

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SACRÉ, ÊTRE ET CINÉMA : LE POÉTIQUE CHEZ TERRENCE MALICK

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR

JONATHAN QUESNEL

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.07-2011). 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.»

La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle; ce qui compte n'est pas l'énoncé du vent, c'est le vent.

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise posera essentiellement deux grandes questions : 1) En quoi la sacralisation d'un monde, proposée dans le cinéma de Terrence Malick, s'inscrit-elle dans les racines conceptuelles de l'ontologie fondamentale d'Heidegger? 2) En quoi le langage cinématographique de Terrence Malick est-il poétique et comment ce poétique renvoie-t-il au sacré?

L'importance sera mise ici sur une définition fonctionnaliste du poétique et du sacré, à savoir l'ouverture sur la virtualité du monde qu'ils incarnent tout deux. Nous ferons l'hypothèse que l'apport de Terrence Malick, par l'entremise du 7^e art, touche à un religieux toujours efficient qui « sort » de son cadre proprement institutionnel pour se mouvoir et se manifester dans un terreau plus vastement culturel – dans ce cas-ci : le cinéma, vu comme une expérience subjective du sentiment religieux, à travers son contenu, sa fonction et ses effets.

Par conséquent, nous montrerons que ce type de cinéma pointe vers les limites de l'assignable et du déterminé, qu'il plonge profondément dans les abîmes de l'Être oublié, qu'il (re)chorégraphie la vieille valse des âmes et de la nature, qu'il sacralise des univers stérilisés, bref... qu'il s'évertue à « montrer » ce qui ne peut se « dire ».

Mots-clés : ouvert, sacré, Être, poétique, liminarité, herméneutique, ontologie

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	i
REMERCIEMENTS	ii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE SACRÉ	15
1.1 La liminarité	16
1.2 L'Origine	21
1.3 Banalisation et désuétude	28
1.4 Le croire et le fondement	30
1.5 Le numineux et le réenchantement du monde	34
CHAPITRE II	
LA DIFFÉRENCE ONTOLOGIQUE	38
2.1 Être et étant	39
2.2 Oubli et homogénéisation	45
2.3 Le poétique	50
CHAPITRE III	
LE CINÉMA	56
3.1 <i>The Thin Red Line</i>	57
3.2 <i>The Tree of Life</i>	70
CONCLUSION	88
BIBLIOGRAPHIE	93

AVANT-PROPOS

Un mot à l'intention des lecteurs et des lectrices qui attaqueront les pages à venir, ne serait-ce que pour témoigner du plaisir que nous avons eu, tout au long de la rédaction, à polir des idées et à construire des images, en espérant que ces dernières sauront éveiller en vous quelques interrogations, quelques étonnements, quelques désaccords, et peut-être même, quelques émotions.

Durant ces trois dernières années, notre travail se sera résumé à une seule chose : essayer d'établir des espaces de rencontre. Tout d'abord, une rencontre de type conceptuel (entre le sacré, l'Être et le poétique); ensuite, une autre de type disciplinaire (entre les sciences des religions, la philosophie et le cinéma); et finalement, une dernière de type plus personnel (entre vous et l'auteur de ces lignes).

C'est donc dans ces dispositions que nous souhaitons accueillantes, que vous êtes cordialement invités à *rencontrer* un objet, des hypothèses et une pensée; une pensée qui n'est pas affirmative, ni démonstrative, mais qui se présente plutôt comme une proposition.

En vous souhaitant un bon voyage,

Jonathan Quesnel

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 7-8 ans, film, après film, après film, après film! Il s'agit de mes parents, et plus particulièrement, de mon père. À sa manière bien unique, il aura su allumer ma flamme pour le 7^e art en me partageant son enthousiasme contagieux pour les « classiques », tels *Once upon a time in the west*, *Rocky*, *Indiana Jones*, *The Godfather*, etc. Les bonnes mœurs de l'époque n'étant plus celles des temps qui courent, 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 qui, aujourd'hui encore, ne cesse de croître.

Ensuite, je ne saurais passer sous silence l'influence considérable des enseignants qui m'auront suivi tout au long de mon parcours académique, du cégep jusqu'aux cycles supérieurs. Il s'agit de François Primeau (professeur de cinéma, au Cégep André-Laurendeau), avec qui j'aurai découvert le fonctionnement du langage cinématographique; de Stéphane Leclerc (chargé de cours en scénarisation cinématographique, à l'UQÀM), avec qui j'aurai fait mes premières armes en matière d'analyse; de Pierre Lucier (professeur invité au département des sciences des religions, à l'UQÀM), avec qui j'aurai compris que l'humilité et le dépassement de soi sont de bien nobles qualités; et finalement, de Jacques Pierre (professeur au département des sciences des religions, à l'UQÀM), mon directeur de maîtrise, avec qui j'aurai défini mes champs d'intérêts en sciences des religions, amélioré considérablement ma plume grâce à ses conseils judicieux... et « saigné des yeux » en lisant ses *nombreux* commentaires par écrit! Dans tous les cas, merci Jacques pour ta rigueur (mais aussi pour ton grand coeur).

Finalement, je voudrais insister sur l'apport peut-être plus discret, mais tout aussi important, de Diane Pellerin (assistance au programme au département des sciences des religions, à l'UQÀM), qui m'a si souvent permis de (re)trouver le chemin de la lumière lorsque j'avais le sentiment d'être perdu dans les limbes. Diane, ta disponibilité, ton professionnalisme et ta bonne humeur sont autant de réconfort qu'une percée de soleil au cœur de la nuit arctique!

J'ajouterais en dernier lieu, un remerciement tout spécial à Stanley Kubrick et à son adaptation cinématographique du roman d'Anthony Burgess, *A clockwork orange*. Du haut de mes 15 ans bien sonnés, en *ressentant* pour la première fois l'effet transformateur que peut provoquer le visionnement d'un film (en l'occurrence, celui de Kubrick), j'ai alors compris ce qu'est le cinéma d'auteur, ce qu'est la subversion, ce qu'est une démarche, ce qu'est l'Art.

Donc, à vous tous, merci!

INTRODUCTION

L'être humain sait dire le réel. Non seulement il sait le faire, mais il se doit de le faire. Comme le mentionnait Heidegger, « être homme » signifie « être un disant »¹. Tel un filtre qui retient la substance du monde dans ses filets, le langage s'assure de cerner la réalité afin qu'elle puisse faire sens, afin que nous puissions, une fois dite, nous situer en elle. La culture permet « d'habiter » *un* monde, l'arrachant par le fait même au chaos. Or, c'est à travers le *logos* que l'homme peut faire son travail de défrichage du réel. Tout ne saurait cependant répondre au *logos*. Quelque chose de l'expérience humaine est destiné à lui échapper. Qu'en est-il alors de ce qui passe à travers son filtre? Si ce même filtre est dans l'incapacité de retenir l'expérience humaine, l'existence de celle-ci est-elle pour autant irréaliste, oubliée ou diffractée par notre incapacité de la dire? Et si toutes les dimensions du réel ne sauraient être épuisées par le langage qui cherche à les désambiguïser, à les formuler, à les partager, comment la totalité de l'expérience pourrait-elle être accessible? Et que devient cette part d'ombre qui obscurcit le fond – et parfois l'abîme – d'une réalité bien plus crevassée que lisse?

Ces questions d'ordre métaphysique et philosophique vibrent en l'homme depuis toujours, survivant aux civilisations et au temps, s'enracinant dans les fondations des grandes religions aussi bien que dans celles des différents champs scientifiques, et semblent pointer vers la même direction : où situer l'*autorité*² d'un monde duel qui, pour reprendre la formule de Ludwig Wittgenstein, peut tout à la fois se *dire* et se *montrer*?³

¹ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 91.

² *Autorité* au sens où Bataille l'entend dans *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973.

³ Pour Wittgenstein, comme ce qui renvoie au *montrer* ne peut être *dit*, il faut donc le taire. Cette idée centrale au *Tractatus logico-philosophicus* rejoint ici l'allégorie de l'eau s'écoulant du filtre inapte à la retenir, au sens où ce qui dépasse les balises du langage – s'agissant de l'atomisme logique dans le cas du *Tractatus* – se doit d'être tu. Mais si cette réalité – celle qui se montre – ne peut se laisser saisir par

Cette ombre donc, que nous appellerons virtualité, transcende les catégories du penser et perce la toile du connu, ouvrant ainsi une fenêtre sur l'indétermination. L'inéluctabilité de la mort en est probablement le meilleur exemple et, de bien des manières, en incarne la trouée, cet inconnu que l'homme ne peut amadouer qu'à travers sa symbolisation.

Cette quête pour dire l'indicible est autant le fait de l'homme d'hier que de celui d'aujourd'hui et touche conjointement aux grands enjeux de l'art et du religieux, ces deux faces d'un prisme qui fait miroiter la virtualité du monde et la réintègre à l'intérieur du sens. Nous tâcherons donc de souligner l'aspect fonctionnel de l'art et du religieux quant à leur prédisposition commune à porter le souci de ce que Heidegger appelle l'*ouvert* et par cette capacité qui est la leur de construire du sens là où le néant règne.

Présentation

Ce qui nous interpelle viscéralement dans l'art se situe aux pourtours de la part d'ombre qui vit en chaque homme, aux limites de l'assignable et du démontrable. C'est sur ces eaux que nous voguerons tout au long de ce mémoire, en direction d'une réalité impossible à se laisser complètement saisir par un dire; en direction de cette altérité qui peine à se marier aux formulations discursives forcément limitées, brillant d'une existence qui n'en n'est pas moins vraie, résonnant d'un effet qui n'en n'est pas moins puissant. C'est donc sur la frange de la liminarité – celle qui distingue l'Autre du Même, l'impensé du pensé et, ultimement, le transcendant de l'immanent – que nous tenterons de situer à la fois l'art et le religieux.

extension, le poétique, qui viennent prendre la relève d'un discours que l'on pourrait qualifier de dénotatif, puisque muni d'outils différents dans le but de cerner un réel différent : celui qui échappe au langage et qui, paradoxalement, se doit d'être intégré au langage.

Or, il nous semble que le septième art constitue un terrain privilégié pour mener cette investigation, et plus particulièrement l'œuvre du cinéaste américain Terrence Malick. Pour plusieurs raisons que nous exposerons dans les pages qui suivent, la filmographie atypique du réalisateur apparaît comme un objet de recherche fait sur mesure pour notre posture intellectuelle, mais également pour notre définition du religieux, dans la mesure où il permettra justement de jeter un pont entre les berges de l'art et du sacré.

Nous croyons en effet que le cinéma peut remplir le même rôle que ce que nous appelons le *sacré*, c'est-à-dire ce mode d'existence ontologique qui se distingue radicalement du profane et qui ouvre le monde sur un ailleurs. Nés de cette ouverture sur un ailleurs, l'Autre et le Même peuvent ainsi être mis en rapport, créant de la sorte une médiation entre la part évasive du réel et les outils du logos dont nous disposons pour lui donner une place dans le discours. C'est ainsi que se constitue une dialectique entre le *dire* qui appartient au règne du langage et le *montrer* qui, pour Wittgenstein, appartient au domaine de la mystique. Or, notre mémoire questionne précisément ce rapport dialectique entre le *dire* et le *montrer* dans l'œuvre de Terrence Malick. Par conséquent, nous soulignerons que le discours cinématographique de Malick a autant à voir avec le *dire* qu'avec le *montrer*, puisque c'est dans le va-et-vient entre les deux que se révèle un monde qui, à défaut de pouvoir être entièrement cerné par le logos, se meut et se révèle par le poétique. Il en ressortira l'hypothèse, qu'à travers les films de Malick, se déploie une concomitance entre sacré et Être, permettant, d'une part, de surmonter l'oubli de l'Être et d'autre part, d'exister dans un monde traversé par ce que Heidegger appelle l'*ouvert*.

À cet égard, les œuvres d'Andrei Tarkovski, de Stanley Kubrick, d'Ingmar Bergman ou de David Lynch sont exemplaires et nous ont bouleversé puisqu'elles ont su nourrir inconsciemment notre intérêt pour la question religieuse en nous donnant à vivre ce rapport à l'indicible. Ces grands maîtres du septième art furent tous, à leur

manière bien unique, les premiers instigateurs de notre fascination pour ce type de réalité qui se ressent bien plus qu'il ne s'explique. C'est plus tardivement que nous avons découvert Terrence Malick à travers son drame de guerre *The thin red line* et, depuis ce jour, son univers n'a cessé de nous interpeller.

Royaumes célestes, récits cosmogoniques, genèse et divinité sont toutes des représentations symboliques qui cherchent à donner un sens, à labourer le réel, à rendre le monde habitable. Ces représentations symboliques gorgées de sacré prennent le relais d'un profane incapable de remplir tous les vides, colmatant ainsi les « trous » laissés par les limites de la raison humaine. Nous pensons que le cinéma de Malick vient récupérer ce qui excède la rationalité, en se faisant le représentant des plus profondes interrogations de l'homme concernant son origine et sa finitude. Et pour appuyer pareille hypothèse, nous présenterons, dans les pages qui suivent, l'infrastructure de notre pensée.

Problématique

Notre projet tient dans une question assez simple : en quoi l'œuvre cinématographique de Terrence Malick propose-t-elle une conception mystique et sacrée de l'existence, participant d'un réenchantement du monde par l'Être retrouvé? En appui à ce questionnement, il faut savoir que Terrence Malick a entrepris une thèse doctorale sur Søren Kierkegaard, Martin Heidegger et Ludwig Wittgenstein et qu'il n'a jamais soutenu celle-dernière à cause d'un désaccord avec son directeur de recherche Gilbert Ryle; qu'il a enseigné la philosophie au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) et qu'il a traduit de l'allemand à l'anglais le texte *Principe de Raison* de Martin Heidegger. Sachant cela, on peut raisonnablement penser que la posture du cinéaste a été influencée par la fréquentation des trois auteurs mentionnés

ci-haut. Or, ces trois philosophes ont développé, chacun à leur façon, une conception mystique de la vie. Le cadre de la maîtrise ne nous permettant pas d'explorer de concert l'œuvre de ces trois penseurs, nous nous en tiendrons donc à un seul, Martin Heidegger.

Mais comment confirmer notre hypothèse? Les sciences des religions ont développé pour analyser les différentes manifestations du religieux, un ensemble de concepts qui ont déjà montré leur pertinence et leur fécondité pour la compréhension de phénomènes culturels étrangers au domaine du religieux stricto sensu, et notamment pour le cinéma. Quelques concepts majeurs en sciences des religions, comme par exemple le sacré, le mythe, le cosmos et la transcendance, ont déjà été appliqués avec succès à l'art cinématographique et ont permis d'y montrer la présence de structures et de fonctions religieuses. Il s'agira donc, dans le sillage de notre hypothèse, de montrer qu'ils s'appliquent aussi à l'œuvre de notre cinéaste et qu'ils permettent de déceler, dans la poésie de ce dernier, un travail de révélation de l'indicible.

Plus précisément, nous voulons utiliser ensemble les concepts de sacré et d'ontologie pour les appliquer au cinéma de Terrence Malick. Le mémoire sera ainsi divisé en trois chapitres: 1) une définition du sacré, 2) les concepts clés de la pensée heideggérienne et enfin, 3) la syntaxe cinématographique du réalisateur américain en tant qu'elle est porteuse de ce que Heidegger appelle un « souci de l'être ». Et pour ce faire, nous nous en remettons plus particulièrement aux travaux de Jacques Pierre, de Martin Heidegger⁴ et de Rudolf Otto.

Tout au long de ces trois chapitres, mais plus précisément dans le troisième, qui sera au fond le cœur de ce travail, nous essaierons de répondre aux sous-questions suivantes :

⁴ Nous nous inspirerons exclusivement des textes *Être et temps* (1986), *Introduction à la métaphysique* (1967), *Chemins qui ne mènent nulle part* (1986) et *Remarques sur art-sculpture-espace* (2009).

- 1) En quoi la sacralisation d'un monde, proposée dans le cinéma de Malick, s'inscrit-elle dans les grands schèmes de l'ontologie fondamentale d'Heidegger (il sera principalement question de l'Être, de son oubli ainsi que du poétique)?
- 2) En quoi, à l'intérieur de la filmographie traitée ici⁵, le poétique participe-t-il à un *réenchantement du monde* et comment se manifeste-t-il sous les traits d'un indistinct à saisir, d'une compréhension qui révèle?
- 3) En quoi le langage cinématographique du cinéaste devient-il langage poétique, créant ainsi une parfaite cohérence entre le fond et la forme de son œuvre?
- 4) En quoi ce poétique incarne-t-il (également) le contrepoids à une modernité aseptisante?
- 5) Et finalement, ces quatre pistes réflexives convergeront vers une question plus globale : comment Malick surmonte-t-il l'oubli de l'Être et sous quelles modalités aborde-t-il cet Être retrouvé?

Suite à cela, l'objectif sera de montrer que l'œuvre du cinéaste possède les attributs fonctionnels du sacré et de cet authentique pouvoir transformateur qui est aussi propre à l'art.

L'essentiel du travail portera sur le substrat religieux de l'œuvre malickienne (un religieux beaucoup plus expérientiel et intériorisé qu'institutionnel et légiféré) afin de

⁵ Seront inclus dans cette filmographie les deux longs métrages les plus marquants du cinéaste, c'est-à-dire: *The Thin Red Line* (1998) et *The Tree of Life* (2011). *Badlands* (1974), *Days of Heaven* (1978), *The New World* (2005) et *To the Wonder* (2013) n'y figureront pas et ce, pour deux raisons bien particulières. L'intervalle de vingt années entre *Days of Heaven* et *The thin red line* laisse présager un changement considérable dans l'approche cinématographique de Malick. Pour être plus précis, sa « véritable » signature s'est cristallisée au retour de cette longue et mystérieuse inactivité, faisant en sorte qu'elle « colle » mieux à notre propos. Il en va donc d'un souci de cohérence concernant l'application de notre bagage théorique sur notre objet et qui, dans les circonstances, épouse plus difficilement les deux premiers films du réalisateur (*Badlands* et *Days of Heaven*). Finalement, *The New World* (2005) et *To the Wonder* (2013) seront aussi mis de côté afin d'éviter les redites et redondances, mais également, afin de pouvoir respecter le format du mémoire qui nous a été fortement suggéré, c'est-à-dire environ 90 pages. Nous croyons donc avoir suffisamment de matériel avec les deux longs métrages mentionnés plus haut pour couvrir l'ensemble de notre théorie.

le rendre identifiable à l'intérieur de la syntaxe cinématographique du réalisateur. C'est donc à cette entreprise que serviront les concepts de sacré, d'Être et de poétique. Ensuite, nous montrerons en quoi l'œuvre de Malick est critique à l'égard de la modernité, de la dérive existentielle qui caractérise la grande majorité de ses personnages et de l'homogénéisation du réel vidée de toute épaisseur ontologique. Sous la toile opaque de cette lourde unidimensionnalité, l'Être n'est qu'oubli, occulté par l'omniprésence de l'étant. Et c'est à travers l'ouverture poétique, nous dit Malick, que l'Être peut être retrouvé et le monde réenchanté.

À première vue, la terminologie de Heidegger ne semble pas avoir de rapport immédiat au religieux. Pourtant, la notion d'*ouvert* est au cœur de notre conception fonctionnelle du sacré. C'est en effet à partir de celui-ci qu'on peut comprendre que l'Être et le sacré ne coïncident pas avec le Même. Il y a dans l'Être et le sacré un ailleurs qui pointe vers l'Autre et qui fait en sorte que le monde n'est pas unidimensionnel. Or, Malick nous montre que la quête de sens propre à l'être humain a précisément pour objet ce « Grand Inconnu » qui remplit d'infini les espaces laissés libres entre les mots, entre les choses, entre les corps.

C'est donc en situant notre propos principalement dans le champ de la philosophie que nous croyons pouvoir articuler l'Être dont nous parle Heidegger et le poétique que nous montre Malick dans notre conception fonctionnelle du sacré. Nous montrerons ainsi comment le sacré vient colorer ici l'ontologie heideggérienne en contribuant au *réenchantement du monde* proposé par Malick.

En bref, cette recherche propose de mettre en relation ce qui, à première vue, ne semble pas être de nature religieuse (au sens où l'entendent les religions instituées) : le sacré tel que nous le proposerons, le cinéma, dont on sait qu'il est un art populaire détaché le plus souvent de toute affiliation confessionnelle, et la philosophie heideggérienne. Nous faisons donc l'hypothèse que *Malick établit une relation*

symbiotique entre le cinéma et le sacré, autant au niveau du contenu que de la forme, en portant le questionnement le plus essentiel du genre humain : Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous? Pourquoi vivons-nous?

Le cinéma de Malick s'inscrit en effet dans ce que les sciences des religions ont coutume maintenant d'appeler *le déplacement du religieux*, à savoir la résurgence, en dehors de toutes institutionnalisations religieuses traditionnelles, de questionnements, de réponses, de représentations, de formes de vie et d'actions séculières qui caractérisent le langage religieux. C'est dire que la culture occidentale, plus encline à se définir selon les diktats d'une économie globalisée, d'une technologie tentaculaire, d'une sécularisation fortifiée, a malgré tout en son sein un art révélateur d'un Autre, de l'Être oublié, et porte sur l'humanité un regard qui aspire à « [...] monter les marches, à la merveille. »⁶

Méthodologie

Notre approche sera herméneutique. Mais l'herméneutique n'est pas à proprement parler une méthode. Elle s'accommode d'une méthode pour autant que cette dernière lui permet de baliser le parcours de l'interprétation. Mais sa finalité est d'abord et avant tout de déployer le sens d'une œuvre, en l'occurrence d'une œuvre philosophique et d'une œuvre filmographique, en les faisant se répondre l'une l'autre.

Interprétation est assurément le mot-clé quant à la méthodologie envisagée ici, soit cette recherche de sens qui opère systématiquement à travers un mouvement circulaire entre le sujet interprétant, l'objet interprété et le monde dans lequel ils se situent l'un et l'autre.

⁶ Citation tirée du film *To the Wonder*.

Ce que nous proposerons dans ce présent mémoire n'est en rien l'affaire de postulats empiriques, puisque nous voulons accorder toute l'importance qu'il se doit à l'épaisseur expérientielle d'une herméneutique plus transformative qu'informative. Bref, nous ne souhaitons guère « cacher » l'essence de notre objet sous le tapis rationnel d'une méthode, ce qui pourrait tristement diluer la couleur des hypothèses que nous espérons faire ressortir de notre analyse. L'entièreté du mémoire sera plutôt rédigée sous la forme d'une proposition, d'une invitation ouverte au dialogue et non pas sous celle d'affirmations télégraphiées par la méthode.

Néanmoins, l'explication de notre propos demeure indispensable et c'est pour cette raison qu'il nous semble primordial d'utiliser, dans la mesure du possible, les mots justes. La difficulté de traiter d'un sujet comme le nôtre, à l'intérieur d'un cadre disciplinaire, n'est pas insurmontable même si elle se doit tout de même d'être mentionnée. Cette difficulté renvoie en effet à la tentation de compartimenter mystique et langage. Autrement dit, d'occulter un lien entre eux qui nous semble indissociable en évitant le double piège d'une rationalité obtuse et l'enlisement dans un soliloque vaporeux et incompréhensible sur les « voies impénétrables » du mysticisme.

En somme, nous voulons partager un savoir. L'objectif de ce présent mémoire n'est donc pas de plonger le lecteur dans les limbes de l'indicible, mais bien d'essayer d'en faire advenir l'essence par l'entremise d'un langage approprié et adéquat. Nous pensons pouvoir y arriver, à condition de ne pas trop resserrer l'emprise de notre approche, ainsi que celle de notre grille d'analyse⁷, sur l'objet de recherche en question.

⁷ Comme le disait sagement Guy Ménard dans *Introduction à la pratique de l'interprétation religieuse* (Montréal, 1991), les grilles sont aussi ce qui caractérisent les cachots.

