

Aussi, un large pan de l'humanité est-il désormais subordonné à « l'idée que toute l'action sociale s'explique par les intérêts calculés des sujets individuels et celle que partout, dans tous les secteurs de l'existence, doit triompher le marché. » (Caillé,

⁷² Alain Caillé, 2005. *Dé-penser l'économique*, Paris : Éditions La Découverte, pp. 11-12

2005 : 27). L'élan d'une telle force systémique, continuellement propulsée par des exigences de performance, ne tolère aucun ralentissement. Comme la flèche du temps lancée vers l'avenir, son mouvement n'a que faire des scories déposées sur son chemin par la mort et l'origine.

Dès lors, quelle place donner aux mourants eux-mêmes dans cet ordre économique ? Et quel statut leur attribuer ? La finitude, en pareille circonstance, constitue en effet une injure à la perfection de celui-ci et se doit d'être continuellement effacée. Lorsqu'une personne meurt, c'est un pouvoir d'achat et une force de production qui sont soustraits au capital et au marché.

Pour une société de type marchand comme la nôtre, l'agonisant est un intrus et une charge; et on le lui fait indirectement comprendre. Sa mort a cessé d'être un événement social et public [...] *Caché et sans témoin, tout se passe comme si sa mort n'existait pas*. Tout au plus lui sera-t-on reconnaissant de mourir discrètement.⁷³

La fin de toutes les vies humaines est alors refoulée par un imaginaire collectif qui priorise une seule et unique mission : vivre exclusivement dans le moment présent en poursuivant inlassablement par ailleurs le travail d'extraction, de production, de consommation, d'achat, de vente et d'enrichissement. Cette emprise économique fait en sorte que la mort, selon le mot de P. Ariès, est « inversée » : c'est-à-dire qu'autrefois présente socialement et symboliquement représentée, elle s'est retirée progressivement de la modernité jusqu'à devenir absente. Il en est de même de la question de l'origine qui a cessé de faire sens pour la plupart des contemporains.

La mort n'est donc plus réfléchie comme une absence qui tarade les endeuillés, comme une pause nécessaire réclamée par les ritualités collectives, comme une indétermination qu'il faut signifier. Bref, elle est évacuée du langage, oubliée dans les

⁷³ Louis-Vincent Thomas, 1988. *La mort*, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 66-67

aléas des obligations quotidiennes, aseptisée par les nombres qui la dilue dans une courbe statistique et, finalement, représentée comme un ennemi qu'il faut absolument combattre. Résultat : comme le discours totalisant de l'économie est très peu remis en question par les grands pouvoirs privés et étatiques, c'est en effet sous le joug de ce discours que la mort est aujourd'hui inversée. Nous ne la voyons presque plus sur la place publique, nous ne l'entendons plus dans la langue de tous les jours, nous ne la pensons plus pour ce qu'elle est, c'est-à-dire la fin de la vie, et nous cessons de penser l'emprise qu'elle a sur nos existences. En somme, nous ne pensons plus à notre propre mort en ne vivant que dans l'instant présent. L'oppression invisible du néolibéralisme et la souveraineté de la pensée technico-scientifique neutralisent l'inquiétante étrangeté de la mort et découragent les sujets à s'en approcher et à la signifier.

Cette évacuation de la mort au niveau du langage trouve son corollaire dans le monde médical. Par exemple, les soins hospitaliers sont, à bien des égards, le prolongement du projet médical moderne : le report de l'échéance de la fin et/ou l'occultation de son caractère tragique. Or, aussi ambitieuses et extraordinaires que puissent être les réalisations de ce projet, la mort y est toujours un point aveugle. Il s'agit uniquement de prolonger la vie et de préserver, par-delà les souffrances et les maladies, la dignité des individus. Puisque le discours médical – tout comme celui de l'économie – tient son autorité de son mariage avec la science, le corps n'est alors rien d'autre qu'une machine biologique laissée entre les mains des médecins pour continuer de fonctionner. Mais toutes ces percées scientifiques qui augmentent l'espérance de vie des individus peuvent bien nous expliquer comment le corps meurt ; ou, mieux encore, comment il est possible de repousser la mort, elles ne sont pas pour autant en mesure de nous dire pourquoi on meurt. Le langage propre à la médecine réduit toujours la mort « à l'objet réifié, [au] fait biologique éventuellement maîtrisable. » (Vincent, 1988 : 43). Et, dans tout cela, la mort en tant que mort reste à jamais indéterminable.

Entre les murs des hôpitaux, la mort, à défaut d'être guérissable et réversible, est au minimum gérée « convenablement »⁷⁴. Or, l'affronter requiert une symbolisation et une ritualisation qui sont radicalement étrangères au langage technico-scientifique. Même les maisons de soins palliatifs où on insiste sur le « confort » de fin de vie ne sont-elles pas à leur tour un palliatif à la question du sens ? Sont-elles des lieux de symbolisation et de ritualisation permettant d'affronter la radicalité de cette expérience ? La question se pose puisqu'elle met en lumière un enjeu de société qui semble avoir pris les traits d'un énorme tabou : quel sens donnons-nous aujourd'hui à la mort et, surtout, comment ce sens résonne-t-il jusqu'à ceux et celles qui lui survivent et qui doivent la gérer ?