Afin d'ajuster notre cadre théorique à la filmographie de Malick, nous procéderons par une analyse de contenu pour atteindre le sens de l'œuvre, un sens qui sera décodé dans l'implicite d'un contenu latent bien plus que dans l'explicite d'un contenu manifeste.

[...] les *contenus latents* renvoient pour leur part aux éléments *symboliques* du matériel analysé. Dans cette perspective, le chercheur postule que la signification réelle et profonde du matériel analysé réside *au-delà* de ce qui est ouvertement exprimé. Il s'agit de découvrir le *sens voilé*, le *sens caché* des mots, des phrases et des images qui constituent le matériel analysé. Il ne s'agit plus de chercher la signification à travers ce qui est dit, mais plutôt dans ce qui n'est pas dit.⁸

La cohérence de notre propos tiendra avant tout dans le choix des concepts employés – ceux de notre définition du sacré comme ceux de l'ontologie d'Heidegger – pour favoriser un mariage réussi entre ces derniers, faisant en sorte qu'ils s'enchâssent l'un dans l'autre. Mais cette cohérence tiendra également dans l'œuvre cinématographique elle-même et dans sa syntaxe qui diffère certes de notre cadre théorique mais qui en incarne les concepts. Ainsi, une fois que les scènes les plus révélatrices auront été analysées à travers notre grille, la compréhension pourra se déployer. C'est d'ailleurs dans cette partie du mémoire que s'opérera « l'imbrication » entre le langage de la théorie et le langage de l'objet. Enfin, à travers les rouages de cet appareil méthodique fait pour atteindre une certaine rigueur scientifique, nous n'occulterons pas la place de notre subjectivité et ce, dans un souci d'honnêteté intellectuelle.

[En] réalité, la méthode, comprise comme un ensemble préétabli de démarches en vue de l'examen d'un phénomène, fait plus qu'*atteindre* son objet, elle *crée* son objet. En d'autres termes, elle détermine a priori quelles sortes d'informations pourront être obtenues et seront considérées comme pertinentes.⁹

⁸ *De la recherche qualitative*. Sous la direction de Jean-Pierre Deslauriers, Presses de l'Université du Québec, 1988, p. 51.

⁹ M. Schneiders, Sandra. *Le texte de la rencontre*, Paris, Cerf; Montréal, Fides, 1995, p. 47

Comme quoi, il est impossible de cacher complètement la main du marionnettiste. Nous chercherons ainsi, par le biais de cette approche, à trouver une juste distance entre notre « moi » et notre objet; une distance qui permettra la rencontre entre la position subjective de l'interprète et celle de l'artiste cinéaste.

En demeurant conscient de notre partialité et de l'effet réducteur de notre approche – mais également de notre question de recherche –, nous croyons pouvoir établir un juste équilibre entre l'objectivité d'un discours universitaire et la singularité d'une interprétation. Comme nous découperons la réalité – celle d'une œuvre en soi ainsi que celle d'une théorie applicable –, il nous paraît dès lors évident que la lecture qui en ressortira ne pourra, en aucun cas, être parfaitement neutre, faisant en sorte que nos hypothèses ne seront jamais monolithiques.

Finalement, nous chercherons à cadrer le sens de notre interprétation à l'aide de la sémiotique. Le but ici sera de systématiser notre intuition à l'égard des œuvres de Malick pour qu'ensuite, puisse se déployer, à l'intérieur d'un langage plus rationnel, une interprétation qui saura résister à l'œuvre. Et cette systématisation sera, en partie, construite par une analyse sémiotique.¹⁰

Au fond, à l'occasion de la filmographie de Malick, nous voulons contribuer à la circulation du sens dans notre monde. Trop souvent, les films comme les objets sont jetés après l'usage unique que nous en faisons, contribuant ainsi à l'oubliance de l'Être que nous évoquions tantôt. Nous voulons donc *interpréter* le cinéma de Malick, c'est-à-dire en déployer et en faire résonner le sens. Dans cette entreprise, s'immisce une part inévitablement subjective, non pas arbitraire, mais subjective, dans la mesure où il s'agit de faire vivre l'œuvre pour des sujets; subjectivité qui sera toutefois contenue par les garde-fous d'un cadre théorique (l'Être et le sacré) et d'une

¹⁰ Pour ce faire, nous utiliserons les concepts clés présentés dans le livre du Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

« méthode » (l'herméneutique, approche qualitative, sémiotique), renvoyant ici à la philosophie autant qu'aux sciences des religions. Mais, avant de plonger plus avant dans l'analyse, assurons-nous d'abord de bien connaître l'homme derrière la caméra.

Terrence Malick

Terrence Malick est né le 30 novembre 1943, à Ottawa, dans l'Ohio, ou à Waco, au Texas.¹¹ Élève très doué, il termine ses études à l'école St. Stephen's Episcopal High School, à Austin, et enchaîne ensuite, en 1965, des études de philosophie à l'université de Harvard. L'excellence de son parcours académique lui permet d'obtenir la prestigieuse Rhodes Scholarship et d'entrer au Magdalen College de l'université d'Oxford où il entamera une thèse de doctorat sous la direction de Gilbert Ryle : thèse qui portera sur la pensée de Heidegger, de Wittgenstein et de Kierkegaard. À la suite d'un désaccord majeur avec Ryle concernant la direction de son travail, Malick quittera Oxford avant d'avoir terminé la rédaction de sa thèse et travaillera ensuite comme journaliste, à partir de 1967, au *New-Yorker*, au *Life* ainsi qu'au *Newsweek*. En 1969, il retourne en classe, mais cette fois-ci à titre de professeur. Il enseigne alors la philosophie au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T) et traduira en anglais *Principe de Raison*, de Heidegger. Perplexe sur ses capacités et sa vocation d'enseignant, T. Malick finira par quitter le M.I.T. et tentera sa chance dans le cinéma.¹²

¹¹ Aucune source ne peut vraiment confirmer le lieu exact de naissance de l'américain. Il semblerait qu'il soit né au Texas, mais il n'y a jamais eu de preuve irréfutable concernant cette information. En ce qui nous concerne, nous avons décidé de citer Stuart Kandell, dans *Terrence Malick, films and filmography* (2011, p.4), l'un des rares ouvrages exhaustifs et pertinents sur l'œuvre de Malick que nous ayons pu trouver.

¹² « I was not a good teacher; I didn't have the sort of edge one should have on the students, so I decided to do something else. » Stuart Kendall, Thomas Deane Tucker, *Terrence Malick, films and filmography*, Continuum, New-York, 2011, p. 5.

Admis à l'*American Film Institute's Center for Advanced Film Studies*¹³ en 1969, il travaillera rapidement dans le milieu hollywoodien à titre de scénariste et de « script doctor ». C'est en 1974 qu'il réalisera son tout premier long métrage, *Badlands*, mettant en vedette les très jeunes Martin Sheen et Sissy Spacek, qui incarneront les tueurs Charles Starkweather et Caril Ann Fugate, auteurs d'épisodes sanglants dans le Dakota du sud et le Montana de 1959. Le film connaîtra un succès critique considérable, en plus de faire connaître Malick au New York Film Festival. Mais au-delà de cette reconnaissance précoce, c'est d'abord et avant tout les thèmes chers au cinéaste¹⁴ qui se manifesteront pour la toute première fois et qui marqueront les débuts d'une signature déjà unique. Ensuite, viendra en 1979, *Days of Heaven*, second long métrage de Malick, qui se situe dans les vastes plaines du Texas, où une histoire d'amour impossible prendra forme entre un riche propriétaire terrien (Sam Shepard), une jeune travailleuse agricole paumée (Brooke Adams) et l'amoureux secret de cette dernière (Richard Gere). Cette fois-ci, le film sera nominé quatre fois aux Academy Awards en plus de gagner le prix du meilleur réalisateur à Cannes.

La courte filmographie de Malick se démarque rapidement et s'inscrit aussitôt dans un cinéma d'auteur. Le cinéaste aura bientôt la réputation d'un être énigmatique qui fuit les entrevues avec les journalistes, qui interdit la publication des photographies de sa personne et de ses plateaux de tournage, qui réécrit ses scénarios en pleine production et qui travaille au montage de ses œuvres pendant des années. Après *Days of Heaven*, la renommée de Malick est donc établie et l'originalité de sa démarche le situe à part. Mais après ces débuts professionnels pourtant forts prometteurs¹⁵, le

¹³ Maintenant le AFI conservatory.

¹⁴ Voix hors-champs complexes et déstabilisantes, contraste entre nature et civilisation, images fortement symboliques, etc.

¹⁵ Il est important ici de spécifier qu'il s'agira d'une absence partielle, dans la mesure où Malick, bien qu'il ne réalisera aucun long métrage durant cette période, sera tout de même actif à titre de scénariste. Il écrira pour d'autres productions cinématographiques, tout en travaillant sur ses projets de films personnels.

cinéaste en surprendra beaucoup par une interruption de sa carrière qui durera plus de vingt ans.

C'est en 1998 qu'il signe son retour au cinéma avec le drame de guerre *The Thin Red Line*. S'enchaîneront ensuite, à un rythme de plus en plus trépidant, *The New World* (2005)¹⁶, *Tree of Life* (2011), *To the Wonder* (2013)¹⁷, *Knight of cups* (2015)¹⁸ ainsi que *Voyage of Time* (2016)¹⁹.

¹⁶ Le film raconte l'arrivée des premiers explorateurs anglais, débarqués sur les terres d'une Amérique encore inconnue de l'homme blanc. Malick propose ici une relecture de l'histoire de Pocahontas et de sa relation idyllique avec le capitaine John Smith.

¹⁷ Le film raconte l'histoire d'amour difficile entre un inspecteur environnemental américain et une danseuse professionnelle russo-française, ainsi que la crise existentielle d'un prêtre d'origine latine qui remet sa foi en question.

¹⁸ Un scénariste populaire se laisse glisser dans une vie superficielle, là où les abus et la débauche le pousseront à se questionner sur le sens de sa vie.

¹⁹ Documentaire évoquant la naissance et la mort de l'univers.

CHAPITRE I

LE SACRÉ

Les pages à venir présenteront le premier des deux blocs conceptuels de notre cadre théorique, à savoir notre définition du sacré. Celle-ci s'enracinera dans un corpus précis regroupant plusieurs textes et auteurs. Ce chapitre, comme nous le montrerons, se déploiera tout d'abord à partir de la pensée de Jacques Pierre⁴, poursuivra ensuite sur le croire⁵ de William James ainsi que sur le numineux⁶ de Rudolf Otto, pour se terminer avec l'idée d'un *réenchantement du monde*, autrement dit, d'un rapport au réel qui s'ouvre sur l'Autre.

Dans ces lectures, nous avons retenu les concepts majeurs de l'*Origine*, du *fondement*, de l'*événementialité* et de la *liminarité*; éléments centraux chez J. Pierre et qui convergent vers une conception fonctionnelle du religieux, à savoir la gestion symbolique de la béance du monde et de sa virtualité. Ensuite, nous verrons comment James touche à ce qu'il y a de fondationnel dans le fait de croire, pour poursuivre avec Otto et sa définition du numineux, à l'importance qu'il accorde à « la connaissance intuitive ». En conclusion, nous aborderons la notion de *réenchantement du monde* et la distinction qu'il faut faire entre les modalités ontologiques de l'homogénéité et de l'hétérogénéité, du cosmos et du chaos, du sacré et du profane.

Bref, le sacré tel que nous le concevons se déclinera essentiellement à travers une suite de concepts qui s'emboîteront les uns dans les autres comme des poupées gigognes : l'Origine pointant vers la liminarité (puisque'en elle advient l'Être et que,

⁴ *L'impasse de la définition de la religion : analyse et dépassement*, 1994; *Prolégomènes à une définition sémiotique de la religion*, 1992; *Scansion et mesure*, 2003; *Le croire et la bordure inquiète du savoir*, 1993 et *Le langage et le don*, 2010.

⁵ *La volonté de croire*, 2005.

⁶ *Le Sacré*, 2001.

par elle, il se distingue du néant); la liminarité renvoyant à son tour au rapport entre l'Autre et le Même; et de là, au numineux où le monde s'ouvre et se réenchante par la sacralisation.

1.1 La liminarité

Le concept de liminarité a tout d'abord été introduit dans les sciences humaines par l'ethnologue Arnold van Gennep avec son texte *Les rites de passages*, écrit en 1909. Le chercheur français y constate, au sein des sociétés qu'il qualifie de « semi-civilisées », l'existence d'un mécanisme symbolique pour un individu ou un groupe, qui permet de gérer le passage entre différents statuts sociaux ou entre différents lieux. Le rite permet de franchir le seuil symbolique qui sépare ces états dans le temps et dans l'espace. Il accompagne les transformations de l'individu ou du groupe qui passe d'une étape à l'autre de son existence, en lui permettant de franchir la limite qui les sépare. L'homme des sociétés primitives vit dans un monde construit et structuré à la fois sur le plan spatial et sur le plan temporel. Il y a donc des temps et des espaces distincts séparés les uns des autres par un seuil, par une limite qui n'est ni de l'un ni de l'autre, qui n'est pas de l'avant ni de l'après, qui n'est pas du dedans ou du dehors, qui est juste dans un entre-deux, nulle part. Ainsi, la circulation à travers ces étapes et ces espaces est ponctuée par des *rites de passage* franchissant des « marges » et des zones floues qui flottent entre l'avant et l'après. Le territoire habité peut donc être délimité par une rivière ou par un amas de roches, devenant cette marque significative qui annonce la limite du connu et qui institue un seuil. Le passage de cette rivière où de cet amas de roches est alors un acte symbolique où le passeur entre dans un lieu qualitativement différent du monde familier d'où il vient, et où il perd ses points de repères. Il entre ainsi dans un espace inconnu et sacré.

Un homme qui vit chez lui, dans son clan, vit dans le profane; il vit dans le sacré dès qu'il part en voyage et se trouve, en qualité d'étranger, à proximité d'un camp d'inconnus.²³

Les passages, nous dit van Gennep, peuvent également se faire entre les différentes strates de la société ou entre les différents statuts qui l'organisent. Le passage d'un statut à un autre pour un individu y est alors signifié par des rituels qui marquent une transition et qui soulignent la transformation du sujet (comme, par exemple, la cérémonie du mariage qui symbolise le passage d'un état – célibataire – à un autre – marital).

L'ethnologue français fait la distinction entre trois formes possibles d'organisation du réel, à savoir celle qui touche à la spatialité – délimitation du territoire –, celle qui touche à la socialité – changement de statut, différence des genres – et celle qui touche au magico-religieux – le sacré et le profane. Dans ces trois formes, une limite circonscrit la spécificité des lieux, des statuts sociaux et marque 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. Ces rites de passage qui accompagnent la circulation et la transformation symbolique des individus et des groupes, A. van Gennep les subdivise en trois étapes ou en sous-catégories rituelles.

Je propose donc de nommer *rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau.²⁴

On voit donc apparaître ici le concept de liminarité. Sur le plan spatial, l'individu qui franchit cette dernière est dans un « quelque part » qui est nulle part. C'est pourquoi

²³ van Gennep, Arnold, *Les rites de passages : étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981, p. 21.

²⁴ *Ibid*, p. 30

ce nulle part est un état spirituel du passant, comme lorsqu'un prêtre franchit les portes d'un temple ou qu'un roi sacrifie un taureau à l'orée d'une région encore inexplorée. Le passage dans l'espace n'est pas le fait d'une action matérielle mais spirituelle, engendrée par la foi du passant. C'est dans cette perspective religieuse que le passage est alors porté par une puissante signification et qu'il devient un *rite*, le connu s'ouvrant alors sur l'inconnu. La limite devient ici un portique qui peut s'ouvrir sur le sacré ou se refermer sur le profane, faisant en sorte que quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes.²⁵ Ce que nous souhaitons retenir de cette théorisation du rite de passage se loge précisément dans la période de flottement entre l'avant et l'après, entre l'ici et le là-bas, c'est-à-dire, la liminarité.

Cette conception du rite de passage a ensuite été reprise par l'anthropologue Victor Turner. Ce dernier oppose ce qu'il appelle la « *societas* »²⁶ et la « *cummunitas* »²⁷. La *societas* renvoie au système des places et des statuts dans l'organisation sociale; bref, à la hiérarchie, alors que la *cummunitas* est l'ensemble indifférencié du corps social où tout un est l'égal de chacun. Or, Turner associe, dans le rite de passage, les stades préliminaires et postliminaires aux statuts et places entre lesquels le néophyte passe au cours de son existence. Les deux extrémités du rite de passage concernent donc l'organisation de la *societas*. C'est dire que l'étape de la liminarité renvoie, elle, à la *cummunitas*, 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 roi, par exemple, peut être interpellé et sermonné par le dernier de ses sujets. Ce basculement ne peut

²⁵ *Ibid.*, p. 28

²⁶ Ce modèle « est celui d'une société qui est un système structuré, différencié et souvent hiérarchique de position politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes en fonction d'un " plus " ou d'un " moins " ». *Ibid.*, p. 3.

²⁷ 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. » Victor Turner, *Le phénomène rituel*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 3.

prendre forme que dans le cadre d'un rite de passage et, pour Turner, c'est ici que se situe la liminarité, dans ce *no man's land* » des classes sociales, où les catégories se mêlent, là où les cases de la structure ne font plus office de normativité, là où tous les chats sont gris.

La liminarité donne à penser que celui qui est grand ne pourrait pas être grand sans l'existence des petits, et il faut que celui qui est grand fasse l'expérience de ce que c'est d'être petit [...] pour les individus et pour les groupes, la vie sociale est une espèce de processus dialectique qui entraîne l'expérience successive du haut et du bas, de la *communitas* et de la structure, de l'homogénéité et de la différenciation, de l'égalité et de l'inégalité. Le passage d'un statut moins élevé à un statut plus élevé se fait à travers les limbes d'une absence de statut.²⁸

Mais la liminarité n'est pas uniquement un entre-deux passager entre statuts différenciés. Elle concerne également la frontière entre le mondain et le divin. Le chaman, par exemple, incarne l'être liminaire par excellence, se logeant sur la lisière du monde des hommes et des esprits, pouvant communiquer autant avec l'un qu'avec l'autre. La liminarité est le nulle-part qui permet d'enjamber le rite de passage, elle est cette abolition des statuts, des états, baignant dans la virtualité et changeant radicalement l'être qui osera la franchir. Elle est fondamentalement cette frontière abstraite qui permet la différenciation entre les états, les statuts, les lieux et les temps – le nord n'est pas le sud, le brahmane n'est pas le kshatriyas, le sacré n'est pas le profane, l'Être n'est pas le néant, etc.

En ce qui nous concerne, le concept de liminarité s'élargit et dépasse le champ de l'anthropologie pour toucher également aux champs de l'ontologie et de la sémiologie. Autrement dit, la liminarité incarne la frontière sous toutes ses formes, dans tous ses plis, symbole universel d'un horizon qui cerne le réel et qui l'ouvre en même temps sur l'infini, permettant à l'être humain qui vit dans le monde de pouvoir

²⁸ *Ibid* p. 4.

s'y situer tout en l'empêchant de s'y perdre. La liminarité est à la fois immémoriale et fondamentale, renvoyant à la question que pose Heidegger « Pourquoi donc y a-t-il l'étant et non pas plutôt rien? »²⁹. À partir de cette vaste question, se dessine en effet la possibilité qu'il n'y ait rien, plutôt que quelque chose, traçant ainsi la toute première limite inscrivant la marque de l'infini (le néant) dans le fini (l'homme), signe de sa capacité d'imaginer l'abstraction. C'est d'ailleurs ce propos que tient Thierry Hentsch lorsqu'il nous parle magnifiquement de la mer, la limite.

La simple question d'un au-delà de l'univers, d'un au-delà de la mort, le seul fait qu'on se la pose, est la marque de l'infini en nous. Finitude des sens, infinitude de l'esprit : l'esprit conçoit ce qui le dépasse, il mathématise l'infini.³⁰

Il s'agit donc d'élargir le concept de la limite déjà évoqué chez van Gennep et chez Turner pour qu'il puisse s'appliquer à tout ce qui constitue la condition humaine. Point de repère absolu permettant de dégager le connu de l'inconnu, la liminarité situe l'homme en établissant des « passages », de sorte qu'il puisse circuler dans le monde, de sorte qu'il puisse ouvrir et refermer les portes d'un réel aux mille visages. Par elle, le monde n'est plus un océan continu où il serait impossible de s'orienter; par elle, s'opère une distinction entre cosmos et chaos, entre homogénéité et hétérogénéité, entre sacré et profane, entre pur et impur, entre le bien et le mal, entre le conscient et l'inconscient... bref, entre l'Autre et le Même. Grâce à elle, le monde s'organise. La liminarité est donc fondamentalement « ouverture » et c'est pourquoi nous tenterons de montrer dans les prochaines pages comment cette dernière est consubstantielle au *sacré* que nous cherchons ici à définir.³¹ Elle se doit par conséquent d'être réfléchie puisqu'elle est le tout premier hiatus, celui que dessine l'Origine.

²⁹ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 14.

³⁰ Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, Montréal, Hélio trope, 2006, p. 45

³¹ L'importance du concept de liminarité est telle que nous lui attribuerons une « place » similaire dans le prochain chapitre, puisque nous pensons qu'il occupe sensiblement la même fonction dans la relation être/étant que celle qu'il occupe dans la relation sacré/profane.

1.2 L'Origine

L'Origine assure les conditions de possibilité du monde. En d'autres mots, elle le permet puisqu'elle le sort du néant pour le situer dans le temps et l'espace. C'est elle qui trace le premier trait, qui instaure le premier point. Et c'est grâce à elle que l'homme peut dès lors « être », qu'il peut habiter *un* monde. À travers ce commencement, l'être humain existe, le sens se déploie et un langage cherche à représenter ce dernier par le moyen de mots, d'images, de concepts, de représentations. À cet égard, l'Origine n'est plus seulement celle de la cosmogonie (pour l'*homo religiosus*) ou bien celle de la cosmologie (pour l'*homo scientificus*). Elle est plus que cela dans la mesure où elle institue toutes possibilités de devenir en représentant la limite ultime. Ce qui la précède est impensable, innommable, insaisissable et, par son surgissement, l'Être vient rompre l'opacité indistincte du rien.

Avant le chaos, on ne peut que penser négativement. C'est cette négation, cette privation, cette absence absolue, cet inconnaissable qui expliquent le naufrage des idées de temps et d'espace et l'intervention de cet impensable désigné par le mot néant.³²

Mais l'Origine ne peut qu'être créatrice du monde. Elle se doit aussi d'instaurer l'ordre. Et l'ordre du monde qu'elle instaure se doit d'être légitimé. C'est là où se situe son principal problème, soit celui de la légitimation du monde qu'elle permet. Autrement dit, l'Origine peut être représentée sous de multiples formes (mythologique, philosophique, sémiologique, biologique, idéologique, etc.), mais elle ne peut s'appuyer que sur son propre surgissement qui, lui, est absolument arbitraire. Rien ne peut en être dit sinon qu'il advient. C'est cet arbitraire qui appelle un arrière-monde dont l'Origine procède. Donc, l'événement primordial n'est ni dans le monde, ni en dehors. Il pointe vers la virtualité, vers l'absence « d'être », et son surgissement ne se laisse éclaircir par aucun savoir, aucune connaissance, aucune explication.

³² Yves Pélicier, *Les origines*, Sous la direction de Philippe Brenot, Paris, l'Harmattan, 1988, p. 21.

Seule la mystique le concerne, dans la mesure où rien ne peut être « dit » à son sujet, sinon qu'il est advenu. L'Origine est donc, par essence, *ce qui ne se donne pas*.

En fait, toute recherche tend à explorer l'origine, sans vraiment y parvenir [...] le savoir de l'homme sur l'originaire est précaire : on ne sait pas, on ne sait que partiellement, on soupçonne, on invente. Peut-être faut-il voir dans le fossé qu'il y a entre la réalité de l'origine et l'extrême difficulté d'un savoir cohérent sur l'origine la source des émotions, de l'angoisse, des délires, des prophéties et des mythes.³³

Ainsi, l'Origine surgit et la possibilité de l'Être apparaît avec l'événement de cette dernière. Puisqu'il n'est ni un temps précis, ni un espace tangible, l'événement est impensable. Néanmoins, il est ce qui engendre tout, fuyant sitôt que l'on tente de le toucher, de le nommer.

L'événement regarde à la fois du côté de l'intelligibilité qu'il fonde et du côté de l'ailleurs qui entoure et assiège la structure [...] Il est donc ce par quoi l'Autre a prise sur le Même; mais, inversement, l'événement est aussi ce qui constitue le Même. Certes, l'événement est incommensurable à l'identité qui circonscrit la signification; mais en même temps il l'instaure.³⁴

La nature événementielle de l'Origine est donc la brèche qui distingue l'incréd du créé. Cette événementialité est en fait une singularité qui borne et inaugure un espace où le dit pourra se déployer³⁵, devenant par conséquent l'impulsion première de tout ce qui *est*, incarnant cette ouverture qui perce le néant afin que l'homme puisse *être au monde*.

Il est important de spécifier que l'événement de l'Origine, ce fondement sans fondement, n'est en rien objectivable. Comme le disait J. Pierre, *donner un statut*

³³ *Ibid*, pp 13, 16.

³⁴ Jacques Pierre, « Le croire et la bordure inquiète du savoir », dans L. Panier (dir.) *Le temps de la lecture: Mélanges offerts à Jean Delorme*, Paris, Cerf, 1993, p. 13.

³⁵ Jacques Pierre, « L'impasse dans la définition du religieux: analyse et dépassement » dans *Religiologiques* 9 (hiver 1994), p. 5.

*d'objet à cela même qui confère ce statut est problématique*³⁶, faisant ainsi réapparaître le problème de la légitimité, au sens où elle ne peut en aucun cas se dire. En d'autres mots, l'Origine et son événement ne sont pas distinguables et ne peuvent stricto sensu concorder avec les catégories du *logos*. La raison de cette délicate complication est bien simple : l'arbitraire de l'Origine, autrement dit, son événement, ne peut que montrer son fondement, pour qu'ensuite un dire puisse se déployer.

Donc, l'événementialité de l'Origine permet au monde d'être à la fois *en dedans* et *en dehors* de celui-ci, et en même temps, n'étant ni au *dedans* ni au *dehors*, il se loge sur le mince fil qui sépare l'Être du rien, devenant ainsi l'« élément mystique » dont nous parlait Wittgenstein³⁷.

Bref, dans le cadre d'une pensée scientifique et affirmative, le caractère ineffable de l'événement de l'Origine cause ni plus ni moins un flou sémantique, conférant ainsi à sa définition un statut paradoxal : comment nommer en effet cet objet que nous essayons de cerner, celui-là même qui est innommable. Jacques Pierre nous dira que le paradoxe est indépassable et qu'il faut, avant toute chose, le comprendre. Partant de cette prémisse, on peut ensuite articuler une réflexion scientifique. Pour ce faire, l'auteur propose de passer la nature liminaire de l'Origine à travers ce qu'il appelle la « morphologie du bord ».

[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.*³⁸

³⁶ *Ibid*, p. 8

³⁷ « Ce qui est mystique, ce n'est pas *comment* est le monde, mais le *fait* qu'il est. »

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Paris, Gallimard, 1972, p. 173.

³⁸ Jacques Pierre, « L'impasse dans la définition du religieux: analyse et dépassement » dans *Religiologiques* 9 (hiver 1994), p. 5.

Cette pensée cherche à établir la fonction de l'Origine plus qu'à tenter de percer son mystère, tout en prenant garde de ne pas auréoler le discours scientifique d'une vérité exclusive. Il s'agit plutôt de se tenir à la frontière, demeurant à la fois *en dehors* (l'indistinction de l'événement originaire) et *en dedans* (le lieu de la culture). Ce « flottement » entre l'indéterminé et le déterminé permettra de faire ressortir la fonction de cette morphologie du bord, à savoir qu'elle permet le voisinage entre l'ordre et la liminarité, entre l'Être et le néant, entre l'événement de l'Origine et le monde qu'il *fonde*. C'est ici qu'intervient le concept de fondement, inséparable de l'Origine. Comme le jaillissement de cette dernière ne peut provenir que d'un vide absolu, il incarne à la fois l'altérité – celle de sa provenance – et l'identité – celle du monde qu'il crée et des individus qui y circulent. Permettant au monde d'être, mais n'étant pas de même nature que ce dernier, l'Origine ne peut ainsi que renvoyer au sacré. Et si elle renvoie au sacré, elle se doit d'être exemplaire. C'est en cela qu'elle devient ici fondement.

Jacques Pierre écrit qu'il est possible d'observer cette morphologie primitive sans toutefois pouvoir réellement en dire quelque chose, observation qui ne peut que montrer l'horizon de l'Origine, cette trace évanescence et fondationnelle où germe en son sein la possibilité de s'inscrire dans le réel. Bref, *le fondement ne peut qu'être montré, ce qui n'empêche d'aucune façon d'expérimenter la bordure où elle se trouve et pouvoir « dire » cette dernière à travers des représentations symboliques*. On aura remarqué l'emploi des guillemets avec le verbe *dire*. C'est que, comme on le verra, il s'agit d'un *dire* poétique qui ne décrit pas le fondement mais l'évoque et laisse intacte la différence entre le savoir et l'expérience. Or, cet abîme qui sépare ici expérience et savoir touche indiscutablement à nos champs d'intérêts, au religieux et à l'art. Le fondement renvoie à des pratiques³⁹ qui s'ouvrent sur la virtualité du monde afin

³⁹ Qu'elles soient religieuses, renvoyant ici aux cérémoniaux, aux cultes, aux rites; ou bien artistiques, renvoyant là à ses multiples déclinaisons, telles que la musique, la peinture, la sculpture, la danse, la littérature, le cinéma, etc.

d'en apprivoiser l'« inquiétante étrangeté », pointant subséquentement vers l'indétermination de l'Origine, et permet à l'être humain qui s'y adosse de se situer. L'Origine est le portique de ces deux modalités ontologiques radicalement différentes que sont l'Être et le rien. Elle renvoie à l'Autre, permet le monde, et puisqu'elle est sacrée, devient ce modèle exemplaire par lequel le réel peut être « pris en charge ». Elle est donc à la fois liminaire et fondatrice.

J. Pierre pense que cette morphologie du bord se trouve en fait à être le lieu du religieux. C'est sur bord d'abîme que le religieux se loge, étant lui-même ce « canal communicationnel » s'ouvrant sur l'indéfini, mais se refermant également sur lui. Il est alors une sorte de clapet, fermant la structure de sens sur l'identité du monde et l'ouvrant sur son altérité. Il devient la sentinelle du cosmos dans la mesure où il protège l'existence d'une contamination de l'indéterminé dans le déterminé, s'assurant ainsi de pouvoir fermer ce qu'il a précédemment ouvert. À cet égard, le religieux – tout comme l'art – est formatif, au sens où il donne forme à l'informe, au sens où il peut signifier ce qui échappe à la raison⁴⁰. Bref, dans ces ouvertures et fermetures, un système de sens ordonnant et structurant le monde apparaît toujours par l'entremise d'un voisinage entre fondement et culture, entre généralité et singularité, entre identité et altérité. Vue sous cet angle, la fonction du religieux est de gérer la béance et de symboliser l'insondabilité du monde. Et c'est parce qu'il reconnaît l'existence de la béance que le langage religieux peut entretenir une « discussion » avec cette dernière. L'Origine et son mystère peuvent alors être symbolisés à travers la mystique ou la mythologie. Ainsi, l'arbitraire du monde

⁴⁰ Mais religieux n'est pas nécessairement synonymes de religion. Bataille dénoncera d'ailleurs le caractère rationnel des religions dans *Théorie de la religion*, affirmant qu'elles sont totalement inadéquates pour rendre ce qui, à la base, est absolument irrationnel. En ce qui nous concerne, nous aimons bien nuancer le propos du penseur français, croyant que les discours fondateurs, aussi rationnels soient-ils dans leurs formes, portent néanmoins cette force symbolique propre à l'évocation et ciblent l'inquiétante vacuité suggérée par la question qu'Heidegger se pose à propos de l'étant et du « rien ».

devient un monde exemplaire, faisant en sorte d'inscrire l'existence humaine dans un rapport avec le sacré.

[La] conscience de l'origine n'est pas séparable de l'assomption de l'identité. Pareillement, si par la communication j'évite d'ensevelir l'origine, je peux à la fois consolider le rapport à soi et la transcendance. Dans cette perspective, communiquer « c'est devenir soi par l'autre ».⁴¹

Il nous semble assez juste de dire que, chez l'être humain, se manifeste un besoin pour contenir la réalité à travers un langage permettant ainsi de s'orienter dans un univers encore et toujours étranger. Mais ce rapport entre langage et « l'être du monde » se décline inévitablement jusqu'à la limite de l'un et de l'autre, jusqu'à cette zone liminaire où l'homme est confronté au fait inéluctable que le monde *est*, qu'il en est lui-même partie prenante, que son existence n'est que durée, que cette durée ne peut avoir de sens que si la fin retourne vers l'Origine, et que cette compréhension du monde ne saurait être entièrement incluse à l'intérieur d'un *dire*. En somme, le sens assigné au réel ne peut circuler que si l'évènement de l'Origine lui a permis d'être; et l'Être ne peut avoir de sens que s'il provient de « quelque part ».

L'Origine inaugure donc un seuil; le seuil donne sur l'inconnu – sur l'Autre; et un système de représentations symbolise cet inconnu. Le monde est ainsi fait de hauts sommets et de crevasses, de contrastes et de mystères. Il n'est ni univoque, ni hermétique, puisqu'il est à la fois traversé et entouré par l'innommable, par l'impalpable, par le doute, par la nuit... par ce qui dépasse l'entendement et que la raison humaine ne peut ceinturer, ne peut dire entièrement. Cette altérité intrinsèque au monde devient alors source inépuisable d'un ressenti qui, aussi bien dans le cas de l'acte sacrificiel que dans celui de la création d'une sonate, cherche à communiquer la virtualité du réel afin d'en faire émerger des hypothèses nouvelles de sens. Il y a ainsi

⁴¹ Yves Pélicier, *Les origines*, Sous la direction de Philippe Brenot, Paris, l'Harmattan, 1988, p. 23.

une circularité où se répondent l'instant fuyant de l'Origine, l'existence d'un monde qui en découle et la nécessité de légitimer cette existence en la symbolisant et en la fondant.

Nous voyons bien le paradoxe dont nous parlions tantôt, à savoir que l'Origine n'est pas à proprement parler un objet de recherche et que ce paradoxe ne peut être « dépassé » qu'en nous intéressant au caractère liminaire de celle-ci. À partir du moment où elle ouvre un monde, l'Origine ouvre également les conditions d'intelligibilité de ce dernier. Le devenir commence avec elle, elle permet le devenir.

Il appartient donc à la constitution de l'origine d'être une question insoluble mais qui ne doit jamais cesser d'être posée. Non pas pour dire la réponse mais pour tenir ouvert l'espace de la parole et montrer ce dernier.⁴²

1.3 Banalisation et désuétude

Une fois ce paradoxe souligné, voyons maintenant plus en détails ce qui nous permet de le surmonter. L'oubli de la question de l'Origine caractérise en effet la raison omnisciente, dans la mesure où elle exclut toutes affirmations ou pensées spéculatives, irrationnelles et inexactes fondées sur l'indicibilité du *montrer*. Ainsi, au sens de cette « clarification logique de la pensée », l'Origine est annexée à la temporalité numérisée, complètement délestée du rapport à l'Être.⁴³ Dépourvue de valeur qualitative et de contenu ontologique, vidée de tout *pathos*, elle s'aseptise, en étant réduite à un « outil de mesure », gage de neutralité et d'opérationnalité. Il en va ainsi d'une homogénéisation du réel où tout renvoie au Même, « bouchant » la fenêtre sur l'Autre. L'Origine est alors domestiquée et assujettie au calcul, ce qui fait en sorte de la banaliser puisqu'elle devient problématisée et objectivée.

⁴² Jacques Pierre, « Scansion et mesure » dans *Religiologiques* 27 (printemps 2003), p. 4.

⁴³ Pourtant, nous avons vu comment l'Origine permet le temps et l'espace. Par conséquent, elle ne peut en aucun cas être assignée aux dimensions temporelles et spatiales; elle les transcende.

À l'ère technologique où nous vivons, nous constatons que cette banalisation s'est propagée à la technique en général (industrialisation, mécanisation), voire même à « l'esprit » de cette technique (économie, mythe de la croissance illimitée), faisant en sorte de plonger la question de l'Origine dans une complète désuétude, occultant à la fois son existence et sa fonction. Parce que l'Origine ne raconte plus la création du monde, au sens mythologique, elle ne fonde plus la possibilité de situer l'humain dans l'espace-temps. L'homme contemporain occidental « oublie » puisqu'il ne se projette plus que dans le devenir. Son passé est ombragé par la fureur de sa maîtrise technique, marginalisant tout ce qui n'est pas empirique ou cartésien. L'existence humaine, désormais régie par l'infailibilité de la logique, se voit amputée de ses dimensions qui échappent au calcul ou aux postulats de la démontrabilité.⁴⁴

Pour réutiliser les termes de Gadamer, nous pourrions dire que le problème majeur avec la modernité et le règne tout puissant du scientisme se trouve dans l'idée que la méthode ombrage la vérité qu'elle tente de mettre à jour. Le réel étant mécanisé, la vérité se doit absolument d'être démontrable, expérimentable et empirique. L'explication ne se soucie plus du mouvement qui fourmille dans la compréhension puisqu'elle le fixe une fois pour toutes. Le vrai ne devient vrai qu'à condition qu'il soit visible et tangible, se répétant identiquement, enclavé par une méthode qui l'empêche de frémir, de tempêter, de s'épandre. Le monde, contenu jusque dans ses plus infimes retranchements par la forme qui l'empoigne, devient inévitablement mesurable. Ce qui constitue le Même ne renvoie plus qu'au Même, à ce lieu connu où ne se déploie jamais que ce qui était déjà connu.

La science a organisé cette inquiétude⁴⁵ en une *technique* régulière qu'elle appelle sa méthode de vérification; et elle s'est à ce point éprise de sa méthode qu'on peut l'accuser de ne plus se soucier de

⁴⁴ Il nous importe de mentionner ici que la logique en tant que telle n'est pas problématique, le poids de son autorité, oui; d'où l'importante distinction à faire entre langage scientifique et scientisme.

⁴⁵ Soit celle de ne pas trouver le « vrai » et d'être dans le « faux ».

la vérité pour elle-même : elle ne s'intéresse à la vérité qu'en tant que celle-ci est vérifiée méthodiquement. Que la vérité d'une proposition revête la forme d'une simple affirmation, la science refuserait de la prendre en considération.⁴⁶

Sous cette vision englobante, l'humain se distancie de l'Être et n'ose plus inviter la différence ontologique à s'inscrire dans l'expérience subjective. Non seulement, l'angoisse de voir la virtualité contaminer le cosmos est-elle contenue par les garde-fous du naturalisme scientifique, mais l'effluve même de cette virtualité est occultée derrière le Même, rendant impossible la rencontre de l'Autre. L'expérimentation scientifique ne peut plus croire que dans ce que peut lui assurer la méthode, que dans ce que le Même permet de saisir, éradiquant la part mystique du monde et, par extension, le sacré. Le fondement n'est donc plus ontologique, et l'Origine et son événement ne s'adossent plus à l'altérité.

La réflexion sur les limites paraît sans forces contre la démesure de notre temps. C'est peut-être qu'au principe même de cette réflexion réside une insuffisance radicale [...] La satisfaction que procure la visibilité et la stabilité répond à une nécessité plus générale : toute limite physiquement repérable dispense d'interroger son fondement imaginaire et empêche de penser sa mouvance.⁴⁷

Néanmoins, cette question fondamentale de l'Origine nous ramène constamment à la rive de l'Être dès lors que l'on retire la lunette du rationalisme-à-tout-prix. Ce n'est pas parce que le discours logique ne saurait l'inclure dans son propos qu'elle est pour autant obsolète, se situant elle-même au pourtour de tous les discours et s'emboitant dans ce « fondement imaginaire » dont nous parle Hentsch. En ce qui nous concerne, nous ne cherchons pas à séparer la méthode de la vérité, ou le *dire* du *montrer*. Nous tentons plutôt de souligner leur rapport complémentaire afin de mettre en lumière leur capacité de fonder un monde.

⁴⁶ William James, *The Will to Believe*, New York, New York Dover, 1956, p. 56.

⁴⁷ Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, Montréal, Héliothrope, 2006, pp. 18-19.

En contrepartie de cette vision rationalisante qui plaque la réification sur l'énigme de l'Être, nous tenterons de montrer que la réponse au paradoxe que nous évoquions tantôt n'est pas d'enfermer l'Origine dans une raison purement scientifique, la coupant par le fait même de son ineffabilité et de son caractère fondamentalement ontologique. J. Pierre suggère qu'elle peut, au contraire, rester foncièrement indéterminée, sans pour autant s'éloigner de sa fonction fondatrice. Elle est à la fois le point d'appui et l'instauration de la mesure, du langage, du réel. L'hypothèse ici est donc que l'Origine est cette césure qui distingue le réel de son contraire : la vacuité. N'étant pas *rien* et accouchant de *ce qui est*, elle permet au monde de devenir. Mais son caractère paradoxal ne tient pas uniquement au fait de sa nature limitrophe. Nous pensons en effet que c'est aussi par le croire que l'Origine ouvre le monde sur son Autre et peut le rendre habitable.

1.4 Le croire et le fondement

L'événement 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 lors que l'événement se laisse intercepter par la signification et qu'il est happé par celle-ci, il passe dans l'identité. Il devient le fondement de l'identité.⁴⁸

L'Origine n'est pas chronologique. Elle est la rencontre entre la signification et son événement. Comme nous l'avons dit précédemment, l'événement de l'Origine est la condition de possibilité du monde en même temps qu'il en est le gardien, le centre, l'*axis mundi*⁴⁹. Point de référence absolu, le fondement est dès lors l'architecte et l'architecture du monde, dictant l'organisation du temps, de l'espace, de la morale, des comportements et des actions humaines. C'est une fois qu'il est légitimé par

⁴⁸ Jacques Pierre, « Le croire et la bordure inquiète du savoir » dans L. Panier (dir.) *Le temps de la lecture: Mélanges offerts à Jean Delorme*, Paris, Cerf, 1993, p. 13.

⁴⁹ C'est ce que veut dire le verbe « fonder » : être à la fois dedans et dehors comme la limite de la circonférence qui est indiciblement à l'intérieur et à l'extérieur du cercle.

l'exemplarité de l'Origine que le monde devient habitable. Mais comment ce fondement peut-il devenir modèle exemplaire, immuable et indubitable? C'est parce qu'il est cru, et nous pensons que c'est par le croire que l'Origine peut fonder toute légitimité.

Autrement dit, nous estimons que c'est la croyance qui donne la possibilité à l'être humain de s'extraire de l'indistinction du monde, de ce non-lieu où tout peut continuellement être autre chose, permettant au sujet de s'inscrire dans une réalité qui « fait du sens ». Par exemple, le bouddhiste, en croyant aux cycles du samsara, peut alors référer à un code de vie et s'en remettre à la promesse d'une possible élévation karmique qui le rapprochera de l'illumination. C'est donc en croyant que le sens apparaît. Et c'est parce que le sens est cru que le fondement fonde. Par le fondement, la civilisation devient possible, permettant à l'homme d'agir et de communiquer, sans risque de s'enfoncer dans les sables de l'indistinction. Si le monde, si les choses qui le remplissent sont identifiées et que leur désignation est acceptée par tous, c'est grâce au fondement qui fonctionne comme un étalon de mesure invariable. L'être humain peut communiquer parce que, quelque part, quelque chose ou quelqu'un est garant de la signification des mots et nous soustrait au malentendu.⁵⁰.

Pour être plus clair, le croire est la suspension du doute ontologique lié à la virtualité du monde. Il permet de prendre pied dans le savoir pour ensuite le partager et le transmettre. Le doute généralisé ne renvoie qu'à l'altérité et sape toute possibilité d'échange ou de communication dans la mesure où ces dernières n'ont plus d'assise commune.

⁵⁰ *Ibid*, p. 7.

Le croire incarne la contrepartie subjective du fondement puisqu'il est le centre de chacune des existences humaines, et qu'à travers lui, se déploie toute une arborescence d'actions, de pensées et de modèles structurants. Par exemple, pour le chrétien occidental, croire en Dieu, c'est adopter un style de vie fait de règles, de rites et de récits. Le croire s'appuie sur l'arbitraire du fondement et, en même temps, le transforme en nécessité, en l'incorporant au monde. C'est la croyance au fondement qui permet au sujet d'intégrer sa propre événementialité dans la mesure où il limite l'infini des possibles qui menace de noyer son existence.

Alors que Wittgenstein nous enjoint de taire ce dont on ne peut dire, Jacques Pierre va plus loin en renvoyant l'indicible au fait de l'événement.

[e]n tant que singularité, l'événement est simplement la limite du pensé, la limite du langage.⁵¹

Comment dire alors l'expérience ineffable et sur quoi appuyer sa légitimité? Il y a quelque chose d'une mystification, en effet, à tenter de dire l'événement puisque ce serait supposer que l'on peut sortir du langage pour parler du langage. Mais, en même temps, le langage étant fait pour dire, comment l'utiliser pour transmettre l'expérience de l'indicible? pour dire l'indicible sans sortir du langage? Certainement pas avec le discours scientifique puisque ce dernier tire sa puissance opératoire de la neutralisation ontologique. La singularité de l'événement et la question de l'Origine sont immanquablement banalisées par la logique et repoussées vers le Même. Le temps calculable est indifférent aux tribulations du sens et du sujet qui le fait sien. Si l'on veut penser la question de l'Origine et de l'événement en tant qu'ouverture sur l'Autre, il faut sortir du paradigme scientifique, sortir du savoir, et aller vers le croire.

Dans ce qui dynamise la parole humaine, le sens se déploie à travers une pluralité de représentations et de signes métaphorisables qui appellent un incessant travail

⁵¹ Jacques Pierre, « Le croire et la bordure inquiète du savoir » dans L. Panier (dir.) *Le temps de la lecture: Mélanges offerts à Jean Delorme*, Paris, Cerf, 1993, p. 9.

d'interprétation. Mais cet incessant travail doit s'arrêter quelque part, doit déboucher sur une décision de sens, comme un pari interprétatif qui guide l'action. Et pour ce faire, il doit s'adosser à une norme irréfutable. En somme, il faut un fondement, et ce dernier ne peut être fonctionnel que si nous y *croyons*. Un vivre-ensemble peut ensuite découler de ces conditions de possibilité fondamentales. Mais, le fondement doit tenir ensemble le lieu commun de la vérité (la culture) et l'événement de son instauration. C'est donc le croire qui lie les deux faces du fondement par lequel un vivre-ensemble peut émerger.

Pour William James, ce vivre-ensemble serait le produit direct des « objets » de croyance perçus par notre psyché. Par « objets », le psychologue américain ne se limite pas à la chose matérielle, incluant également tout ce qui est de l'ordre de la morale, des émotions, du religieux, du comportement, etc. Les sensations physiques peuvent devenir moins influentes que l'idée, la pensée ou la croyance et c'est, par conséquent, l'entièreté de notre vie morale qui est le fruit d'une idée abstraite que l'on décide de croire. Le sentiment de vérité ne proviendrait donc pas de notre rapport physiologique au monde, mais plutôt de ce qu'il fait résonner en nous. L'homme croit à l'existence d'objets abstraits (exemple : la vie après la mort) ce qui a pour effet de les rendre réels, encore plus que ne pourrait l'être une chose ou une personne. Chez le mystique, cette « objectivation » de l'abstrait, au sens où l'expérimentation qu'il en fait devient positive, couronne le ressenti d'une autorité à toute épreuve.