[A]ssiste-t-on de nos jours à une véritable déritualisation, à une désymbolisation et à une professionnalisation des conduites funéraires. L'humain moderne, bien imbriqué dans le système technico-scientifique et la société à accumulation de biens, se comporte comme s'il ne devait pas mourir [...] À propos de la mort, on oscille donc entre le non-dit et les déplacements subtils du sens en camouflant ou en travestissant la signification. L'Occident d'aujourd'hui vit la mort comme obscène et scandaleuse tout en misant sur les progrès considérables de la science et de la technique qui sauront, un jour, y mettre définitivement un terme.⁷⁵

Toutefois, la mort réelle, celle qui arrive et qui touche véritablement les gens, subsiste dans les représentations médiatiques, où elle est décuplée à travers les écrans de toutes sortes. Mais pour y être paradoxalement diluée et neutralisée. On constate en effet que la déritualisation de la mort est corrélative d'une surabondance des représentations médiatiques qui banalisent le drame vécu. Le véritable travail du deuil y est automatiquement escamoté dans la mesure où toutes ces représentations, par leur nombre, dissimulent l'acte même de mourir, le trauma qui perdure pour ceux et celles qui en sont témoins et rendent d'autant plus difficile l'intériorisation de cet

⁷⁴ Pensons aux cinq étapes du deuil de Kübler-Ross et de son modèle du « bien-mourir » instauré dans les milieux hospitaliers ainsi que dans les centres de fin de vie.

⁷⁵ *Ibid*, pp. 43-44

événement. Le traitement informationnel des grands médias priorise peu ou prou la mort individuelle et banale, celle qui advient tous les jours et qui devient la source d'une tristesse « ordinaire » pour les proches.

En revanche, la mort qui est médiatisée est « extra-ordinaire » et presque toujours associée à la violence. Pour qu'elle puisse faire les gros titres et avoir une plus-value journalistique, elle se doit d'être transformée en spectacle. Elle doit donc devenir un objet de *pathos*, faire du bruit et susciter une communauté émotionnelle aussi frémissante que momentanée. Ainsi filtrée par une valorisation médiatique, la mort partagée à grande échelle est constamment scandaleuse, tragique, inexplicable et terrifiante. Ce faisant, elle cesse d'appartenir à la vie « normale ».

C'est par le moyen d'images saisissantes diffusées sans cesse par les téléphones cellulaires, les tablettes, les ordinateurs et les téléviseurs que la mort constitue alors le reflet des valeurs mercantiles promulguées par les médias. C'est une mort qui se vend et qui fait vendre. De plus en plus représentée, elle est de moins en moins ritualisée et, surtout, change le rapport que nous entretenons avec elle. En fait, il ne s'agit plus d'un rapport à la mort en tant que telle mais plutôt aux images percutantes de celle-ci :

Images are active players in the game of establishing and changing values. They are capable of introducing new values into the world and thus of threatening old ones. For better and the worse, human beings establish their collective, historical identity by creating around them a second nature composed of images which do not merely reflect the values consciously intended by their makers, but radiate new forms of value formed in the collective, political unconscious of their beholders.⁷⁶

⁷⁶ W. J. T. Mitchell, 2005. *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago: The University Chicago Press, p. 105

Ce n'est plus l'événement de la mort qui surgit dans nos vies mais bien les images-événements de cette dernière. Encore plus, « [d]ans ces images-événements (car c'est l'image qui fait l'évènement et non l'évènement l'image), quand la mort apparaît, les morts eux disparaissent » (Le Guay, 2008 : 120). Il y a donc bel et bien un effet d'éloignement. Parce qu'elle est systématiquement représentée comme épouvantable et anormale, la mort n'est plus que cela. En conséquence, elle ne fait plus partie de la vie quotidienne. Bref, elle se décale et se dépersonnalise à mesure qu'elle prolifère dans des canaux de communication toujours plus nombreux. À force de ne plus être ritualisée et d'être montrée par le moyen d'images « choc », elle s'éloigne de la signification et de la symbolisation, ne laissant chez le sujet qu'un vague sentiment de peur. Thierry Hentsch l'avait d'ailleurs parfaitement souligné dans son ouvrage *Raconter et mourir : Aux sources narratives de l'imaginaire occidental* : « [la] civilisation qui expulse la mort du champ de son questionnement ne veut apparemment rien savoir de ce qui la dérange. L'autre, comme la mort, risque d'y devenir l'objet d'une peur et d'une forclusion indicibles. » (2005 : 19).

Or, ce colmatage de la mort par un surplus d'images toutes plus sensationnelles les unes que les autres ne débouche-t-il pas, collectivement, sur un déficit radical de sens ? Au final, parce que la mort devient « quelque chose » d'horrible qui n'a plus rien de naturel ni d'acceptable, comment pourrait-elle encore appartenir à la vie ?