James nous dit que la capacité qu'a l'esprit humain de déterminer l'abstraction serait en fait le propre de notre espèce. L'homme est capable de croire en un objet qui échappe aux catégories du langage. Il y aurait donc dans la conscience humaine un *sens* de la réalité, l'impression d'une présence objective, mais indicible, plus profonde et plus générale que celle reçue par nos perceptions sensorielles. En somme, l'être humain qui « croit » a cette capacité de posséder l'objet de sa croyance sous la forme de catégorisations qui ne peuvent être acceptées comme étant « vraies » par son

intelligence intellectuelle. C'est alors un sentiment de vérité qui prévaut sur la démontrabilité de la vérité, et s'il s'avère que ce sentiment est plus fort que la prouvabilité scientifique, il devient vrai pour celui ou celle qui le croit. Il devient fondement.

1.5 Le numineux et le réenchantelement du monde

Nous arrivons maintenant au segment final du présent chapitre en complétant notre définition du sacré par la notion de numineux développée par Rudolf Otto dans son ouvrage capital *Le Sacré*. Plus tôt, nous avons mentionné que, pour des raisons de cohérence, nous ne garderons de ce concept que ce qui nous semble important. Nous nous concentrerons donc sur l'essentiel, à savoir que le numineux se manifeste sous les traits d'une connaissance intuitive. C'est donc par le prisme du sentiment et de ce qu'il évoque, que le réel devient ici Vérité. Une vérité qui s'expérimente et se ressent, faisant en sorte que plus l'âme humaine s'élève, plus elle transcende l'ici-bas, ce lieu « moindre » de la raison et du sensoriel, se rapprochant par conséquent de l'au-delà, cet état d'être « plus élevé » qu'est le sacré.

Cette catégorie [celle du sacré] est complexe; elle comprend un élément, d'une qualité absolument spéciale, qui se soustrait à tout ce que nous avons appelé rationnel, est complètement inaccessible à la compréhension conceptuelle et, en tant que tel, constitue un *arrêton*, quelque chose d'ineffable.⁵²

Cet élément d'une qualité « absolument spéciale », c'est le numineux, c'est le « tout-autre », c'est cette expérience hors de l'ordinaire qui insuffle chez celui qui la vit une quête de sens de nature bien plus affective qu'intellectuelle et qui ne peut se réduire à ce que la raison saurait en dire.

⁵² Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 25.

En parlant de l'élément mystérieux (le *mysterium*) du numineux, Otto nous dit que « [p]uisqu'il n'est pas rationnel, c'est-à-dire qu'il ne peut se développer en concepts, nous ne pouvons indiquer ce qu'il est qu'en notant la réaction sentimentale particulière que son contact provoque en nous »⁵³. En d'autres mots, il ne peut pas être dit. Mais sa nature ineffable n'est pas son seul trait caractéristique; il est également source et cause d'une profonde transformation chez celui ou celle qui l'expérimente, puisque sa puissance⁵⁴ ne peut être égalée dans l'expérience « naturelle » et profane. Le numineux est ce qui fait frémir, qui exalte, qui métamorphose, qui *rajoute* et qui ne peut se définir que par analogie. Comme il ne fait référence à rien, il n'est pensable que sous la forme d'une négation. Mais lorsqu'il est vécu, il devient la manifestation d'un état d'être pleinement « vrai », porteur d'un sentiment de souveraineté indéfectible.

[c]ette réalité, le mystérieux au sens religieux, le vrai *mirum*, c'est, pour employer le terme qui en est peut-être l'expression la plus exacte, le « tout-autre », 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.⁵⁵

Otto voit dans le numineux quelque chose de profondément mystérieux puisque sa puissance est telle que, pour celui qui l'expérimente, il ne peut que provoquer un sentiment vertigineux de terreur et de sublime. Ce *mysterium*, donc, n'est rien d'autre que l'effet de l'*ouvert* dont nous avons déjà parlé dans les pages précédentes. Il porte tantôt le masque de l'inquiétant, du troublant, parce qu'il confronte l'homme à ce qu'il ne connaît pas, à ce qu'il ne peut catégoriser – et donc, symboliser. Mais il porte également celui du fascinant, de l'étonnement, parce qu'il submerge la conscience humaine d'un extraordinaire ressenti, à telle enseigne qu'un *autre* sens de la réalité

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴ Ce qu'Otto appelle l'absolue supériorité de puissance (ou *majestas*).

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 57-58.

peut prendre vie en lui, soit celui d'une pure abstraction tenue pour vraie et investie d'une autorité suprême. De nature intuitive, cette autorité conférée aux attributs ontologiques suscite chez l'être humain un sentiment de plénitude « d'être », une élévation de l'esprit, un « surplus d'âme ». En somme, l'être humain devient *plus* que ce que sa condition normale n'autorise, élaborant ainsi un rapport au monde traversé par la différence ontologique et qui ouvre le profane sur le « tout-autre », le sacré.

L'altérité peut ainsi devenir numineuse. Ce qu'il importe d'observer ici, c'est le choc entre le Même et l'Autre, et plus encore, la voie par laquelle ce choc devient possible, soit celle de l'intuition, à la fois source et demeure de l'irrationnel. En somme, l'irruption de l'altérité dans l'identité, puisqu'elle dépasse les catégories du langage, s'incarne dans ce qu'Otto appelle « l'exaltation sentimentale »⁵⁶ et permet de sacrifier le monde. Mais le sacré, qui est essentiellement irrationnel, n'est pas réfractaire au rationnel; il en est le complément. Il est cet Autre qui se juxtapose au Même, il est le signe d'une béance qui demeure béante, il est liminaire.

Nous pensons que, sous ses traits individuels, le numineux est mystique. Il est sentiment et intuition puisqu'il ne peut être dit par la raison et le savoir, tandis que, sous ses traits collectifs, il est mythologique. Il est cru et structurant puisqu'il est fondement et gage d'exemplarité. Dans les deux cas, il renvoie au « tout-autre », à cette virtualité inexprimable du monde qui, sous la forme du sacré, permet au réel de rester *ouvert*, sauvegardé d'un Même hégémonique⁵⁷.

Nous verrons dans le troisième chapitre que le cinéma de Terrence Malick propose de « montrer » le numineux à travers sa syntaxe, ses thèmes et ses personnages,

⁵⁶ *Ibid*, p. 62.

⁵⁷ L'hégémonie dont il est question ici est celle d'un monde unidimensionnel constitué que de profane, lue que sous la lunette du positivisme, transformé que par la main du technicisme, habité que par l'humain rationnel, calculateur et sceptique. Un monde qui ressemble, dans les grandes lignes, à celui de l'Occident économiste et capitaliste d'aujourd'hui; un monde qui ressemble au nôtre.

devenant lui-même objet numineux et s'exprimant en *jugements esthétiques*. Nous verrons également que l'ouverture nécessaire au surgissement du sacré se déclinera jusque dans les traits d'un *réenchantement du monde* porté par le poétique.

Finalement, il nous paraît important de spécifier que ce réenchantement n'a de sens que dans un monde qui a été banalisé par le discours techno-scientifique. C'est à ces conditions que pourra dès lors s'opérer, à travers une esthétique cinématographique atypique⁵⁸, l'entreprise de réouverture, de sacralisation et de quête existentielle, quête qui cherchera à retrouver l'Être perdu dans les méandres de la modernité « homogénéisante ».

⁵⁸ Une esthétique fort évocatrice et impressionniste qui saura dévoiler ce qu'Heidegger nomme le poétique.

CHAPITRE II

LA DIFFÉRENCE ONTOLOGIQUE

Le monde *est*. C'est un fait incontestable. Et nous vivons à travers son *estance*⁷. Ainsi, l'être humain est happé par l'Être autant qu'il en est lui-même la manifestation. Heidegger établit une relation symbiotique entre l'homme et l'Être, le second ne pouvant être saisi que par le premier. À cet effet, nous nous inscrivons *en* l'Être et *par* l'Être. Il est indissociable de notre « soi », de notre être-Là. C'est par l'étant que nous sommes qu'il est possible d'établir un rapport avec l'Être; et c'est à travers cette ontologie fondamentale proposée par Heidegger que se dessinera la rencontre du particulier et du général, mais surtout, de l'indétermination de l'Être et de la détermination de l'étant.

Maintenant, il importe de souligner cette extraordinaire évidence : il y a l'étant au lieu de rien. Évidence qui converge vers la question la plus profonde entre toutes, c'est-à-dire celle de la pro-venance – autrement dit, celle de l'Origine. Mais il faut comprendre que l'Être est à la fois Un, résonnant dans tout ce qui est, et pluriel, incarné par tous les étants qui le constituent. En ce sens, l'Être fait plus que contracter et étirer l'étant; il le transcende, devenant tout à la fois sa manifestation tangible et sa mystification. Par conséquent, il est essentiellement immatériel, indicible et recelé, et il importe alors à l'homme de le (re)trouver.

L'être – c'est-à-dire : [...] l'éclaircie, la vérité – est différence, fissure, faille, béance, et c'est l'espacement instauré dans la compacité primitive par cette fracture qui permet à l'étant de

⁷ Terme utilisé par Heidegger dans *Introduction à la métaphysique* et qui pourrait être traduit par « déploiement » ou « essence ».

paraître : l'évènement originel est la « fissuration » qui ouvre les « failles de l'Être » au sein de « la totalité de l'étant verrouillé en soi » [...] L'être fait irruption dans l'étant, de telle sorte que cette irruption est une *inter-ruption* essentielle. Cette interruption de l'être dans l'étant ne change rien à celui-ci, mais le laisse d'abord simplement *être* l'étant, lequel avant l'interruption était le recelé de l'être, précisément le cèlement.⁶⁰

C'est à partir de cette prémisse que nous verrons ensuite comment se déploie la question d'Heidegger qui pointe vers le mystère de l'Origine : pourquoi y'a-t-il l'étant et non pas plutôt rien?

Nous élaborerons dans ce présent chapitre l'idée que, dans le cas du sacré comme dans celui de l'Être, l'humain entretient un rapport ontologique au réel pour y questionner son fondement et sa structure; pour en saisir le sens profond. Nous verrons alors apparaître une saisissante parenté « morphologique » entre, d'une part, la relation Autre/Même et, d'autre part, celle de l'Être/étant. Par morphologie, nous entendons leur nature liminaire commune ainsi que leur prédisposition à ériger un seuil – donc, à maintenir le réel « ouvert ».

2.1 Être et étant

Revenons à la question que pose Heidegger : pourquoi y'a-t-il l'étant et non pas plutôt rien? et tentons de montrer comment nous voyons poindre dans cette dernière la scission qui distingue l'Être du vide, la présence de l'absence. En somme, ce qui nous intéresse dans cette question, c'est en quoi elle permet d'éclairer l'évènement de l'Origine.

⁶⁰ Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité*, Paris, Ad Solem, 2014, pp. 79-80

Cette question sur le pourquoi ne se meut pas sur une quelconque surface ou superficie, elle pénètre dans le domaine situé « au fond », et cela jusqu'au point ultime, jusqu'à la limite : elle se détourne de toute superficie ou platitude, elle s'efforce vers le profond; en tant qu'elle est la plus vaste, elle est en même temps, parmi les questions profondes, la plus profonde.⁶¹

En posant cette question, Heidegger souhaite vaincre la désolation que la réification de l'étant (les choses, les objets, la matière, etc.) fait régner sur le monde et l'oubli de l'Être. Ainsi, le caractère obstinément ordinaire de l'étant « endormirait » l'homme moderne et l'éloignerait d'un quelconque désir de réfléchir la limite, de penser l'Autre. Comment alors imaginer qu'il puisse y avoir autre chose que l'étant? Comment considérer la réalité de l'Être? Bref, comment retrouver ce qui fut oublié? C'est dans la question que se trouve la réponse, nous dit Heidegger, et c'est en questionnant au-delà de l'étant que l'Être advient. Le questionner philosophique sur l'Être oublié est donc métaphysique, il est ce « lui-même en dehors de l'ordre »⁶².

[l]'oubliance de l'être qui tombe elle-même dans l'oubli, est le motif ignoré mais constant qui pousse au questionner métaphysique.⁶³

Il faut comprendre ici que ce cheminement philosophique nous force à « sortir » du rapport au réel que nous entretenons, qu'il nous force à reconsidérer les catégories de notre pensée rationnelle et, tout particulièrement, les soubassements aristotéliens de celle-ci. Pour Heidegger, la métaphysique d'Aristote n'est rien d'autre en effet qu'une physique « déguisée ». Le philosophe badois ne cherche pas ici à répondre à cette question par le moyen d'un étant premier et originel. Il propose plutôt de questionner l'Être de l'étant, de questionner le sens de l'Être. Il prend alors une direction contraire à celle d'Aristote⁶⁴ en critiquant la loi de la causalité et l'absolutisme du *logos*, dans

⁶¹ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 15.

⁶² *Ibid*, p.25.

⁶³ *Ibid*, p.31.

⁶⁴ En l'occurrence, celle propre à son ouvrage *Métaphysique* (1964).

la mesure où ces derniers demeurent prisonniers de l'étant et opèrent un simple télescopage du particulier vers l'universel.

Heidegger reconnaît volontiers que l'émergence de l'être est nécessairement aussi éclosion *de quelque chose*, donc d'un étant surgissant dans la présence et qui s'offre à un regard. C'est ainsi que les choses se passent. Seulement, la pensée qu'il appelle métaphysique en est une qui se serait crispée, d'une manière trop exclusive, sur l'étant qui se présente de cette manière et qui peut être capté par une prise. Le danger (autre grand *leitmotiv* heideggérien) est que l'étant ne soit alors compris qu'à partir de ce grand dominateur porté sur lui.⁶⁵

Pour Heidegger, depuis Aristote jusqu'à Nietzsche, la métaphysique demeure immuablement physique, puisqu'elle est uniquement constituée d'étant. C'est la raison pour laquelle il veut la reconstruire sur de nouvelles fondations en traitant de l'oubli. Or, la détermination de l'étant n'est jamais dénoncée pour elle-même puisque c'est elle qui donne accès à l'indétermination de l'Être, à ce que Heidegger appelle la *patence de l'être*⁶⁶. Car, pour que l'indétermination ne s'évanouisse pas dans les limbes de l'abstraction – et qu'elle n'ait alors plus aucun intérêt pour l'homme –, elle se doit d'être « prise en charge » par l'étant que nous sommes. Heidegger parle alors de *déclension*.

[l]'essence de la déclension déterminée réside dans la dé-latence de l'être-Là humain en vue de la lustration de l'être.⁶⁷

C'est de cette déclension que découle le thème central de la philosophie heideggérienne, soit celui de la « différence ontologique » : différence dont dépend la

⁶⁵ Jean Grondin, « Pourquoi réveiller la question de l'être? », dans J.-F. Mattéi (Dir.), *L'énigme de l'être chez Heidegger*, Paris, PUF, collection « débats », 2014, p. 14.

⁶⁶ « Patence veut dire : état ouvert de ce que l'oubliance de l'être tient enfermé et latent. » *Introduction à la métaphysique*, p. 32.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

distinction entre l'ontique et l'ontologique, entre l'existentiel et l'extistential, entre l'historique et l'historial⁶⁸, entre « être dans le monde » et « être-au-monde ». Comme l'être humain n'est pas en opposition avec le monde, ce qui supposerait ici une séparation, il fait nécessairement partie d'un Tout et se situe dans « l'être-au-monde ». Il vit dans la familiarité avec un environnement et son mode d'existence est « l'habiter ». Heidegger écrit que nous sommes possédés par le monde et propres au monde. Du moment que nous entamons une prise de conscience ou une quête de sens existentielle, nous sommes propulsés par une activité en marche. Le monde est toujours là, en mouvement, et nous l'interprétons en y appartenant. En somme, la différence ontologique devient la condition de possibilité de l'*ouvert* et c'est en elle que l'Être oublié peut rejaillir à travers notre être-Là⁶⁹.

L'humain que nous sommes est un étant qui peut s'interroger sur son être et cet acte du questionner, nous dit Heidegger, n'est pas qu'une simple activité interrogative sur le réel qui nous entoure; il « ouvre » et transcende notre corporalité. Cet « arrivage » de l'Être est central à notre propos puisqu'il est transcendance. Il est « tout-autre », dans la mesure où il n'y a plus de catégorisations de la raison qui puissent le baliser. Il est l'événement de ces catégorisations de la raison et, à travers elles, il peut résonner dans l'existant que nous sommes. Toutes les significations du monde ne sont pas le sens. En elles, le sens peut circuler et se transmuter d'une subjectivité à l'autre,

⁶⁸ Jean Vioulac nous dit, dans *Apocalypse de la vérité* que l'être est dans son essence historial puisqu'il "n'a pas une histoire, il advient *comme* histoire".

⁶⁹ L'être-Là est ce que Heidegger appelle le *dasein*, c'est-à-dire cette manifestation de l'être en et par l'étant que nous sommes. Mais le *dasein* n'est pas synonyme de sujet; il transcende la relation sujet/objet pour venir se loger dans l'expérience de la réflexion du sens de l'être. Il n'a pas non plus une relation au monde comme pourrait avoir un objet puisqu'il n'est pas dans le monde mais bien *au* monde. C'est une modalité d'être qui est à la fois ontique et ontologique puisque s'ouvrant sur l'être tout en étant réduite à la personne, aux attributs corporels comme à ceux de l'esprit. Le *dasein* a donc une double structure (ontico-ontologique) où chacune de ses dimensions ne cherche ni à écraser ni à supplanter l'autre. En ce qui concerne notre propos, nous ne voyons pas la pertinence de développer plus longuement ce concept, quoique majeur chez Heidegger, puisqu'il ne touche que sommairement à nos champs d'intérêts. C'est donc pour ces raisons que nous ne ferons que l'évoquer, soulignant plutôt l'importance de cette « différence ontologique » mentionnée plus haut et de la conception du monde qui en découle.

mais essentiellement, le sens s'incarne dans l'Être qui le porte et non dans l'étant qui le contient.

Le questionner du sens de l'Être permet donc l'ouverture la plus pleine, la plus générale, la plus absolue parce qu'il déborde les limites du monde connu, et les frontières qui constituent le corps et le visible. Il en va ainsi d'une existence proprement humaine qui se caractérise par une différenciation; différence de l'Être et de l'étant, différence du transcendant et de l'immanent; différence de l'Autre et du Même. Pour le philosophe français Jean Vioulac, cette différence ontologique traverse l'être humain et ce, en dépit du fait que nous l'ayons oubliée.

L'homme se définit fondamentalement par l'exi-stance, c'est-à-dire la tenue hors de soi dans l'ouverture de l'être, par la « projection originaire de ses propres possibilités ». Cette transcendance est ce qui maintient à distance le tout de l'étant, et ainsi le donne à voir, et ce faisant creuse le lieu du soi, lieu où l'homme peut recevoir l'essence de l'être, et ainsi être là (*Dasein*) [...] La différence de l'être et de l'étant, et l'acte originaire de la différenciation, est en cela constitutive de l'existence.⁷⁰

Chez Heidegger, ce questionner du sens de l'Être émane d'un passé oublié, d'une origine lointaine, puisque la conscience ne peut trouver réponse à quelque chose qu'elle ne connaît pas et qu'elle n'a jamais connue. Tout au long de son parcours philosophique, Heidegger tentera de différencier l'idéal de la connaissance et celui de l'existence, donnant même préséance à l'existence sur la connaissance dans la mesure où c'est en elle que nous pouvons nous mettre en rapport avec l'immédiateté de l'expérience et la laisser raisonner intérieurement. Il en va d'une certaine « pureté » du vécu phénoménal puisqu'imperméable à toute forme d'extériorité ainsi qu'à l'influence du connu et du savoir.

⁷⁰ Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité*, Paris, Ad Solem, 2014, p. 59.

C'est donc par la connaissance que la conscience humaine peut différencier l'Être de l'étant, mais c'est par l'existence qu'elle peut vraiment en faire l'expérience. Le réel devient alors morcelé à la fois par sa tangibilité (l'étant) et par le *paraître* de sa tangibilité (l'Être). L'étant renverrait principalement à un rapport matérialiste et particulariste au monde, rempli d'un temps ontique (celui du quotidien et de l'histoire), de connaissance, de quantitatif et d'explication; tandis que l'Être renverrait à un rapport plutôt idéaliste et holistique au monde, fait d'un temps ontologique⁷¹ (celui qui « sort » du quotidien pour devenir historial), d'intuition, de qualitatif et de compréhension. Exister ontologiquement exigerait alors notre propre mort ontique puisque l'homme moderne occidental ne vivrait qu'en réclusion, prisonnier du quotidien. Heidegger ne cherche pas ici à renier le quotidien, mais plutôt à le surpasser. Et ce surpassement n'est possible que par l'activité du questionner sur le sens de nos existences, cette ouverture par laquelle nous pouvons accéder à notre « nous-même », rajoutant ainsi à notre dimension ontique façonnée par le quotidien : le « on-même »⁷².

Comme le mentionnait Marc Djaballah⁷³ lors de son cours sur le philosophe allemand : « L'Être n'a par conséquent de sens que pour et par l'expérience du questionner, et la réalité n'est pour cette expérience autre que le sens de l'Être. »⁷⁴. Un questionnement qui, nous le verrons dans les prochaines pages, sombrera dans l'oubliance propre à la conjoncture. L'essence du travail de Heidegger est donc un exercice mnémonique qui tente, non pas « de se souvenir de la réponse à une

⁷¹ Heidegger parlera alors d'un temps authentique, en contrepartie d'un temps inauthentique, qu'il nommera *kairos*. Nous élaborerons davantage ce concept dans le chapitre suivant en montrant comment Malick utilise ce *kairos* dans la temporalité qu'il nous présente à travers un montage fortement elliptique.

⁷² Pour Heidegger, le « nous-même » renvoie au Tout et donc, à l'approche holistique. Il est cette modalité ontologique prête à accueillir l'être que nous avons oublié; il est notre vraie nature. Tandis que le « on-même » renvoie quant à lui au sujet et donc, à l'approche particulariste. Il est cette modalité ontique qui maintient l'homme moderne dans l'oubliance; il est notre fausse nature.

⁷³ Professeur de philosophie de l'Université du Québec à Montréal.

⁷⁴ Cours PHI4018-Heidegger, donné à l'Université du Québec à Montréal lors de la session d'hiver 2012.

question, mais de se rappeler comment, c'est-à-dire, de réapprendre à se questionner en général. »⁷⁵. Il en va d'une consubstantialité entre le sens de l'Être et le questionner sur le sens de l'Être, l'un et l'autre formant une unité indécomposable qui renvoie nécessairement à une herméneutique ontologique dans la mesure où « habiter » le monde, c'est l'interpréter. Mais l'activité interrogative dont il est question ici s'inscrit dans un projet de « retour » et cherche à se rappeler. Or, pour se rappeler, il faut d'abord avoir oublié...

2.2 Oubli et homogénéisation

L'Être, chez Heidegger, échappe à l'Occident, et il lui échappe parce que l'homme moderne et rationnel l'a oublié, envahi par la présence de l'étant. Nous insisterons sur cette idée d'oubli dans les prochaines pages, puisqu'à bien des égards, nous pensons qu'elle reflète l'hégémonie du Même évoquée dans le chapitre précédent et que, ce faisant, la modernité telle que nous la connaissons aujourd'hui est ici l'objet d'une critique visant ses racines les plus profondes, à savoir celles d'une raison dogmatique, mais visant surtout la structure fermée d'une science « naturelle » qui aplanit toutes les dimensions du réel au niveau de l'observable, du démontrable, de l'ordinaire du quotidien⁷⁶. Dans ces conditions « homogénéisantes », seul l'étant subsiste et tout ce qui concerne son sens, sa provenance et son être sombre dans l'oubli. Pour mieux comprendre cette notion d'homogénéisation, il faudrait d'abord reconnaître que la méthode scientifique cherche à définir clairement et donc, positivement, ce qui est vrai.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Tout au long d'*Introduction à la métaphysique*, Heidegger fera fréquemment référence au caractère ordinaire du quotidien, cet état d'être ontique; terme que nous associons, dans son essence, à celui de profane.

Cette définition méthodique de la vérité s'effectue – ou devrait-on dire, s'opérationnalise – par l'univers représentationnel des mathématiques. C'est dans la matrice significative des nombres et du calcul que le plus petit agrégat de réalité est récupéré et introduit à l'intérieur d'une formulation empirique. Autrement dit, la vérité ne peut être vraie que si elle se laisse filtrer par les postulats de la logique et du déterminisme. C'est en fait, une détermination totale et sans équivoque du réel qui permet de le rendre vrai. Wittgenstein parlerait alors de *propositions élémentaires*. Ces dernières deviennent les atomes du discours, c'est-à-dire qu'elles sont les toutes premières propriétés d'une fondation langagière, et c'est parce qu'elles sont irréfutables que peut se poursuivre la réalisation de l'infrastructure du *dire*.

Toutes les propositions élémentaires étant apodictiquement vraies, l'édification d'un langage peut alors se faire à partir de celles-ci. Tel est le langage vrai⁷⁷. Le monde et ce que l'être humain peut en dire sont soumis à un processus méthodique qui est celui de la pensée rationnelle propre à la conjoncture. Ce qui est vrai est fixé et parfaitement clarifié puisqu'objectivé par l'explication logique qui, par la force des choses, s'inscrit dans un langage universaliste. Les balises mathématiques permettent d'instaurer un invariable qui encapsule le réel une fois pour toutes. Ce qui échappe à cette forme de dire n'est pas forcément irréel⁷⁸, mais, puisqu'il est indicible, il n'est pas porteur de vérité. Par conséquent, les concepts d'Être et de sacré que nous avons présentés sont, pour les sciences exactes, de l'ordre du *montrer*. Et de ce *montrer*, rien ne peut en être *dit*.

⁷⁷ Et tel est, chez Wittgenstein, le *dire*.

⁷⁸ À noter que l'inexprimable est pratiquement aussi important que la logique dans le *Tractatus logico-philosophicus*, l'éthique et l'esthétique étant, entre autres, les visages d'un réel ineffable que l'on ne peut que montrer. Nous croyons qu'il est important de mentionner ici la nuance, évitant ainsi de réduire les propos du philosophe autrichien à une seule et unique grille d'analyse, soit celle de la logique pure. Or, il en est tout autrement, puisque dans son obsession de clarification philosophique, Wittgenstein n'écarte jamais la part mystique du monde; il ne fait que la taire, en insistant que le dire ne peut que pointer vers elle. En bref, c'est la recherche d'une vérité vérifiable qui est le moteur du *Tractatus*, et non pas celle du sens.

Cette philosophie de l'empirisme logique est inséparable de l'entreprise d'homogénéisation du monde évoquée au chapitre un, dans la mesure où elle s'incarne dans l'idéologie occidentale contemporaine en contribuant à la mise en place d'un rapport au monde principalement technique et opérationnel. Cette prédominance d'une logique pure participe ainsi à la domination du Même, à l'omnipotence de l'étant et à la globalisation du profane, au sens où cette dernière supporte une autorité principalement constituée d'algorithmes, de calculs, de mécanisation, et que cette autorité, que l'on pourrait assigner à l'économie autant qu'à la technologie, cherche non seulement à façonner toutes les cultures du monde mais également à valoriser toutes les dimensions de l'expérience humaine. En d'autres mots, ce rapport au monde se saisit du réel comme une machine peut transformer la matière, et c'est de son caractère « machinique » que proviendrait le Danger évoqué par Heidegger dans son texte *Principe de raison*, à savoir celui de l'éradication de tout ce qui n'est pas absolument rationnel.

Vioulac pousse ce principe plus avant en précisant son mode de fonctionnement. Pour le philosophe, c'est le Principe de raison qui caractérise l'essence de l'époque moderne, qu'il nomme « l'âge de la technique », et c'est à partir de la mondialisation de cette technique qu'il en vient à penser « l'Amègement », soit cette relation ontologique unilatérale de l'étant à l'égard de l'Être, où l'un et l'autre reviennent finalement au même, le second ne se différenciant plus du premier puisqu'essentialisé par ce dernier.

La raison est le seul principe de la phénoménalité, cela signifie que seule la raison est reconnue comme légitime pour décider de ce qui est de ce qui n'est pas [...] Ramenée au fondement du projet mathématique, l'époque de la technique est donc domination totale du Principe de raison.⁷⁹

⁷⁹ Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité*, Paris, Ad Solem, 2014, p. 66.

Les aspects constitutifs de cette « âge de la technique » dans lequel l'homme moderne évolue s'emboîtent ainsi comme une suite logique d'événements, contribuant à l'homogénéisation du monde, c'est-à-dire que l'étant, unique réalité possible et imaginable, se laisse saisir par une raison mathématique impérialiste⁸⁰ qui se technicise et se mécanise. L'ensemble du réel devient alors le produit d'une machination, à telle enseigne que le vivant n'est plus qu'assemblage biologique, conçu comme « corps machine »⁸¹, et faisant en sorte que *le* monde s'objective, se totalise, se cannibalise. L'hétéronomie n'est dès lors plus qu'un imperceptible souvenir qui remonterait à plus de deux millénaires, moment inaugural de cette vaste entreprise de rationalisation, là où la sagesse grecque entreprit ses toutes premières réflexions métaphysiques sous l'effigie de la causalité.

Ce mode de déploiement de l'essence, qui impose à tout ce qui est la configuration de la machine, est alors ce qu'il faut nommer la « machination » (*die Machenschaft*) [...] Le déchaînement de puissance de la machination est en effet la mise en branle d'un processus désormais autonome qui a pour assise les vingt-cinq siècles d'histoire occidentale.⁸²

Se déployant dans toutes les sphères de la société – politique, scientifique, économique, philosophique, religieuse – cette machination serait aujourd'hui interplanétaire, puisque c'est le modèle occidental, sous ses traits productivistes, consuméristes et capitalistes, qui est instauré et reproduit à travers le globe. Incidemment, le portrait macroscopique de l'humanité est celui d'un Amègement total, devenu l'incubateur d'une dépense inconditionnée de la puissance du non-être. C'est ce que Vioulac nomme le nihilisme.⁸³

⁸⁰ Impérialiste au sens où cette raison s'approprie le territoire de l'action humaine autant que celui de la pensée humaine.

⁸¹ Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité*, Paris, Ad Solem, 2014, p. 42.

⁸² *Ibid.*, p. 43, p. 71.

⁸³ Le nihilisme est alors compris comme « l'autre de l'être, c'est-à-dire l'étant, en tant qu'il usurpe l'essence ontologique de l'être même et dissimule ainsi son oubli. » *Ibid.*, p. 62.

Nous voyons se mettre en place les pièces d'un puzzle qui cherche à représenter un univers, et non plus *un* monde, dans la mesure où l'être humain contemporain, submergé par la rationalité technologique, ne peut plus rencontrer la « différence ontologique »; et pire encore, ne la recherche même plus parce qu'il en a oublié l'existence. Et si l'habitation du réel par l'homme n'est plus traversée d'une différenciation, c'est qu'elle est unidimensionnelle.

L'être humain, dans sa quotidienneté, n'a plus comme seule possibilité ontologique que celle de se laisser happer par l'engrenage de l'univers dans lequel il vit, tout en croyant prendre cette décision volontairement, preuve de sa liberté de choix. Il peut donc choisir sa foi, sa pensée, son identité et, ultimement, ses biens matériels.⁸⁴ Heidegger dirait sans doute que ce type de rapport au monde n'est rien d'autre que l'achèvement du Principe de raison et quem, une fois soumis à l'étant dans sa toute-puissance, cet achèvement n'est plus apte à concevoir ce qui excède ses catégories. Nous cherchons ici à cibler l'homogénéité propre à la conjoncture, puisque c'est sous la fermeture de cette dernière que la question de la « différence ontologique » devient pertinente. L'unidimensionnalité de l'Occident affecte donc notre relation au réel, rejoignant par conséquent les enjeux de l'être oublié sous le poids de l'Amèment.⁸⁵

[L]'idée d'un oubli de l'être sourd bel et bien d'une détresse que l'on peut qualifier de religieuse, au sens le plus ample, le plus indécis, du terme. Le propos de Heidegger n'est assurément pas d'offrir des solutions ou des palliatifs à cette affliction [...] Il espère, au contraire, l'attiser, en criant dans le désert de l'absence

⁸⁴ Herbert Marcuse, dans son essai *L'homme unidimensionnel* (Paris, Les éditions de minuit, 1968) traite de cette fermeture qui afflige. Ainsi réabsorbée par sa propre dynamique autonome, toute réflexion à l'égard de cette fermeture est vouée à se buter aux parois indélogeables de sa propre unidimensionnalité. Pour le sociologue belge, il en va ainsi de la seule et unique manière de vivre, d'agir et d'être-au-monde prescrit par la Croissance infinie.

⁸⁵ Nous avons cru bon d'inclure dans ce chapitre, bien que très modérément, les « grandes lignes » de quelques concepts-clés provenant d'écoles de pensée qui ne sont pas d'allégeance heideggérienne et qui ne voguent pas sur les eaux de la phénoménologie, afin d'illustrer différemment cet effet d'homogénéisation si tributaire de l'époque contemporaine, puisque c'est précisément cette modernité défailante qui sera représentée dans les œuvres de Terrence Malick.

de détresse que la condition humaine reste en proie à une dérégulation que ne peuvent satisfaire les réponses technicistes, les seules qui soient admises aujourd'hui.⁸⁶

2.3 Le poétique

Comment percevoir alors le dôme de l'étant? Comment repenser le réel dans ses différences, dans son hétéronomie? Comment franchir à nouveau le seuil qui permettra d'ouvrir l'horizon sur une réalité qui n'est pas assujettie au Même? Comment retrouver l'Être en de telles circonstances? Heidegger propose le langage poétique comme *moyen* d'ouvrir le « site » dans lequel l'être humain se trouve, lui permettant de se (re)saisir de son essence, de l'être qui le constitue, mais également de se diriger vers l'Origine qui est consubstantielle à la recherche de l'Être. Nous revenons ainsi au questionner fondamental évoqué dans les pages précédentes, c'est-à-dire celui qui interroge le sens de l'Être. Et nous montrerons que cette interrogation se déploie à travers le poétique.

Le poétique se voit ici incarné par le questionner sur le sens de l'Être, et c'est d'ailleurs par cette incarnation que Malick entreprendra d'ouvrir le langage afin que ce dernier puisse transcender son rapport à l'étant, dévoilant un monde qui n'est pas monolithique. En d'autres mots, Heidegger nous dit que c'est le poétique qui peut réellement questionner le sens de l'Être puisqu'il est porteur de l'*ouvert*, contrairement au langage scientifique qui demeure constamment dans le connu, ne faisant qu'expliquer les choses en démontrant logiquement leur « vérité » et en ne se préoccupant jamais de révéler le sens qu'elles peuvent avoir pour l'être humain qui les interprète.

⁸⁶ Jean Grondin, « Pourquoi réveiller la question de l'être ? », dans J.-F. Mattéi (Dir.), *L'énigme de l'être chez Heidegger*, Paris, PUF, collection « débats », 2004, p 16.

[...] dans la poésie (celle qui est authentique et grande) règne une essentielle supériorité de l'esprit par rapport à tout ce qui est purement science. Supériorité en vertu de laquelle le poète parle toujours comme si l'étant était pour la première fois exprimé et interpellé. Dans la création poétique du poète comme dans le penser du penseur, de si grands espaces se trouvent ménagés que, y étant placée, chaque chose particulière – un arbre, une montagne, une maison, un cri d'oiseau – perd totalement son caractère indifférent et habituel.⁸⁷

Nous voyons ici l'extraordinaire capacité qu'a l'être humain de métaphoriser le réel, faisant de ce dernier un lieu d'où plusieurs possibles peuvent advenir et où le sens peut se transformer, se malléabiliser. Le poétique réussit donc à couler dans les sphères affectives et subjectives de l'homme en les nourrissant d'une connaissance intuitive qui redéfinit constamment la manière d'« habiter » le monde. Il est le seuil nécessaire pour réinstaurer cette différence ontologique dont nous parlait Heidegger, puisqu'il permet de *montrer* la béance du monde, et il le fait en trouant son unidimensionnalité. Le poétique est avant tout source de compréhension et dévoilement de l'Être.

Ainsi, à partir de cette ouverture peut s'entamer le projet d'un réenchantement du monde, au sens où le monde porte en lui une altérité qui ne saurait être cernée par les postulats scientifiques; au sens où le flux propre à l'herméneutique⁸⁸ n'est, avec le poétique, jamais fixé et rationalisé puisque cherchant fondamentalement à faire la rencontre de l'Autre; au sens où cette réappropriation du réel ouvre la voie à une différence ontologique qui permette de distinguer l'Être de l'étant.

Voyons maintenant comment s'opère le rapprochement entre le poétique et l'art, à travers l'œuvre d'art et l'Origine découlant de cette dernière. S'opère ici une dialectique qui circule à la manière d'un cercle, dévoilant ainsi l'essence véritable de l'art, le poétique, mais dévoilant également la mise en place d'un *commencement*.

⁸⁷ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, p. 38.

⁸⁸ À comprendre ici l'herméneutique sous sa forme ontologique et non pas strictement linguistique.

Heidegger parle du langage poétique comme d'un « instituant », c'est-à-dire qu'il érige dans le monde cette ouverture radicale, ce trait permettant à l'étant d'être porté à l'ouvert pour la première fois.

La langue donne un nom à la chose et par un tel nommer, l'étant est amené pour la première fois au mot et à l'apparaître. Ce nommer et ce dire sont un projeter où est *annoncer* ce en tant que quoi l'étant est ouvert [...] Le dire projetant est le poème.⁸⁹

Ainsi, le poétique devient *institution de l'Être*⁹⁰ et fait en sorte que son rayonnement, à travers l'œuvre d'art, « sorte » l'être-Là du sujet de son rapport au monde ordinaire et habituel. Le philosophe allemand pousse plus en avant ce concept d'institution en le divisant en trois embranchements, de sorte que : 1) l'instituer se doit d'abord d'*envoyer* – puisqu'il est un libre don – 2) il se doit ensuite d'être *fondé* et 3) il se doit finalement d'inciter à quelque chose – le *commencement*. L'« institution » chez Heidegger porte alors la différence ontologique au sens où l'Être, pour prendre assise dans le réel et surtout pour être (re)saisie par l'homme qui s'en est éloigné, se caractérise par une double fonction. Dans un premier temps, l'Être se doit d'ouvrir l'essence de l'étant en logeant cette dernière dans la langue qui la nomme et, dans un second temps, il doit se tenir dans le réel déterminé de l'ontique afin de permettre au sujet humain d'avoir prise sur lui. Il faut donc comprendre l'ouverture de l'Être comme le dévoilement de son essence. En étant dévoilé, il met à jour la différence fondamentale de la chose et de son apparaître. Autrement dit, l'étant – exemple : la plante – ne peut se différencier de sa chositude que s'il est pris en charge par un langage qui le représente. C'est uniquement par le langage que peut ainsi jaillir la différence entre la chose et son *estance*. À cet effet, l'institution dont nous parlions plus haut donne à penser que l'Être peut non seulement advenir, perçant alors l'immanence d'un réel constitué uniquement d'étant, mais qu'il advient à travers un

⁸⁹ Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Édition bilingue numérique, 2002, p. 45.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 47

langage permettant le fondement et le commencement d'un monde. À bien des égards, le jaillissement de l'Être renvoie à l'« originaire », à ce que Heidegger appelle le « saut ». C'est donc par ce saut que s'ouvre l'ouvert, et c'est à travers son ouverture que la vérité – non pas celle du visible et donc, de l'étant, mais plutôt celle de l'Être – se montre.

Il nous paraît important de préciser la relation intrinsèque liant l'advenance de l'Être à l'Origine à laquelle il renvoie, puisque c'est de ce rapport inséparable dont il est question avec le poétique. Ce dernier ne pointe pas vers une prémisse, ou un avant; il institue l'Origine de notre être-Là en cela qu'il est porteur de l'ouvert, ce « tout autre que d'habitude ». Cette irruption de l'« originaire » que provoque le poétique évoque à la fois le « saut » dont nous parlait Heidegger et le fondement d'un rapport au monde qui n'est pas celui propre aux choses.

Parce que l'art, en tant que poème, est une institution et un fonder projetant, il doit instituer et placer l'être-ouvert, i.e. la vérité, de telle manière qu'elle vienne se tenir dans ce que la terre et le monde se disputent – et cela, c'est l'œuvre ⁹¹[...] L'Être de l'œuvre ne consiste pas à être sur le mode de l'étant créé présent, mais à obtenir l'être-ouvert du Là comme dispute et laisser aux hommes assumer l'Être dans l'histoire [...] L'essence de l'art est l'origine de l'œuvre d'art. L'art n'est pas parce qu'il y a des œuvres, mais il doit y avoir œuvre parce que et dans la mesure où l'art est. ⁹²

Ainsi, l'œuvre d'art devient intermédiaire. À travers elle, s'établit une « communication » entre la saisie de l'étant et l'Être qui en ressort, lui octroyant par conséquent un statut liminaire en cela que, sous sa forme d'étant, se tient l'essence de l'Être. L'œuvre n'est donc jamais que figurative ou simple objet, elle est bien

⁹¹ À comprendre ici la terre comme lieu de l'étant, là où les choses sont déjà là; et le monde comme interprétation et « habitation » de la terre. Ainsi, nous comprenons la « dispute » comme étant cette relation à la fois conflictuelle et existentielle entre l'homme, l'étant qui l'entoure – et qu'il *est* lui-même – et sa recherche de l'être oublié.

⁹² Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Édition bilingue numérique, 2002, pp. 49-51.

plus encore puisqu'elle porte véritablement un monde, et son essence est anhistorique, immatérielle, insituable. L'œuvre n'est pas la condition de possibilité de l'art mais plutôt sa conséquence et sa manifestation, puisque c'est de l'art qu'elle peut émerger. L'art vit et se déploie en son sein. Par sa proposition, circule un sens toujours appelé à se mouvoir et à se transformer. Et ce sens n'est jamais porté par une parole qui chercherait à le fixer, ou à le référer directement à la chose, à l'idée ou au concept. C'est pour cette raison que le poétique est un langage du « vide ». Il n'énonce rien en particulier et est, en cela, « aréférentiel ».

Le langage non référentiel assied une forme d'existence paroxysmale traversée par la dissimulation et la fuite : pas de renvoi à la réalité et à la situation d'énonciation, pas d'index ni d'embrayeurs pour rapporter les événements dont il est question à la situation de l'énonciation et à ses participants. Nous nous adressons à personne, nous ne prenons pas acte du fait de l'énonciation et nous nous excluons de la parole [...] Le verbe être n'a plus de statut référentiel. La pratique de la langue est subordonnée à une expérience du continu dans la pure représentation de l'espace vide [...] Il s'agit plutôt d'une parole comme événement, toujours ressurgie du sans-nom pour s'y confronter.⁹³

C'est d'ailleurs parce qu'il sait évoquer et faire ressentir, bien plus qu'il ne saurait nommer et préciser, que le poétique devient compatible avec l'Être oublié et qu'il pourra, à travers la cinématographie de Malick, le faire ressurgir, le retrouver.

Pour clarifier cet enchevêtrement du poétique, de l'originnaire qu'il institue et de l'essence de l'Être qu'il porte, reprenons les paroles de Heidegger disant que « [l]'essence de l'art comme mise en œuvre de la vérité est l'origine de l'œuvre d'art⁹⁴ ». Nous y verrons alors ce fondement ontologique du monde que permet le poétique, mais aussi l'*ouvert* dont il est inséparable. Et c'est bien de cette ouverture

⁹³ Michaël La Chance, *Paroxysmes : la parole hyperbolique*, Montréal, Vlb éditeur, 2006, pp. 52-53.

⁹⁴ *Ibid*, p. 53.

dont il est question dans la philosophie heideggérienne puisque toute la portée de la différence ontologique y résonne. C'est donc par l'*ouvert* que l'Être pro-vient et c'est à travers sa pro-venance qu'un monde peut alors *commencer*. L'Origine, l'essence de notre être-Là, ainsi que la vérité, ne seraient alors accessibles que par le moyen d'un langage qui « ouvre », à savoir celui du poétique. En ce sens, celui-ci devient l'antidote du Même hégémonique, éclaircissant le réel de son Autre oublié – dans ce cas-ci, l'Être – et déverrouillant *le* monde de sorte qu'il puisse (re)devenir *un* monde. C'est ce que nous appelons le *réenchantement du monde* et nous montrerons dans le prochain chapitre de quelle manière il souffle dans l'œuvre filmographique de Terrence Malick.

CHAPITRE III

LE CINÉMA

Dans les pages qui suivent, nous présenterons le chapitre le plus important de notre mémoire, à savoir l'analyse religiologique de l'œuvre cinématographique de Terrence Malick. C'est dans cette dernière que viendront s'appliquer les concepts préalablement définis dans les chapitres un et deux, et c'est à travers son contexte proprement filmique qu'apparaîtra ce qui nous semble être une fonction religieuse. Nous montrerons alors comment les films de Malick sont bien plus qu'un simple langage s'interrogeant sur des questions d'ordres philosophique et spirituel, et qu'ils suscitent, par leur parfaite symbiose du fond et de la forme, une expérience de l'Autre. Ainsi, chez Malick, le film n'est plus qu'une seule parole cinématographique, régie par ses propres lois « grammaticales » qui incarnent une idée heideggérienne⁸. L'objet du film transcende le récit fictionnel qui le porte, se manifeste dans une syntaxe qui déstabilise les canons esthétiques traditionnels, et ouvre pour le spectateur un espace de résonance affective où se matérialise l'idée heideggérienne. C'est l'auditoire qui, en dernier lieu, contribue à ce questionnement sur le *sens de l'Être*, dans la mesure où l'œuvre s'adresse directement à vous, à moi, à l'autre. C'est en cela qu'elle est paradoxale : elle montre l'objet dont elle parle tout en étant cet objet.

Pour cette raison, nous croyons que la filmographie de Malick est également un « dit » philosophique et un « faire » religieux, au sens où le cinéma s'« ouvre » ici sur un ailleurs (l'Être, le sacré) et montre la béance du monde au lieu de la dire. Évidemment, comme toute sensibilité est subjective, l'effet produit par les films de

⁸ L'Être oublié peut se retrouver par le poétique.

Malick n'est pas le même d'une personne à l'autre. Mais au-delà de cette relativité, il y a, dans le langage cinématographique de l'artiste américain, une méthode ainsi qu'une vision qui ne peuvent être ignorées. En d'autres mots, il s'agit bien plus d'un cinéma poétique que d'un cinéma qui parle du poétique. Nous tenterons donc, au cours de ce chapitre, de montrer en quoi le travail de Malick est porteur du questionner sur le sens de l'Être et comment il cherche à réenchanter un monde que la technique a fermé sur lui-même, ayant ainsi oublié cette différence ontologique dont parlait Heidegger. Nous analyserons les séquences les plus porteuses des deux films à la lumière des concepts préalablement définis dans les chapitres un et deux, mais également avec l'appareillage théorique de la sémiotique, soulignant d'une part, les thèmes centraux dans chacune des séquences et, d'autre part, l'arrimage des concepts traités dans ce mémoire avec les séquences en question. C'est de cette manière que l'interprétation religieuse du cinéma de Malick, appuyée par la rigueur d'une approche sémiotique, prendra tout son sens et saura expliquer la systématisation de l'*ouvert* dans le langage cinématographique de notre corpus.