Dans les médias d'information, la mort est partout, les morts nulle part. Tout favorise la propagation de cette « inquiétante étrangeté », de cette angoisse qui nous tombe dessus à l'improviste, comme si la mort venait toujours d'ailleurs, qu'elle était par nature imprévisible et totalement étrangère à nous. Cette option préférentielle pour le sensationnel au détriment du familier, pour la mort sans visage contre les morts dotés d'une histoire à raconter, pour l'émotion spectaculaire, brutale, insupportable, pour la dramatisation dans

l'instant, fortifient l'idée du caractère purement accidentel de la mort. Quand elle survient, elle ne prévient pas. Rien ne l'annonce. Inutile de s'y préparer.⁷⁷

Dès lors comment pourrions-nous, par les médias, être « préparés » à notre propre mort ? Les conséquences cognitives et affectives d'une telle relation à la mort débouchent sur un refoulé qui ne cesse de hanter le cours des existences. Et puisque la mort est aussi certaine qu'universelle, ce refoulement débouche sur une angoisse collective qui se dissémine dans l'univers médiatique. Si la familiarisation avec l'événement de la mort disparaît de la pensée, de la socialisation et de la culture, ce dont nous sommes privés dépasse largement l'absence de l'être disparu ; l'éloignement de la mort nous prive du sens même de la vie.

En tant qu'elle constitue une référence absolue, la mort définit en effet la valeur de la vie en délimitant sa durée et permet donc de nous situer dans l'espace et le temps. Ce faisant, elle ouvre sur une réflexion concernant la finalité de nos agissements et de nos projets en venant relativiser le poids de nos existences. Comme l'écrivait V. Jankélévitch : « l'instant de la mort ne parle que de la vie vécue, dont il dégage le sens » (2017 : 545). En cela, il me semble que les traces laissées par le surgissement de la mort dans nos vies ne doivent pas être effacées par une conjoncture socio-culturelle qui ne sait plus guère les comprendre. Au contraire même : puisque nous n'avons aucune prise sur l'événement même de la mort, il nous faut à tout le moins vivre avec les traces qu'il laisse ; car c'est à partir de celles-ci que le travail du sens peut se faire et irradier dans la culture.

Maintenant, cette expérience de la mort est aussi indissociable de celle de l'origine puisqu'en aval comme en amont de nos existences, elles en constituent toutes deux la

⁷⁷ Damien Le Guay. 2008. « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés : Les différents moyens de l'occulter » dans *Études sur la mort : Revue de la Société de thanatologie*, Paris : l'Esprit du temps, no. 134, p.121

limite-événementielle et donnent l'une comme l'autre sur une impensable altérité. Les enjeux sur lesquelles elles débouchent sont donc les mêmes : comment penser et symboliser ce qui échappe aux catégories du langage ? Ou, dit autrement, comment signifier le fait que nous existons et le fait que nous allons mourir ? Ces deux questionnements sont inextricables et l'absence de l'un provoque inévitablement celle de l'autre.

Le portrait d'ensemble qui vient d'être dessiné ici reste très « général » et cherche, avant toutes choses, à comprendre le rapport qu'entretient le langage avec ce qui le déborde et qui l'ébranle. Mais en attaquant ce genre de problème à partir du langage – évitant ainsi les pièges du métalangage ou du silence mystique –, on a pu constater l'efficacité du discours mercantile et technico-scientifique pour repousser tout ce qui ne s'arrime pas à ses propres catégories. L'Autre, tel que questionné dans cette thèse, s'en trouve forcément exclu ou transformé, à telle enseigne qu'il n'y est plus représentable. Mais alors, quoi ? Nous avons vu que les événements de la mort et de l'origine ont beau être refoulés ou noyés dans un bruit de fond assourdissant, ils ne peuvent être tenus complètement au silence. Il reste toujours dans la culture la possibilité d'utiliser des stratégies langagières pour les montrer, les gérer, les symboliser et nous savons maintenant que ces stratégies sont présentes dans l'art cinématographique. Mais qu'en est-il exactement de leurs fonctions sociales ?

Reprenons une dernière fois. En tant que limite-événementielle, la mort et l'origine constituent un trouble du langage. Or, si ces limite-événementielles ne sont plus considérées pour ce qu'elles sont, à savoir un déficit sémantique, le problème devient double : non seulement l'indicible ne peut plus être problématisé, mais le simple fait de vouloir le problématiser cesse d'être pertinent. Et l'Occident cesse du même coup de déployer des stratégies langagières pour intégrer l'expérience de la mort ; elle

cesse d'être pensée. Ou plus encore, elle passe du côté du symptôme, de la pathologie, de l'insuffisance, de la renonciation ou de la calamité. Il appert donc que la mort s'éloigne progressivement de la vie et, ce faisant, en occulte le mystère : pourquoi en effet y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Se désintéresser de la fin revient alors à se désintéresser aussi de l'origine et à oublier les questions : d'où venons-nous ? et pourquoi sommes-nous ?

Cinéma et agentivité

Se pourrait-il alors que ce grand désintéressement qui caractérise les sociétés modernes ne soit en fait que la conséquence d'une inadéquation entre langage et expérience ? Se pourrait-il que le cinéma et, plus largement, l'art, en étant à la fois langage et expérience, puissent intégrer « correctement » l'expérience de la mort et la question de l'origine dans la culture en tant qu'elles sont toutes deux les limites-événementielles auxquelles se bute le sens, occupant de la sorte une indépassable fonction sociale ? À quoi en effet aboutit une société qui est incapable de penser la limite et l'événement ? Se pourrait-il, finalement, que certains films puissent symboliser la mort et l'origine en permettant au sujet de les ressentir, de les penser et de s'en approcher ? Le travail d'analyse effectué dans cette thèse permet de penser qu'à travers son dispositif, le cinéma a en lui les ressources expressives pour gérer le rapport à l'indicible. Plus encore, il peut être l'instigateur d'une puissante agentivité et devenir un acteur social incontournable pour repenser notre rapport à la fin et au commencement.