3.1 *The Thin Red Line*

Réalisé en 1998, *The Thin Red Line* est l'adaptation cinématographique du roman de James Jones, publié en 1962 et paru sous le même titre. Le récit nous transporte dans la deuxième guerre mondiale, sur les îles Salomon, au moment où les troupes américaines se préparent à débarquer pour combattre l'armée japonaise qui occupe le territoire insulaire⁹⁶. Mettant en vedette une brochette spectaculaire d'acteurs à la renommée internationale (Adrien Brody, Jim Caviezel, George Clooney, John Cusack, Woody Harrelson, Elias Koteas, Jared Lato, Nick Nolte, Sean Penn, John

⁹⁶ C'est sur ces îles mélanésiennes que se déroulera la bataille historique de Guadalcanal dont il est question dans *The Thin Red Line*.

Savage et John Travolta), le long métrage de deux heures et cinquante minutes montre les ravages physiques et psychologiques de la guerre, en présentant des personnages qui ne font que passer dans le récit. Ce dernier n'est constitué que de tableaux successifs qu'aucun fil conducteur ne traverse, si ce n'est la chronologie presque fortuite des événements qui ont jalonné la prise de l'île de Guadalcanal. Le spectateur vogue sur la surface d'une trame narrative décousue, sans vraiment s'associer à une quête, « côtoyant » des visages, des corps, des pensées, qui vivront et mourront au rythme des combats meurtriers.

The Thin Red Line est assurément le film le plus sombre de Malick. Le cinéaste y montre la destruction d'un monde, l'infiltration du chaos dans le cosmos, la contamination de l'identité par l'altérité. Les expériences d'extrêmes violences que vivront les combattants à travers leur avancée dans l'horreur déboucheront sur une incapacité de nommer ce qui n'a plus de commune mesure avec le connu, plongeant les survivants dans un réel dépourvu de points de repère.

L'idée d'une fermeture est ce qui caractérise essentiellement l'univers dans lequel ne font qu'errer les soldats américains. Et par fermeture, nous entendons le contraire de ce que Heidegger appelait l'*ouvert*, à savoir que, dans le monde des hommes qui s'entretuent, il n'y a pas d'échappatoire. Cette absence d'ouverture est évoquée, entre autres, par le rôle du sergent Welsh (Sean Penn) qui ne voit dans la réalité humaine que noirceur et désintégration. Il incarne ces ténèbres en ne cessant de répéter que l'existence se réduit à la guerre. Malgré le poids écrasant d'un monde homogène qui pèse sur son âme, le sergent entretient une relation ambivalente avec le soldat Witt (Jim Caviezel), qui incarne son contraire. C'est à travers ce dernier que la possibilité d'une brèche donnant sur « autre chose » alimentera chez Welsh l'espoir fragile d'une réappropriation différente du monde et c'est nourri par cet espoir que ce dernier

gardera, jusqu'à la toute fin, de l'empathie à l'égard de ses compagnons. Ainsi, derrière sa carapace et son fatalisme, Welsh aimerait croire en ce que Witt représente : la lumière perçant l'obscurité dans laquelle sont plongés les combattants et la vision d'une nature qui n'est pas qu'un tombeau à ciel ouvert. Par conséquent, cette nature que Malick nous dévoile est mystérieuse et poétisée⁹⁷. C'est que Witt en est le prolongement, et c'est par sa capacité de *voir* la gloire⁹⁸ là où seul le néant règne que le monde peut alors se réenchanter. À bien des égards, Welsh incarne le projet narratif de la guerre, tandis que Witt incarne celui de la nature. En somme, le premier renvoie au fermé et le second, à l'ouvert.

Ces deux projets narratifs s'entrecroiseront tout au long du film pour s'ouvrir sur la résolution de leurs oppositions, à savoir ce que Malick appelle la gloire. En effet, la gloire est un terme paradoxal au-delà de toutes les oppositions posées dans le film et qui permet de déboucher sur leur dépassement. La vie par exemple est tantôt souffrance, tantôt joie. On voudrait qu'il n'y ait que joie, mais ce serait manquer là à la vérité de la vie. La gloire est alors ce que révèle la contemplation des opposés et qui permet, en même temps, de les poser ensemble dans une unité indépassable. Le soldat Witt, qui est au début du film dans un rapport fusionnel à la nature et à l'origine, va traverser l'horreur de la guerre jusqu'au bout pour ultimement, dans le don de sa vie pour sauver de ses compagnons d'armes, rejoindre cette gloire. Pour Welsh, qui était jusque-là enfermé *dans* le monde, ce geste sacrificiel va ouvrir une brèche dans l'horreur de la souffrance.

La première des trois rencontres entre Witt et Welsh se passe au tout début du récit. Un navire de patrouille américain accoste sur une île habitée seulement par des

⁹⁷ Images-tableaux d'arbres exotiques; rayons de soleil scintillants sur la surface d'un ruisseau en mouvement; caméra flottante longeant la verdure luxuriante, comme si le souffle du vent la dirigeait; teintes de rouge écarlate et de violet feutré colorant le ciel de l'aurore, etc.

⁹⁸ Nous reviendrons plus loin sur ce terme dont le contenu s'éloigne sensiblement de son acception commune.

aborigènes⁹⁹ et par Witt, déserteur récidiviste, qui se cache et qui vit en parfaite symbiose avec la petite communauté mélanésienne. Le lieu est un havre de paix pour l'homme qui cherche à fuir son devoir de soldat, jusqu'à ce qu'il soit capturé par la patrouille navale et réintégré dans les forces. Son environnement changera alors abruptement. Aux longues plages ensoleillées, aux petites huttes et à l'esprit d'entraide se substituent brutalement l'isolement, les planchers de fer, les sous-sols opaques éclairés par d'infimes rayons de soleil traversant les hublots. Welsh, qui est commandant de l'unité dont Witt fait partie, cherche à raisonner ce dernier au cours d'un entretien.

Welsh : « In this world, a man, himself... is nothing. And there ain't no world but this one. »

Witt: « You're wrong there Top. I seen another world... Sometimes I think it was just ma imagination. »

Welsh: « Well... then you seen things I never will. » (12m.43s.)

Plus tard, après avoir essuyé les attaques meurtrières de l'armée japonaise et vu une multitude de corps humains se faire charcuter par les balles et les obus, Welsh et Witt se rencontrent à nouveau, au crépuscule, quelque part dans une colline perdue.

Welsh : « There's not some other world where everything's gonna be ok. There's just this one. Just this rock. » (1h.21m.45s.)

Finalement, après avoir détruit les bunkers ennemis, percé leurs défenses et anéanti leur quartier général en déferlant sur les survivants à coups de baïonnettes et de lance-flamme, les deux combattants se croiseront une dernière fois. Sous le toit d'une maison en ruine, le calme et la solitude envahissent l'endroit abandonné.

⁹⁹ Malick ne précisera jamais s'il s'agit de l'Île de Guadalcanal. Il importe simplement d'y voir un habitat qui, au moment où Witt vécut, était celui des aborigènes.

Welsh : « You still believin' in the beautiful light, are you? How do you do that? You're a magician to me. »

Will : « I still see a spark in you. » (2h.22m.22s.)

Nous voyons ainsi comment les personnages que construit Malick vont au-delà d'un certain type de profil psychologique, incarnant plus largement des concepts philosophiques. Welsh et Witt évoquent cette rencontre difficile entre deux formes de rapport au monde, à savoir cette immanence refermée sur elle-même – dans ce cas-ci : l'atrocité de la guerre – et cette transcendance qui permet l'ouverture sur autre chose que du Même. C'est donc dans l'essence du propos de Malick que s'opère une dialectique entre l'ouvert et le fermé.

Ce contraste ou, pourrait-on dire, cette opposition entre des modalités ontologiques opposées fait en sorte que le monde qui se dévoile devant la caméra du cinéaste est continuellement traversé par sa propre *différence*. Une fois, la nature nous est présentée dans toute sa splendeur et sa fluidité, d'autres fois, elle se voit quadrillée et rationalisée par l'emprise « militarisante » du lieutenant-colonel Tall (Nick Nolte) qui cherche désespérément à la cerner. L'espace, ainsi réduit à des coordonnées géographiques, devient prisonnier d'une horizontalité et d'une verticalité toute cartésiennes. D'ailleurs, l'idée d'une nature sous l'emprise de l'homme conquérant est soulignée d'entrée de jeu lorsque Malick ouvre son film avec un crocodile en liberté plongeant dans les eaux vertes d'un étang sauvage. Dans les dernières minutes du film, après avoir vaincu l'armée japonaise et pris le contrôle de l'île, les soldats américains s'empressent de « fêter » leur victoire en se saoulant, en se battant et en ligotant un crocodile sur un camion plateforme. La boucle est ainsi bouclée. C'est l'accomplissement de la « fermeture » dont il est question ici, dans la mesure où Malick nous présente au tout début du film une nature libre où vit un crocodile en parfaite harmonie avec son environnement naturel, et termine, suite au passage de

l'armée américaine, par une nature conquise où ce même crocodile est désormais sous l'emprise des hommes.

D'autres exemples de ce dualisme émergent, sporadiquement, à l'intérieur d'une scène ou d'une autre, en guise de pause et de respiration. La continuité narrative se voit alors suspendue par ces moments à caractère métaphorique. Là, une feuille qui se fane instantanément après que la main d'un soldat l'ait à peine effleurée; ici, un oisillon tombé de son nid qui se débat pour sa survie alors qu'au même moment des milliers d'hommes s'entretuent. Dans les deux cas, les hommes comme l'oisillon sont *dans* la nature et leur mort devient anecdotique par rapport à la gloire du monde. Malick présente aux spectateurs les événements qui échappent à ses personnages, créant ainsi une mosaïque imagée où se bousculent des instants épars et des parcelles d'existence. Une voix hors-champ qui semble ne s'adresser à personne vient alors appuyer l'image de l'oisillon, métaphore d'une vie terriblement fragile qui marche continuellement sur *la mince ligne rouge*, entre la vie et la mort.

Voix hors-champ : « One man looks at a dyin' bird and think's there's nothin' but unanswered pain. The death's got the final word. It's laughin at him... Another man sees the same bird, and feels the glory. »¹⁰⁰ (2h.23m.5s.)

Les paroles 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'adressent au spectateur depuis le retrait de la gloire. Au moment où nous entendons les derniers mots (« and feels the glory. »), le personnage de Witt est assoupi dans l'herbe longue. C'est sa voix mais en même

¹⁰⁰ La voix est en fait celle du soldat Train, un personnage de troisième ordre qui nous est présenté au début du récit, dans le bateau, avant le débarquement, et à la fin du récit, toujours dans le même bateau qui, cette fois, reconduit les combattants au bercail. Au final, l'auditoire n'aura vu le personnage de Train que quelques minutes, mais il aura entendu ses questionnements sur *le sens de l'être* tout au long du film, à l'aide de voix hors-champ comme celle-ci.

temps ce n'est pas tout à fait la sienne puisque Malick nous le montre là, endormi. Celui qui nous parle s'adresse à nous depuis l'ailleurs d'une gloire à laquelle il a déjà part et qui lui permet de contempler la contingence des événements.

Par cette déconstruction d'une trame narrative « classique » et surtout, par cette association d'images et de mots, le cinéaste nous parle autrement. C'est sa « parole », à travers sa manière d'être dite, qui porte un sens. Son montage elliptique et ses voix hors-champs contribuent à créer un ressenti bien plus qu'à fixer une proposition. Le « phraser » cinématographique de Malick n'est donc pas structuré de sorte qu'une signification claire et circonscrite puisse en ressortir, mais bien plutôt pour qu'un effet puisse se déployer. Le réalisateur capture des fragments d'être et les fait résonner à travers un montage morcelé.

Ces fragments d'être se laissent ainsi porter par le mouvement d'un temps ontologique plutôt qu'historique. Heidegger parlerait ici d'un temps authentique, en comparaison d'un temps inauthentique. Pour Malick, cette découpe du temps prend alors la forme de souvenirs, de contemplations et de ruminations existentielles qui *adviennent*. Cette « advenance » ponctue la temporalité historique du récit de sauts, dans la mesure où ce sont justement ces souvenirs, ces contemplations et ces ruminations existentielles qui donnent du sens aux personnages qui les vivent, perçant la continuité de leurs actions en pointant vers un « ailleurs ». Et cet « ailleurs », plus souvent qu'autrement, évoque une perte, un oubli, un manque, à telle enseigne qu'une thématique récurrente s'inscrit dans l'œuvre de Malick : la nostalgie du paradis perdu.

Un souvenir de Witt surgit, lui faisant revivre momentanément les brefs instants de sa jeunesse disparue; un gamin s'amuse dans les bottes de foin, bercé par le vent des plaines. Et l'instant disparaît. C'est pourtant la guerre et la mort qui enveloppent Witt à ce moment précis, mais cette interruption soudaine lui permet d'être ailleurs, le temps d'une courte réminiscence. C'est donc à travers un temps qui ne se détermine

plus par une durée mais bien par un *pathos*, que Witt évolue. Il en va de même pour le personnage du soldat Bell (Ben Chaplin) lorsqu'il repense à sa femme, à ses instants fuyants où elle prend un bain, où elle marche sur un bord de mer, où elle se blottit contre lui. Les plans de Malick évoquant la mémoire de Bell se succèdent doucement, sans liaisons entre eux, et apparaissent à l'écran comme les souvenirs émergent dans la conscience.

La mémoire renvoie ici à la saisie d'une temporalité par l'affect. Et cette teneur ontologique qui fait en sorte que les expériences vécues n'ont pas toutes la même épaisseur affective, le même poids symbolique, renvoie quant à elle au concept de *kairos*¹⁰¹. Heidegger souligne l'importance d'un pareil concept lorsqu'il pense la différence entre le temps inauthentique – celui de l'ontique – et le temps authentique – celui de l'ontologique. Or, c'est précisément de *kairos* dont nous parle Malick lorsqu'il parsème son récit d'instantanés passés qui marquent et qui façonnent le sens de l'existence. Il en résulte donc un cinéma impressionniste, révélant les multiples traits d'une même réalité qui ne peuvent ni se dire, ni s'expliquer, mais seulement se montrer. Les relations antagonistes entre nature et humanité, entre vie et mort, tissent continuellement le récit, mais Malick nous montre toujours la possibilité de leur dépassement. Le « fermer » tient en effet dans l'alternance tragique entre les termes de l'opposition; « l'ouvert » constitue quant à lui le dépassement de leur opposition. Le passage de l'un à l'autre est ici marqué par un sentiment de perte, en particulier celui du paradis¹⁰². La voix hors champs de Train se questionne par exemple sur la disparition de la bonté :

¹⁰¹ C'est-à-dire des moments intemporels qualitativement chargés et significatifs, contrairement au temps historique qui, lui, n'est mû que par la durée.

¹⁰² Le concept de « paradis perdu » peut prendre la forme de moments de proximité passés avec l'être cher (Bell), ou encore de ce sentiment d'osmose avec la communauté mélanésienne (Witt), ou bien celle de l'innocence, à jamais disparue, quelque part sur les terres meurtries des îles Salomon.

« How did we lose the good that was given us... let it slip away... scattered, careless? » (2h.17m.14s.)

Le sentiment de perte que Malick cherche à évoquer dans ces paroles de Train s'adosse ici aux images de l'époque où Witt vivait avec les aborigènes. Encore une fois, le cinéaste utilise un procédé cinématographique liant ensemble ce qui semble être, a priori, des anachronismes narratifs. Par l'utilisation de l'ellipse et de juxtapositions d'images avec des paroles chronologiquement décalées, Malick dépasse l'historicité du récit en montrant plutôt 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 continuellement écho les unes aux autres, sans nécessairement se répondre. L'Être devient ainsi Un et multiple, résonnant à la fois dans la mémoire de Witt et dans la conscience de Train. Et il en sera ainsi durant l'entièreté du film, dans la mesure où ses différentes parties, c'est-à-dire les personnages qui le constituent et les existants qui le composent, participent toutes d'une seule et même manifestation : le déploiement de l'Être. C'est pour cette raison que Malick ne propose aucune figure de héros, ne raconte aucune quête, n'ancre son intrigue dans aucune ligne narrative directrice, laissant plutôt se dérouler un vaste questionnement sur le sens du monde qui s'incarnera en images comme en sons.

Autrement dit, le cinéaste se demande *comment, dans ces conditions inhumaines, l'homme peut encore symboliser l'absurde?* Bien que l'absence de réponse plane du début jusqu'à la fin du film, jamais la valeur du questionnement ne sera occultée puisque, selon Heidegger, l'Être retrouvé passe avant toute chose par le questionner de son sens. C'est donc par le truchement du questionner que l'Être peut se distinguer de l'étant, faisant en sorte que la guerre ne saurait complètement transformer les corps humains en des sacs de viande, ou les dents arrachées à même le cadavre d'un soldat japonais en trophées de chasse. S'opère ici cette différence ontologique qui

rajoute à l'étant une dimension symbolique et que seul l'être humain peut lui assigner.

Ainsi, la différence ontologique permet au réel de se laisser « ouvrir ». Et l'*ouvert* s'ouvre essentiellement sur l'Autre. À travers la brèche, le monde est alors traversé par une hétéronomie sur la ligne de laquelle il est à la fois sacralisé *et* contaminé. L'altérité devient, dans l'œuvre de Malick, cette irruption de l'impalpable, de l'invisible, de l'indicible. Et elle peut prendre la forme d'une bienveillance lumineuse, portée par Witt et sa capacité de transcender l'omniprésence de la violence, comme elle peut prendre celle d'un abîme dans lequel se perd l'âme humaine. Les horreurs de la guerre, plus particulièrement lors des scènes de combat, s'ouvrent sur l'altérité et en laissent ouverte la fissure, ne permettant plus aux hommes qui la traversent d'« habiter » le monde, au sens où Mircea Eliade définit ce terme¹⁰³. L'irruption de l'atrocité déferle dans l'identité des combattants, renversant toutes prises sur le réel. Ces expériences ineffables ne peuvent ainsi être nommées, et donc symbolisées, plongeant ceux qui y survivent dans un monde chaotique où plus rien n'a de sens. Malick témoigne de cette contamination lorsque le sergent McCron (John Savage), après avoir vu tous les hommes de sa compagnie périr les uns après les autres, jette un œil sur ses plaques d'identité militaire, la main tremblante et le regard vide. La seule chose qui le retienne encore dans le réel, à cet instant précis, est l'inscription de son nom gravé sur sa plaque d'identité.

L'*ouvert* pointe donc vers la gloire comme vers la nuit, transcendant cette limite qui rend le réel homogène. Si l'homogénéité ne submerge pas totalement la réalité, c'est qu'une limite s'ouvre et se referme en elle, à la fois en dedans et en dehors d'elle. La liminarité tient donc une place importante dans le film du cinéaste et, tout au long du

¹⁰³ *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.

récit, les soldats la traverseront à plusieurs reprises, subissant de profondes transformations à chacun de leur passage.

La première limite est celle de la mer. Les combattants sont encore en terrain connu, à bord du navire, et s'apprêtent à franchir un seuil en traversant les eaux qui les séparent de l'île, transgressant ainsi cette zone qui balise le pourtour de leur monde et qui débouche sur l'inconnu. Une fois débarqués sur les berges, ils avanceront lentement à travers le calme et le silence inquiétants de lieux encore inexplorés, dans l'attente insupportable de la rencontre avec l'ennemi.

La deuxième limite est représentée par les vastes collines, jonchées de broussailles et d'herbes longues à perte de vue. C'est là que la première attaque, menée par le capitaine Staros (Elias Koteas), se terminera par un massacre. Et c'est caché au sommet de ces collines que l'ennemi, sans jamais montrer son visage, écrasera tous les combattants américains qui en oseront l'ascension. La tuerie est soudaine, sanglante et efficace. Les soldats sont décimés sans même avoir la chance de comprendre ce qui leur arrive. Leur passage à travers ces collines semble ne pouvoir se conclure que par la mort.

La troisième limite est représentée par le brouillard. Après une percée désespérée réalisée lors de l'attaque précédente (l'épisode des collines), les soldats américains réussissent à prendre le bunker japonais qui interdisait leur progression, et poursuivent leur chemin vers l'inconnu. Malick évoque ici le sentiment de perte ressenti par les combattants. Ces derniers sont, intérieurement comme extérieurement, plongés dans un épais brouillard et « pris » dans une violence absolument indescritable. En effet, au milieu de la brume, ils débouchent tout à coup sur le quartier général de la garnison japonaise. S'ensuit une mêlée épouvantable où des centaines d'hommes s'entretuent comme des chiens sauvages. C'est d'ailleurs lors de cette scène, d'une maîtrise et d'un réalisme percutants, que la voix hors-champs de

Train, comme surgie d'un ailleurs possible et presque silencieux, se questionne sur la provenance de ce grand mal dont il est le témoin.

Train, en voix hors-champ: « This Great evil... where does it come from? How did it steal into the world? What seed, what root did it grow? Who's doin' this? Who's killin us? Does our ruin benefit the earth? Does it help the grass to grow, the sun to shine? *Is this darkness in you to? Have you passed through this night?* » (1h.50m.27s.)

Il est important de mentionner ici que les deux dernières questions posées par Train s'adressent directement à l'auditoire, faisant en sorte d'abolir la séparation qui se dresse normalement entre un film et ses spectateurs. Malick crée ainsi un pont, reliant son œuvre directement à celui qui la reçoit. Par conséquent, *The Thin Red Line* n'évoque pas seulement l'*ouvert* à l'intérieur du dispositif fictionnel du récit, il devient sur l'écran une expérience de l'*ouvert*; il ne la raconte plus, il est cette ouverture. Et il le devient à travers une parole qui rejoint un destinataire externe. C'est donc en cela que le film opère ce que nous appelons une « fonction religieuse ». Parce que Train nous interpelle personnellement, les questions qu'il nous pose ne se réduisent plus aux événements fictifs du film. Elles résonnent dans *notre* subjectivité, faisant écho à *nos propres* expériences qui se situeraient dans cette « nuit » dont nous parle Malick. La force de son cinéma réside justement dans l'osmose du fond et de la forme qui invite l'auditoire à se compromettre, à se questionner et à se plonger dans une quête de sens.

Finalement, la quatrième limite est celle de la mort. Cette limite est la dernière puisque celui qui la franchit n'en revient plus. Mais la brèche qu'elle provoque laisse néanmoins des traces chez les survivants dans la mesure où ils ressentiront un vide qui ne pourra jamais plus se remplir. Seul le rite funéraire permet en effet, non pas de combler ce vide, mais d'en symboliser le surgissement. Toutefois, au cœur de cette guerre que met en scène Malick, les hommes n'ont pas le luxe de pratiquer ce type de

rituel. Et comme la noirceur n'existerait pas sans la lumière, le personnage de Witt, par son sacrifice¹⁰⁴, aura droit à une sépulture. Se situant sur la lisière du clair-obscur jusqu'à son dernier souffle, il reliera la vie et la mort. Étant le seul à pouvoir s'ouvrir sur la beauté du monde, au moment où l'ignominie jette son ombre partout, il devient donc un être liminaire. Parce qu'elle évoque un *passage*, la marque d'une sépulture permet de surmonter l'absurdité de la guerre, redonnant ainsi aux combattants un soupçon d'humanité. Malick nous montre que, au-delà de l'horreur et de l'indéterminé, l'être humain possède toujours la capacité de faire du sens.

La valeur symbolique de Witt sera amplifiée par le montage de Malick, puisque ce dernier juxtaposera les plans de sa mort avec ceux où il se baignait encore dans les eaux cristallines, accompagné des jeunes mélanésiens, mais surtout, avec celui d'un arbre gigantesque, filmé en contre-plongée, s'enracinant dans le sol de *l'ici-bas* et pointant sa cime vers *l'au-delà*. L'arbre n'est plus défini uniquement par sa chositude et devient ici une métaphore qui nous « dit », non pas explicitement mais poétiquement, qu'un passeur vient de franchir la limite entre la vie et la mort, entre le Même et l'Autre, entre l'immanent et le transcendant. En équilibre sur cette limite tout au long du film, Witt traversera entièrement *la mince ligne rouge*, celle-là même qui aura forcé le chemin et façonné l'existence des combattants américains sur cette île. Le titre renvoie donc à un rite de passage. Et c'est précisément ce que Welsh et les autres rescapés vivront, franchissant la « marge »¹⁰⁵ pour en revenir profondément transformés, y ayant perdu à jamais une part d'eux-mêmes.

L'idée d'une perte rattachée à la guerre et à ce désir fondamentalement humain de faire l'expérience de l'Autre, dans sa lumière comme dans ses ténèbres, est réaffirmée

¹⁰⁴ Witt se laissera prendre par l'armée japonaise pour créer une diversion, permettant ainsi à ses camarades d'échapper à un guet-apens. Encerclé par une dizaine de soldats nippons, il pointera son arme en leur direction et mourra délibérément, criblé de balles.

¹⁰⁵ Une « marge » faisant ici référence à l'île sur laquelle les combattants auront « rencontré » la béance et l'inexprimable.

lors de la conclusion du film, lorsque les voix hors-champ de Welsh et de Train s'adressent à l'auditoire - ou à Dieu - pour une dernière fois. Welsh, quittant Guadalcanal et observant les milliers de croix blanches d'un cimetière militaire, témoigne de cette perte en *nous* exprimant le manque qu'il ressent:

Welsh, en voix hors-champs: « If I never meet you in this life, let me feel the lack... A glance from your eyes, and my life will be yours. » (2h.38m.56s.)

Les paroles de Train viendront clore le long métrage, sur fond de paysage grandiose, là où l'île et l'océan se mêlent l'un à l'autre dans l'horizon, faisant ainsi écho à ce dépassement des oppositions :

Train, en voix hors-champ: « Darkness and light, strife and love... Are they the workings of the same mind... the features of the same face? Oh, my soul... let me be in you now. Look out through my eyes. Look out at the things you made... All things shining. » (2h.41m.52s.)

Comme quoi, le monde et ses parties brillent. La nature comme l'humanité, l'identité comme l'altérité, l'empathie comme l'atrocité, la vie comme la mort, toutes plongées dans la lumière de la gloire.

3.2 *The Tree of Life*

Réalisé en 2011, *The Tree of Life* remportera la Palme d'or du festival de Cannes remis au meilleur film de l'année. Fidèle à lui-même, Terrence Malick brillera par son absence et confiera à l'acteur Brad Pitt la responsabilité de le représenter lors de la quinzaine. Le long métrage ne laissera personne indifférent et suscitera de vives réactions du public comme de la critique.

Sur fond d'images racontant l'origine du monde, le récit se déroule dans le Texas des années 1950 et raconte l'histoire de la famille O'Brien de la naissance de leur premier enfant jusqu'à la mort de leur second fils fauché accidentellement au début de l'âge adulte. Le film porte pour l'essentiel sur le processus de deuil des deux parents (Brad Pitt et Jessica Chastain) et du grand frère Jack (Sean Penn), ainsi que sur les transformations intérieures qu'ils vivront tous pour surmonter la perte de celui que le cinéaste présente comme le fils préféré des parents, aimé et en même temps jalouxé par son aîné. Plusieurs années après le décès de son petit frère, Jack, devenu un architecte établi, évoluant au milieu des décors de verre des gratte-ciels modernes, revivra toute la douleur de son enfance, l'amour pour sa mère, la révolte contre son père et l'ambiguïté de ses sentiments à l'égard de son frère.

Projet audacieux s'il en est, le film de Malick, d'une durée de deux heures et vingt minutes est, à bien des égards, l'accomplissement d'une signature déjà reconnaissable dans ses deux œuvres précédentes (*The Thin Red Line* et *The New World*). À la différence que, dans *The Tree of Life*, le réalisateur va plus loin dans la déconstruction de la trame narrative et progresse davantage dans l'évocation poétique. Le spectateur peut encore s'accrocher à une fine ligne directrice, à une apparence de squelette supportant le récit, mais cette dernière laisse maintenant beaucoup plus de place aux « impressions » que dans les œuvres antérieures. C'est que Malick nous raconte une histoire continuellement fragmentée par un visuel, un son et une parole épars. Les images sont porteuses de temporalités en constantes diffractions, d'espace diffus, de fantasmes et de réalités qui se confondent. Tout, dans la forme, transmet au spectateur le sentiment d'une présence évanescence. Malick ne nous offre plus le « luxe » de s'ancrer dans le film, disjoignant les raccords de plans, distordant l'axe de l'objectif, interrompant la continuation des dialogues, syncopant la chronologie des événements. C'est donc à travers une syntaxe éclatée et une caméra flottante (steadicam) qui rajoute au réel un souffle de lyrisme que le cinéaste plonge l'auditoire dans une expérience poétique inédite. Et l'accentuation de cette griffe

typiquement malickienne, déjà « mise en place » dans ses productions antérieures, ne fait que témoigner d'une cohérence encore plus marquée entre le fond et la forme, entre ce que le réalisateur cherche à montrer et la manière dont il le montre.

Tentons maintenant de réfléchir à la relation entre le procédé cinématographique utilisé par Malick et les concepts-clés qui touchent au sacré et à la différence ontologique heideggerienne. Autrement dit, voyons plus en détails comment *The Tree of Life* devient cette œuvre qui montre et qui incarne le poétique.

Les quatre premières minutes plantent les bases du film. Entrecoupées par trois temporalités différentes, elles présentent les enjeux majeurs auxquels auront à faire face les personnages de la mère, de Jack et de son jeune frère.

Le film s'ouvre sur une citation de Job :

Where were you when I laid the foundations of the earth?... When
the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for
joy?

Job 38:4,7

Le livre de Job, dans la Bible, renvoie essentiellement à deux grands thèmes, à savoir la perte et la gloire de Dieu. La foi de Job à l'égard de Dieu sera testée à travers plusieurs épreuves et pertes auxquelles il devra faire face; tandis que la gloire sera exprimée à travers ce dialogue entre le Créateur et sa créature sur les *mystères* de la création, sur l'incapacité qu'a l'humanité de comprendre le sens des paroles et des actions divines, sur la théodicée. Dieu existe et plonge Job dans la révélation de sa gloire; ni le mal ni la mort ne sauraient être compris par l'homme, puisque cela est

l'affaire de Dieu. L'infortune peut-elle être comprise comme une punition divine? Il n'y a pas vraiment de réponse car la gloire de Dieu est au-delà du châtement et de la récompense. L'opposition entre la vie et la mort, entre le bien et le mal, entre la perte et la création, se voit dépassée par l'accès à la gloire. Et c'est précisément de cet accès dont il sera question tout au long de *The Tree of Life*.

Après la citation du livre de Job, le film enchaîne sur la lueur primordiale. Il n'est pas fortuit en effet que le plan suivant montre les premiers instants de l'univers¹⁰⁶. Nous sommes ici au temps zéro. Dieu, lorsqu'il questionne Job, évoque la création du monde, et Malick poursuit aussitôt avec la mise en images de celle-ci. Mais il y rajoute un élément essentiel en voix hors champ, Jack s'adressant à Lui et disant ceci:

« Brother... Mother... It was they who led me be to your door. »
(1m.18s)

C'est par l'amour de sa mère et à travers la mort de son frère que Jack trouvera la paix et qu'il accèdera dans la dernière partie du film à la gloire. Nous voyons comment la perte d'un être cher étant perçue comme le mal (pour renvoyer au livre de Job) devient, dès les premières secondes du film, et sans même que le spectateur ne soit encore impliqué dans les enjeux du récit, une voie directe vers l'altérité la plus fondamentale – Dieu. Malick inscrit ses personnages dans une profonde crise existentielle qui débouche sur un questionnement à l'égard de Dieu.

Il est important de noter le basculement qui s'opère dans l'enchaînement de ces deux scènes. Dans la première, Dieu s'adresse à l'être humain; dans la seconde, c'est l'être humain qui s'adresse à Dieu, créant de la sorte une dialectique entre le destinataire

¹⁰⁶ Le spectateur comprendra plus tard qu'il s'agit bel et bien des premiers instants de l'Univers. Il est d'ailleurs fort à propos de mentionner que Malick terminera son film avec ce même plan, bouclant ainsi la boucle. Nous reviendrons plus loin sur la signification de cette « boucle », opérée par l'utilisation du même plan en guise d'introduction et de conclusion.

divin et le destinataire humain qui n'aboutit à aucune réponse immédiate. Dieu et l'être humain parlent en quelque sorte chacun de leur côté. Malick se contente ici de poser les oppositions entre lesquelles les sujets souffrants vont osciller : une transcendance inatteignable et une immanence intolérable. Les retrouvailles avec l'espérance et l'accès à la gloire passeront plutôt par la dialectique entre ce que le cinéaste appellera la « nature » et la « grâce ». Malick, en deux plans seulement, présente ainsi l'enjeu fondamental de son œuvre : l'opposition entre le bonheur et la perte, tout comme celle entre la nature et la grâce, ne peuvent être dépassées que par la gloire de Dieu.

En effet, la séquence qui suit pose le rapport entre la nature et la grâce. En voix hors champ, la mère relate que, dans son éducation religieuse, les sœurs lui ont enseigné deux manières possibles de vivre : la voie de la nature et la voie de la grâce.

« The nuns taught us there two ways through life : the way of nature and the way of grace. You have to choose wich one you'll follow... Grace doesn't try to please itself. Accepts being slighted, forgotten, disliked. » (2m.4s.)

Au moment où on entend la mère raconter ainsi les enseignements de son enfance, nous sommes pourtant au milieu de la nature. La jeune fille que nous présente Malick (la mère, enfant) est entourée de verdure, d'animaux, de plantes et de fleurs. On ne comprend donc pas immédiatement ce que la grâce et la nature signifient si tant est qu'on nous parle de la grâce mais au milieu de la nature.

Puis, en l'espace d'un fondu au noir, le récit débouche sur un épisode dans la vie de la mère où elle se balance à la branche d'un arbre, entourée de ses trois fils qui courent et qui s'amusent autour d'elle. Jack est alors âgé de douze ans. La fluidité du montage ne met aucunement l'accent sur cette ellipse, créant ainsi une rupture chronologique qui n'affecte en rien le rythme du récit. Malick évoque ces fragments d'Être de telle

sorte que la « distance » temporelle entre eux n'a aucune importance. C'est leur teneur ontologique qui prime. Ces parcelles de temps deviennent ici, comme dans *The Thin Red Line*, des *kairoi*¹⁰⁷.

Les pensées de la mère en voix hors champ se poursuivent et accompagnent cette scène de la famille réunie. On comprend davantage alors ce qui oppose nature et grâce.

« Nature only wants to please itself. Get others to please it to. Likes to lord it over them. To have it's own way. It find's reason to be unhappy when all the world shining around it. When love is smiling through all things... I will be true to you, whatever comes. »
(3m.5s.)

Plusieurs thèmes viennent se rencontrer ici, à savoir la perte (l'absence de) et la création (la présence de), ainsi que la nature et la grâce. Comme dans *The thin red line*, ces thèmes sont des couples oppositionnels. Pourtant, le film travaille à dépasser leur antagonisme. La mère qui nous parle de la grâce est en effet au milieu de la nature. La scène se déploie plutôt comme l'eau qui coule ou bien comme le vent qui souffle, à l'instar de la caméra qui cherche à rendre compte de cette trajectoire en adoptant le même mouvement que celui des éléments naturels qu'elle tente de capturer. Ainsi, lorsque le personnage de la mère nous parle de la grâce et que le cinéaste termine le vol de sa caméra flottante par le plan d'un arbre magnifique en contre-plongée, il court-circuite l'opposition entre la nature et la grâce en les fusionnant l'une avec l'autre. Au niveau sonore, la mère nous parle de la grâce et, au niveau visuel, l'objectif nous présente la nature. Le poétique vient ici dépasser la relation dichotomique grâce/nature en nous « montrant » finalement l'osmose des deux. D'un point de vue cinématographique, le procédé de Malick fait en sorte de sortir d'une opposition ontologique (nature/grâce), devenant lui-même l'« ouvert » dont nous parlait Heidegger.

¹⁰⁷ Pluriel de *kayros*.

Le dernier plan de cette séquence introductive est d'une importance capitale. Malick, en utilisant encore une fois un cadrage en contre-plongée, cadre l'arbre qui se dresse dans la cour des O'Brien, avec les trois garçons qui y grimpent, cherchant à atteindre la cime. L'espace est ici construit sur un axe de verticalité qui pointe vers le haut et où le spectateur voit une « ouverture » montrant un ailleurs. Les enfants font plus que grimper à l'arbre au milieu de leur cour; ils gravissent les échelons de l'*Arbre de la vie*. La métaphore vient ici ajouter une nouvelle épaisseur de sens au propos du film. Celui-ci infléchit notre regard sur la nature de telle sorte que cette dernière, dès lors qu'elle devient objet de contemplation poétique, cesse de s'opposer à la grâce. Devenue le vecteur de celle-ci, la nature fusionne avec elle.

Il y a autre chose. Revenons un instant à la voix hors-champ de la mère :

« The nuns taught us there two ways though life : the way of nature
and the way of grace. You have to choose wich one you'll follow...
» (2m.4s.)

Malick utilise ici la deuxième personne du singulier : « You have to choose... ». Les enjeux des personnages, internes au récit, débordent la parenthèse fictionnelle dans lequel ils s'inscrivent pour se déployer à l'extérieur du cadre cinématographique, interpellant directement l'auditoire. *Nous* sommes alors happés par ce dilemme existentiel, à savoir que le cinéaste *nous* questionne sur ces deux différentes manières d'être-au-monde que sont la nature et la grâce. « Vous avez à choisir laquelle vous devez suivre », nous dit le réalisateur. À cet égard, le film opère une fonction religieuse en évoquant la possibilité de voir le monde à travers la grâce *ou* la nature. Mais il fait beaucoup plus. Il dépasse lui-même cette opposition en transformant la nature du spectateur par la grâce esthétique du film. Si, au commencement de la représentation, il a pu y avoir d'un côté le film et, de l'autre, le spectateur; à la fin, il

y a le film dans le spectateur, le spectateur dans le film. Tout comme il n'y a plus la nature *ou* la grâce, mais la nature *et* la grâce.

C'est donc dans les quatre premières minutes du film que le propos de Malick se met en place : la perte, la grâce, la nature et, ultimement, la gloire (qui sera évoquée à la dernière séquence). Les pièces sont habilement placées et l'élément déclencheur du récit peut alors survenir : l'annonce de la mort du deuxième fils.

Cette séquence, dans sa durée, n'est aucunement significative. Pourtant, elle sera cruciale « pour la suite du monde ». Sa charge émotive ébranlera la vie de tous les membres de la famille en y introduisant quelque chose d'inouï : la mort du fils tant aimé. Malick présentera cette courte séquence en la dépouillant de tout dialogue. La mère apprendra la nouvelle par télégramme, tandis que le père l'apprendra par téléphone. Dans les deux cas, seule une discrète mélodie de violons, comme arrière-fond musical, viendra appuyer les images. Paradoxalement, c'est la présence de la perte qui surgira lors de cet instant, et c'est avec son surgissement que va s'annoncer la quête de rédemption de Jack, dévasté par la mort de son petit frère.

La perte ici est centrale à notre analyse dans la mesure où elle comporte à la fois un enjeu pragmatique – la mort en tant que telle du deuxième fils – ainsi qu'un enjeu cognitif – le silence de Dieu qui ne répond pas aux interrogations pressantes des différents protagonistes à propos de cette même mort. Malick fait donc allusion, tout au long de son œuvre, à un dieu silencieux qui se manifeste dans la nature mais dont la gloire devient perceptible par la grâce. La perte du deuxième fils pour les uns, et du frère, pour l'autre, est pragmatique, mais elle ouvre, par le mutisme de Dieu, un travail cognitif sur le sens. La perte est humaine et spirituelle et, en cela, dépose dans la réalité une pierre d'attente pour l'accès à Dieu. Parce qu'il est insondable, Dieu devient lui-même l'« ouvert ». Et c'est par le poétique que le cinéaste traduira cette

ouverture, permettant une brèche qui donnera sur un ailleurs en ouvrant justement l'horizon du réel. Jack ne fera jamais que l'évoquer et, par cette seule évocation de sa nature évanescence, Dieu renverra à autre chose qu'à celui de l'Église chrétienne, celui-là même qui interdit et qui demande obéissance.

Revenons maintenant sur ce que nous avons appelé la « leur primordiale » au début du film. Elle débouche, après la nouvelle de la mort du deuxième fils, sur la création du monde qui répond à l'interrogation de Job, constituant de la sorte une véritable théodicée. Des images époustouflantes créent une valse de couleurs et de mouvements, renvoyant au cosmos intersidéral et aux épisodes d'explosions volcaniques qu'a connus la Terre dans ses premiers moments.¹⁰⁸ Le réalisateur nous invite à revivre les chapitres originels du monde, supportés par un thème musical évoquant la puissance et la magnificence de ces derniers¹⁰⁹. L'auditoire voit ainsi défiler à l'écran, pendant plus de dix-sept minutes, une succession de plans-tableaux, un peu comme les pages d'un album-photo que l'on tournerait l'une après l'autre. Ces dix-sept minutes sont une coupure narrative, au sens où elles s'invitent dans l'histoire de la famille O'Brien et la recadrent sur le fond de scène de l'univers. Le deuil de la famille est alors ouvert sur un ailleurs qui le dépasse, le relativise, mais le situe aussi parmi les tribulations des vivants et la souffrance indissociable de l'existence humaine.

¹⁰⁸ Ces images saisissantes d'une Terre dans toute sa splendeur ont été filmées et accumulées par Malick bien avant la réalisation de *The Tree of Life*, au moment où Malick planchait sur son projet de documentaire *Q*. Le cinéaste avait comme objectif de raconter l'histoire du monde, de sa naissance jusqu'à sa mort. Elles seront finalement intégrées au documentaire *Voyage of Time*, présentement en postproduction et dont la sortie est prévue pour 2016.

¹⁰⁹ *Lacrimosa*, pour *Requiem dla mojego przyjaciela* (Requiem for my friends), œuvre pour solistes, chœur et orchestre, composée en 1998 par le polonais Zbigniew Preisner.

Les plans sont superbes, la pièce musicale émouvante et la violence omniprésente. Les images de genèse voisinent celles de destruction. On nous présente de la végétation luxuriante et, l'instant d'après, de la lave qui la submerge. Des proies, des prédateurs, un dinosaure blessé mortellement qui agonise sur une rive sablonneuse, etc. Le cycle de la vie est ainsi fait de beautés et de tragédies, de morts et de renaissances, de bien et de mal. Et c'est cette même dynamique qui harrera les membres de la famille O'Brien. Comme quoi, malgré l'immense distance spatiotemporelle séparant le destin de Jack et celui du monde, l'un et l'autre sont liés ensemble et ne sont que les diverses faces d'un même grand Être.

Après cette introduction où Malick, tour à tour, met en scène le deuil de la famille O'Brien et la recadre ensuite sur fond d'origine cosmique, le cinéaste entreprend de relater, de façon elliptique, l'enfance des trois frères. Donc, nous revenons dans le Texas des années 1950 et le récit nous est présenté à travers les yeux de l'aîné, Jack. Ce dernier déteste son père, aime sa mère, et porte en lui des sentiments partagés à l'égard de son cadet, l'enfant chéri de la famille – le deuxième fils, celui qui mourra en début d'âge adulte. Un certain nombre d'épisodes vont consteller cette enfance. Pour notre propos, nous ne reprendrons que quatre de ceux qui nous apparaissent les plus exemplaires.

Dans le premier épisode, on voit les deux garçons de la famille¹¹⁰ (Jack, âgé d'environ deux ans, et son jeune frère, encore poupon) s'amuser avec leur mère sur la pelouse devant la maison. Soudainement, au coin de la rue, un étranger est victime d'un malaise. Tremblant de tout son corps et allongé sur le sol, il est vraisemblablement sujet à une crise d'épilepsie. Des passants s'affairent autour de lui

¹¹⁰ Le dernier frère est presque absent du récit et n'y joue aucun rôle.

tandis que la mère, au même instant, détourne le regard du jeune Jack en lui cachant la vue de sa main et l'éloigne rapidement de la scène.

Dans le second épisode, Jack, maintenant âgé de douze ans, se baigne à la piscine publique avec quelques amis. Les adolescents nagent et sautent dans l'eau quand, tout aussi soudainement que dans l'incident précédent, on aperçoit le corps d'un jeune garçon qui flotte, inerte. On sonne l'alerte. Les parents accourent aux abords de la piscine et le père de Jack se jette à l'eau pour repêcher le jeune garçon et c'est devant la mère désespérée qu'il tente en vain de le réanimer.

Dans ces deux épisodes, le mal ne fait que frôler la famille. Et dans un cas comme dans l'autre, chacun à leur façon, les parents y font obstacle. Madame O'Brien qui entretient un rapport fusionnel avec ses enfants les protège de la dureté de la vie en les enveloppant de sa présence. Dans la perception de Jack, la vie domestique autour d'elle ressemble à une harmonie matricielle où la mère veille à ne pas laisser entrer le mal extérieur. A contrario, monsieur O'Brien est dans l'action et tente de gérer la mort du jeune garçon noyé. Le père est, tout au long du film, autoritaire avec son fils aîné et veut « faire un homme de lui ». Il souligne continuellement ses insuffisances, le force à sortir du cercle familial pour qu'il soit bien armé et sans illusion sur la rudesse de la vie sociale. Pour le père, on ne se protège pas du mal mais on l'affronte en allant au-devant de lui. La mère règne en quelque sorte dans la sphère du privé; et le père dans l'espace public. Mais l'une comme l'autre ne pourront faire échec à l'intrusion de la mort dans leur monde et protéger Jack contre la perte de son petit frère.

Le troisième et le quatrième épisode sont étroitement reliés ensemble. En amont du troisième, on voit Jack devenir un enfant rebelle. Il aime sa mère et son père, mais il cherche à échapper à l'affection enveloppante de la première et, surtout, il se révolte

contre sa docilité à l'égard d'une figure paternelle jugée tyrannique. Contre l'autre, il s'insurge et souhaite même sa mort.

Jack, en voix hors-champ: « Mother... father... you always wrestle inside me. » (1h38m.40s.)

Jack n'a plus de points de repère. Il n'est plus dans le giron de la mère et refuse le monde du père. Ni dedans, ni dehors, il est nulle part. Toujours en colère, il flirte avec la délinquance et malmène son frère plus jeune qui, lui, est resté dans les grâces des deux parents. Et c'est là que survient le troisième épisode. Partis jouer dans la forêt avec une carabine à plomb, les deux frères s'amuse à tirer dans toutes les directions. Puis, Jack convainc son cadet de mettre le doigt devant le canon de l'arme, l'assurant qu'il ne lui arrivera rien. Le petit frère hésite, fait confiance à son aîné et pose son doigt sur l'embouchure du canon. Malgré tout, Jack presse sur la détente. La douleur est fulgurante et le jeune garçon s'enfuit en pleurant. Jack vient alors de briser la confiance que lui accordait son petit frère. Il regrette son geste, mais il ne pouvait s'empêcher de maltraiter celui qui représente l'objet d'amour de ses parents.