À cet égard, l'anthropologie d'Alfred Gell est éclairante pour notre propos dans la mesure où elle propose de penser les objets d'arts comme des entités capables d'agir dans et sur la société. Ces derniers influencent le corps social dans lequel ils s'inscrivent en agissant sur les relations humaines comme des acteurs sociaux à part entière. « Les “ objets ” comme les poupées ou les voitures peuvent ainsi apparaître

comme des “ agents ” dans certaines situations sociales, et il en va de même, par extension, des “ œuvres d’arts ”. » (Gell, 2009 : 24)⁷⁸.

Le cinéma reflète alors le monde dans lequel nous vivons tout en y participant et en le transformant. Par sa forme et par son contenu, il permet, d’une part, le dépassement de l’indicible et génère, d’autre part, un type de connaissance où l’intelligible et le sensible laissent vibrer l’ambiguïté de l’Autre dans le langage. Les spectateurs pourront bien se projeter dans les personnages et leurs aventures, mais ils le feront toujours à travers les effets d’une esthétique qui raccorde des images et du son à du sens. Évidemment, l’esthétique ne pourra opérer de la même façon d’une subjectivité à l’autre mais l’important c’est que, lorsqu’il y aura rencontre entre esthétique et intimité, un travail de compréhension et d’appropriation de l’expérience sera mis en route chez le sujet ; les vecteurs de cette compréhension, ici les films, deviennent alors de véritables agents sociaux, interagissant avec les sujets pour façonner leur rapport à eux-mêmes, à l’autre et au monde.

Cinéma et connaissance

C’est pourquoi les films ne peuvent être réduits à du divertissement ou à des enjeux mercantiles ; ils montrent des zones de l’expérience qui sont trop souvent dans l’angle mort de la raison et du dire. C’est alors dans ce processus de réflexivité que les films peuvent opérer des transformations individuelles et collectives. Leur résonance

⁷⁸ Pensons notamment au film *The Exorcist* de William Friedkin et à l’émoi qu’il créa dans l’imaginaire collectif, obligeant les spectateurs à repenser leur position face à la mort et à l’existence des esprits maléfiques. Pensons également aux films « cultes » tels que *Star Wars*, *Lord of the Rings* ou encore *Harry Potter* qui sont devenus de véritables phénomènes sociaux et où des communautés de dizaine de milliers de sujets se sont créées autour de ces œuvres devenues « réelles ». Pensons à l’émission *Faire œuvre utile*, diffusée sur les ondes d’ICI ARTV au Québec : cette dernière est une émission mettant en scène des personnes qui ont vécu des expériences traumatisantes (la mort d’un proche, l’annonce d’une maladie incurable, etc.) et qui, après avoir trouvé refuge dans l’art, rencontrent les artistes pour les en remercier. Ces exemples témoignent toutes d’une agentivité propre aux films et aux œuvres d’art en général dans laquelle le cadre exclusivement artistique est dépassé pour se déployer relationnellement dans l’ensemble de la société.

témoigne ainsi de leur valeur heuristique et constitue un mode de connaissance à part entière. F. Laplantine, dans son anthropologie modale, aborde précisément cette question :

Pourquoi, confronté à l'activité qui consiste à nommer une forme, une couleur, une phrase musicale, ressentons-nous en effet l'impression pénible que les mots nous manquent et que la chose est « indescriptible » ? Quel rapport y a-t-il entre les mots et les sensations, entre les sons et les images ? Que faisons-nous quand nous prononçons le mot *rouge* ou que nous l'entendons ? Nous prononçons un son et, dans le même mouvement, nous faisons « apparaître une image ». « Mais peut-on penser sans parler » ? Autrement dit peut-il exister une pensée en image ?⁷⁹

La question est purement rhétorique parce que nous pensons y avoir déjà répondu. Elle est néanmoins centrale pour penser ce que nous appelons la fonction heuristique de l'art en général et du cinéma en particulier. Bref, la pensée et le sens ne sont pas réductibles aux mots et peuvent se déployer autrement. Mais la difficulté avec ce type de connaissance est qu'elle ne peut aborder l'Autre pour lui-même et en lui-même. Elle ne peut l'appréhender que dans son rapport paradoxal avec le Même au sein de ce que nous avons appelé tantôt la « limite-événementielle » (à propos de la mort et de l'origine), tantôt le langage comme événement (à propos de l'art) et où il y a oscillation continuelle entre le dire et le montrer. Or, l'une des particularités du dispositif cinématographique consiste justement en cette oscillation : ce qui défile devant nos yeux et nos oreilles est toujours en tension entre l'image et le son, entre le temps et l'espace, entre le dire et le montrer, permettant ainsi au sens de rester en mouvement et de ne pas se fixer une fois pour toute dans la parole. Bref, il y a de l'incomplétude dans ce type de connaissance et c'est précisément ce « reste » qu'il faut considérer lorsque nous nous attaquons à des cas-limites comme la mort et l'origine. Et le lieu où peuvent être vécues pour elles-mêmes ces tensions et cette

⁷⁹ François Laplantine. 2007. *Leçons de cinéma pour notre époque – Politique du sensible*, Paris : Téraèdre, p. 60

oscillation est l'esthétique. C'est d'ailleurs par l'esthétique que l'Autre trouve le moyen d'exister dans le Même. L'écart entre les deux n'est plus repoussé ou comblé par la parole ; l'écart se montre sans se dire et c'est justement parce qu'il se montre qu'on peut ensuite en dire quelque chose. Un dire toujours incomplet, toujours à reprendre et qui donnera naissance à tous les systèmes métaphysiques tentant de rendre compte de la mort et l'origine. L'esthétique porte ainsi sur ce que Jean-Marie Schaeffer appelle des « situations de connaissance incomplète » :

[s]ur toute une famille de situations de ce type [...] portant sur des interrogations qui à la fois importent de manière cruciale aux humains et qu'il est néanmoins impossible d'appréhender par nos stratégies cognitives canoniques [...] On sait l'importance de la création artistique mais aussi celle de l'expérience esthétique dans plusieurs familles de comportement anthropologiques qu'on pourrait décrire comme des situations de risque communicationnel extrême : lorsque nous entrons en rapport avec une altérité, par exemple avec les morts ou les ancêtres, ou encore lorsque nous nous adressons aux esprits et aux dieux, ou encore lorsque nous nous interrogeons sur notre situation dans le monde social, naturel ou cosmique, mais aussi, sur un plan individuel, lorsque nous nous trouvons face à l'énigme de notre propre existence et de notre finitude [...] Dans la plupart des communautés humaines, ces situations de communication incertaine, risquée, se sont cristallisées sous la forme d'une famille de productions apparentées transculturellement (danses, ornements, sculptures, productions verbales, représentations picturales, etc.), que nous, en Occident, avons coutume de réunir sous le terme « art ». Et dans toutes les cultures, les humains ont su tirer profit d'un ensemble de ressources mentales dont la genèse remonte haut dans l'histoire du vivant, pour se ménager des expériences où tout semble tomber en place, simplement et naturellement, ne laissant momentanément plus de lieu pour quelque question ou inquiétude que ce soit. C'est l'accès à ces moments d'immanence heureuse qu'en Occident nous avons coutume (depuis trois siècles) de désigner par le terme d' « esthétique ».⁸⁰

On peut dès lors aisément penser que la fonction sociale de l'art et, plus particulièrement du cinéma, est de dépasser l'indicibilité propre à la mort et à l'origine à travers un dispositif constitué d'images en mouvement et de sons. Au plan

⁸⁰ Jean-Marie Schaeffer. 2015. *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, pp. 309-310

langagier, l'esthétique cinématographique fait résonner la limite-événementielle de la mort et de l'origine et elle le fait par le moyen d'un processus symbolique unique en son genre.

Parce qu'il en a les moyens esthétiques, le cinéma peut ainsi devenir le lieu d'une expérience authentiquement religieuse et avoir une fonction religieuse. Il est évident qu'un film-documentaire sur des mythes de création ne découle pas de cette expérience et n'aura pas cette fonction. Aussi, l'expérience de visionnement d'un film n'opère pas de différenciation ontologique entre le sacré et le profane, contrairement à la récitation d'un texte sacré dans le cadre rituel d'une cérémonie religieuse. Mais cette expérience de visionnement peut tout de même opérer une transformation significative du sujet et faire résonner dans le dire quelque chose qui n'est pas de ce monde (le monde entendu ici étant celui de la mondialisation). Partant, ce type d'expérience participe à la gestion symbolique d'enjeux fondamentaux propres à toutes les cultures humaines : pourquoi mourrons-nous, pourquoi vivons-nous ?

Cinéma et religieux

On voit alors se dessiner des chemins peu explorés sur les rapports entre cinéma et religieux. Une œuvre peut en effet comporter implicitement des enjeux religieux tout en appartenant à un univers qui ne l'est pas. Cette œuvre, à travers son dispositif singulier et l'agentivité qu'elle exerce dans la société, peut participer à la gestion symbolique de l'Autre. La frontière entre le religieux et l'esthétique se brouille alors, le fait religieux et le fait esthétique ne pouvant plus être cantonnés dans leur spécificité respective, appelant du même coup la philosophie, l'anthropologie, les sciences des religions et les études cinématographiques à réfléchir sur ces accointances. Ces rapprochements entre religieux et cinéma sont, bien entendu, circonstanciels et se doivent d'être démontrés chaque fois qu'ils sont invoqués pour éviter l'amalgame, les comparaisons douteuses et la surinterprétation. Mais, par-delà

ces précautions nécessaires, il est tout de même avisé de penser que ces accointances existent et qu'il est important de les penser. En tout cas, nous espérons que cette thèse aura démontré le bien-fondé d'une telle réflexion et contribué à défricher un terrain resté à ce jour presque « sauvage ».

L'intention première de ce travail, au-delà de l'analyse d'œuvres cinématographiques particulières et de la problématisation de la question de l'indicible, était de questionner le fait religieux dans ses différents déplacements. Autrement dit, de réfléchir à sa recomposition hors des religions traditionnelles pour mieux déceler le besoin fondamental auquel, à travers différentes manifestations, il répond : donner un sens à notre existence, à notre finitude et au monde qui nous entoure. La sécularisation de nos sociétés est l'occasion, pour les sciences humaines et sociales, d'observer les déplacements en question et de réfléchir, à travers une posture que nous appelons « religiologique », à ce qu'il y a d'invariant dans la condition humaine. Le religieux et le sacré deviennent alors des objets de recherches transculturels qui débordent le cadre des religions « instituées » (christianisme, judaïsme, islam, communautés religieuses, liturgie, etc.) et permettent d'aller vers les ressorts anthropologiques fondamentaux qui se manifestent dans plusieurs formes expressives. Et l'art, comme nous l'avons vu, est l'une de ces formes. Plus encore, il est constitutif de la condition humaine depuis la nuit des temps. Cette intimité entre art et religieux est d'ailleurs éloquemment soulignée par les paroles de T. Hentsch :

L'irréductibilité du religieux vient de ce qu'il y aura toujours en nous, aussi enfoui soit-il, un désir de sens que rien de matériel ne saura assouvir. Que nous soyons athées ou croyants, la question de l'Être résonne en nous : « Pourquoi donc y a-t-il de l'étant et non pas plutôt rien ? » demande Heidegger. Quoi qu'il en soit de l'état actuel de la métaphysique, la question qu'elle pose demeure [...] Et comme ce qui était manifestement religieux ne comble plus nos attentes, il y a fort à parier que ce religieux s'est déplacé là où on ne le voit pas ; plus exactement là où, contre toute attente, il réapparaît sous d'autres noms [...] Un important transfert s'est ainsi produit en Occident par lequel l'art est devenu à certains égards plus authentiquement religieux

que la religion. L'art s'est donc dirigé vers ce qu'il pouvait faire de mieux : « dire » le manque, la perte, l'indicible, l'ineffable, sentiments que l'art, au fond, a toujours su faire surgir.⁸¹

On pourrait penser alors que la frontière entre le religieux et l'art étant floue, mobile et perméable, il leur arrive parfois de passer l'un dans l'autre, devenant deux facettes d'un même prisme qui, depuis les premières sépultures néanderthaliennes jusqu'aux films de D. Villeneuve, de S. Kubrick et de T. Malick, n'ont jamais cessé de miroiter dans la culture pour interroger l'existence du monde et notre finitude.

Nous citons en terminant les mots d'Edgar Morin pour faire écho à notre souhait d'un savoir véritablement interdisciplinaire qui, au-delà des juridictions traditionnelles, mettrait en lumière ce qui est fondamental dans l'humanité et qui, justement, ne connaît pas de frontières : « [l]a reliance entre les savoirs de multiples disciplines, jointe à la réforme profonde de l'enseignement des arts et de l'esthétique, comporterait une révolution pédagogique essentielle. »⁸². Bref, souhaitons-nous de tout cœur cette belle révolution.

⁸¹ Thierry Hentsch, 1997. « Chapitre 3 : Le politique et le religieux », dans *Introduction aux fondements du politique*, Sainte-Foy : Presses de l'université du Québec, pp. 67, 68, 71, 73.

⁸² Edgar Morin. 2016. *Sur l'esthétique*, Paris : Les Éditions Robert Laffont, p. 123

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

Boukala, Mouloud. 2009. *Le dispositif cinématographique : un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Paris : Téraèdre. 138p.

Durand, Gilbert. 1996. *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris : Albin Michel. 256p.

Goodman, Nelson. 2015. *Manières de faire des mondes*, Paris : Gallimard. 240p.

Heidegger, Martin. 1967. *Introduction à la métaphysique*, Paris : Gallimard. 238p

Laplantine, François. 2009. *Son, images et langage : Anthropologie esthétique et subversion*, Paris : Beauchesne. 204p.

Ménard, Guy. 1991. « Introduction à la pratique de l'interprétation religiologique » dans *Les Cahiers du Département des Sciences Religieuses*, Université du Québec à Montréal, Montréal. 48p.

d'Ormesson, Jean. 2014. *Comme un chant d'espérance*, Paris : Éditions Héloïse d'Ormesson. 120p.

Pierre, Jacques. 2017. *Guide pour la pratique de l'interprétation en sciences des religions. Document pédagogique dans le cadre du cours REL2306 — Mythologie et cinéma*, Université du Québec à Montréal : Montréal. 16 p.

Wittgenstein, Ludwig. 1993. *Tractatus logico-philosophicus*; Paris : Gallimard. 122p.

CHAPITRE I : LA LIMITE ET L'ÉVÉNEMENT

Bataille, Georges. 1973. *Théorie de la religion*, Paris : Gallimard. 168p.

Bateson, Gregory ; Mary Catherine. 1989. *La peur des anges : vers une épistémologie du sacré*, Paris : Seuil. 296p.

- Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard. 192p.
- Greisch, Jean. 2014. « Ce que l'événement donne à penser », dans *Recherches de Science Religieuse*, Tome 102. pp. 39 à 62.
- Hentsch, Thierry. 2006. *La mer, la limite*. Montréal : Hélio trope et Conjonctures. 84p.
- Jenny, Laurent. 2005. « La langue, le même et l'autre » dans *Fabula LHT*, 0, pp.1-20
- Laplantine, François. 2018. *Penser le sensible*, Paris : Pocket. 224p.
- Le Breton, David. 2006. *La saveur du monde : une anthropologie des sens*. Paris : Métailié. 456p.
- Médam, Alain. 2016. *L'aube des signes : préhistoire et naissance de l'homme*. Montréal : Liber.180p.
- Pierre, Jacques. 2009. « Bataille, l'horizon et la pensée de l'Autre », dans *Georges Bataille interdisciplinaire. Autour de la somme athéologique*. Québec : Éditions du Tryptique, pp. 193-217.
- _____ 2003. « Scansion et mesure » dans *Religiologiques*, 27 (printemps 2003), pp. 187-199.
- _____ 1994. « L'impasse dans la définition du religieux: analyse et dépassement » dans *Religiologiques*, 9 (hiver 1994), 17 p.
- Reeves, Hubert. 1981. *Patience dans l'azure*, Éditions du Seuil : Paris. 272p.
- Rosa, Hartmut. 2018. *Résonance – une sociologie de la relation au monde*, Paris : Éditions La Découverte. 536p.
- Turner, Victor. 1990. *Le phénomène rituel*, Paris : Presses universitaires de France. 208p.
- van Gennep, Arnold. 1981. *Les rites de passages*. Paris : Picard. 226p.
- CHAPITRE II : L'ORIGINE ET LA MORT
- Caillois, Roger. 1988. *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard. 256p.

Chamberland, Paul. 2004. *Une politique de la douleur – Pour résister à notre anéantissement*, Montréal : VLB ÉDITEUR. 288p.

Douglas, Mary. 1966. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London : Routledge. 193p.

Durkheim, Émile. 1960. *Les formes élémentaires de la religion*, Paris : Presses Universitaires de France. 647p.

Eliade, Mircea. 1963. *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard. 256p.

Godelier, Maurice. 2014. *La mort et ses au-delà*, Paris : CNRS Éditions. 410p.

Hentsch, Thierry. 2005. *Raconter et mourir : Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 496p.

Jankélévitch, Vladimir. 1977. *La mort*, Paris : Flammarion. 474p.

Lambert, Yves. 2007. *La naissance des religions*, Paris : Armand Collin. 509p.

Morin, Edgard. 1970. *L'homme et la mort*, Paris : Éditions du Seuil. 352p.

Otto, Rudolf. 2001. *Le sacré*, Paris : Petite Bibliothèque Payot. 238p.

Pélicier, Yves. 1988. *Les origines*, Sous la direction de Philippe Brenot, Paris : l'Harmattan. 251p.

Ricoeur, Paul. 1977. « Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire » dans *Revue philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 75, no. 25, pp. 126-147.

Thomas, Louis-Vincent. 1988. *La mort*, Paris: Presses Universitaires de France. 128p.

Vernant, Jean-Pierre. 1985. *La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris : Hachette. 93p.

Vioulac, Jean. 2014. *Apocalypse de la vérité*, Paris : Ad Solem. 259p.

Wunenburger, Jean-Jacques. 2019. *Introduction. Structures et fonction des imaginaires de l'altérité*, Caietele Echinoc, 36/: Imaginaires de l'altérité : Pour une approche anthropologique. pp. 11 à 18.

CHAPITRE III : *ARRIVAL*

Brean, Simon. « Filiation et novumtemporel : le cas d'Interstellar et d'Arrival », dans *ReS Futurae*, 17/2021, mise en ligne le 28 juin 2021
URL :<http://journals.openedition.org/resf/8970>

Carruthers, Anne. « Temporality, Reproduction and the Not-Yet in Denis Villeneuve's Arrival », dans *Film-Philosophy*, vol. 22, no. 3, octobre 2018, pp. 331-339.

Cavell, Stanley. 1999. *La projection du monde : Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin. 299p.

Chiang, Ted. 2002. *Story of my life, and others*. Tor Books : New York, pp. 91-145.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit. 384p.

Kino, Gemma. « Denis Villeneuve's Multilingual Cinema : Decentring Space, Time and Language in Arrival », dans *Multilingualism in Film*, Peter Lang Edition : Berne, 2019, pp. 209-224.

Laplantine, François. 2005. *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre. 220p.

Morin, Edgar. 2018. *Le cinéma: un art de la complexité*. Paris : Nouveau Monde éditions. 617p

Mamula, Tijana. « Denis Villeneuve, Film Theorist ; or, Cinema's Arrival in a Multilingual World », dans *Screen*, vol. 59, issue 4, Winter 2018, pp. 542-551.

Sticchi, Francesco. « From Spinoza to Contemporary Linguistics : Pragmatic Ethics in Denis Villeneuve's Arrival », dans *Canadian Journal of Films Studies*, vol 27, no. 2, Fall 2018, pp. 48-65.

van Dijk, Mathilde. « Living with Time : Spirituality and Denis Villeneuve's Arrival », dans *Religions*, vol. 12, no. 17, 2021, 11 p.

W. Glazier, Jacob ; J. Beck, Timothy. « Apocalypse, Language, Temporality : an Alien Encounter in Ted Chiang's Story of Your Life », dans *Subjectivity*, vol. 11, no. 13, 2018, pp. 267-284.

CHAPITRE IV : 2001 : A SPACE ODYSSEY

E. Williams, Dale. « 2001 : A Space Odyssey : A Warning Before its Time », dans *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 1, issue 3, 1984, pp. 311-322.

Gilbert, James. « Auteur with a Capital A », dans *Stanley Kubrick's 2001 : A Space Odyssey*, Robert Kolker (dir.), Oxford University Press, 2006, pp. 29-41.

Guirand, Félix; Joël Schmidt. 1996. *Mythes et mythologies: histoire et dictionnaire*, Paris : Larousse. 894p.

I.Pope, Richard. « In Kubrick's Crypt, a Derrida/Deleuze Monster, on 2001 : A Space Odyssey », dans *Film-Philosophy*, vol. 7, issue 3, 2003, [HTTP://doi.org/10.3366/films.2003.00221](http://doi.org/10.3366/films.2003.00221)

J. Abrams, Jerold. « Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001 : A Space Odyssey », dans *The Philosophy of Stanley Kubrick*, University Press of Kentucky, 2007, pp. 247-266.

Kapferer, Bruce. « Cosmology and the Mythic in Kubrick's 2001 : The Imaginary in the Aesthetic of Cinema », dans *Framing Cosmologies : the Anthropology of Worlds*, Manchester University Press, 2014, pp. 278-310.

La Sainte Bible, École Biblique de Jérusalem, Paris : Desclée de Brouwer, 1955. 1995p.

L. Stoehr, Kevin. « 2001 : A philosophical Odyssey », dans *The Philosophy of Science Fiction Film*, University Press of Kentucky, 2008, pp. 119-134.

Leonard, Gary. « Technically Human : Kubrick's Monolite and Heidegger's Propriate Event », dans *Film Criticism*, vol. 36, no. 1, 2011, pp. 44-69.

Lopez, Victor. « La création du monde : la philosophie entre art et science (le Traité du Monde de Descartes lu à la lumière de la modernité artistique de Proust et de Kubrick) », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, no. 4, 2008, pp.517-533.

Loranger, Anne-Christine. « 2001 : A Space Odyssey : Genèse d'un film culte », dans *Séquences : La revue de cinéma*, 2001, no. 316, pp. 4-7.

Nietzsche, Friedrich. 1903. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Société du Mercure de France. 488p.

Whittington, William. « Music and Speculation in 2001 : A Space Odyssey », dans *Sound Design and Science Fiction*, University Press of Texas, 2007, pp. 39-52.

CHAPITRE V : *A HIDDEN LIFE*

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. 2016. *Esthétique du film*. Malakoff : Armand Collin. 335p.

B. Barnett, Christopher. « Spirit (uality) in the films of Terrence Malick » dans *Journal of Religion and Film*, vol. 17, issue 1, 2013, 29 p.

B. Bernett, Christopher ; J. Elliston, Clark. 2017. *Theology and the Films of Terrence Malick*, Routledge : Londres, 290 p.

Blasi, Gabriella. 2020. *The Work of Terrence : Time-Based Ecocinema*, Amsterdam University Press, 178 p.

Deane Tucker, Thomas ; Kendall, Stuart. 2011. *Terrence Malick. Film and Philosophy*. Continuum, New York. 225p.

Fijo, Alberto. « A Hidden Life : Malick's Requiem » dans *Church Communication and Culture*, vol. 5, no. 2, 2020, pp.187-209.

Kondyuk, Denys. « Revelation of God Through Film : Theological Aesthetics and Beauty as Transcendental Applied to Films of Terrence Malick and Andrey Zuyagintsev » dans *Journal of European Baptist Studies*, vol 19, no. 2, 2019, pp. 51-65.

Sonnet, Jean-Pierre. « Le cinéma comme épiphanie – Une vie cachée de Terrence Malick » dans *Études*, vol. février, no. 2, 2020, pp. 93-100.

Tan, Ian. « Resistance in Dis-Ability : Terrence Malick's A Hidden Life and the Fragility of Phenomenological Worldhood » dans *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 16, issue 1, pp. 1-17.

Woessner, Martin. « What is Heideggerian Cinema ? Film, Philosophy and Cultural Mobility » dans *New German Critique*, no. 113, 2011, pp. 129-157.

CONCLUSION

Abraham, Yves-Marie. 2019. *Guérir du mal de l'infini*, Montréal : Écosociété. 280p

Ariès, Philippe. 1977. *L'homme devant la mort*, Paris : Éditions du Seuil. 642p.

Aurèle, Marc. 2005. *Pensées à moi-même*, Paris : Mille et une nuits. 127p.

Caillé, Alain. 2005. *Dé-penser l'économique*, Paris : Éditions La Découverte. 320p.

Gadamer, Hans-Georg. 1976. *Vérité et méthode*, Paris : Éditions du Seuil. 534.

Gell, Alfred. 2009. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Dijon : Les presses du réel. 328p.

Hentsch, Thierry. 1997. « Chapitre 3 : Le politique et le religieux », dans *Introduction aux fondements du politique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec. 128p.

Laplantine, François. 2007. *Leçons de cinéma pour notre époque*. Paris : Téraèdre. 192p.

Le Guay, Damien. 2008. « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés : Les différents moyens de l'occulter » dans *Études sur la mort : Revue de la Société de thanatologie*, Paris : l'Esprit du temps, no. 134. pp. 115 à 123.

Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures want? The lives and loves of images*, Chicago: The University Chicago Press. 408p.

Morin, Edgard. 2016. *Sur l'esthétique*, Paris : Éditions Robert Laffont. 144p

Schaeffer, Jean-Marie. 2015. *L'expérience esthétique*. Coll. « NRF essais » Paris : Gallimard. 384p.