La scène suivante est capitale et fait suite à ces événements. Dans le quatrième épisode, Jack veut en effet rétablir le lien avec son petit frère et lui offre un bâton pour qu'il le frappe et puisse ainsi prendre sa revanche. Donnant, donnant. Jack l'a blessé, il a maintenant la possibilité de le blesser en retour. Mais ce dernier se contentera de feindre l'assaut sur son aîné. Tout se passe dans l'évocation, sans aucun dialogue. Jack est ainsi pardonné et le lien de confiance entre les deux est rétabli. Ce faisant, le petit frère montre au grand une voie de sortie hors de l'opposition dichotomique faute/punition de la justice rétributive, mais aussi hors de toutes les autres oppositions père/mère, père/fils, amour/haine, pour aller vers « autre chose ». Jack n'a plus à jalouser celui qui est tant aimé de ses parents. Il n'a plus besoin de le malmené puisque ce dernier lui a fait don d'un amour pur. Et il y a dans pareil don

ce quelque chose de vrai qui se passe de mot, qui déborde les tiraillements existentiels et la lutte intérieure qui se bousculent en Jack.

Le monde dans lequel il existe est construit autour d'un antagonisme récurrent entre la douleur de la perte, le scandale du manque et la plénitude heureuse de l'être comblé. Mais c'est là, comme il est dit en introduction du film, vivre selon la nature et rechercher la satisfaction : épancher sa colère, satisfaire sa vengeance et ses ambitions professionnelles, être comblé par l'amour de son frère ou de son fils, attendre les réponses aux questions que l'on adresse à Dieu. Jack est pris dans une alternative entre le plein et le vide. Et la mort de son frère va exaspérer le sentiment de la perte.

Mais ce frère perdu a aussi ouvert pour Jack une autre voie par le pardon; voie qu'il va devoir suivre jusqu'au bout pour découvrir la vie selon la grâce. Peu après, la scène troublante où son petit frère lui accorde son pardon, Jack aborde son père et lui dit qu'au fond, il est comme lui et qu'ils sont semblables.

Mr. O'Brien : « You know, Jack, all I ever wanted for you was to make you strong and grow up and be your own boss... Maybe I've been tough on you. I'm not proud of that. »

Jack : I'm bad as you are... I'm more like you then her. »
(1h55m.50s.)

Le pardon offert a permis à Jack de comprendre quelque chose. Il cesse de projeter sur l'autre ce qui est en lui et assume l'ambivalence fondamentale de la vie, joie et peine, naissance et mort, amour et haine. Il pardonne à son tour. L'antagonisme de l'existence selon la nature est dépassé, en premier lieu, par le pardon du petit frère et, en second lieu, lors de la séquence finale, par la mère qui « sacrifiera » son fils perdu en le laissant aller vers l'horizon. Dans ces deux cas, la seule façon d'« habiter » à nouveau un monde frappé par l'absurdité de la mort, passe d'une manière ou d'une

autre par le frère disparu, par le fils manquant. Celui-ci incarne, en même temps qu'il permet, l'ouverture sur un ailleurs. Et c'est à travers cette ouverture que le sens peut à nouveau éclairer le monde, revitalisant par conséquent l'existence de Jack. En somme, le jeune frère est la pierre angulaire du dépassement des différentes dichotomies mentionnées ci-haut, à la fois cause d'une béance existentielle insoutenable – sa mort – et promesse d'un réenchantement du monde – son sacrifice.

Le film se termine avec la résolution la plus importante, celle qui permettra à Jack (adulte) de faire la paix avec son enfance, avec lui-même et avec Dieu. Nous verrons qu'au niveau du fond comme de la forme, le poétique opérera un véritable réenchantement du monde, sacralisant l'univers intérieur de Jack et colmatant la trouée provoquée par la mort de son frère cadet.

Jack, adulte et devenu architecte, cloîtré entre les quatre murs de verre d'un élévateur qui monte vers le ciel sans jamais s'arrêter, se laisse submerger par ses pensées et plonge dans une autre dimension en franchissant un seuil, au sens propre comme au sens figuré. Se retrouvant tout à coup au coeur d'un immense désert, il traverse l'ouverture d'une porte se dressant au milieu de nulle part et marche derrière les pas du jeune Jack, douze ans, qui l'invite à le suivre. C'est par cette invitation à poursuivre son avancée dans la liminarité que Jack fera la rencontre de ce qu'Otto appelle le numineux. Puis, sur fond d'images de la création du monde :

Jack adulte, en voix hors-champ: « Brother... keep us... guide us... till the end of time. »

Jeune Jack, en voix hors-champ: « Follow me. » (2h.2m.35s.)

La caméra plonge alors dans le tube provoqué par une énorme vague qui tourne sur elle-même, pour ensuite s'élever jusqu'à la cime d'un arbre où les rayons du soleil viennent percer son feuillage. Sur la surface d'une plage se perdant dans l'infini, les personnes qui ont marqué l'existence de Jack marchent toutes côte à côte. Celui-ci y fait la rencontre de sa mère, de son père et de son frère disparu, tous ayant la même apparence que dans ses souvenirs d'enfance, comme figés dans un autre temps¹¹¹. Le fils perdu s'approche du père qui le serre contre lui. C'est ensuite la mère qui le touche tendrement au visage, une larme à l'œil, pour finalement le prendre dans ses bras. La famille est ainsi réunie et idéalisée par Jack qui la perçoit maintenant comme une seule et unique entité. Elle n'est plus morcelée par les conflits, ni estropiée par la perte d'un de ses membres.

Enveloppée par la lumière éclatante du jour et constellée par les images d'une chute majestueuse, d'un vol d'oiseaux et de l'azur du crépuscule, la séquence culmine dans l'image de la mère résiliente, aux côtés de Jack, laissant l'enfant qu'elle a perdu s'en aller au loin. C'est de cette manière que la béance causée par l'absence du fils se referme, enfin cicatrisée par un deuil achevé. Malick évoquera ce sentiment de délivrance par un plan rapproché de mains qui s'ouvrent sur le ciel – l'Éternité.¹¹²

La mère, en voix hors-champ : « I give him to you... I give you my son. » (2h10m.45s.)

En somme, la mère *sacrifie* son fils. Et c'est par cet acte sacrificiel que le monde peut alors redevenir viable. C'est parce que la mère lui ouvre la porte de sa maison et le renvoie à l'horizon – à Dieu –, à ce qui n'est pas dans l'ici-bas, que peut alors s'opérer une brèche s'ouvrant vers l'Autre. À travers le sacrifice, l'absence et la présence du fils débouchent sur l'*ouvert*, et c'est en cela qu'elles ne sont plus en

¹¹¹ Le temps authentique et, donc, ontologique, au sens où l'entend Heidegger.

¹¹² *Eternity* est d'ailleurs le nom que Malick donnera à cette séquence.

opposition. Toutes deux se déploient dans ces instants intemporels où le jeune garçon s'éloigne dans l'horizon et où ces mains réunies s'ouvrent sur l'Éternité. Malick, en l'espace de quelques plans seulement, nous « montre », par le moyen de la métaphore, la conjuration de la mort – le dépassement de la perte.

C'est qu'essentiellement le sacrifice tourne le dos aux rapports réels. S'il en tenait compte, il manquerait à sa propre nature qui est justement l'opposé de ce monde qui fonde la *réalité* distincte [...] La mise à mort sacrificielle résout par un renversement la pénible antinomie de la vie et de la mort.¹¹³

Cette expérience paroxystique s'estompe tout aussi soudainement qu'elle est advenue et Jack « retombe » dans l'ordinaire du quotidien, bouleversé. Cette fois, l'ascenseur redescend. L'onirisme de cet épisode vient déstabiliser l'auditoire par ce qu'il a d'insaisissable, dans la mesure où le temps, l'espace et la réalité de ce dernier sont enrobés d'un mystère profond, mais également, d'un numineux qui jaillit. Jack ne peut que ressentir ce numineux, toujours incapable de se l'expliquer après être sorti de l'élévateur. C'est parce qu'il passera d'un état à un autre, profondément transformé, qu'une résolution sera trouvée, à savoir l'opposition entre la vie et la mort, entre la nature et la grâce, entre la présence et l'absence. Et c'est à travers l'*ouvert* que cette résolution devient possible; un *ouvert* évoquant l'insondabilité de Dieu autant que le poétique par lequel Malick nous la montre. En ce sens, l'*ouvert* tel que le présente le cinéaste est de nature cognitive. Cette séquence finale, mettant en scène les deux personnages participant à cette résolution, c'est-à-dire le frère disparu et la mère¹¹⁴, vient conclure les parcours narratifs de la nature et de la grâce en les faisant coïncider l'une avec l'autre. L'importance de ces deux personnages sera d'ailleurs soulignée par Malick lors des derniers plans du film : un immense pont traversant les rives opposées d'un fleuve, ainsi que la lueur primordiale qui, elle, renvoie aux toutes premières secondes du long métrage.

¹¹³ Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 60-61.

¹¹⁴ À noter que le père est pratiquement absent, ne faisant que quelques apparitions furtives ici et là, n'ayant jamais d'importance considérable quant à la valeur qualitative de ce qui se déploie lors de cette séquence.

Souvenons-nous alors de la voix hors-champ venue appuyer cette image des commencements :

Jack, en voix hors-champ: « Brother... Mother... It was they who led me be to your door. » (1m.18s)

Pour dire les choses clairement, le réalisateur met un point final avec le même plan qui a entamé le film, faisant en sorte de boucler la boucle; c'est à travers son frère et sa mère que Jack peut trouver Dieu. Malick opère donc une systématisation de l'*ouvert* à telle enseigne qu'il dépasse toutes les oppositions inhérentes au film en pointant finalement vers un autre type de transformation qui n'est ni conjonctive, ni disjonctive, puisqu'elle s'ouvre sur « autre chose »; elle s'ouvre sur la gloire. Et c'est en cela que cette dernière est au-delà de toute dichotomie.

Au cours du présent chapitre, nous avons cherché à préciser comment les concepts de l'*ouvert*, de l'Autre, de la différence ontologique, du rite de passage et de la liminarité se sont déployés dans ce grand questionnement sur le sens de l'Être qui traverse *The Thin Red Line* autant que *The Tree of Life*, et surtout, comment le cinéaste s'est employé à montrer ces concepts bien plus qu'à les dire. C'est par le biais d'un langage cinématographique composé d'images sublimes, articulé par un montage elliptique et parsemé de voix hors-champ vaporeuses et anachroniques, que Malick nous dévoile un monde qu'il tente de comprendre bien plus qu'il ne prétend expliquer. Comme quoi ce qui excède son explication se loge quelque part *entre* les mots, là où se cache l'Être oublié. Et cet espace immatériel ne peut s'inscrire dans une forme langagière que si cette dernière sait s'ouvrir sur ce qui lui échappe. C'est

donc pour cette raison que Malick cherche, à travers ses films, à réenchanter le monde par le moyen du poétique.

CONCLUSION

Nous avons vu tout au long de ce mémoire le caractère insaisissable de notre objet et, par conséquent, la difficulté de l'expliquer par le moyen d'un discours rationnel. Le sacré et l'Être représentent, à bien des égards, les pièces « fantômes » d'un immense casse-tête conceptuel. En dépit de cette difficulté, ces dernières doivent tout de même pouvoir s'articuler au reste du savoir. Ce fut donc difficile mais pas impossible. Pour ce faire, nous avons proposé une approche qui, adossée au concept de liminarité, permet de penser ensemble le *dire* et le *montrer*. C'est à partir de la limite comprise comme un non-lieu entre le sacré et le profane, l'Être et l'étant, l'Autre et le Même, que la différence ontologique dont parlait Heidegger prend alors tout son sens, et de là ce qu'il nomme aussi l'*ouvert*. Nous avons proposé un point de vue se situant à mi-chemin entre ce qui se *dit* et ce qui se *montre*. C'est d'ailleurs sur cette limite sémiotique que nous pensons avoir compris l'essence de notre objet : la différence ontologique heideggérienne marque la distinction du sacré et du profane, de l'Être et de l'étant, de l'Autre et du Même, et puisqu'elle s'ouvre sur un Tout-autre, sur un ailleurs, elle est fondamentalement liminaire.

Mais la limite ne constitue ni un dedans, ni un dehors. Elle est justement ce non-lieu qui permet de circonscrire des lieux. Et puisque le « lieu » du langage scientifique n'est pas celui de la mystique, c'est en privilégiant une approche fonctionnelle des concepts de sacré et d'Être que nous avons cru poser un regard éclairant sur leur concomitance, mais également sur la place qu'ils occupent dans notre propos. Comme la fonction du religieux est de s'ouvrir sur l'indétermination du monde pour qu'en ressortent ensuite des hypothèses de sens, nous avons donc situé notre posture intellectuelle sur la frontière de notre propre discours, en tâchant de « montrer » que ce qui le dépasse est ce dont nous souhaitons parler. Comme les éléments constitutifs du sacré (l'Origine, son événement, le numineux) autant que ceux de l'Être (son

indétermination, son oubli, son recèlement) se butent aux catégories de la rationalité, nous n'avons pas voulu noyer notre objet dans un langage qui lui aurait été inadéquat. Néanmoins, le « dire » est ce par quoi le savoir se construit et la connaissance se partage. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire de voir entre les différentes modalités ontologiques traitées dans les pages précédentes, non pas une répulsion mais bien une complémentarité, pour que puisse se déployer ce que Gadamer appelle le cercle herméneutique. Ainsi, le sens, même s'il évoque un silence ou une absence, n'est pas dilué dans une mystification ni cloisonné dans une formulation discursive limitée. Il circule à travers la correspondance du *dire* et du *montrer*, pour ensuite résonner à l'intérieur d'un groupe ou d'un individu.

L'être humain sait donc faire du sens là où règne le mystère, pouvant ainsi symboliser l'inconnu et « habiter » un monde. Ce monde, n'étant pas unidimensionnel, se voit forcément traversé par sa propre hétéronomie. Heidegger nous dit que le réel ne peut être enfermé dans l'ontique, qu'il ne saurait se laisser aplanir par l'omniprésence de l'étant et qu'il est, par conséquent, traversé d'une différence ontologique. Le rapport au réel n'est alors plus dicté par un Même renvoyant au Même, ni subordonné à une raison nivellante, ni restreint au dicible et au tangible. Il y a chez le philosophe allemand cette *autre* possibilité qui permet une ouverture sur la virtualité du monde et une « prise » sur son dévoilement, à savoir l'Être. En d'autres mots, la pensée heideggérienne évoque l'oubli de l'Être, et le moyen qu'elle propose pour le retrouver, pour se faufiler dans la « fêlure » d'un *logos* qui voilerait l'essence du monde depuis maintenant vingt-cinq siècles, est le poétique.

Ce qu'il faut comprendre ici, c'est l'importance capitale du concept d'*ouvert*. C'est en lui et de lui que découlent tous les autres concepts dont nous avons parlé dans ce mémoire. L'*ouvert* est la source de notre réflexion sur le religieux, sur la mystique, sur l'art et, par extension, sur notre propre rapport au réel issu de la conjoncture. Mais surtout, il est incarné par le cinéma de Terrence Malick. L'*ouvert*, de bien des

manières, lie, à l'intérieur même du langage, ombre et lumière. Il permet non seulement à l'altérité d'être, mais également de préserver chez celle-ci ses attributs ineffables, indéterminables, mystérieux. Et, tout comme Heidegger, nous croyons que le poétique sait comment « rencontrer » le mystère du monde en ne cherchant pas à le taire ni à le rationaliser. Comme sa syntaxe ne formule jamais d'affirmations ou d'explications, le poétique laisse à l'altérité la possibilité de « s'accorder » à un langage qui ne tente pas de la dénaturer. « Parlée » par le poétique, l'altérité peut ainsi se déployer dans un univers métaphorique où le sens coule librement et, surtout, où une rencontre se forme : celle d'un sujet et d'une œuvre.

C'est donc l'œuvre filmographique de Terrence Malick qui incarne ici le poétique. Par l'osmose de sa forme et de son contenu, elle évoque l'*ouvert*. Mais elle ne fait pas que l'évoquer, elle le devient, dans la mesure où elle transcende ses limites cinématographiques en interpellant personnellement son auditoire. En somme, les films de Malick « parlent » de l'*ouvert* à travers des thèmes et des personnages, mais aussi à travers la manière dont ils s'adressent aux spectateurs. Cette forme artistique témoigne donc d'une philosophie cinématographique bien plus que d'un cinéma philosophique. Par conséquent, c'est sa faculté de dialoguer avec un sujet qui lui confère une fonction religieuse. Le cinéma de Malick est poétique puisqu'il montre le monde, il ne le dit pas. Et c'est parce qu'il le montre qu'il le réenchante.

Tous les aspects dominants de nos deux concepts majeurs (le sacré et l'Être) circulent dans les films de Malick, et plus particulièrement dans *The Thin Red Line* et *The Tree of Life*. Le cinéma devient, dans ce mémoire, l'objet de recherche où s'enchâssent les éléments-clés de notre cadre théorique. Autrement dit, nous utilisons des concepts proprement religieux et philosophiques en les appliquant, non pas sur des pratiques ou des écrits religieux, non pas sur d'autres concepts ou d'autres penseurs philosophiques, mais plutôt sur le cinéma. Et c'est celui de Malick qui nous sembla le plus approprié, dans la mesure où le cinéaste est philosophe *et* spécialiste de

Heidegger, et qu'il propose dans l'ensemble de sa filmographie, à travers une esthétique hors norme, un *réenchantement du monde*.

Ainsi, l'entreprise explicite de ce travail fut de présenter des enjeux d'ordre religieux, philosophique et poétique, en les faisant s'emboîter les uns dans les autres. L'entreprise plus implicite chercha quant à elle à mettre en lumière cette parenté fonctionnelle qui touche autant au sacré qu'à l'Être, à savoir leur capacité de s'ouvrir sur l'Autre pour faire du monde un lieu fondamentalement *différencié*. Finalement, nous aimons penser que le cinéma, notamment celui de Malick, peut devenir ce langage qui sait « parler » l'Être retrouvé autant que la sacralisation du monde et que, ce faisant, il participe d'un *déplacement du religieux* dans la mesure où, à travers lui, résonnent les structures et les fonctions qui sont celles du religieux.

Pour terminer, nous considérons les quelques pistes réflexives entamées dans ce travail comme étant les prémices d'un sujet qui nous fascine autant qu'il nous bouleverse, c'est-à-dire les multiples visages du mystère. C'est parce qu'il traite du mystère que le religieux nous interpelle, et tout spécialement dans sa manière de gérer l'indicible. Nous nous questionnons beaucoup sur la place octroyée à cet indicible aujourd'hui, particulièrement dans toutes les sphères du savoir qui découlent de la philosophie analytique, mais aussi de tout ce qui s'inscrit directement dans notre rapport au monde (par exemple : l'autorité morale accordée à la méthode scientifique, l'évolution technologique effrénée, l'exploitation de la nature et l'emprise du technicisme sur cette dernière, le consumérisme grandissant des pays développés, les lois implacables du libre marché et du néolibéralisme économique, etc.). Y a-t-il encore dans la contemporanéité, au-delà de ces différentes façons d'exister, de penser et d'agir, une place réservée à ce qu'Otto appelait le *mysterium*, à ce qui n'est pas calculable, ni démontrable, ni exprimable, mais qui pourtant, se meut en nous? En suivant les sillons créés par ce type d'interrogation, nous en arrivons encore et toujours à ce qui est le plus radicalement insaisissable, c'est-à-dire le fait qu'il y ait

quelque chose au lieu de rien. Et nous revoilà (re)plongés dans le plus grand de tous les mystères, celui-là même dont parlait Heidegger lorsqu'il se posait la question : pourquoi y a-t-il l'étant plutôt que rien?

BIBLIOGRAPHIE

Adler, Alfred. 1954. *Le sens de la vie*, Paris, Paris Payot.

Aristote. 1964. *Métaphysique*, Québec, Bibliothèque des grands auteurs.

Bachelard, Gaston. 2011. *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin.

Bataille, Georges. 1954. *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard.

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

Berger, L. Peter. 1969. *The Social Reality of Religion*, Londres, London Faber and Faber.

Bouveresse, Jacques. 1973. *Wittgenstein : La rime et la raison*, Paris, Les éditions de minuit.

Bernier, Marc André; Dumas, Denis; Dumouchel, Daniel; Foisy, Suzanne; Saison, Maryvonne; Thérien, Claude; Trépanier, Josette; Uzel, Jean-Philippe. 2014. *Désintéressement et esthétique*, sous la direction de Suzanne Foisy et Claude Thérien, Nota bene, Québec.

Cavell, Stanley. 1999. *Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin.

Deane Tucker, Thomas; Kendall, Stuart. 2011. *Terrence Malick. Film and Philosophy*. Continuum, New York.

Dewey, John. 1958. *Art as experience*, New York, Capricorn Books.

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

Eckhart, Maître. 1995. *Du Détachement et autres textes*, Paris, Éditions Payot & Rivages.

- Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- Gadamer, Hans Goerg. 1996. *Vérité et méthode*, Paris, Éditions du Seuil.
- Groupe d'Entrevignes. 1979. *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1964. *L'art symbolique*. Paris, Aubier Montaigne.
- Heidegger, Martin. 1967. *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, Martin. 1983. *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier Montaigne.
- Heidegger, Martin. 1986. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, Martin. 1986. *Être et temps*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, Martin. 2009. *Remarques sur art-sculpture-espace*. Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Hentsch, Thierry. 2006. *La mer, la limite*. Montréal. Hélio trope et Conjonctures.
- James, William. 1936. *The Varieties of Religious Experience*, New York, New York Modern Library.
- James, William. 1956. *The Will to Believe*, New York, New York Dover.
- La Chance, Michaël. 2006. *Paroxysmes. La parole hyperbolique*, Montréal, VLB éditeur.
- M. Schneiders, Sandra. 1995. *Le texte de la rencontre*, Paris, Cerf; Montréal, Fides.
- Marcuse, Herbert. 1968. *L'homme unidimensionnel*, Paris, Les éditions de minuit.
- Ménard, Guy. 1991. *Introduction à la pratique de l'interprétation religiologique*, Les Cahiers du Département des Sciences Religieuses, Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Otto, Rudolf. 2001. *Le sacré*, Petite Bibliothèque Payot, Paris.
- « Qui suis-je pour interpréter? ». 2006. Dans *la méthodologie qualitative. Postures de recherche et travail de terrain*, sous la dir. de Paillé, Pierre. Pris : Collin, pp. 99-123.
- Pierre, Jacques. 2010. « Le langage et le don » dans *Revue du Mauss : Mauss vivant*, no. 36, pp. 139-154.

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

Pierre, Jacques. 2010. « La stratification du discours religieux et la modernité » dans R. Mager & S. Cantin (dir.) *Modernité et religion au Québec*, Québec, PUL, pp. 323-339

Pierre, Jacques. 1993. « Le croire et la bordure inquiète du savoir » dans L. Panier (dir.) *Le temps de la lecture: Mélanges offerts à Jean Delorme*, Paris, Cerf, pp. 97-122.

Pierre, Jacques. 1992. « Prolégomènes à une définition sémiotique de la religion » dans M. Despland et G. Vallée (dir) *La religion dans l'histoire. Le mot, l'idée, la réalité*, Waterloo, Wilfrid Laurier Univ. Press, pp. 193-208.

Pierre, Jacques. 2003. « Scansion et mesure » dans *Religiologiques* 27 (printemps 2003), pp. 187-199.

Pierre, Jacques. 1994. « L'impasse dans la définition du religieux: analyse et dépassement » dans *Religiologiques* 9 (hiver 1994), 17 p.

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.

Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Experience*, Urbana University of Illinois Press.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, New York, New York Aldine.

Vax, Louis. 1970. *L'empirisme logique*, Paris, Presses universitaires de France.

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

Wittgenstein, Ludwig. 1986. *Tractatus logico-philosophicus; suivi de Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard.