

Université de Montréal

La spiritualité dans le cinéma transnational
Une théologie pour le 21^e siècle autour
des philosophies du cinéma de Gilles Deleuze et de Stanley Cavell

par
Richard CÔTÉ

Thèse présentée à la Faculté de théologie et de sciences des religions
en vue de l'obtention du grade de Ph.D. en Théologie

Novembre 2015

© Richard Côté, 2015

Résumé

Cette recherche part d'un double intérêt. Pour la spiritualité, dont on entend beaucoup parler dans un 21^e siècle inquiet et en quête de nouveaux repères. Et pour le cinéma, ou 7^e art, phénomène culturel phare des temps modernes, qui reflète abondamment les problématiques et questionnements du monde. À une époque où on observe une tendance à l'homogénéisation culturelle, résultat de la mondialisation économique, cette thèse traite du « cinéma transnational ». Elles aussi, les œuvres de ce cinéma traversent l'espace planétaire, mais tout en conservant un solide ancrage local et une singularité artistique. Ce sont en bonne partie les films que l'on retrouve dans les festivals internationaux, tels Cannes, Venise et Berlin. Le cinéma traduisant toutes les interrogations possibles du présent, plusieurs films apparaissent donc porteurs d'un questionnement à portée spirituelle. Et ce, avec des moyens non discursifs, propres à l'art cinématographique. Ils invitent aussi à la rencontre de l'autre. L'objectif de la thèse consiste à décrire comment, par l'analyse d'une douzaine de films transnationaux, on peut dégager de nouveaux concepts sur la façon avec laquelle se vit la spiritualité à notre époque, en relation avec l'autre, et pourquoi cette spiritualité s'accompagne nécessairement de considérations éthiques. Pour accomplir cette tâche, la thèse s'appuie sur les travaux de deux philosophes, Gilles Deleuze (France) et Stanley Cavell (États-Unis), qui ont marqué les études cinématographiques au cours des dernières décennies, par des approches jugées complémentaires pour cette recherche. Le premier a développé sa pensée à partir de ce qui distingue le cinéma des autres arts, et le second, à partir de l'importance du cinéma pour les spectateurs et les spectatrices. Enfin, la thèse se veut une théologie, ou pensée théologico-philosophique, indépendante d'une tradition religieuse et au diapason des réalités du 21^e siècle.

Mots clés : Spiritualité | Film | Cinéma transnational | Théologie | Philosophie
| 21^e siècle | Gilles Deleuze | Stanley Cavell | Éthique | Sujet nomade

Abstract

This research is based upon two fields of interest. For spirituality, a concept very much to the fore in this troubled 21st century in search of fresh yardsticks. And for cinema, aka the 7th Art, a beacon on the cultural scene, with its insights in today's issues and questionings. In this era of cultural homogenization, itself the result of economic globalization, this thesis probes "transnational cinema" for fresh answers. Transnational films cross the global space while keeping their local roots and own artistic identity. Very often one will find these works featured in the big film festivals, such as Cannes, Berlin or Venice. Focusing on today's questionings and issues, many of these movies appear to be bearing a spiritual imprint, with non-discursive methods. They promote openness to others. The goal of this thesis is to describe, through an analysis of a dozen transnational films, how new concepts defining ways to live a spiritual life today can be found. Further the thesis will underline why this spirituality is linked with ethics. To reach that goal, the thesis relies strongly on the works of philosophers Gilles Deleuze (France) and Stanley Cavell (USA). Both have been judged to have complementary approaches for this research, and have made a strong mark on cinematographic studies in the last decades. Deleuze has developed his philosophy on what distinguishes cinema from the other arts. Cavell has focused his thoughts on the importance of cinema for its viewers. Finally, this thesis is in the form of a theology, or theologic-philosophic thought, not linked to a religious tradition and in synchronicity with its times.

Keywords : Spirituality | Film | Transnational Cinema | Theology | Philosophy
| World Cinema | Gilles Deleuze | Stanley Cavell | Ethics | Nomadic Subject

Table des matières

Abréviations.....	vii
Remerciements.....	viii
INTRODUCTION	1
Origine de la recherche.....	2
Plan d'ensemble	4
PREMIÈRE PARTIE – PENSÉE DU CINÉMA ET SPIRITUALITÉ.....	7
1.1 État de la question.....	8
1.1.1 Remarque préliminaire : distinction entre « Modernité » et « Époque moderne »...8	
1.1.2 Deleuze et Braidotti.....	10
1.1.2.1 Concepts clés de la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze	10
1.1.2.2 Rosi Braidotti et le « sujet nomade »	16
1.1.3 Cavell et Taylor.....	17
1.1.3.1 Les idées-forces de la philosophie du cinéma de Stanley Cavell	17
1.1.3.2 Charles Taylor et l'« art épiphanique ».....	23
1.1.4 Spiritualité et théologie contemporaines	25
1.1.4.1 La spiritualité contemporaine	25
1.1.4.2 L'objet de la théologie contemporaine.....	30
1.1.4.3 Théologie et cinéma	33
1.1.5 « Cinéma transnational » et « Écran global »	36
1.1.5.1 Cinéma transnational.....	36
1.1.5.2 « Mort du cinéma » vs « Écran global »	41
1.2 Généalogie d'une pensée théologico-philosophique du cinéma	47
1.2.1 Le cinéma : fruit de la modernité?	48
1.2.2 Postures théologico-philosophiques historiques	52
1.2.2.1 Platon.....	52
1.2.2.2 Augustin d'Hippone	56
1.2.2.3 La théologie négative, le Pseudo-Denys et Thomas d'Aquin	60
1.2.2.4 Spinoza.....	63

1.2.2.5 Rousseau	66
1.2.2.6 Emerson et Thoreau	68
1.3 À retenir	72
DEUXIÈME PARTIE – ANALYSE DE FILMS.....	75
2.1 Postures et stratégies méthodologiques.....	75
2.1.1 Postures méthodologiques et définitions	75
2.1.1.1 Analyse vs Interprétation vs Critique.....	75
2.1.1.2 L’auteur et le spectateur	76
2.1.2 Stratégies	77
2.1.2.1 Dialogue entre Deleuze et Cavell.....	77
2.1.2.2 L’ellipse et le hors-champ	79
2.1.2.3 L’image filmique	81
2.1.3 Corpus filmique	82
2.2. Analyse de films	85
2.2.1. CHERCHER.....	86
2.2.1.1 <i>Il était une fois en Anatolie (Bir Zamanlar Anadolu’da)</i>	86
2.2.1.2 <i>Yi Yi</i>	94
2.2.1.3 <i>Ida</i>	103
2.2.1.4 « Chercher » : Bilan.....	110
2.2.2 CHOISIR.....	113
2.2.2.1 <i>Fausta (La teta asustada)</i>	113
2.2.2.2 <i>L’homme sans passé (Mies vailla menneisyttä)</i>	120
2.2.2.3 <i>Amour</i>	125
2.2.2.4 « Choisir » : Bilan	133
2.2.3 VOIR.....	135
2.2.3.1 <i>Le vent nous emportera (Bad ma ra khahad bord)</i>	135
2.2.3.2 <i>La vie sur Terre</i> et <i>En attendant le bonheur (Heremakono)</i>	145
2.2.3.3 <i>Bestiaire</i>	153
2.2.3.4 « Voir » : Bilan.....	158
2.2.4 VIVRE.....	161
2.2.4.1 <i>Les bêtes du sud sauvage (Beasts of the Southern Wild)</i>	161
2.2.4.2 <i>Still Life (Sānxiá hǎorén)</i>	167
2.2.4.3 <i>Les glaneurs et la glaneuse</i>	173
2.2.4.4 « Vivre » : Bilan	180

**TROISIÈME PARTIE - CONCEPTS D'UNE PENSÉE THÉOLOGICO-
PHILOSOPHIQUE DANS LE CINÉMA TRANSNATIONAL 183**

3.1 Une théologie apophatique?	184
3.1.1 Origine de la question	184
3.1.2 Retour sur la philosophie du cinéma de Deleuze	187
3.1.3 Retour sur la philosophie du cinéma de Cavell	192
3.1.4 La vie et le rapport au monde.....	194
3.1.5 Pistes de réponse	197
3.1.6 « Une théologie apophatique? » : Bilan	199
3.2 L'image de la spiritualité dans le cinéma transnational	203
3.2.1 Défis de la réalisation de films et défis de l'analyse filmique	203
3.2.2 La spiritualité et l'autre dans le cinéma transnational.....	207
3.2.2.1 CHERCHER : Retour sur <i>Il était une fois en Anatolie</i>	211
3.2.2.2 CHOISIR : Retour sur <i>L'homme sans passé</i>	213
3.2.2.3 VOIR : Retour sur <i>Le vent nous emportera</i>	215
3.2.2.4 VIVRE : Retour sur <i>Les glaneurs et la glaneuse</i>	217
3.2.2.5 Bilan partiel	220
3.2.3 La spiritualité et le monde dans le cinéma transnational	221
3.2.3.1 CHERCHER : Retour sur <i>Ida</i>	223
3.2.3.2 CHOISIR : Retour sur <i>La teta asustada</i>	226
3.2.3.3 VOIR : Retour sur <i>En attendant le bonheur</i>	228
3.2.3.4 VIVRE : Retour sur <i>Les bêtes du sud sauvage</i>	232
3.2.3.5 Bilan partiel	235
3.2.4 La spiritualité et les techniques du cinéma transnational	236
3.2.4.1 CHOISIR : Retour sur <i>Amour</i>	239
3.2.4.2 VOIR : Retour sur <i>Bestiaire</i>	242
3.2.4.3 VIVRE : Retour sur <i>Still Life</i>	245
3.2.4.4 CHERCHER : Retour sur <i>Yi Yi</i>	246
3.3.4.5 Bilan partiel	250
3.3 Bilan : Concepts retenus.....	253
3.3.1 L'inadmissible, l'inconnaissable et l'inexprimable dans le cinéma transnational .	253
3.3.1.1 L'inadmissible.....	253
3.3.1.2 L'inconnaissable.....	255
3.3.1.3 L'inexprimable.....	258
3.3.2 La posture spirituelle transnationale.....	260

3.3.3 Parallèles.....	265
CONCLUSION : UNE THÉOLOGIE EN FORME DE SPIRALE	273
Prologue.....	273
La spirale externe : le cadre épistémologique et la méthodologie	274
La spirale interne : une sélection de films du cinéma transnational.....	278
Le centre de la spirale : <i>l'image</i> de la spiritualité	281
Remarques sur le corpus	286
Épilogue	288
BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE	293
Bibliographie / Essais, articles de dictionnaire, cours (Deleuze).....	293
Bibliographie / Critiques, analyses des films du corpus de la thèse	301
Filmographie.....	307

Abréviations

24	<i>24 images</i> , revue de cinéma québécoise, fondée en 1979
CdC	<i>Cahiers du cinéma</i> , revue mensuelle française, cofondée en 1951 par André Bazin
DdP-PUF	<i>Dictionnaire des philosophes</i> , PUF, 1993
EL	En ligne
EncycUniv	<i>Encyclopædia Universalis</i> (en ligne)
FQ	<i>Film Quarterly</i> , revue étatsunienne trimestrielle publiée par University of California Press
G&M	<i>The Globe and Mail</i> , quotidien basé à Toronto et distribué dans tout le Canada
IM-Del	<i>L'image-mouvement. Cinéma 1</i> , de Gilles Deleuze, 1983
IT-Del	<i>L'image-temps. Cinéma 2</i> , de Gilles Deleuze, 1985
JC	<i>Jeune cinéma</i> , revue mensuelle française fondée en 1964
LNP-PUF	<i>Les notions philosophiques. Dictionnaire</i> , PUF, 1998
LOP-PUF	<i>Les œuvres philosophiques. Dictionnaire</i> , PUF, 1992
NYT	<i>New York Times</i> , quotidien étatsunien
PM-Cav	<i>La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma</i> , de Stanley Cavell, 1999 [1971]
PSO-Cav	<i>La philosophie des salles obscures</i> , de Stanley Cavell, 2011 [2004]
RFI	Radio France internationale
Séq	<i>Séquences</i> , la plus ancienne revue de cinéma québécoise encore en existence; fondée en 1955
S&S	<i>Sight & Sound</i> , revue de cinéma britannique, publiée par le BFI (British Film Institute)
TGuard	<i>The Guardian</i> , quotidien britannique
Voix-Del	<i>La voix de Gilles Deleuze</i> , transcription sur Internet de cours de Deleuze à l'Université de Vincennes (Paris 8) en 1983 et 1984
Web-Del	<i>WebDeleuze</i> , transcription sur Internet de cours de philosophie de Gilles Deleuze à l'Université de Vincennes (Paris 8) entre 1971 et 1984

Remerciements

Je remercie ma directrice de recherche, madame Denise Couture, qui a été disponible et présente avec une régularité sans faille au cours de la recherche et de la rédaction. Ses commentaires et nos rencontres m'ont chaque fois apporté de précieuses indications pour la suite de mon projet. Grâce à sa direction, à la fois souple et rigoureuse, j'ai pu *extérioriser* dans un cadre académique un projet qui était enfoui dans mon *intériorité*.

Je remercie également les estimés professeurs et les estimées professeures de la Faculté de théologie et de sciences des religions de l'Université de Montréal, avec qui j'ai suivi des cours pendant plusieurs années. Leur enseignement et leurs travaux témoignent de la vitalité et de la pertinence des études théologiques au 21^e siècle dans le milieu universitaire.

Richard Côté

Il y a 56 sujets dans ce film
Ce qui prouve encore une fois qu'il y a 56 façons de faire un film
Nous avons choisi celle-là
Ce film est un suspense
Car son dénouement dépend de nous tous

Gilles Groulx, dans *24 heures ou plus*
(Gilles Groulx et Jean-Marc Potte, Québec, 1973)

INTRODUCTION

Spiritualité contemporaine, films provenant de diverses régions du monde, théologie et philosophie en devenir. Voilà de quoi il sera question dans la présente thèse. D'éthique aussi. Et donc de réalités du 21^e siècle. D'entrée de jeu, un mot clé s'impose déjà : lien. Comme dans tout document universitaire, l'esprit critique sera promu, mais en équilibre avec une posture qui visera à s'appuyer sur des points de contact : dans l'espace planétaire pour rejoindre l'autre, où qu'il se trouve, ainsi que dans le temps, où on rendra compte de déplacements, au lieu de ruptures, dans la transformation des idées qui ont conduit à la pensée théologico-philosophique de la thèse.

Le cinéma, ou 7^e art, avec l'intérêt qu'on lui porte sur tous les continents depuis son invention, est un véhicule privilégié pour créer des liens parmi des personnes de partout. Dans cette thèse, on traitera du « cinéma transnational ». Ce concept, apparu il y a une vingtaine d'années, sera défini plus loin en détail. Disons pour le moment que c'est en grande partie le cinéma que l'on retrouve dans les festivals internationaux. Les œuvres de ce cinéma traversent les frontières. Elles intéressent des spectateurs et des spectatrices dans différentes régions du monde, mais sans être culturellement désincarnées. Elles se démarquent radicalement de ce qu'on appelle les *blockbusters*, notamment par le regard qu'elles portent sur l'autre.

La spiritualité, elle, est un concept, ou une quête pour ceux et celles qui la vivent, dont on entend beaucoup parler au 21^e siècle. En remplacement de la religion et de ses dogmes? Ce n'est pas le sujet de cette thèse. Mais plusieurs commentateurs voient la spiritualité contemporaine comme plus en accord avec la modernité, les deux octroyant une importance à l'individu et à ses aspirations. Comme concept, la spiritualité se définit de multiples façons. La présente thèse adoptera une définition assez large de la spiritualité. Elle sera indépendante de toute attache religieuse et aura un caractère immanent. En fait, en se penchant sur des œuvres du 7^e art, on ne s'intéressera à aucun discours, ni sur la religion ni sur la spiritualité, que l'on pourrait retrouver dans un film. L'attention sera donnée à un questionnement d'ordre spirituel porté par le traitement d'un film, avec ses

diverses techniques, en conjonction avec des réalités contemporaines. En d'autres mots, il s'agira d'abord de décrire une spiritualité ayant une dimension éthique que le cinéma a la possibilité de nous faire *ressentir*, par des moyens qui lui sont propres, non discursifs.

Pour accomplir cette tâche, il ne manque pas d'écrits à partir desquels on peut amorcer une discussion. Depuis ses débuts, le cinéma a fait l'objet d'une quantité imposante d'essais venant de divers horizons. Les penseurs des sciences humaines notamment ont beaucoup réfléchi sur ce dispositif, le 7^e art étant apparu, contrairement à tous les arts dits classiques, à l'époque moderne. Il aurait donc quelque chose de différent à nous montrer sur cette époque. C'est du moins ce qu'estiment deux philosophes, l'un, français, et l'autre, étatsunien. Tous deux ont développé une pensée originale à partir du cinéma. « Le vingtième siècle aura connu deux grands philosophes du cinéma : Gilles Deleuze (décédé en 1995) et Stanley Cavell », pouvait-on lire dans la documentation du colloque « L'écran de nos pensées. Philosophie et cinéma », tenu à Lyon en 2010 à l'occasion de la remise d'un doctorat honoris causa à Stanley Cavell (1926-), un professeur émérite de Harvard.

Tout au long de la thèse, on retrouvera et approfondira les idées émises par ces deux penseurs, aux parcours respectifs très différents, mais qui ont tous deux voulu décrire ce que le cinéma nous enseigne à propos du monde et de notre rapport au monde. Or pour cette thèse, la spiritualité se vit pleinement *dans* le monde. Conséquemment, les problèmes de notre monde, largement reflétés dans des films venant de partout, ne sauraient être ignorés dans un itinéraire spirituel contemporain.

Origine de la recherche

Dans les œuvres de certains des cinéastes les plus réputés de l'histoire du cinéma, des commentateurs ont souligné la présence d'une quête spirituelle, ou d'un humanisme ayant une portée spirituelle. Parmi plusieurs : 1) l'Étatsunien John Ford (*How Green Was My Valley*, 1941, Oscar du meilleur film), dont l'œuvre exprime une foi inébranlable en l'humain, en dépit de toutes les adversités; 2) le

Français Robert Bresson (*Journal d'un curé de campagne*, 1951, d'après Bernanos), très commenté en études cinématographiques pour son esthétique singulière; 3) le Suédois Ingmar Bergman (*Le Septième Sceau*, 1957), dont plusieurs films montrent un monde qui a rejeté la foi et qui n'a rien trouvé pour la remplacer¹; 4) le Russe Andreï Tarkovski (*Andreï Roublev*, 1966)², souvent décrit comme un mystique; 5) le Japonais Akira Kurosawa (*Dersou Ouzala*, 1975)³, autre immense humaniste du cinéma. Et chez ceux qui sont encore vivants : le Mexicain Alejandro González Iñárritu (*Babel*, 2006), appelé « shaker of souls » par un commentateur (Hundley 2006), et l'Étatsunien Terrence Malick (*The Tree of Life*, 2010, Palme d'or à Cannes), qui a suivi des cours avec Stanley Cavell à Harvard. Au Québec : Bernard Émond avec sa trilogie sur les vertus théologiques (2005-2009)⁴; Micheline Lanctôt avec ses deux derniers films (*Pour l'amour de Dieu*, 2010, et *Autrui*, 2014); et Léa Pool avec son dernier film (*La passion d'Augustine*, 2015)⁵.

En outre, des cinéastes se disant expressément non croyants décrivent parfois leurs films comme des œuvres spirituelles. Par exemple le réalisateur français Bruno Dumont mentionne souvent en entrevue que la question de la spiritualité, ou d'une quête de mysticisme, se retrouve au cœur de ses films. Lors de son passage au Québec, dans un entretien avec André Habib (professeur de cinéma à l'Université de Montréal), il a dit ceci : « C'est une vision étroite de s'imaginer qu'il

¹ Ingmar Bergman a notamment réalisé une trilogie qu'on a appelée « Le silence de Dieu » : *À travers le miroir* (1961), *Les communiantes* (1963), *Le silence* (1963).

² Andreï Roublev (tournant du 14^e au 15^e s.) est un célèbre peintre d'icône russe, canonisé.

³ Dersou Ouzala est un chasseur asiatique de la Sibérie. Il vit une intense relation avec son environnement. Sa spiritualité s'apparente à celle des Amérindiens.

⁴ Le premier film de la trilogie d'Émond, *La neuvaine*, a obtenu le prix du meilleur interprète masculin (Patrick Drolet) au Festival de Locarno (Suisse) de 2005.

⁵ *La passion d'Augustine* se déroule dans un couvent au moment de la Révolution tranquille au Québec, soit à l'époque où les congrégations religieuses perdent leur mainmise sur l'éducation (années 1960). La passion de Mère Augustine est l'enseignement de la musique. Un film qui mise sur le lien, au lieu de la rupture, entre deux Québec. Il a obtenu le Prix du meilleur film au Gala du cinéma québécois de 2016.

faut être croyant pour aborder la question du spirituel » (Habib *et al* 2010, *EL*). Et plus loin :

[C]e qu'on recherche au cinéma c'est une vie spirituelle. Et donc c'est une façon de retrouver du spirituel, en dehors de l'église, et de trouver un réel épanouissement dans la quête du sacré que tout un chacun a, et que le cinéma offre, dans sa texture (*ibid.*).

Dumont va donc jusqu'à énoncer que la spiritualité dans le cinéma répond à un besoin pour tous et pour toutes, et que l'on décèle dans ce qui caractérise le cinéma une propension à la spiritualité. Cela rejoint l'historien et théoricien du cinéma français Jean Collet quand il écrit que le « cinéma est spirituel par nature » (Collet et Cazenave 2014, 69). Signalons enfin le titre d'un ouvrage d'une ex-présidente du Jury œcuménique du Festival de Cannes, Michèle Debidou : *Le cinéma, invitation à la spiritualité* (2007).

La présente thèse ne vise pas à conférer ontologiquement une dimension spirituelle au cinéma, mais tout ce qui vient d'être mentionné illustre bien que l'association entre une quête de spiritualité et le cinéma a suscité beaucoup d'intérêt par le passé. Cependant, on a surtout décrit cette spiritualité à partir du propos ou du scénario du film. Très peu à partir des techniques propres au cinéma, et très peu en dehors d'une perspective christiano-centriste. Dans cette recherche, Deleuze nous servira notamment à élaborer une approche qui nous libère d'une attention première pour le récit, qui n'est pas spécifique du cinéma, ayant des millénaires d'histoire. En outre, en s'intéressant au cinéma transnational, on voudra repérer des façons de faire qui sont aptes à interpeller la spiritualité des spectateurs et des spectatrices de partout, qu'elle que soit leur croyance, ou non-croyance.

Plan d'ensemble

Trois parties découpent la thèse. La première, « Pensée du cinéma et spiritualité », présentera d'abord un état de la question qui contiendra une pré-analyse de deux des films du corpus de la thèse. On y nouera un premier contact avec les idées maîtresses de Deleuze et de Cavell élaborées à partir du cinéma. Plus loin, les concepts de « spiritualité » et de « cinéma transnational » y seront

définis. On verra qu'un mariage prometteur s'annonce entre ces deux phénomènes du 21^e siècle. D'autres concepts viendront s'y greffer, en particulier celui de « sujet nomade », que la philosophe italo-australienne Rosi Braidotti a proposé à partir d'une lecture de Deleuze. Ce concept s'avère intéressant à reprendre, car le sujet nomade, conscient de sa subjectivité, cherche à établir des liens avec d'autres subjectivités, ce qui éventuellement modifie la sienne. Il apparaît ainsi comme un spectateur idéal du cinéma transnational.

En outre, l'état de la question voudra situer la « pensée théologico-philosophique » de la thèse au sein des études théologiques actuelles, en crise, le mot n'est pas trop fort, et même discréditées par certains dans le monde universitaire. Cette situation découle en bonne partie de l'abandon de la foi chrétienne, ou d'une désertion des églises dans plusieurs régions de l'Occident. Elle provient aussi d'une perception négative de la religion en général, à la suite de toutes les horreurs commises *au nom* de la religion. Cependant, le tout s'accompagne, au sein des sciences humaines, d'une sévère critique de l'époque moderne, qui a manqué à plusieurs des promesses formulées par les Lumières. Le matérialisme et l'individualisme apparaissent autant malmenés que la religion au 21^e siècle. Pour mieux accomplir cette réflexion, la deuxième tranche de la première partie procédera à une « généalogie d'une pensée théologico-philosophique du cinéma ». On remontera alors dans le temps afin de mieux connaître certains déplacements dans la pensée occidentale qui ont conduit aux concepts de la présente thèse. Du coup, cette section nous permettra de mieux distinguer plus tard *comment des films de diverses régions du monde proposent une vision originale de la spiritualité contemporaine*. Ce qui représente l'objectif principal de la thèse.

La deuxième partie sera essentiellement consacrée à l'analyse d'une douzaine de films du cinéma transnational, en provenance de quatre continents. L'analyse sera précédée par la formulation de quelques principes et stratégies méthodologiques qui nous guideront dans cette tâche. Complexe. Car de l'avis des spécialistes du cinéma il y a un grand nombre d'éléments analysables dans un film. Il faudra alors opérer des choix. Ceux-ci seront motivés, comme dans toute analyse filmique, par ce qu'on souhaite observer en priorité. Vu l'objectif principal énoncé supra, la

présente thèse construira sa propre méthodologie. Mais celle-ci restera à proximité de pratiques courantes dans les études cinématographiques et elle évitera le plus possible de nous conduire du côté de la spéculation. Pour ce faire, on vérifiera ce qui est observé en consultant souvent des commentaires rédigés sur les films du corpus, soit des articles publiés dans des revues spécialisées et dans certains grands journaux occidentaux reconnus pour la rigueur de leurs chroniqueurs.

En s'appuyant sur les concepts ou idées-forces de Deleuze et de Cavell, on aura repéré à la fin de la deuxième partie des éléments, venant de certaines techniques utilisées et du traitement des personnages — c'est-à-dire les multiples visages de l'autre —, qui nous amènent à voir autrement des films du cinéma transnational. Dans la troisième partie, « Concepts d'une pensée théologico-philosophique dans le cinéma transnational », on reprendra les observations tout en approfondissant des idées de Deleuze et de Cavell, mises en dialogue, de même que prolongées ou transposées. Cette étape conduira à dégager de nouveaux concepts autour de « postures spirituelles », intelligibles sans connaissance du contexte local, tout en étant liées à des considérations éthiques touchant à la réalité de l'autre.

PREMIÈRE PARTIE – PENSÉE DU CINÉMA ET SPIRITUALITÉ

On sait tous et toutes qu'un film, objet inorganique, ne peut *penser* par lui-même. Pourtant, il y a quelques décennies est apparue l'expression « pensée du cinéma ». Les Presses universitaires de France (PUF) l'ont officiellement consacrée avec la publication d'un ouvrage de près de 800 pages : le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (2012). L'idée de la « pensée du cinéma » provient d'abord d'une des formules du cinéaste Jean-Luc Godard, citée dans l'avant-propos de ce nouveau dictionnaire : « Le cinéma est une pensée qui prend forme, une forme qui pense » (de Baecque et Chevallier, VII). Les choses peuvent être vues autrement, comme l'écrivent un peu plus loin les directeurs du même ouvrage : « Écrire sur le cinéma est devenu une des manières de penser » (*ibid.*). Car depuis longtemps déjà, à commencer par Henri Bergson peu après l'invention du « cinématographe » (1895), de nombreux penseurs, de diverses disciplines, ont théorisé sur ce dispositif des temps modernes. Et souvent en lien avec les problématiques du monde que les films se trouvaient à aborder. Si bien qu'une abondante littérature s'est constituée au fil du temps sur la « pensée du cinéma ». Surtout après que les études cinématographiques furent devenues une discipline universitaire à part entière.

Le terme « spiritualité » est lui beaucoup plus ancien. Mais jusqu'à récemment, on l'entendait généralement en lien avec la religion. Pour exprimer, par exemple, la « vie spirituelle » du croyant, soit la façon avec laquelle il vit intimement sa foi. La situation a toutefois beaucoup changé au 21^e siècle. Comme on le verra plus loin, on parle maintenant de plus en plus distinctement de la spiritualité en dehors de toute croyance ou pratique religieuses.

Dans cette première partie, la pensée du cinéma et la spiritualité de notre temps seront examinées sous divers angles, en vue de mettre en lumière des idées ou concepts qui serviront lors de l'analyse des films, objet de la seconde partie.

1.1 État de la question

Dans cette étape, une revue bibliographique des auteurs contemporains sera conduite en faisant des liens avec deux films du corpus de la thèse, qui seront ainsi *pré-analysés*. Les deux œuvres ont une intrigue qui tourne autour d'une personne décédée :

- ***Il était une fois en Anatolie* (*Bir Zamanlar Anadolu'da*)**, Turquie 2011, de Nuri Bilge Ceylan, 157 min. — En pleine nuit sur le plateau anatolien, semi-désertique, un présumé meurtrier cherche à guider des enquêteurs de la police pour retrouver le corps de sa victime. Un médecin légiste les accompagne. Il apparaît désabusé devant le monde et devant sa propre vie. Au matin, le corps recherché est repéré dans un champ. Puis l'autopsie révèle un fait inattendu sur le crime¹.
- ***Fausta (La teta asustada)***, Pérou 2009, de Claudia Llosa, 93 min. — Dans une banlieue précaire de Lima, Fausta, une Quechua, vient de perdre sa mère. Fausta était dans le ventre de sa mère lorsque celle-ci a été violée pendant la guerre civile. Elle a hérité d'un syndrome, « le sein effrayé » — *la teta asustada* —, qui selon la croyance populaire la condamne au malheur. Voulant reconduire la dépouille de sa mère dans son village natal, Fausta va gagner de quoi payer le transport en devenant domestique dans une villa cossue de Lima pour une pianiste de concert. Hautaine, celle-ci est toutefois fascinée par les mélodies que chante Fausta et que sa mère lui a apprises².

1.1.1 Remarque préliminaire : distinction entre « Modernité » et « Époque moderne »

D'un auteur à l'autre et d'une discipline à l'autre, le terme « modernité » peut être différemment entendu. Pour la présente thèse, la modernité est un paradigme qui promeut l'usage de la raison et de la libre pensée en vue du progrès social et de l'émancipation des individus³. Les textes fondateurs clés de la modernité ont été

¹ Voir une bande-annonce du film sur le site français d'AlloCiné [en ligne] : www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19252548&cfilm=191041.html (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

² Voir une bande-annonce du film sur le site français d'AlloCiné [en ligne] : www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18888839&cfilm=142565.html (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

³ En accord avec le sociologue français Alain Touraine, qui énonce que la modernité se

écrits par les philosophes des Lumières au 18^e siècle, mais des prémisses s'observent auparavant, jusqu'au Moyen Âge, qui voit naître un intérêt pour la « personne » — on en reparlera plus loin. Quant à l'« époque moderne », elle sera comprise comme celle qui, à partir du 18^e siècle, entreprend la sécularisation des institutions publiques et où les libertés individuelles sont proclamées au sein de la démocratie. Un processus à vitesse variable et avec des modalités variables selon les régions du monde, toujours en cours.

Le terme « modernité » ne reçoit jamais de connotation négative dans cette thèse. On y rencontrera parfois l'expression « dérives de l'époque moderne », pour parler des horreurs et menaces que l'on retrouve à cette époque. Il ne faudrait pas y voir une relation de cause à effet entre la modernité, paradigme de pensée, et ces problèmes⁴. Cela étant dit, la modernité n'est pas vue non plus comme l'aboutissement ultime de la pensée, puisqu'elle peine à faire face à ces horreurs et menaces. D'autres termes ont été suggérés, telles « postmodernité » ou « modernité tardive », pour décrire un nouveau paradigme de pensée, ou un processus de transition. Cette thèse ne les emploie pas dans son argumentation, par manque de recul historique. Mais si elle en utilisait un, ce serait davantage dans un esprit de prolongement de la modernité, telle qu'elle vient d'être définie, que dans un esprit de rupture. Implicitement, cette hypothèse est posée au départ de la présente recherche : adjoindre la spiritualité à la modernité contribuerait à mieux affronter les dérives de l'époque moderne. Une idée déjà présente dans l'éthique rousseauiste.

fonde sur deux « principes » : « la croyance en la raison et l'action rationnelle », et « la reconnaissance des droits de l'individu » (2005, 121-122).

⁴ Par exemple, on ne pourrait réduire la Shoah à un mauvais usage de la raison, l'antisémitisme ayant une très longue histoire.

1.1.2 Deleuze et Braidottii

1.1.2.1 Concepts clés de la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze

Le philosophe français Gilles Deleuze (1925-1995) a rédigé un essai en deux tomes (1983 et 1985) qu'il considérait lui-même comme un ouvrage de philosophie, mais qui proposait en même temps une vision nouvelle du cinéma et de son histoire. Ses écrits avaient d'abord comme objectif d'être « un essai de classification des images et des signes » (*IM-Del*, 7), faisant des emprunts au sémiologue Charles Sanders Peirce, ainsi qu'au philosophe Henri Bergson et à ses thèses sur le mouvement — c'est le point de départ du premier tome. Depuis sa parution, son essai est devenu une source de réflexion incontournable au sein des départements d'études cinématographiques, tant en Europe qu'en Amérique.

Deleuze a regroupé ses idées sur le cinéma au sein de deux concepts, *L'image-mouvement* et *L'image-temps* — titre de chacun des tomes —, qui sont comme deux grandes conceptions du cinéma qu'il a observées en analysant des films de toutes les époques et provenant de partout, et qui en gros présentent des différences majeures à propos de la narration. En résumé :

IMAGE-MOUVEMENT	IMAGE-TEMPS
<p>Cinéma « classique »</p> <p>Ce cinéma accorde une place centrale au récit.</p>	<p>Cinéma « moderne »</p> <p>Ce cinéma se démarque en mettant en relief des « situations optiques et sonores pures » que l'on ne retrouve pas dans les autres arts.</p>
<p>Cinéma « sensori-moteur »</p> <p>La production d'affects prédomine. Les scènes s'enchaînent suivant le principe de l'action-réaction, c'est-à-dire que les personnages réagissent à des actions.</p> <p>Les scènes se suivent de façon logique. <i>Le temps est subordonné au mouvement</i>, car c'est l'action qui dicte la durée d'un plan.</p>	<p>Cinéma de « voyant »</p> <p>Ce cinéma a recours à des temps morts et à diverses techniques qui rendent floue la logique du récit. « C'est un cinéma de voyant, non plus d'action » (<i>IT-Del</i>, 9).</p> <p>La durée des plans n'est plus régie par l'action, « l'action flotte dans la situation » (<i>IT-Del</i>, 11). La pensée peut alors se déployer, car le <i>mouvement est subordonné au temps</i>.</p>

<p style="text-align: center;">Un cinéma qui « juge »</p> <p>Ce cinéma explique. Il donne toutes les réponses, ayant horreur de l'ambiguïté. Il possède la « vérité ». Par voie de conséquence, il juge et condamne selon la vision traditionnelle du bien et du mal.</p>	<p style="text-align: center;">Un cinéma du « devenir »</p> <p>Ce cinéma ne cherche pas à donner toutes les explications. La frontière entre le vrai et le faux s'estompe. Les personnages ne peuvent plus être jugés, car ils ont « l'innocence du devenir ».</p>
<p style="text-align: center;">Cinéma d'avant-guerre</p> <p>Avant la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma utilise surtout l'image-mouvement. Il est encore très présent.</p>	<p style="text-align: center;">Cinéma d'après-guerre</p> <p>Ce cinéma s'est déployé après la guerre, en partie en lien avec le <i>choc</i> alors subi par la pensée occidentale; choc qui a conduit à l'écroulement des modèles de vérité.</p>

On aura l'occasion lors de l'analyse des films de développer ce qui distingue ces deux visions du cinéma. Signalons tout de suite qu'il n'y a pas ici un jugement de valeur ou d'appréciation des films, d'autant qu'il peut être très difficile pour bien des œuvres de dire quel concept prédomine entre l'image-mouvement et l'image-temps. L'important pour Deleuze n'est pas de classer les films eux-mêmes, mais de classer des types d'image, ou de montage. Sans contredit, le professeur de philosophie s'intéresse en priorité à l'image-temps, car c'est là qu'il trouve une *pensée* originale, c'est-à-dire de nouvelles façons de voir le monde et notre rapport à ce monde. Pour la même raison, on peut déjà affirmer que la pensée de la présente thèse s'intéressera davantage au concept de l'image-temps qu'à celui de l'image-mouvement, ce dernier véhiculant, selon Deleuze, des modèles de vérité. Tout modèle de vérité est incompatible avec la spiritualité contemporaine, qui a rompu avec le dogmatisme comme on le précisera plus loin.

Dans les deux films mentionnés au début de cette section, on retrouverait une image-temps dans au moins une partie de leur conception, du seul fait que leur rythme est lent et que leur récit ne fonctionne pas sur une suite de rebondissements. Autrement dit, leur intrigue captive peu à elle seule, par rapport au cinéma que Deleuze appelle « classique » : dans *Il était une fois en Anatolie*, le récit tourne autour de la recherche d'un corps, mais on connaît déjà le présumé meurtrier, qui a avoué, de même que le contexte général de son crime; et dans

La teta asustada, l'intrigue consiste à se demander si Fausta réussira à ramener le corps de sa mère dans son village natal.

Le personnage principal du film turc, qui a la forme d'un *road movie* au rythme lent, correspond assez bien à ce que dit Deleuze du personnage d'un film « moderne », celui de l'image-temps :

[L]e personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est débordé de toutes parts ses capacités motrices [...] *Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action* (*IT-Del*, 9, la thèse souligne).

Choisir de choisir. — De même, dans les deux films, les personnages apparaissent complexes. Il devient impossible de les réduire par un quelconque qualificatif ou d'expliquer les rapports entre les personnages par un jeu d'oppositions entre eux. Dans le film péruvien, les personnes qui tendent à ostraciser Fausta, comme victime du syndrome du « lait de la douleur », ou « sein effrayé », le font en vertu d'une croyance. Le film n'oppose pas Fausta à ces personnes. Ce qui compte, c'est le choix que la jeune femme a la possibilité d'accomplir en ce qui concerne la gouverne de sa propre vie. Un choix fondamental.

Pour Deleuze, le choix véritable se rapporte au « mode d'existence de celui qui choisit » (*IT-Del*, 230), et non à l'adhésion à une croyance ou à une école de pensée : « C'était déjà le sens du pari de Pascal : le problème n'était pas de choisir entre l'existence ou la non-existence de Dieu, mais entre le mode d'existence de celui qui croit en Dieu et le mode d'existence de celui qui n'y croit pas » (*IT-Del*, 230). Ce mode d'existence s'évalue par rapport à la vie. Ainsi, au lieu de juger et condamner la personne, il faudrait plutôt « évaluer tout être, toute action et passion, toute valeur même, par rapport à la vie qu'ils impliquent » (*IT-Del*, 184). On touche ici à l'éthique. Pour David N. Rodowick⁵, l'éthique deleuzienne, qui découle d'une lecture de Nietzsche, cherche à « dépasser l'opposition morale transcendantale du bien et du mal » (2008, 133).

⁵ David N. Rodowick est directeur des études cinématographiques à Harvard.

Cela n'implique pas de nier les distinctions entre le bien et le mal. Seulement, la « vie ne devrait pas être jugée » (*ibid.*, 133).

Par exemple dans le film *L'argent* du Français Robert Bresson (1901-1999) — un cinéaste souvent mentionné par Deleuze —, le personnage principal, Yvon, s'enfoncé dans des crimes de plus en plus effroyables. Dans le traitement du film, on ne sent jamais qu'Yvon est jugé par le regard que lui porte la caméra. Les images montrent simplement le mode d'existence d'Yvon et ses choix. Les choix d'Yvon découlent toutefois d'un mode d'existence funeste pour la vie, à commencer par la sienne. Les choix d'Yvon apparaissent de plus en plus comme de faux choix, comme s'il avait *choisi de ne plus choisir*, par ses actions destructrices répétitives, accomplies mécaniquement.

En résumé sur ce sujet, les films typiques de l'image-temps s'abstiennent de porter des jugements moraux, donnant plutôt à voir une variété de modes d'existence, dont l'observation conduit à une réflexion d'ordre éthique sur la vie : « [S]i des images de cinéma ont un sens et une valeur, c'est qu'elles permettent de problématiser ou d'évaluer nos styles de vie, nos manières d'être, nos modes d'existence », écrit Serge Cardinal (2010, 113) dans un commentaire sur *L'image-temps* de Deleuze⁶.

Croire en ce monde. — Dans un chapitre clé de *L'image-temps*, « La pensée et le cinéma », Deleuze écrit ceci : « Moins le monde est humain, plus il appartient à l'artiste de faire croire à un *rapport* de l'homme avec le monde » (*IT-Del*, 222, la thèse souligne). Pendant quelques pages, utilisant abondamment un vocabulaire propre au religieux, il insiste particulièrement sur le terme de « foi » et encore plus sur celui de « croyance ». Mais ces mots se rapportent à *notre monde*, sans idée de transcendance, un monde avec lequel notre lien est mauvais, ou rompu :

Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit ou entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance en ce monde, notre seul lien. On s'est souvent interrogé sur la nature de l'illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne [...] Chrétiens

⁶ Serge Cardinal est professeur de cinéma à l'Université de Montréal.

ou athées, dans notre universelle schizophrénie *nous avons besoin de raisons de croire en ce monde* (*IT-Del*, 223, l'auteur souligne).

Pour Deleuze, c'est le cinéma de l'image-temps qui peut le mieux *filmer notre croyance en ce monde*. Et dans tous les films du cinéma transnational qui seront analysés dans la présente thèse, se pose la question du rapport entre les personnages et le monde. Elle est manifeste dans *La teta asustada* : Fausta réussira-t-elle à mieux vivre dans un monde qu'avec raison elle craint? Une question similaire se pose pour le spectateur qui visionne le film et qui serait fortement déçu de l'état actuel du monde.

Influence de Spinoza. — Le nom de Spinoza n'apparaît pas dans les textes sur le cinéma de Deleuze, mais on sait que celui-ci a donné un cours sur le philosophe hollandais, et publié un livre sur lui, juste avant d'entreprendre son grand projet sur le cinéma. Pour Jean-Michel Pamart⁷, la relation entre l'essai en deux volumes de Deleuze et l'*Éthique* de Spinoza ne fait pas le moindre doute :

Ce qui caractérise le projet de *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*, dans sa dimension philosophique, est une tentative de réactualisation de la pensée de Spinoza. Deleuze reprend l'essentiel des apports de l'*Éthique*, et les remet à l'ordre du jour grâce à la prise en compte de la dimension du temps, centrale dans la philosophie moderne depuis Kant (2012, 221).

Pour Pamart, l'image-mouvement (pensée classique) correspond assez bien à ce que Spinoza appelle le « premier genre de connaissance », un genre que le philosophe du 17^e siècle juge « inadéquat », car lié aux perceptions sensorielles. Il ne conduit pas à la vérité : la connaissance du premier genre est « la cause unique de la fausseté » (*Éthique*, Partie 2, prop. 41). Dans un cours, Deleuze en disait ceci : « Le premier genre de connaissance c'est donc la connaissance des effets de rencontre, ou des effets d'action et d'interaction des parties extrinsèques les unes sur les autres » (*Web-Del* 17/03/1981). Deleuze transposera cette idée

⁷ Jean-Michel Pamart a soutenu avec succès une thèse sur Deleuze et le cinéma : *L'énigme Image-temps. L'Image-mouvement et L'Image-temps de Gilles Deleuze : essai de généalogie philosophique*, Université Paris III, 2009. Le président du jury était Jacques Aumont, cité dans la présente thèse au sujet de l'analyse filmique. Et le philosophe Jacques Rancière était membre du jury.

dans son concept d'image-mouvement, soit un cinéma sensori-moteur fondé sur l'action-réaction, philosophiquement pauvre pour notre époque car véhiculant mécaniquement les idées de la pensée classique. Idées *inadéquates* pour le monde actuel.

Quant au « deuxième genre de connaissance », il est considéré comme « adéquat » par Spinoza, car on peut l'acquérir par l'apprentissage de la raison, qui révèle les « notions communes » à tous les humains. Dans son cours sur Spinoza, Deleuze parlait ainsi de ce second genre : « Dans l'*Éthique* c'est très frappant, la connaissance du second genre [...] ce n'est plus les effets des rencontres entre parties, c'est la connaissance des rapports, à savoir, la manière dont mes rapports caractéristiques se composent avec d'autres » (*Web-Del* 17/03/1981). Deleuze reprendra sa lecture de la connaissance du second genre de Spinoza, qu'il voit comme touchant à nos *rapports* avec le monde, et y adjoindra la dimension du temps, donnant alors le concept d'image-temps. Le temps s'avérant nécessaire pour nous faire sortir d'une relation sensorielle, qui se vit au présent, et pour générer une pensée qui nous conduit à *croire en ce monde*, soit en ses possibilités de transformation.

Notons que pour Spinoza il y a également un « troisième genre de connaissance », jugé lui aussi adéquat. Il concerne la connaissance « intuitive » de l'essence même des choses, qualifiée d'« éternelle » dans l'*Éthique*. Une essence en nous et en toutes choses. On touche ici à la partie la plus spéculative de ce texte. On ne voit pas une correspondance directe entre cette connaissance et l'essai de Deleuze sur le cinéma. Par contre, on pourra réfléchir dans la présente thèse à la connaissance intuitive d'une spiritualité qui relierait tous les humains, ce que suggère John L. Hochheimer comme on le verra plus loin.

L'exemple d'Antonioni. — Dans ses analyses de film, Deleuze prend souvent pour exemple les réalisations de Michelangelo Antonioni (1912-2007), un des cinéastes les plus commentés en études cinématographiques, en raison de son influence sur l'esthétique. Si on ne s'en tient qu'au scénario, l'œuvre d'Antonioni apparaît pessimiste, car film après film on y voit des couples qui peinent à communiquer, ou des personnages qui peinent à résoudre leur crise d'identité. En outre, les

nombreux temps morts semblent accentuer le malaise névrotique des personnages. Mais visuellement ses films sont aussi marqués par des images très raffinées. Deleuze formule alors ce commentaire :

Si Antonioni est un grand coloriste, c'est parce qu'il a toujours cru aux couleurs du monde, à la possibilité de les créer, et de renouveler toute notre connaissance cérébrale. Ce n'est pas un auteur qui gémit sur l'impossibilité de communiquer dans le monde. Simplement, le monde est peint de splendides couleurs, tandis que les corps qui le peuplent sont encore insipides et incolores. Le monde attend ses habitants, qui sont encore perdus dans la névrose (*IT-Del*, 266-267).

En bref, Deleuze démontre de façon assez convaincante comment le cinéma d'Antonioni propose une conception originale de notre relation avec le monde. Signalons en terminant cette section que la citation sur Antonioni s'appliquerait en bonne partie au film turc *Il était une fois en Anatolie*. En remplaçant peut-être « névrose » par « malaise existentiel ». Son réalisateur, Nuri Bilge Ceylan, est d'ailleurs souvent décrit comme ayant été influencé par le cinéma d'Antonioni.

1.1.2.2 Rosi Braidotti et le « sujet nomade »

La philosophe féministe italo-australienne Rosi Braidotti⁸ n'est pas une théoricienne du cinéma mais elle est lectrice de Deleuze. Elle commence ainsi un de ses livres : « Gilles Deleuze nous enseigne que, depuis ses origines grecques, la philo a été plus proche du mouvement et de la marche que des relations cérébrales statiques » (2009, 5).

Braidotti prolonge avec originalité un aspect de la philosophie de Deleuze — qui touche à l'idée d'une pensée non statique — avec le concept de « sujet nomade » (*nomadic subject*). Un concept en lien avec une « éthique posthumaniste » (*posthumanist ethics*), qui rompt avec la vision anthropocentriste de la pensée classique pour incorporer une vision écologiste de notre rapport au monde.

The posthumanist ethics I want to defend aims at a *qualitative shift*, not at quantitative cumulation of possible subject-positions. A sustainable ethics for a non-unitary subject proposes *an enlarged sense of inter-connection between self and others, including the non-human or 'earth' others*, by removing the obstacle of self-

⁸ Rosi Braidotti est professeure à l'Université d'Utrecht, aux Pays-Bas.

centred individualism. Far from entailing the loss of values and a free fall into relativism, this rather implies a new way of combining self-interests with the well being of an enlarged sense of community, which includes one's territorial or environmental inter-connections. It is a *nomadic eco-philosophy of multiple belongings* (2005, *EL*, la thèse souligne).

Braidotti réalise dans ses écrits une critique de l'humanisme. Cette réflexion sort du propos de la présente thèse, mais la question d'une pensée en rupture avec une vision anthropocentriste reviendra dans l'analyse de quelques films. Ceux-ci placeraient la vie, et non l'humain, au centre de leurs intérêts.

La thèse adopte d'emblée le concept de « sujet nomade », lequel est bien au fait de sa subjectivité et en contact avec celle des autres, qu'il explore. Comme un vaste territoire plein de promesses. De surprises aussi. Ce qui conduit à suggérer que le spectateur assidu de films venant de diverses cultures, qui le mettent en contact avec une variété de subjectivités dans le monde, serait, ou pourrait devenir, un « sujet nomade » par excellence. Par ailleurs, il pourrait conserver sa subjectivité tout en maintenant « an equally strong distance from relativism or nihilistic defeatism » (*ibid.*), deux postures qui minent la construction du vivre-ensemble pour l'ensemble des humains, et non-humains, sur Terre. Une avenue pour éviter le nihilisme est au cœur des travaux du penseur dont il sera question au point qui suit.

1.1.3 Cavell et Taylor

1.1.3.1 Les idées-forces de la philosophie du cinéma de Stanley Cavell

Douze ans avant Deleuze, un philosophe étatsunien, Stanley Cavell, a fait publier un ouvrage sur le cinéma vu aujourd'hui comme un texte majeur dans ce domaine : *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971), traduit en français sous le titre de *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (1999). Boudée un temps, car elle ne craignait pas de s'intéresser au cinéma populaire hollywoodien, la pensée de Stanley Cavell, professeur émérite de Harvard, est de plus en plus reconnue. La *Revue internationale de philosophie* lui a consacré un numéro spécial en 2011. Dans la présentation, intitulée « Stanley Cavell enfin incontournable », on peut lire ceci : « Stanley Cavell est certainement

le penseur américain contemporain le plus singulier et le plus profond, par son style d'écriture et par sa volonté de réintroduire la *voix humaine* au sein même de la philosophie analytique » (Laugier 2011, 113, la thèse souligne).

Il y a au moins deux points communs entre Deleuze et Cavell — on en suggérera d'autres dans les deuxième et troisième parties. Tous deux ne considèrent pas avoir rédigé des ouvrages *sur* le cinéma, mais plutôt une réflexion philosophique *à partir* du cinéma, dans la continuité de leurs travaux respectifs. Et tous deux visent à dégager la façon avec laquelle le cinéma problématise notre *rapport au monde*. Cela dit, leur approche respective diffère passablement, et c'est sans doute dû aux penseurs qu'ils fréquentent le plus. Les références de Cavell viennent de deux philosophes du langage du 20^e siècle, Austin et surtout le « second Wittgenstein », d'où est issue la « philosophie du langage ordinaire », ainsi que de deux philosophes américains du mouvement transcendantaliste du 19^e siècle, Emerson d'abord, de même que Thoreau.

Important aussi à souligner avant d'aller plus en détails : la « vocation morale » de la philosophie intéresse particulièrement Cavell. À l'origine de cette vocation, il y a un « sentiment de déception à l'égard du monde en tant que lieu où chercher la satisfaction du désir humain » (PSO-Cav, 21). Et l'idée de ce sentiment de déception provient de la lecture par Cavell de Wittgenstein et de ses *Recherches philosophiques*

dans lesquelles l'être humain est en conflit perpétuel avec *sa vie quotidienne* qui manque, sur le plan intellectuel, de *certitude*, de précision, d'exactitude, d'immédiateté ou d'exhaustivité, et l'oblige à rechercher un ordre, un système ou encore un langage qui garantirait un accord entre l'homme et le monde qui aille *au-delà de la raison* et de la certitude humaines (PSO-Cav, 23, la thèse souligne).

Dans le même ordre d'idée, Élise Domenach⁹, éditrice et traductrice d'ouvrages de Cavell, présente ainsi le philosophe de Harvard : « Les deux problématiques majeures qui articulent son œuvre sont peut-être le scepticisme et l'ordinaire »

⁹ Élise Domenach est maître de conférences à l'École nationale supérieure de Lyon. Elle collabore aussi à la revue de cinéma *Positif*, qui sera souvent citée lors de l'analyse des films.

(1998, 498). De son côté, David N. Rodowick, directeur des études cinématographiques à Harvard, estime que Stanley Cavell est « le philosophe contemporain qui a le plus placé au centre de ses préoccupations le problème de l'éthique dans le film et la philosophie » (2009, 130).

L'importance du cinéma. — Transformant l'interrogation principale du théoricien du cinéma André Bazin, « Qu'est-ce que le cinéma? » ou une question posée par Tolstoï, « Qu'est-ce que l'art? » Cavell se demande plutôt « Quelle est l'importance du cinéma? » Ce qui est révélateur de sa façon d'aborder le 7^e art. Le philosophe étatsunien s'intéresse beaucoup plus que Deleuze à la réception des films, ainsi qu'au caractère démocratique du cinéma : « Les riches et les pauvres [...] tous se soucient du cinéma, attendent la sortie des films, en parlent, en détestent certains et sont reconnaissants vis-à-vis de quelques autres » (*PM-Cav*, 29). Il ajoute plus loin que « *certain*s moments visionnés il y a des décennies vous harcèlent aussi vivement que des moments de votre enfance » (*PM-Cav*, 43, l'auteur souligne). Une scène d'un film peut donc s'imprégner profondément dans notre mémoire et faire en quelque sorte partie de notre *vécu*.

Conséquemment, Cavell emprunte un chemin différent de celui des analystes qui cherchent à expliquer un film par les techniques qu'il emploie. « [J]e ne suis pas spécialiste des études cinématographiques » (*PSO-Cav*, 374), a-t-il écrit humblement après avoir pourtant consacré de nombreux livres ou articles sur ce sujet pendant plus de 30 ans. Il ne vise pas à dégager de nouveaux concepts sur le cinéma même. Domenach souligne ainsi l'approche cavellienne : « La détermination de l'importance et de la signification d'un film est fonction de la manière dont il nous affecte et non du mode de production technique de la signification » (2011, 41). Elle ajoute que pour Cavell, en « esthétique, il n'y a rien d'autre à connaître que soi-même » (*ibid.*, 43). On verra dans la présente thèse comment il est possible de concilier l'approche de Cavell avec celle de Deleuze, autour de la question de la spiritualité.

L'expérience « ordinaire » du cinéma. — Avec une attention accordée à la réception d'un film, ce qui se passe dans une salle de cinéma acquiert philosophiquement une importance. Pour Cavell, la salle de cinéma reproduit la

condition sceptique et inéluctable de l'humain. Mais les films offrent aussi une avenue pour dépasser cette condition. Ce qui suit résume les grandes lignes de son raisonnement.

Cavell construit une argumentation soutenue sur le scepticisme, une posture philosophique ayant une longue histoire, à partir d'une observation de base très simple, voire anodine : dans une salle de cinéma, le spectateur voit un monde, mais ce monde ne voit pas le spectateur. Dans un premier temps, cette situation illustre le désir de l'individu qui cherche à connaître le monde. Mais c'est une entreprise qui le conduira à la déception, car en raison de sa propre subjectivité il aura l'impression de ne pouvoir pleinement connaître le monde. Ou encore il sera navré par la connaissance qu'il aura du monde et de son état moral. Comme conséquence, l'individu qui cherche avant tout à *connaître* le monde sentira qu'il n'appartient pas à ce monde, pas plus qu'il n'appartient au monde projeté sur un écran de cinéma. Quoique le scepticisme s'attaque à l'idée même de vérité, Cavell considère toutefois que le scepticisme renferme *une vérité*, qui « réside dans l'idée que notre relation au monde comme telle n'est pas une relation de connaissance » (entretien avec Juliette Cerf¹⁰ 2009, *EL*). Pour vaincre le scepticisme, ou plutôt pour en faire un allié, la solution de Cavell consiste à ne pas s'acharner à *connaître* le monde, mais à chercher à *être reconnu* par le monde¹¹.

Dans un deuxième temps, le cinéma devient alors une sorte de « laboratoire » où on a la possibilité d'observer des personnages qui, dans bon nombre de films selon Cavell, arrivent à rester ensemble, ou à se remettre ensemble, non parce qu'ils se « connaissent » mieux mais parce qu'ils se « reconnaissent » mieux¹². Pour ce faire, les personnages qui intéressent particulièrement Cavell arrivent à

¹⁰ Juliette Cerf est critique de cinéma et journaliste à *Philosophie Magazine*. Elle est l'auteure d'un essai, *Cinéma et philosophie* (2009), publié par les Cahiers du cinéma.

¹¹ Cavell poursuit ici « le déplacement opéré par Wittgenstein : notre relation au monde n'est pas de connaissance ("knowledge") mais de reconnaissance ("acknowledgement") » (Domenach 1998, 506).

¹² Cavell s'est notamment intéressé à un type de films qu'il a lui-même appelé « comédie du remariage », où un couple arrive à se remettre ensemble après une crise.

assumer l'*ordinaire* de leur vie, c'est-à-dire, dans le cas d'un couple, à renoncer « à un mode d'union rêvé pour trouver une nouvelle manière de converser et d'être ensemble » (Domenach 2011, 140). Les films nous offrent donc la chance, pendant le temps relativement court de leur projection, de voir des situations vécues dans le quotidien de beaucoup de spectateurs et de spectatrices. Mais dans la vie des personnes qui visionnent des films, ce sont des expériences qui s'étendent souvent sur une longue période et qui peuvent être génératrices de lourds conflits.

Pour le spectateur qui voit régulièrement des films, le cinéma devient en soi une expérience qu'on peut qualifier d'« ordinaire », non de façon péjorative mais pour la distinguer d'un jugement esthétique savant. Et pour signaler qu'on y accède aisément. Cette expérience conduit potentiellement ce spectateur à donner ou redonner de l'importance à l'ordinaire de ses propres expériences, et à réévaluer des gestes accomplis mécaniquement avec le temps. Domenach résume ainsi cet aspect du discours cavellien : « [L]e cinéma est l'art ordinaire *capable de raviver notre intérêt pour notre expérience* » (2011, 44, la thèse souligne), et ce, quelle qu'elle soit. Cavell s'intéresse ainsi à un éventail de films assez large, mais il est clair que les *blockbusters* avec des superhéros ne font pas partie des films qu'il affectionne. De plus, considérant lui aussi le cinéma comme un art à part entière, Cavell est bien conscient que, comme avec tous les arts, le spectateur peut progressivement s'éduquer dans ses préférences.

Pour Cavell, c'est donc notre propre condition d'humain qui est le sujet réel du cinéma. Le 7^e art nous parle aussi bien de notre vécu au quotidien que de notre scepticisme, ou déception, devant le monde. Mais heureusement, le cinéma-laboratoire a aussi « le pouvoir de nous réconcilier avec les conditions de notre accès au monde et aux autres » (Domenach 2011, 160). On aura l'occasion de revenir sur ce sujet en commentant plus longuement le film turc *Il était une fois en Anatolie*, où le personnage principal, un médecin légiste désillusionné, recherche la *vérité* sur les circonstances d'un meurtre. Ce qu'il obtient lors de l'autopsie. Mais cette vérité le trouble profondément. Comme si la *connaissance* seule n'avait fait qu'accroître son *scepticisme*.

Le perfectionnisme moral émersonien. — Si Deleuze réactualise la pensée de Baruch Spinoza, Cavell réactualise de son côté celle de l'Étatsunien Ralph Waldo Emerson (1803-1882), avec le concept du « perfectionnisme moral », qui se veut dénué d'élitisme et qui ne vise pas à établir des codes de conduite moraux que tous et toutes devraient respecter. « [L]e perfectionnisme au contraire considère chaque vie dans sa singularité » (Cavell 2003, 117). Plus précisément, le concept de perfectionnisme « a quelque chose à voir avec le fait d'être *fidèle à soi-même* ou (d'après le titre de Foucault) avec le souci de soi, donc avec une insatisfaction, parfois un désespoir avec le moi tel qu'il est » (*ibid.*, 87, la thèse souligne). Le perfectionnisme émersonien invite donc chaque personne à vaincre ce désespoir et à devenir, ou redevenir, véritablement elle-même :

Le progrès émersonien ne va pas de la grossièreté à la sophistication, ou du commun à l'éminence, mais *de la perte à la récupération* ou, comme Thoreau le dit à peu près, du désespoir à *l'intérêt* ou, comme Kierkegaard, Heidegger, Wittgenstein et Lacan le montrent plus ou moins, *du bavardage à la parole* (Cavell 2003, 96-97, la thèse souligne).

Pour résumer ce point et la vision générale de Cavell : nous ne pouvons apprivoiser notre scepticisme et être *reconnus* tels que nous sommes sans viser à *récupérer* en même temps notre propre personnalité intérieure, ce qui du coup rejoint celle des autres. « On peut dire du perfectionnisme qu'il se concentre sur l'exigence que l'on a *de se rendre, et de devenir, intelligibles les uns aux autres* » (Cavell 2003, 96, la thèse souligne). Pour aller dans cette direction, l'expérience *ordinaire* du cinéma, facilement accessible à tous et à toutes, devient alors inestimable pour Cavell. Car cette expérience ravive notre *intérêt* pour notre quotidien, auquel nous accordons enfin l'importance qu'il mérite. Pour peu que nous prenions la peine de faire cet exercice. Et pour peu que nous nous intéressions à des films parlant d'autre chose que d'une vie rêvée idéaliste, et que nous visionnions, par exemple, des œuvres comme *La teta asustada*, où le personnage Fausta obtient une meilleure *reconnaissance* justement parce qu'elle a d'abord entrepris de s'approprier sa singularité.

1.1.3.2 Charles Taylor et l'« art épiphanique »

Le philosophe Charles Taylor¹³ n'est ni un théoricien du cinéma ni un commentateur des travaux de Cavell sur le cinéma. Mais pour la présente thèse, il apparaît opportun de le joindre à Cavell, puisque la philosophie morale est un de ces centres d'intérêt, et puisqu'il a émis des idées à retenir sur le rôle de la production artistique dans la construction de l'identité moderne, ce qui rejoint Cavell avec son intérêt pour le spectateur. En outre, Taylor accorde une grande importance à la *reconnaissance* des cultures, de partout. On verra aussi au prochain point qu'il a avancé un concept repris pour décrire la spiritualité contemporaine.

En dehors de la littérature religieuse, le terme « épiphanie » a été employé par l'écrivain James Joyce pour exprimer une sorte de révélation, quasi mystique, surgissant tout à coup d'un geste ou d'un discours de prime abord anodin. Taylor reprend le terme et l'étend pour parler d'« art épiphanique » :

Ce que je cherche à saisir par cette expression, c'est précisément la conception de l'œuvre d'art comme lieu d'une manifestation qui nous met en présence d'une réalité autrement inaccessible, et qui revêt *la plus haute signification morale ou spirituelle* » (Taylor 1998 [1989], 525, la thèse souligne).

Pour Taylor, l'art épiphanique par excellence est l'art romantique (19^e s.), qui est inspiré par la pensée de Rousseau, celui-ci jugeant que l'humain est naturellement bon, et par l'idée d'une « transfiguration de la réalité » par l'œuvre d'art. Cette conception promeut ainsi une dimension spirituelle dans la création artistique. En outre dans l'histoire, « l'allégeance envers l'art épiphanique s'est presque invariablement accompagnée d'une vive hostilité envers la société commerciale-industrielle-capitaliste qui se développait » (*ibid.*, 529).

La vision romantique de l'art a bien sûr évolué au fil du temps, par exemple avec le « réalisme naturaliste » qui niait « la notion d'une réalité spirituelle au-delà ou derrière les choses » (*ibid.*, 539), et avec Baudelaire, qui rejetait l'idée que

¹³ Charles Taylor (1931-) est professeur émérite de l'Université McGill à Montréal au Québec.

l'humain est naturellement bon. Mais pour Taylor, la conception romantique de l'art, avec son objectif spirituel, n'a été que transformée ou prolongée, et non abandonnée, même si parfois niée. Cet art en est venu à assumer « en quelque sorte le rôle de la religion » (*ibid.*, 529) dans un monde « déspiritualisé ». Conséquemment, aujourd'hui « l'imagination créatrice est un lieu indispensable de sources morales » (*ibid.*, 533).

Selon le philosophe montréalais, les déplacements dans la pensée au 19^e siècle aboutissent « à un problème qui n'a pas d'équivalent à des époques antérieures. C'est le problème de ce que j'aimerais appeler *l'affirmation de soi* » (*ibid.*, 558, la thèse souligne), particulièrement mise de l'avant par Nietzsche. Concurrément avec cette posture, sont venus progressivement un désenchantement devant les réalisations de l'époque moderne et un pessimisme devant la « bonté du monde », surtout après la Deuxième Guerre mondiale. Mais Taylor rappelle que notre civilisation a été construite sur une « éthique de bienveillance ». Celle-ci est nécessaire à ses yeux, et elle découle autant de la pensée judéo-chrétienne que de la pensée platonicienne, l'une comme l'autre ne pouvant concevoir que le monde est en soi mauvais. Par conséquent, Taylor en vient à suggérer que les déplacements dans l'art qui ont encouragé les individus à s'intérioriser devraient aussi conduire à « un changement d'attitude envers le moi et le monde, qui ne se contente pas de reconnaître un bien qui restait occulté jusque-là, mais qui *contribue plutôt à son avènement* » (*ibid.*, 567, la thèse souligne). La « bonté du monde » devient ainsi un objectif à réaliser, et il est compatible avec l'affirmation de soi. L'art épiphanique assume donc un rôle majeur dans notre monde.

En combinant Taylor, Deleuze, Cavell et Braidotti, on pourrait dire que l'art épiphanique nous invite à *croire en ce monde* (Deleuze), à se *perfectionner moralement* — c.-à-d. (re)devenir soi-même selon la conception d'Emerson reprise par Cavell — et à aller à la rencontre de l'autre par l'entremise de la *subjectivité nomade* (Braidotti). Pour la présente thèse, l'art épiphanique sera aussi une invitation à découvrir la spiritualité en nous-mêmes et à établir de meilleurs liens avec l'autre, de partout. Sur la base d'une spiritualité multiforme, comme on la définira au point qui suit.

1.1.4 Spiritualité et théologie contemporaines

À notre époque en Occident, la quête de spiritualité tend à remplacer la foi en un Dieu unique ainsi que la pratique religieuse. La théologienne étatsunienne Sandra M. Schneiders (2000) décrit ainsi la situation, prise globalement : pour certains, la spiritualité, libérée de toute forme d'autorité cléricale et divine, s'oppose carrément à la religion; pour d'autres, il n'y a pas d'antagonisme mais les deux concepts décrivent toutefois des phénomènes différents, sans véritable point de contact entre eux; et pour d'autres encore, dont fait partie Schneiders, les deux sont compatibles. Mais qu'entend-on au juste par « spiritualité »? Dans ce qui suit seront présentées quelques caractéristiques de la spiritualité contemporaine, telles que vues par quelques commentateurs. Ce qui conduira à la vision de la spiritualité retenue par la thèse. Viendra ensuite la description d'un courant de la théologie contemporaine au sein de laquelle cette vision s'inscrirait.

1.1.4.1 La spiritualité contemporaine

Le « tournant subjectif ». — Reprenant une idée avancée par Charles Taylor, Paul Heelas et Linda Woodhead¹⁴ estiment que la spiritualité de notre temps est marquée par le « tournant subjectif » (*subjective turn*) de la culture moderne, où l'individu se rattache d'abord à ce qui est en lui plutôt qu'à une source extérieure, qui se veut objective : « It is a turn away from life lived in terms of external or "objective" roles, duties and obligations, and a turn towards life lived by reference to one's own subjective experiences (relational as much as individualistic) » (2005, 3)¹⁵. Si tous les commentateurs de la spiritualité n'emploient pas explicitement ce concept, beaucoup décrivent le caractère individuel et subjectif de la spiritualité moderne, qui tend à rejeter toute forme d'autorité religieuse ou divine; ce qui pour certains ne signifie pas l'abandon de la religion mais plutôt sa « dérégulation » ou son « atomisation » (Bourquin 2011, 42). Cela va de pair aussi avec l'« affirmation

¹⁴ Paul Heelas et Linda Woodhead sont professeurs au département de Religious Studies, à Lancaster University, au Royaume-Uni.

¹⁵ Dans *Grandeur et misère de la modernité*, Taylor décrit le « tournant subjectif global de la culture moderne » comme « une forme nouvelle d'intériorité [qui] nous amène à nous concevoir comme des êtres doués de profondeurs intimes » (1992 [1991], 40-41).

de soi », une réalité devenue incontournable en modernité, notamment à la suite du « Deviens ce que tu es » de Nietzsche. Dans le même ordre d'idée, le théologien québécois Marc Dumas (Université de Sherbrooke) estime que « plusieurs contemporains comprennent la spiritualité comme un lieu d'exploration et de réalisation de soi » (2010, 199).

Signalons aussi ceci, qui permet de dresser un portrait plus complet de la question : selon Heelas et Woodhead, qui ont réalisé une étude de terrain en Angleterre, l'approche holistique, qui vise l'harmonie complète entre le corps et l'esprit, et qui est largement issue de traditions orientales (yoga, shiatsu, reiki, tai-chi, etc.), est le courant spirituel qui progresse le plus; justement parce qu'il répondrait le mieux au tournant subjectif (Heelas et Woodhead 2005, 75). Le sujet des pratiques spirituelles déborde le cadre de la présente recherche, mais il témoigne d'un fort attrait des spiritualités orientales pour une partie non négligeable du monde occidental, et ce, depuis plusieurs décennies, voire depuis avant le 20^e siècle. On reparlera plus loin de l'influence des philosophies asiatiques dans le point où seront exposées les idées maîtresses d'Emerson et de Thoreau (19^e siècle), auteurs souvent vus comme ayant amorcé l'intérêt pour ces philosophies à l'époque moderne en Occident, et conséquemment comme faisant partie des fondateurs de la spiritualité telle que décrite dans le présent point.

Énergie vitale, interconnexion et quête de sens. — Si la spiritualité moderne vise un mieux-être personnel, ou une meilleure « réalisation de soi », elle tend aussi, selon des commentateurs, à construire une meilleure interconnexion entre tous les humains, voire entre tout ce qui vit, par exemple par la perception d'une énergie vitale (*life force*), qui traverse tout le cosmos et qui se transforme « within and between living things » (Hochheimer 2013, 5). En d'autres mots, cette énergie ne peut être détruite; elle réapparaît constamment sous de nouvelles formes, sur le principe de *rien ne se perd, rien ne se crée*. Plus précisément, cette spiritualité est liée à un « feeling that there is something greater, deeper, more profound out there among us » (*ibid.*, 5). Au quotidien, on la ressentirait via l'amour, la compassion, l'altruisme. Et donc, élément clé, au sein de *relations* dans le monde.

Selon John L. Hochheimer, c'est cette énergie qu'on a voulu conceptualiser par des termes comme *Shakti* (hindouisme), *Ein Sof* (mystique juive), *Élan vital* (Henri Bergson). En outre Hochheimer, professeur de communication¹⁶, estime que l'utilisation des outils de communication modernes contribue au partage de toutes les conceptions qu'on a faites de l'énergie vitale — conceptions toutes imparfaites ou incomplètes —, et donc à un partage de sens avec l'autre, car pour lui le genre humain « is a meaning making species » (*ibid.*, 5). Le respect de la subjectivité de l'autre devient donc nécessaire, en raison des limites du langage.

Comme vu précédemment, on observe une parenté entre cette énergie vitale et la connaissance du troisième genre chez Spinoza. Si dans les deux cas il s'agit d'une intuition non démontrable, spéculative, elle permet toutefois d'avoir un débat fécond pour la pensée. Platon aussi, comme on le rappellera plus loin, ne craignait pas la spéculation afin, par la dialectique, de philosopher.

Une spiritualité du quotidien, immanentiste, multiforme. — Pour faire écho à l'importance que Cavell accorde à l'expérience « ordinaire » du cinéma — dans le sillage de la « philosophie du langage ordinaire » wittgensteinienne —, et en accord avec les points précédents, il est intéressant de mentionner ici la « spiritualité du quotidien » décrite par la théologienne de la libération Ivone Gebara (Brésil). Celle-ci cherche notamment à rompre avec la mainmise traditionnelle du discours sur la spiritualité par les ecclésiastiques et les théologiens, pour se mettre au diapason de ce qu'elle vit là où elle habite, dans un quartier populaire¹⁷. Elle définit ainsi la spiritualité :

J'entends par spiritualité le mouvement le plus profond de l'être humain, mouvement qui le maintient dans le désir de vivre, dans le sens de son existence, dans la capacité de s'ouvrir aux autres et de les aider. J'entends par spiritualité cette énergie qui nous fait bouger, qui nous fait chercher l'amour et *la justice*. J'entends par spiritualité l'attirance et la passion capables de nous faire sortir de

¹⁶ John L. Hochheimer est professeur de communication à Southern Illinois University.

¹⁷ Ivone Gebara est une théologienne écoféministe de la libération. « J'habite un quartier populaire [...] à une quinzaine de kilomètres de Recife. Le chômage et le sous-emploi sont la condition quotidienne de la majorité des gens, et en conséquence la précarité est leur lot commun » (Gebara 2002, 68).

l'individualisme *en vue de notre bien et du bien des autres* (2002, 57, la thèse souligne).

La spiritualité s'appuie donc sur le lien avec l'autre, ainsi qu'avec la nature, dans tous les moments de la vie. « La spiritualité du quotidien [...] valorise les rencontres, la nature, les différents éléments de l'existence comme sources de sens » (*ibid.*, 61). Puisqu'au quotidien la dignité humaine est bafouée dans de multiples régions, la spiritualité est forcément engagée. Elle doit affronter le « vacarme assourdissant produit par la société de consommation et vendu aux habitants du monde, surtout aux plus pauvres. Ce vacarme paralyse la pensée [...] aliène le corps, distance le cœur de soi-même » (*ibid.*, 67).

De son côté, le théologien suisse Gilles Bourquin, qui ne s'inscrit pas dans la théologie de la libération, rejoint Gebara sur des aspects clés, en employant d'autres termes. Il estime que la spiritualité de notre temps a un caractère immanentiste et antidogmatique, en opposition à une révélation transcendante et aux dogmes de l'Église. Cela peut conduire à un rejet du monothéisme, lequel est compensé par un « réenchantement du monde » (Bourquin 2011, 52). Cette spiritualité « naît de la nécessité de *répondre de la vie* et non des référentiels de croyance » (*ibid.*, 115, la thèse souligne). Sans dogme, elle devient nécessairement multiforme, car aucune vérité ou pratique ne sauraient satisfaire toutes les personnes au sein de toutes les cultures. Toutefois, elle cherche à relier les humains, en favorisant « l'accomplissement de soi par le développement personnel, la recherche de sens, de bien-être, de sagesse, de communion au monde » (*ibid.*, 52).

Une spiritualité athée est-elle possible? — Notons aussi ce point de vue, qui mérite d'être pris en considération : dans son essai *Une spiritualité athée est-elle possible?* Thierry Giraud propose une définition philosophique athée de la spiritualité. Il définit d'abord la spiritualité comme « la vie de l'esprit » (2011, 35). Mais pour lui, l'esprit n'est pas immatériel. C'est la partie d'une personne « qui se sait mortel[le et qui] rencontre le problème du sens de son existence » (*ibid.*, 73). La vie de l'esprit consiste donc à trouver le courage de vivre une vie qu'on sait fragile et vouée à l'anéantissement. Il estime que la découverte des œuvres et lieux culturels, et de l'humanité dont ils témoignent, est une voie à prendre pour la

vie de l'esprit (*ibid.*, 219). Le propos de Giraud se rapproche ainsi du sujet de la présente thèse, qui propose de voir le cinéma transnational comme porteur d'une spiritualité bien inscrite dans le monde. Au minimum, on se rappellera que même en philosophie contemporaine, il est possible de s'intéresser à la question de la spiritualité.

À retenir sur la spiritualité. — Au 21^e siècle, le questionnement sur la spiritualité est très présent. Il n'est probablement pas sans lien avec l'inquiétude engendrée par les dérives de l'époque moderne, qui ont conduit à un monde inquiétant, car confronté à des problèmes considérables, à tel point que certains se demandent si l'humain survivra au 21^e siècle¹⁸.

Le même type de questionnement peut aussi être formulé sur l'avenir des institutions religieuses en Occident, qui souffrent d'un sérieux problème d'image, bien connu des théologiens et des théologiennes : « Institutionalization of religion easily leads to empty ritualism, hypocrisy, clericalism, corruption, abuse of power, superstition, and other deformations », comme le décrit Schneiders (2000, 10). En même temps, celle-ci s'inquiète d'une spiritualité centrée sur l'individu, avec une tendance à un « postmodern bricolage » (*ibid.*, 15), qui serait par trop en lien avec une attitude narcissique propre à notre époque.

Si la réponse aux problèmes du 21^e siècle était l'abandon de la religion pour une spiritualité ne visant qu'à un mieux-être personnel, il y aurait lieu de s'inquiéter, à l'instar de Schneiders. Mais la présente thèse retient une spiritualité : 1) qui se

¹⁸ Une inquiétude et un cynisme au sujet des préoccupations de notre temps sont particulièrement palpables dans de nombreux films hollywoodiens récents ayant une thématique non seulement apocalyptique, mais surtout postapocalyptique. Dans certains films de ce genre, comme *The Road* (2009) et *Cloud Atlas* (2012), on retourne pratiquement à l'âge de pierre avec une poignée de survivants, dont certains se livrent au cannibalisme. Dans *Mad Max: Fury Road* (2015), on revient à l'esclavagisme. Dans d'autres, comme *Hunger Games 1-4* (2012-2015) et *Elysium* (2013), une petite fraction des humains mène une existence ultra-fastueuse dans un lieu protégé, alors que le reste de l'humanité croupit dans des conditions misérables. Et dans le film au ton ironique *Warm Bodies* (2013, tourné à Montréal), où un virus a transformé en zombies la majeure partie de l'humanité, on voit un groupe de zombies ayant un meilleur esprit fraternel que la plupart des vivants restants.

rapporte à la perception de *quelque chose qui nous dépasse tous et qui relie toute forme de vie* (Hochheimer); 2) qui *répond de la vie* mais qui se présente sous diverses formes (Bourquin); 3) qui est ancrée dans le quotidien et qui est liée à des combats en vue de l'établissement *de notre bien et du bien des autres* (Gebara). C'est donc une spiritualité qui nous convie à *croire en ce monde* (Deleuze), tout en visant le mieux-être de chaque individu. Car l'*affirmation de soi* (Nietzsche), ou la *fidélité à soi-même* (Emerson-Cavell), ou encore le *souci de soi* (Foucault), demeurent assurément un bon fruit de la modernité à propos duquel il n'est plus possible de revenir en arrière.

On pourrait encore dire de la spiritualité contemporaine qu'elle a un double aspect : l'un, rationnel, où on cherche à l'exprimer par le langage et à la conceptualiser; et l'autre, non rationnel, où on ne sent pas la nécessité de tout expliquer, et où on souhaite simplement la ressentir dans son intériorité, en communion avec le monde vivant. Dit autrement : la spiritualité s'accommode de zones grises pour la raison, ce qu'Ivone Gebara appelle le « mystère du non-savoir » (2002, 31).

1.1.4.2 L'objet de la théologie contemporaine

Ce point comporte une difficulté qu'on n'aurait pas rencontrée dans un passé non très lointain : quel est, ou que devrait être, l'objet de la théologie à notre époque aux multiples *post-?* Postmoderne, postanthropologique, poststructuraliste, posthumaniste, postrationaliste, postmatérialiste, ou postchrétienne. Selon divers points de vue.

De prime abord, redéfinir son objet apparaît paradoxal pour une discipline dont l'histoire remonte à l'Antiquité et qui a même contribué à la fondation d'universités jusqu'à l'ère moderne — lors de sa fondation dans le dernier quart du 19^e siècle, l'Université de Montréal ne comptait que trois facultés : médecine, droit et théologie. Ce questionnement reflète le contexte de crise dans lequel se trouvent les études théologiques universitaires, qui ont connu une chute marquée en nombre d'inscriptions au cours des dernières décennies. Phénomène sans contredit en lien avec un abandon notable de la pratique religieuse. Et avec un rejet de la religion, ou du monothéisme, chez une partie importante de la

population occidentale. Dans ce contexte, l'objet de la théologie est questionné au sein même des théologiens et des théologiennes. On y observe des visions parfois très différentes, voire des points de vue qui s'affrontent.

Le débat est alimenté par deux autres phénomènes. On vient d'en voir un : l'intérêt de notre époque pour la spiritualité. Un autre phénomène vient du dialogue interreligieux, qui apparaît souhaitable, voire nécessaire pour construire la paix à l'échelle planétaire au 21^e siècle. Mais ce dialogue, s'il est assurément possible, doit aussi composer avec le caractère exclusiviste de chaque religion. On sait d'ailleurs que les fondamentalistes de partout refusent ce dialogue. Dans ce contexte, certains chercheurs souhaitent développer une « théologie du dialogue interreligieux », qui forcément entraîne de repenser une discipline qui pendant longtemps n'a eu aucun contact avec le monde non chrétien.

Face à ce grand débat, complexe et souvent technique, la présente thèse ne souhaitera que se situer modestement au sujet de l'objet de la théologie. Elle cherchera davantage à établir une parenté avec certaines postures théologiques qui existent déjà, actuelles ou historiques. Cette thèse se veut d'abord une *proposition*, théologico-philosophique, pour le 21^e siècle. Notamment pour la partie importante de notre monde qui rejette autant le dogmatisme religieux que les dérives du matérialisme.

Cette proposition souhaite s'inscrire dans une longue série de déplacements qui ont marqué toute l'histoire de la théologie, depuis l'Antiquité. Dans la prochaine section seront précisés quelques-uns de ces déplacements, qui ont eu lieu à une époque reculée mais qui ont encore des répercussions au 21^e siècle. Pour le moment, restons dans un passé récent et signalons trois auteurs qui ont proposé de nouvelles avenues pour la théologie au cours des dernières années. Ces avenues prennent une distance avec le sens étymologique du mot « théologie », soit « discours sur Dieu » ou « discours sur le divin », pour plutôt partir de l'humain et du monde. En outre, elles ne voient pas la théologie comme ayant strictement pour objet le christianisme et la révélation qui lui est propre, bien qu'historiquement la théologie, comme discipline, se soit développée dans le monde chrétien. Les argumentations des auteurs qui suivent ne seront pas

discutées dans la présente thèse. Il s'agit surtout de signaler ici une parenté avec la pensée qui se construira progressivement dans la thèse.

Pierre Gisel. — Il y a quelques années, ce théologien suisse a fait publier aux PUF un essai remarqué, et simplement intitulé *La théologie* (2007). Pour lui, « l'exercice théologique » n'est pas spécifique du christianisme. Les Grecs anciens pratiquaient un questionnement du même type, par une réflexion sur les « rapports entre l'humain, le cosmos et le divin » (*ibid.*, 10). Surtout, Gisel établit une frontière entre la théologie, comme discipline, et le discours traditionnel de l'Église, en écrivant que « la théologie n'est pas nécessairement [...] d'abord ou principalement adossée à une révélation, à un message et à sa vérité, mais bien à des données anthropologiques et sociologiques larges » (*ibid.*, 16). Gisel s'inscrit dans ce qu'on a appelé le « tournant anthropologique » de la théologie, qui a bouleversé la théologie traditionnelle vers le milieu du 20^e siècle. Un de ses plus illustres représentants est assurément le jésuite allemand Karl Rahner (1904-1984). Celui-ci était préoccupé par le « croire chrétien » en modernité, qu'il cherchait à raviver à partir du vécu de l'humain, au lieu d'un discours portant d'abord sur Dieu¹⁹. En bref, on retrouve une parenté avec ce courant théologique et la spiritualité définie au point précédent, laquelle vise notamment à *répondre de la vie*. Et la vie est assurément une thématique majeure dans les films analysés dans la deuxième partie de la thèse, comme dans toute l'histoire du cinéma.

Ivone Gebara. — Dans un autre article que celui cité précédemment à propos de la « spiritualité du quotidien », la théologienne de la libération Ivone Gebara exprime une distanciation face aux grandes religions : « Ma réflexion qui va à contre-courant des religions institutionnalisées n'est pas la négation de l'histoire humaine passée; elle est une invitation à saisir les signes des temps en nous et autour de nous » (2002, 25). Lasse de tous les problèmes engendrés au nom de la

¹⁹ Dans son *Panorama de la théologie au XX^e siècle*, Rosino Gibellini écrit que Rahner observe « une sorte de durcissement [...] des concepts théologiques qui, demeurant immuables au cours des siècles, ne correspondent plus à la situation nouvelle de la vie et de la culture de l'homme moderne » (1994, 257). Rahner juge alors que la théologie doit utiliser une méthodologie qui tient compte de « l'expérience que l'homme a de lui-même » (1994, 257).

religion, elle propose une réflexion autour d'une question, sans doute audacieuse pour beaucoup de théologiens et de théologiennes : « Peut-on penser l'humain au-delà des religions? Voilà ma question, voilà mon jeu imaginaire, voilà ce que j'ose désirer et proposer pour le moment : l'humain sans religion à la recherche de lui-même » (*ibid.*, 26). La présente thèse n'entrera pas dans un débat au sujet du futur de la religion. La définition de la spiritualité adoptée plus tôt ne rejette pas *a priori* la religion. À l'instar de ce que propose Gebara, on verra que dans bien des films, dont les deux dont on a parlé jusqu'ici (*Il était une fois en Anatolie* et *La teta assutada*), on observe des humains à la recherche d'eux-mêmes.

Raimon Panikkar (1918-2010). — Né à Barcelone d'une mère catholique et d'un père hindou, ce prolifique auteur inverse les mots de la « théologie de la libération » pour prôner « une libération de la théologie » (2012, 285). Diplômé en philosophie et en théologie, il défend un nouveau rapprochement entre ces deux disciplines, soulignant que la séparation entre les deux, « en dehors de la modernité, ne s'est vérifiée dans aucune culture, pas même dans le milieu chrétien » (*ibid.*, 286). Il énumère quelques souhaits concernant le futur de la théologie, dont celui-ci : « [L]a libération de la théologie consiste à la libérer de sa matrice exclusivement chrétienne, exclusivement abrahamique, exclusivement monothéiste » (*ibid.*, 286). Ce qu'exprime Panikkar va dans le sens de ce qui sera développé dans la présente thèse, où on cherchera notamment à montrer comment la théologie et la philosophie peuvent encore travailler de pair pour mieux affronter les défis de notre temps. Et ce, en s'intéressant à une spiritualité indépendante d'une tradition religieuse.

1.1.4.3 Théologie et cinéma

Depuis une trentaine d'années, et encore davantage depuis le début du 21^e siècle, plusieurs théologiens et théologiennes se sont intéressés au cinéma. Un intérêt que l'on pourrait situer dans un contexte plus large, où la théologie s'est ouverte à tous les aspects de la réalité contemporaine. Vu l'importance du cinéma dans la culture d'un grand nombre de régions du monde, la recherche en théologie ne pouvait manquer de s'y pencher de près. Diverses approches ont été entreprises.

Une bonne partie des chercheurs adopte une posture dialogique entre le christianisme et le cinéma. On veut trouver des points de contact entre les deux. On cherche à répondre à des questions qui seraient implicitement soulevées par les films. Ce faisant, on analyse une grande variété de films, c'est-à-dire des œuvres où on ne décèle pas de prime abord un thème religieux. Par exemple, dans un ouvrage collectif théologique de 2005 (Christianson, Francis et Telford) on analyse aussi bien la célèbre trilogie sur la mafia *Le Parrain*, de Francis Ford Coppola, que les films de Stanley Kubrick, souvent vu comme un cinéaste-philosophe par les commentateurs. En bref, à partir d'une lecture des œuvres, on fait ressortir des thèmes présents dans des films — p. ex. les choix moraux de l'humain, ou ses aspirations dans le monde d'aujourd'hui, de même que ses peurs — qui interpellent la théologie chrétienne. La présente thèse retient d'abord ici qu'il n'est pas nécessaire qu'un film ait un sujet explicitement religieux ou spirituel pour que la théologie s'y intéresse.

Par ailleurs, la théologie s'est beaucoup intéressée à analyser comment les films traitaient, explicitement ou implicitement, de thèmes bibliques, ou comment ils reprenaient des récits bibliques. Dans ce dernier cas, il serait possible de dresser une longue liste de films, depuis *La vie et la Passion de Jésus-Christ* et *Le Christ marchant sur les flots* (France, 1898 et 1899) jusqu'à *Noah* et *Exodus: Gods and Kings* (États-Unis, les deux en 2014).

Il n'y a pas lieu de commenter longuement des auteurs se situant dans ces diverses approches car, comme mentionné plus tôt, la présente thèse ne souhaite pas s'adosser à une tradition religieuse, ni repérer dans les films analysés des thèmes bibliques — ce qui serait certes possible dans un autre cadre. Signalons tout de même deux théologiens qui dans une partie de leurs écrits rejoignent des objectifs importants de la théologie de cette thèse²⁰.

²⁰ Signalons aussi très rapidement, car aux antipodes de la présente thèse, une approche hiérarchisante, où le cinéma n'est pas considéré sur le même pied que la théologie, comme on le sent dans ce commentaire : « Some things in films simply make much more sense if interpreted through traditional Christian theology » (Martin 2007, 422).

Robert K. Johnston. — Dans *Reframing Theology and Film* (2007), ce chercheur étatsunien signale que dans le passé, les théologiens et les théologiennes se sont surtout intéressés au récit, délaissant en bonne partie ce qui touche à l'esthétique ou au traitement d'un film (cadrage, montage, éclairage, couleurs, musique, etc.). Il insiste ainsi sur la nécessité d'aller au-delà du paradigme littéraire : « There needs to be an expansion of method to include the visual and the aural » (2007, 19), ce qui rejoint Deleuze quand il parle de « situations optiques et sonores pures », qui sont pour lui le propre du cinéma. Cherchant à ouvrir de nouvelles pistes pour la recherche, Johnston formule notamment ces deux souhaits, qui d'emblée sont retenus par la présente thèse, en plus de celui de se distancer d'une analyse marquée par les études littéraires :

- Analyser des films venant de partout dans le monde, car ils offrent la possibilité de découvrir l'autre, et de mieux l'accepter : « World cinema has the ability to broaden our dialogue [...] It can allow for an openness and receptivity toward the other » (*ibid.*, 20);
- Dialoguer avec d'autres disciplines : « Rooted in the human story film invites a dialogue with other areas of the arts and social sciences, as film studies has long recognized » (*ibid.*, 21).

John C. Lyden. — Dans *Film as Religion* (2003), cet auteur cherche à établir un dialogue le plus égalitaire possible entre le christianisme et le cinéma en proposant de traiter ce dernier *comme* une religion. Car il estime — comme bien des chercheurs de diverses disciplines — que le cinéma a été dans son histoire un véhicule privilégié de morale et de mythes. Et on retrouve selon lui des comportements qui s'apparentent à des rites chez les personnes qui visionnent régulièrement des films. En outre, Lyden juge que l'approche théologique chrétienne traditionnelle présente un risque de dérive ethnocentrique devant certains cinémas, étant « ill-equipped to understand or recognize religious beliefs outside the Western paradigm » (2003, 33).

La présente thèse ne cherchera pas à définir ou percevoir le cinéma comme une religion, du simple fait qu'elle s'intéresse à une spiritualité multiforme et indépendante de toute tradition religieuse. Mais Lyden rejoint lui aussi Deleuze en préconisant une analyse qui part des films, au lieu de concepts importés dans leur contenu. De plus, Lyden attire notre attention sur une éthique véhiculée par les

films eux-mêmes, au lieu d'une éthique, ou d'une morale, qu'on voudrait bien y voir. Du coup, il incite à ne pas juger de gestes qu'on serait porté à condamner à partir d'un système de valeurs morales. Une idée à retenir.

1.1.5 « Cinéma transnational » et « Écran global »

Dans ce qui suit, il s'agira de définir un concept clé de la thèse et aussi d'esquisser un panorama de la production cinématographique à notre époque, à la suite d'avancées technologiques importantes, qui touchent au numérique et qui ont bouleversé les pratiques cinématographiques traditionnelles. Cet arrière-plan nous servira à mieux comprendre l'impact de ces technologies dans certains films analysés.

1.1.5.1 Cinéma transnational

Le concept de « cinéma transnational » est apparu il y a une vingtaine d'années et est de plus en plus discuté, surtout chez les chercheurs anglo-saxons. Il a surgi comme une réflexion nécessaire dans le contexte de la mondialisation économique, où on observe l'intégration des marchés et la libéralisation des échanges à l'échelle internationale, avec comme conséquence une tendance à l'homogénéisation des cultures. Mais en réalité les choses sont beaucoup plus complexes dans l'univers culturel, en particulier dans le monde du cinéma, sensible aux questions économiques, qui connaît des transformations qui vont en partie dans le sens de la globalisation et en partie dans un sens inverse, c'est-à-dire qu'elles témoignent d'une réaction contre-hégémonique.

Qu'est le cinéma national? — On comprendra mieux le concept de cinéma transnational en le situant par rapport à un autre concept, celui de « cinéma national ». Commençons par cette remarque lue dans *The Oxford Guide to Film Studies* : « Prior of the 1980s critical writings on cinema adopted common-sense notions of national cinema. The idea of national cinema has long informed the promotion on non-Hollywood cinemas » (Crofts 1998, 385). En d'autres mots, on a longtemps défini le cinéma national par rapport au cinéma hollywoodien. On y retrouvait pêle-mêle : des films qui ne connaissent un succès qu'à l'intérieur de leur pays d'origine; des films d'auteur acclamés internationalement par un public

de cinéphiles avertis; des films de genre typiquement national — p. ex. les films du Néoréalisme italien ou le cinéma d'arts martiaux d'Hong Kong; des films ouvertement anti-impérialistes ou anticolonialistes produits dans les pays dits du Tiers Monde; ainsi que des films véhiculant l'idéologie d'un régime totalitaire — tels ceux produits sous le nazisme et le stalinisme. En bref, ce genre de définition s'avérerait de peu d'utilité, bien qu'on trouverait sans doute encore des films faisant partie de chacune de ces catégories.

Il est également permis de se demander si un cinéma purement national a déjà existé, car les films ont toujours circulé entre les pays, et rares, sinon inexistantes, seraient les États qui ont eu leurs frontières suffisamment fermées pour que leurs cinéastes ne subissent aucune influence de l'étranger. Mais on peut quand même parler de ceci, tout en ayant en tête qu'il n'est pas simple d'énumérer les films qui en font partie : « [A] national cinema seems to look inward, reflecting on the nation itself, on its past, present and future, its cultural heritage, its indigenous traditions, its sense of common identity and continuity » (Higson 2005, 18). Et comme le signale le même auteur, les films dits nationaux peuvent aussi proclamer implicitement le droit à la différence de chaque culture.

Entre le local et le global. — Peu importe la définition qu'on adopte pour parler de cinéma national, les commentateurs s'entendent assez bien pour dire que le cinéma typiquement national s'est passablement effondré au cours des dernières décennies dans plusieurs régions du monde²¹. D'où l'intérêt pour le concept de cinéma transnational qui, par rapport à la tendance au nivellement des cultures opéré par la mondialisation, témoignerait d'une complexité beaucoup plus grande en ce qui touche les relations ou échanges culturels entre les peuples.

Dans l'introduction d'un ouvrage collectif, Elizabeth Ezra et Terry Rowden²² écrivent ceci : « The impossibility of assigning a fixed national identity to much

²¹ L'Inde, avec Bollywood, est probablement la région du monde qui produit encore le plus de films s'inscrivant dans un cinéma typiquement national.

²² Elizabeth Ezra enseigne à University of Stirling, au Royaume-Uni, et Terry Rowden, au College of Wooster, en Ohio.

cinema reflects the dissolution of any stable connection between a film's place of production and/or setting and the nationality of its makers and performers » (2006, 1). De là, le cinéma dit transnational découle d'une hybridation culturelle pouvant être liée à la circulation des capitaux — qui entraînent des coproductions internationales —, ou au déplacement fréquent des cinéastes et des acteurs qui tournent dans divers pays, ou qui s'exilent, ou encore qui se forment à l'étranger. Ce cinéma n'est pas pour autant culturellement désincarné. Ezra et Rowden estiment qu'il se développe dans l'espace entre le local et le global : « [T]ransnational cinema is most "at home" in the in-between spaces of culture, in other words, between the local and the global » (*ibid.*, 4). Ce qui, sans juger de leur valeur, exclurait les films qui perdent de l'intérêt quand on connaît mal le contexte local de leur sujet, ainsi que les *blockbusters* hollywoodiens, qui eux circulent allègrement dans le global.

Capitalisme décentré et subjectivité décentrée. — Dans un ouvrage collectif plus récent, on a voulu donner une meilleure assise théorique au concept de cinéma transnational et mieux le décrire. S'appuyant sur des auteurs qui ont écrit sur la complexité et l'instabilité des relations de pouvoir dans le monde — qui conduisent à l'émergence de mouvements contre-hégémoniques —, et sur des auteurs qui ont écrit sur la modernité, les codirectrices Nataša Đurovičová et Kathleen Newman²³ estiment que le cinéma transnational est né du double contexte du capitalisme décentré (*decentered capitalism*) et de la subjectivité décentrée (*decentered subjectivity*) (2010, 5), ce qui rejoint l'idée du « tournant subjectif » de la culture moderne mentionné précédemment. Du coup, elles ne parlent pas juste de local et de global, mais elles mettent aussi en relief une dynamique complexe qui opère à divers niveaux : national, régional (p. ex. la Scandinavie et l'Asie du Sud-Est), continental et intercontinental. En d'autres mots, malgré l'écroulement d'une bonne partie des cinémas typiquement nationaux et malgré la force du cinéma hollywoodien, il y a de multiples raisons qui concourent encore à la diversité du cinéma. La complexité politique et géopolitique du monde, jointe à l'absence d'une pensée objective et centrée, font en sorte qu'on ne serait pas près de voir un

²³ Nataša Đurovičová et Kathleen Newman sont professeures à University of Iowa.

cinéma globalisant et culturellement désincarné occuper l'intégralité des écrans de la planète²⁴. C'est sans compter les créateurs de partout qui cherchent à se démarquer par leur propre subjectivité, inscrite dans un espace et une époque.

La pluralité du cinéma transnational. — Dans un article du livre qui vient d'être mentionné, la chercheuse Mette Hjort²⁵ estime que le cinéma transnational n'est pas en soi une vertu ni un gage de qualité, étant pluriforme et souvent lié à des impératifs économiques. De son côté, elle privilégie un cinéma transnational ayant deux grandes caractéristiques, « a resistance to globalization as cultural homogenization; and a commitment to ensuring that certain economic realities associated with filmmaking do not eclipse the pursuit of aesthetic, social, and political values » (2010, 15). Et dans le même ordre d'idée, elle promeut un cinéma « that combines genuine hybridity [...] with norms such as solidarity, friendship, innovation, or social and political progress » (*ibid.*, 15). Puis elle dresse une typologie de la pluralité du transnationalisme cinématographique, avec neuf catégories. Les deux premières s'avèrent dignes d'attention pour la présente thèse. En premier lieu, il y a le transnationalisme épiphanique (*epiphanic transnationalism*). Les films que l'on classerait dans cette catégorie continuent d'avoir des caractéristiques nationales mais qui sont communes à d'autres réalités culturelles, engendrant du coup une *appartenance transnationale* :

In epiphanic transnationalism the emphasis is on the cinematic articulation of those elements of deep national belonging that overlap with aspects of other national identities to produce something resembling deep transnational belonging (*ibid.*, 16).

Rappelons que le terme « épiphanique » est aussi employé par Taylor, dans un sens qui, pour lui, se rapporte aux valeurs spirituelles et éthiques, ce qui n'est pas en contradiction avec cette définition.

²⁴ On peut ajouter ceci, qui contribue à la diversité du cinéma : la venue du numérique facilite la production de réalisations avec peu de moyens financiers et il favorise grandement la diffusion — via les DVD et Blu-ray, et Internet — de films venant de tous les continents (Ezra et Rowden, 2005, 5-7).

²⁵ Mette Hjort est professeure à Lingan University (Visual Studies), à Hong Kong. Dans sa page web, on lit aussi qu'elle a été « Director of Cultural Studies/Film and Communications at McGill University in Montreal ».

En second lieu, on retrouve le transnationalisme fondé sur des préoccupations communes (*affinitive transnationalism*) :

Affinitive transnationalism [can] arise in connection with shared problems or commitments in a punctual now, or with the discovery of features of other national contexts that are deemed to be potentially relevant to key problems experienced within a home context (*ibid.*, 17).

À retenir sur le cinéma transnational. — Le concept de cinéma transnational atteste d'une situation complexe. On ne saurait faire abstraction de réalités économiques, qui ont toujours eu des conséquences sur la réalisation et la diffusion d'une grande partie du cinéma. Toutefois, ce cinéma rend compte de toutes les tensions et transformations qui marquent notre temps. Et même avec un aspect économique, et possiblement géopolitique, ce cinéma contribue assurément à mieux faire connaître l'autre, dans sa réalité, et à mieux reconnaître des points de contact avec lui. Surtout à notre époque où, tout en vivant dans des contextes pouvant être très différents, un grand nombre de personnes font face à des problèmes similaires, souvent dus à une dérive de l'époque moderne qui valorise l'effort individuel et la possession de biens matériels sans souci pour le bien-être d'autrui.

La présente thèse retient l'idée d'un cinéma *entre le local et le global*, et adopte essentiellement la vision de Mette Hjort²⁶. Ainsi, la catégorie *affinitive transnationalism* concerne les problématiques spécifiques de notre époque. On en voit un exemple dans le film péruvien *La teta asustada*, où les scènes alternent entre le bidonville où habite Fausta et le quartier favorisé où elle travaille à Lima. L'écart entre les deux est visuellement éloquent, et on le retrouve ailleurs dans le monde sous diverses formes. On est bel et bien entre le local et le global. Dans l'analyse de ce film et des autres, c'est sous les rubriques « Le monde du film » ainsi que « Les protagonistes et le monde » qu'on signalera des observations qui correspondent à ce que Hjort nomme *affinitive transnationalism*.

²⁶ D'autres catégories décrites par Hjort apparaissent pertinentes dans sa démarche, mais non utiles pour la présente thèse, comme *cosmopolitan transnationalism*, qui témoigne de l'influence culturelle des immigrants dans leur nouveau pays, ou *auteurist transnationalism*, qui témoigne de l'influence du cinéma d'auteur à l'échelle internationale.

Quant à ce que Hjort appelle « [a] deep transnational belonging » comme conséquence du transnationalisme épiphanique, il sera prolongé pour se rapporter à toute observation qui peut susciter une réflexion touchant à la spiritualité et qui n'apparaît pas spécifique d'un contexte local. Dans l'analyse des films, c'est sous la rubrique « Épiphanie » qu'on accomplira une telle réflexion, qui se voudra aussi en lien avec ce que Taylor appelle l'« art épiphanique ».

1.1.5.2 « Mort du cinéma » vs « Écran global »

Le cinéma a acquis rapidement dans son histoire une grande popularité, les salles se multipliant en grand nombre partout en Occident dès la fin du 19^e siècle. Et depuis son apparition, des innovations technologiques majeures ont régulièrement marqué son histoire, jusqu'à aujourd'hui. Par ailleurs, l'industrie cinématographique a perdu en cours de route son hégémonie dans la production et la diffusion d'*images animées*, d'abord avec l'apparition de la télévision, puis avec la venue, dans l'ordre, des ordinateurs personnels, des jeux vidéo, du Web, des téléphones intelligents, des tablettes, et maintenant de divers dispositifs *connectés* (montres, bracelets, lunettes, casques, etc.). De plus, les téléseries sont de nos jours tournées avec les moyens techniques du cinéma. En terminant cet état de la question, il convient de se pencher sur la réalité du cinéma produit à notre époque, et aussi sur la place qu'il occupe aujourd'hui dans notre univers écranique. On s'appuiera ici sur un essai rédigé conjointement par le philosophe-sociologue Gilles Lipovetsky et le critique de cinéma Jean Serroy : *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne* (2007).

Mais d'abord ceci : on observe des craintes venant des études cinématographiques où on parle depuis 20 ou 30 ans de la « mort du cinéma ». Notamment en raison de la venue du numérique, qui a transformé la façon de tourner, monter et projeter des films. À vrai dire, le cinéma est souvent apparu comme en « crise terminale » à diverses époques, et ce, dès sa naissance, où certains l'ont vu comme « un divertissement forain, un passe-temps populaire, un hochet grotesque et vulgaire », sans avenir et dénué de potentiel artistique (de Bæcque 2012, 462-463). Plus tard, on s'est inquiété de la venue du cinéma parlant, qui a réduit au chômage plusieurs stars s'étant imposées par un jeu physique — c'est le cadre de *The Artist*, récipiendaire de l'Oscar du meilleur film

en 2012, ainsi que du célèbre *Singin' in the Rain* (1952). Le cinéma parlant est apparu insignifiant à ses débuts. On l'a désavantageusement comparé au théâtre. De même, la plupart des premiers films en couleurs ont déçu. « Les premiers films parlants furent infiniment inférieurs aux films muets alors à leur maturité, et la plupart des films en technicolor actuels sont encore inférieurs aux films parlants en noir et blanc désormais parvenus à leur maturité » écrivait l'historien de l'art Erwin Panofsky en 1947 (« Style et matériau au cinéma », 57). Par la suite, avec « le temps des révolutions, vidéo, télévisuelle, numérique, informatique, 3-D, [l]a disparition irrémédiable [du cinéma] était annoncée à tout coup » (de Bæcque 2012, 463). Il va sans dire que le cinéma, *art de la crise* apparemment, est toujours bien vivant. Le discours sur la mort du cinéma se poursuit lui aussi : « [L]'idée est avant tout un concept qui fait penser », c'est-à-dire qui semble nécessaire pour réfléchir à ce « qui est encore du cinéma », après chacune de ses *morts* (*ibid.*, 465)²⁷.

Lipovetsky et Serroy, eux, n'avancent ni l'idée de la mort du cinéma, ni celle de la mort de la modernité. En réaction à divers termes qui cherchent à nommer le paradigme de pensée dominant à notre époque, telles « postmodernité » ou « modernité tardive », Lipovetsky et Serroy parlent plutôt d'« hypermodernité », pour décrire ce qu'ils considèrent être une « sorte de modernité au carré ou superlative », où la société « se trouve livrée à une spirale hyperbolique, à une escalade paroxystique dans les sphères les plus diverses de la technologie, de la vie économique, sociale et même individuelle » (2007, 51-52). C'est dans ce monde qu'évolue le cinéma contemporain, un art apparu à l'époque moderne, et qui a connu depuis les années 1990 « une cascade d'inventions technologiques » (*ibid.*, 52).

Semblablement à Deleuze qui divise le cinéma en image-mouvement et image-temps, Lipovetsky et Serroy parlent eux d'« image-simplexe » et d'« image-multiplexe ». L'image-simplexe est avant tout celle des *blockbusters*, avec un récit

²⁷ Signalons un ouvrage récent sur ce sujet, corédigé par André Gaudreault, directeur des études cinématographiques à l'Université de Montréal : *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique* (2013).

linéaire et une psychologie élémentaire, mais avec un budget faramineux, avec des cachets extravagants donnés à ses stars, et avec d'imposantes sommes consacrées au marketing. Ce cinéma, ou industrie, se signale aussi par une surenchère touchant aux effets spéciaux, aux scènes d'action, à la musique (tonitruante), à la violence, au gore — Deleuze parlerait peut-être d'une exacerbation extrême du *schème sensori-moteur*. Il participe à une occidentalisation ou américanisation des cultures, ou encore à la construction de stéréotypes marqués par l'hédonisme. Cela dit, le cinéma de l'âge hypermoderne est aussi celui de l'« image-multiplexe », où on ne tend pas du tout à l'uniformisation et au nivellement des cultures. Au contraire, on y retrouve une accentuation de plusieurs caractéristiques déjà présentes dans le passé et qui tendaient à faire voler en éclats les règles établies. Ainsi, selon Lipovetsky et Serroy, on peut observer ceci, qui rejoint le concept de cinéma transnational :

- un processus de « dérégulation généralisée », qui fait que 98 % des films, soit ceux qui ne sont pas des *blockbusters*, « peuvent être plus ou moins formatés à l'hollywoodienne, plus ou moins dépendants du système, mais qui peuvent aussi ne pas l'être du tout » (*ibid.*, 102);
- des films en provenance de dizaines de pays, de toutes les régions du monde, sont maintenant distribués en Occident²⁸, ou sont disponibles en DVD/Blu-ray;
- « un nombre croissant de réalisateurs se nourrit d'une multiplicité de références, ils s'identifient à des groupes divers, ils revendiquent des affiliations [culturelles] plurielles » (*ibid.*, 104);
- même « le paysage hollywoodien [...] apparaît plus cosmopolite et bigarré qu'il ne l'a jamais été » (*ibid.*, 106)²⁹;
- le scénario typique hollywoodien, avec un récit linéaire, « n'est plus de mise [...] Cela se vérifie à travers des types de récit qui privilégient l'éparpillement et le chaotique, le discontinu et le fragmentaire » (*ibid.*, 107), de sorte que dans « nombre de films, tout se passe comme si *l'appréhension claire et distincte du récit avait cessé d'être une exigence* » (*ibid.*, 109, la thèse souligne), ce qui va

²⁸ « En 2005, les 534 films distribués en France provenaient de 61 pays différents, et le nombre de coproductions [internationales] s'élevait à 67 » (Lipovetsky et Serroy 2007, 103).

²⁹ Par exemple le Québécois Jean-Marc Vallée s'est distingué avec le film *Dallas Buyers Club*, qui s'est mérité trois Oscars en 2014, et qui, de l'avis de plusieurs critiques, conservait la signature personnelle de son réalisateur.

dans le sens du concept d'image-temps de Deleuze;

- le cinéma de l'image-multiplexe n'est plus celui de la psychologie simpliste des personnages (*ibid.*, 112) et il est de plus en plus inclusif, s'intéressant à toutes les catégories de personnes et à la singularité de chaque vie, ainsi qu'à la redéfinition des rôles sexuels et des inclinations sexuelles qu'a connue le monde à partir des années 1970 (*ibid.*, 128).

En outre, Lipovetsky et Serroy mentionnent comment le cinéma actuel, en particulier celui de science-fiction, témoigne de la peur de l'avenir, autour d'« une nouvelle génération de risques » : les « menaces industrielles, technologiques, sanitaires, naturelles, écologiques » (*ibid.*, 197). Comme conséquence de ces craintes, on observe dans des films un « besoin de chercher des réponses du côté de la spiritualité », ou la « recherche d'une sagesse », ou encore de « nouvelles attentes post-matérialistes » (*ibid.*, 201). Le tout fait dire à Lipovetsky et Serroy que le 7^e art est entré dans un « nouvel âge », qui est aussi l'ère de l'« écran global », où on pourrait craindre que le cinéma aille se dissoudre dans ce monde où prolifèrent les écrans de toutes sortes. C'est-à-dire *mourir une nouvelle fois* pour faire référence au point précédent. Au contraire pour eux, le « tout-écran n'est pas le tombeau du cinéma : plus que jamais, celui-ci fait preuve d'inventivité, de diversité, de vitalité » (*ibid.*, 13).

En bref sur ce sujet : comme mentionné au début de cette partie, la présente thèse ne cherche pas à définir le paradigme de pensée dans lequel nous nous trouvons, mais elle retient l'enthousiasme de Lipovetsky et Serroy pour un avenir encore prometteur de l'art cinématographique, qui compterait de plus en plus de cinéastes — tels des *sujets nomades* — se nourrissant d'une « multiplicité de références », sans pour autant être détachés d'une réalité locale. En d'autres termes, les concepts d'image-multiplexe et de cinéma transnational, s'ils se définissent différemment, se présentent en pratique comme de proches parents.

Quant à la « mort du cinéma », celle-ci fait souvent référence à une époque où les non-Occidentaux, les Noirs, les femmes et les LGBT occupaient une place considérablement moins importante que celle qu'on retrouve dans le cinéma du 21^e siècle, devant et derrière la caméra — sans affirmer ici que tout va pour le mieux maintenant. Il apparaît possible d'admirer les classiques du passé tout en

appréciant le bénéfice de l'inclusion dans le cinéma contemporain, et tout en espérant que cette tendance continue de progresser, l'inclusion contribuant à renouveler la créativité³⁰.

³⁰ À propos de la sortie d'un film britannique de 2015, on pouvait lire que « les transgenres [...] n'ont jamais été aussi visibles médiatiquement [...] *The Danish Girl* [...] reçoit une telle attention qu'il était projeté lundi à la Maison-Blanche dans le cadre d'une soirée pour honorer les "acteurs du changement" pour les gais, lesbiens, trans et bisexuels (LGBT) » (Dupont, *La Presse* 24/11/2015).

1.2 Généalogie d'une pensée théologico-philosophique du cinéma

La précédente section visait à exposer les travaux d'auteurs contemporains qui serviront à construire une pensée théologico-philosophique³¹ à partir du cinéma transnational au 21^e siècle. Avant de procéder à l'analyse même des films, il apparaît nécessaire de faire en plus un retour en arrière. Pour deux raisons : 1) on dégagera mieux l'originalité de la pensée du cinéma actuel en ayant en tête quelques repères dans l'histoire de la pensée occidentale, où l'union intime entre la théologie et la philosophie s'est étendue sur une longue période; 2) la présente thèse vise à appliquer une éthique dans toutes les dimensions possibles, c'est-à-dire qu'elle cherche en priorité des points de contact au lieu de points de désaccord : horizontalement par le cinéma transnational et la transdisciplinarité, et verticalement en s'appuyant sur des postures historiques qui ont contribué à faire ce que nous sommes aujourd'hui et ce que nous pouvons être demain. Exprimé différemment : les modalités de la quête de spiritualité de notre temps ont un caractère nouveau dans l'histoire, mais non la quête elle-même. Un arrière-plan historique nous aidera à mieux connaître aussi bien cette quête que ses modalités actuelles.

Plus concrètement, il s'agira d'explorer les généalogies respectives du cinéma et de la pensée théologico-philosophique occidentale. En sciences humaines, le terme « généalogie » a acquis un « rang philosophique » après la publication de la *Généalogie de la morale* de Nietzsche (E. Bauer, LNP-PUF I, 1044). Pour lui, la généalogie constituait la *bonne* pratique de l'histoire, ne cherchant ni à établir l'origine absolue d'un phénomène, ni à énumérer une suite d'événements s'enchaînant les uns à la suite des autres. Pour Foucault, qui a repris et utilisé ce terme, la généalogie expose des événements passés à la fois singuliers et contingents, et qui interpellent le présent. C'est-à-dire qu'ils peuvent nous inviter à entrevoir d'autres possibilités pour ce présent. La thèse adopte cette définition apparaissant dans *Le dictionnaire Foucault* :

³¹ Pour la thèse, les termes « théologie » et « pensée théologico-philosophique » sont des équivalents, le second se voulant descriptif du premier et cherchant à établir un lien avec l'expression « pensée du cinéma ».

[L]a généalogie ne recherche pas seulement dans le passé la trace d'événements singuliers, mais [...] elle se pose la question de la possibilité des événements aujourd'hui : « elle dégagera de la contingence qui nous a fait être ce que nous sommes la possibilité de ne plus être, faire ou penser ce que nous sommes, faisons ou pensons » (Revel 2008, 37-38; citation de Foucault 1994).

1.2.1 Le cinéma : fruit de la modernité?

Les dictionnaires encyclopédiques situent généralement en 1895 l'invention du cinéma. Plus précisément au moment où les frères Lumière en France ont déposé le brevet du « cinématographe ». Mais on sait très bien que plusieurs inventeurs dans le monde convergeaient vers l'annonce *officielle* de ce nouveau média³². En outre, avant le cinéma existait la photographie depuis plusieurs décennies. Et existait surtout le *pré-cinéma*, sous plusieurs formes, technologiques et traditionnelles.

Ainsi, tout au long du 19^e siècle, on a vu apparaître divers « jouets optiques », ayant souvent pour suffixe -scope — du grec σκοπέω (*skopédō*), « observer », « examiner » —, présentant une séquence d'images animées (dessins ou photogrammes), mais non projetées sur un écran : phénakistiscope, folioscope, praxinoscope, zoopraxiscopes, etc. (Dulac et Gaudreault 2006). Un type de divertissement fort prisé dans les salons bourgeois et aristocrates de cette époque. Par ailleurs, on ne peut manquer de mentionner la « lanterne magique », dotée d'une lentille et inventée par le jésuite allemand Athanasius Kircher au 17^e siècle. Elle ne projetait que des images fixes, des dessins peints sur une plaque de verre, mais elle constitue la première version d'un type d'appareil qui allait devenir le projecteur moderne. « Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma » est le titre d'une fiche pédagogique publiée par la Cinémathèque française (2009).

³² On peut faire remonter aussi l'invention du cinéma en 1891 avec le couple kinétographe-kinétoscope (l'un servant à tourner et l'autre à visionner) de Thomas Edison aux États-Unis. Ce dispositif faisait voir des images animées sur pellicule photographique, mais à l'intérieur d'une grande boîte, et non projetées sur un écran (Briselance et Morin 2010, 13-17).

Avant le 19^e siècle, diverses traditions ont également cherché à projeter une animation sur un écran comme celles du « théâtre d'ombres », avec une projection par-derrière sur un drap blanc tendu. Au 18^e siècle, il y avait un tel théâtre installé au château de Versailles. Il avait été importé d'Orient et de sa tradition longue et variée dans cette forme d'expression, aussi populaire que le cinéma à notre époque, et racontant souvent des épopées mythologiques, accompagnées de musique. Mentionnons rapidement le Karagöz en Turquie, le Sbek Thom au Cambodge, et le théâtre d'ombres chinoises, les trois inscrits au Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. Dans une vidéo produite par cet organisme, on entend que les ombres chinoises peuvent être considérées comme une forme ancestrale du cinéma³³. D'ailleurs, le théâtre d'ombres traditionnel a été transposé dans une des formes du cinéma d'animation³⁴.

Poursuivons sur le même sujet mais sous un autre angle de vue, en compagnie d'André Bazin, théoricien du cinéma, et du philosophe Stanley Cavell. Dans son volumineux essai *Qu'est-ce que le cinéma?* — ontologiquement parlant —, Bazin estime que, malgré son aspect technologique moderne, « le cinéma ne doit [...] presque rien à l'esprit scientifique » (1985 [1954], 25). Parce qu'une idée approximative précède toujours une avancée technologique. Et parce que d'autres arts tendaient à accomplir l'objectif du cinéma. Ainsi, reprenant à son compte les propos de Bazin, Cavell écrit que « l'idée [du cinéma] a précédé la technologie de plusieurs siècles pour certaines de ses parties ». Cette idée consistait pour l'humain à recréer le monde « à sa propre image » (*PM-Cav*, 69). C'est d'ailleurs, selon lui et selon Bazin, un « mythe » présent au sein de toute la production artistique classique. Avant le cinéma, c'est probablement le théâtre qui y a le mieux réussi.

³³ Voir une vidéo de l'UNESCO sur le théâtre d'ombres chinoises, [en ligne] : www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-theatre-dombres-chinoises-00421 (page consultée le 17 nov. 2015).

³⁴ Voir notamment la bande-annonce du film d'animation *Princes et princesses* (France, 2000), [en ligne] : www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19448440&cfilm=22159.html (page consultée le 17 nov. 2015).

S'éloignant quelque peu de Bazin, Cavell rapproche ce qui se déroule dans une salle de cinéma avec une fable de l'Antiquité. Pour le philosophe de Harvard, la posture du spectateur moderne se compare avec celle du berger Gygès dans la littérature grecque antique, qui, grâce à un anneau magique, pouvait se rendre invisible et aller observer ce qui se passait dans le palais royal — une fable notamment racontée dans *La République* de Platon. Cavell ajoute ceci : « Quand on visionne des films, le sentiment d'être invisible [pour le monde qu'on observe sur l'écran] est l'expression de la dimension privée ou de l'anonymat modernes » (*PM-Cav*, 71). Du coup, au sein du cinéma, l'esprit antique et l'esprit moderne se rejoignent, du moins dans certains de leurs aspects.

Cavell établit un second parallèle avec Platon, que d'autres commentateurs ont également signalé : le « grand mythe de la caverne du livre VII de *La République* prédit pratiquement l'existence du cinéma quelque deux mille ans avant son avènement » (*PSO-Cav*, 374). Par leur présence dans une salle obscure et leurs yeux rivés sur un écran, les spectateurs d'un film se retrouveraient comme dans la caverne, où les humains sont enchaînés et obligés de fixer la paroi du fond. Plus étonnant : ce qu'ils connaissent du monde extérieur est le résultat d'une lumière venant *de derrière eux* et servant à projeter des ombres sur cette paroi. Des voix sont aussi entendues. Il faut toutefois rester prudent avec ce genre d'analogie, comme on le signale dans un article du *Dictionnaire de la pensée du cinéma* :

Par sa proximité avec le dispositif cinématographique, l'allégorie de la Caverne ferait de Platon le premier théoricien du cinéma [...] Mais arguer de la ressemblance du dispositif (projection pour des spectateurs immobiles) ne suffit pas à justifier un rapprochement qui, somme toute, consiste à prendre une allégorie au pied de la lettre (Ledoux 2012, 544).

D'autant que, dans la caverne les *spectateurs* ne voient qu'un simulacre de la réalité, laquelle nécessite les philosophes pour être comprise. On est donc loin d'un cinéma qui *pense*. Néanmoins, l'allégorie platonicienne fascine. Et dans une perspective deleuzienne, on pourrait la prolonger en disant que le cinéma moderne, celui de l'image-temps, remplace le philosophe et permet à la pensée de se déployer. Comme nous l'avons vu dans la première section, l'image-temps rend possibles de nouveaux concepts touchant à notre rapport au monde. On trouverait peut-être ici la *nouveauté* la plus fondamentale dans l'invention du cinéma.

En outre, si Deleuze a intitulé la première partie de son grand essai *L'image-mouvement*, c'est également parce que le mouvement est un sujet d'étude en philosophie. Un commentateur de Deleuze nous rappelle que cette question a une longue histoire, remontant même avant Platon :

Le mouvement est une des questions centrales de la philosophie occidentale [...], de l'Antiquité jusqu'à la modernité. Dès les Présocratiques, la philosophie se présente comme une réflexion sur le mouvement dans la nature, le mouvement dans l'âme, le mouvement dans la vie » (Montebello 2008, 11).

En ajoutant à ce qu'on vient de voir dans ce point les commentaires formulés dans le point sur la « mort du cinéma » et l'« écran global », on réalise combien le cinéma est un art singulier et paradoxal. D'une part, il apparaît comme le phénomène culturel phare de l'époque moderne, absorbant sans cesse des technologies de pointe en son sein. Et d'autre part, il semble répondre à un désir dont l'origine se perd dans la nuit des temps, ce qui expliquerait en partie l'engouement planétaire qu'il a connu très rapidement.

On en vient alors à penser que l'invention du cinéma ne saurait être associée à un seul paradigme de pensée, en l'occurrence celui de la modernité. Ainsi, Deleuze montre assez bien que le cinéma, surtout dans ses premières décennies — marquées par l'« image-mouvement » —, a abondamment véhiculé la pensée classique, avec une morale du bien et du mal issue de la tradition chrétienne. Dans le même ordre d'idée, signalons le souhait du révérend Herbert Jump qui, en 1911, proposait de projeter un film pendant le service dominical, à titre de parabole servant à illustrer le sermon³⁵.

Par ailleurs ceci : à peine 20 ans après l'invention officielle du cinéma, Ricciotto Canudo (1879-1923) — à qui on doit l'expression « 7^e art » — considérait que le cinéma avait ni plus ni moins remplacé la religion en Occident. Dans ses écrits, ce critique d'art italo-français parle des salles de cinéma comme des véritables « temples » de l'ère moderne, et des stars du cinéma comme des « demi-dieux » (1995 [1923], 24 et 297). Canudo pêche peut-être par excès d'enthousiasme, mais

³⁵ Herbert Jump, « The Religious Possibilities of the Motion Picture », 1911.

il invite à se demander si, en prenant le relais de la religion, à son point de vue, le cinéma n'est pas devenu en même temps potentiellement porteur d'une nouvelle spiritualité, en phase avec la modernité. D'autant plus que, si on tient compte de la généalogie que l'on vient de constituer, le cinéma n'est pas uniquement le fruit de la modernité.

1.2.2 Postures théologico-philosophiques historiques

Dans la réflexion qui suit, on voudra déployer dans le temps le concept de spiritualité, en recherchant des parentés entre des pensées historiques et la pensée proposée dans la présente thèse. Pour ce faire, on pourra s'inspirer du point précédent, où on a vu des auteurs explorer l'origine du cinéma par un questionnement autre que technologique. Dans l'histoire, l'objet de la théologie a connu divers déplacements qui ont conduit à de nouvelles avenues. Comme le dit Gisel, la « théologie a foncièrement vécu de déplacement » (2007, 47).

Pour la présente thèse, c'est l'idée même du déplacement qui est intéressante à explorer. L'exercice qui suit consiste donc à décrire, derrière un discours lié à une anthropologie, ou à la « contingence » (Foucault) d'un contexte, la posture de quelques théologiens, ou philosophes s'étant adonnés à un « exercice théologique » (Gisel), et qui ont posé un jalon clé dans ce qui allait devenir la spiritualité contemporaine. À la suite de cette étape, on sera mieux à même de repérer, dans les deuxième et troisième parties de la thèse, ce qui constitue l'originalité de la spiritualité portée par des films du cinéma transnational.

1.2.2.1 Platon

La généalogie du cinéma s'est conduite à rebours, remontant le temps jusqu'à l'Antiquité. En compagnie de Cavell, on s'est attardé à deux passages de *La République* de Platon. Cette nouvelle généalogie débutera à cet endroit, pour nous faire revenir jusqu'au 19^e siècle, soit avant l'époque couverte par l'état de la question. Il y a un intérêt supplémentaire à procéder ainsi. Par une étonnante coïncidence, c'est aussi dans *La République* que l'on retrouve la première occurrence du mot θεολογία, « théologie ». Toutefois, d'après le contexte, ce terme se rapporte à la mythologie. La position de Platon au sujet des dieux, ou du

divin en général, ne se résume pas aisément. D'une part, les personnages des dialogues de Platon cherchent à dépasser les fables mythologiques par un discours rationnel. Mais d'autre part, les écrits platoniciens sont très habités par l'univers religieux de son époque : 81 divinités ou groupes de divinités différents sont mentionnés dans les dialogues de Platon, pour un total de 1200 occurrences, nous informe la chercheuse Aikaterini Lefka dans une étude récente (2013).

Une pensée dualiste? — Beaucoup ont tenté de dégager dans les écrits de Platon un véritable *discours sur Dieu, ou sur le divin*. On a même parlé de « théologie révolutionnaire » car pour Platon, « les divinités sont nécessairement dotées de qualités intellectuelles et éthiques. Un dieu est absolument sage et bon », ce qui était nouveau pour l'époque (Lefka 2013, 432). On trouve aussi dans ses dialogues un discours spéculatif sur le divin, ou sur un dieu, qui rappelle le débat théologique chrétien au sujet du pouvoir de Dieu et du libre arbitre de l'humain : « Cet univers où nous sommes, tantôt le dieu lui-même guide l'ensemble de sa marche et le fait tourner, tantôt il le laisse aller » (*Le Politique* 269c). Ou encore, dans certains passages, est exprimé un certain mépris pour la matière : « À quel moment [...] dit Socrate, l'âme saisit-elle la vérité? Chaque fois en effet qu'elle se sert du corps pour tenter d'examiner quelque chose, il est évident qu'elle est totalement trompée par lui » (*Phédon* 65c).

Mais il faut nuancer. Mort à environ 80 ans, Platon a beaucoup écrit. Sa propre pensée a connu des déplacements. « Système philosophique à la fois fermé et ouvert, statique et dynamique, le platonisme n'a pas échappé à des tensions internes » (E. Moutsopoulos, *DdP-PUF* 2, 2276). Ses textes ont été abondamment commentés. Il y a « le *platonisme* des commentateurs et le *platonisme* de Platon » (Deschoux 1980, 8, l'auteur souligne). À l'instar de la Bible, le texte platonicien est sujet à maintes interprétations. D'autant plus que ce texte prend généralement la forme d'un dialogue mis en scène, où des personnages argumentent et contre-argumentent autour d'un thème. Ce que pense Platon lui-même est souvent difficile à cerner. « Plato himself never makes a participant appearance [...] and so we cannot easily determine what we can meaningfully ascribe to Plato as his "own thought" » (Corrigan 2010, 23).

Un mot couramment associé à la pensée du fondateur de l'Académie d'Athènes est « dualisme », faisant souvent référence à un « monde sensible » et à un « monde intelligible », celui des Formes, ou Idées³⁶. Pourtant, on ne trouve pas chez Platon une séparation nette entre deux *mondes*. Critiquant l'emploi abusif du mot « dualisme », la philosophe Monique Dixsaut parle plutôt de réalités ou choses sensibles, et de réalités ou choses intelligibles, ou simplement du sensible et de l'intelligible (Dixsaut 1998)³⁷. Et il n'y a pas un conflit entre le sensible et les Idées — le suprasensible —, car ces dernières servent à justifier l'existence du sensible et à l'expliquer.

L'un et le multiple. — Si la théorie des Idées ou Formes apparaît centrale dans le système métaphysique platonicien, la question du rapport entre ces Formes et le sensible soulève un grand débat, et ce, à l'époque même de Platon. Un débat qui aura d'importantes conséquences sur la pensée occidentale : y a-t-il un rapport de transcendance entre l'intelligible et le sensible? Les Formes peuvent-elles exister de façon totalement indépendante? Les réalités sensibles peuvent-elles exister sans les Formes? Il est généralement admis que dans ses derniers écrits, Platon a procédé à une autocritique de sa théorie des Idées, ou au moins à une reformulation. Dans la première partie du *Parménide*, dialogue tardif, Platon met en scène un Socrate jeune (19 ans) et quelque peu malhabile, peinant à défendre les Formes. Le philosophe présocratique Parménide l'encourage à persévérer, tout en portant à son attention un autre débat, celui de l'Un et du multiple, objet de la seconde partie du *Parménide*. Ce débat pose une question fondamentale : le monde s'organise-t-il d'après un principe premier ou n'est-il que pluralité?

À partir de « Si l'Un est » et « Si l'Un n'est pas », on lit huit hypothèses, ou « huit séries d'arguments [...] qui restent une énigme pour les commentateurs » (L. Brisson, *LOP-PUF 1*, 268), car on ne tranche pas pour une hypothèse en

³⁶ « Les Idées platoniciennes constituent le fondement ontologique, épistémologique et éthique des réalités sensibles » (G. Almeras, *LNP-PUF 1*, 1197).

³⁷ Monique Dixsaut est professeure émérite à l'Université Paris I – Panthéon-Sorbonne. Elle a eu la responsabilité d'écrire l'article sur Platon dans l'*Encyclopædia Universalis*, citée ici.

particulier³⁸. Chez Platon, ce qui importe en premier, c'est de philosopher; sans les Formes ou l'Un, qu'ils existent ou non, il n'y a pas de débat, la dialectique s'effondre et avec elle la philosophie. « Aucune [hypothèse] n'est en soi intenable, et elles ne sont mutuellement exclusives que pour celui qui en adopte une » (Dixsaut 1998, 1232). Le *Parménide* a un aspect aporétique, inconfortable pour la raison. Il est de plus antidogmatique³⁹. Il ouvre des portes. Et à la suite de Platon on cherchera à refermer certaines portes, ce qui notamment conduira à une pensée théologique expressément dualiste, par l'entremise des néoplatoniciens. Dans *Deleuze. La passion de la pensée*, Montebello écrit ceci :

Depuis les Présocratiques, Platon, Aristote et Plotin, l'Un et le multiple sont au centre de la philosophie. L'histoire de la pensée s'est installée dans la longue opposition de l'Un et du multiple. *Suffit-il pourtant de recourir à l'opposition pour traiter de ce problème*, suffit-il de découper le problème en hypothèses possibles qui sont des cas de solution : « Si l'Un est, si l'Un n'est pas... »? Immense question, vertige de la philosophie, depuis l'origine, car on aura reconnu les hypothèses éblouissantes du *Parménide* de Platon (Montebello 2008, 18; citation de Deleuze 1968, 261; la thèse soulignée).

À retenir. — À la suite de ce qu'on vient de voir on retiendra ceci : 1) qu'il y ait ou non une *théologie* chez Platon, un débat sur des réalités non directement observables a stimulé l'ensemble de la pensée occidentale, aussi bien théologique que philosophique; 2) la posture platonicienne, en particulier dans le *Parménide*, texte clé de la pensée occidentale, a une parenté avec la spiritualité

³⁸ La *Parménide* pose la question de la provenance de la diversité du sensible observée dans le monde. Dans le cas le plus simple, celui de Parménide (défendu par Zénon), la pluralité du sensible est une illusion, il n'y a qu'une réalité unique, l'univers. Le multiple s'efface au profit de l'un — ce qui donnera plus tard le monisme. À l'opposé, il existerait une pluralité d'éléments autonomes dans le sensible. C'est alors l'un qui s'efface. Les choses se compliquent dans les deux cas quand on fait intervenir la question de « l'être ». Si l'être est complètement séparé du sensible, il est inatteignable et ne peut plus avoir d'effet sur le sensible. Si on juge qu'il y a « participation » de l'intelligible (suprasensible) au sensible, d'autres paradoxes surviennent quand on cherche à expliquer cette participation et comment l'être réussit à rester un. Le *Parménide* aboutit à une aporie qui proclame à la fois l'être et le non-être.

³⁹ En accord avec ce commentaire d'un traducteur étatsunien du *Parménide* : « The *Parmenides* is aporetic, not dogmatic: it presents metaphysical perplexities, not positive doctrine » (Allen 1983, 289).

contemporaine, qui ne pourrait être enfermée dans un discours univoque; 3) on peut envisager — ce que la thèse fera progressivement en empruntant la façon de penser de Deleuze et en partant des films eux-mêmes —, une pensée théologico-philosophique du cinéma qui, sans rejeter le débat sur l'Un et le multiple, traite de ce grand *vertige de la philosophie* avec des moyens qui lui sont propres.

Ajoutons en terminant que la posture platonicienne a un aspect pragmatique et éthique, en raison de thèmes comme la sagesse, le bien, l'amour, le bonheur, la justice, le beau en art, bien présents dans les écrits de Platon. En outre, les allégories ou mythes sont comme des « images » permettant au plus grand nombre de saisir son propos : « Platon veut que son œuvre soit comprise également par ceux qui n'ont pas (encore) de formation philosophique; aussi il illustre le résultat de ses argumentations avec ce qu'il appelle des "images" », écrit Stanley Cavell (*PSO-Cav*, 375). Le philosophe de Harvard nous indique ainsi un autre parallèle entre l'écriture platonicienne et le cinéma, dont les images sont accessibles sans discours explicite. On pourrait encore dire que le platonisme préfigure la *pensée du cinéma*. Contrairement à Aristote qui amorcera le fractionnement du savoir en une multitude de domaines, Platon regroupe toutes les connaissances sous une seule discipline. De son côté, le cinéma aborde toutes les problématiques possibles, mais sans les enfermer dans un domaine en particulier.

1.2.2.2 Augustin d'Hippone

Probablement personne ne contesterait qu'il y a eu une interaction entre l'école néoplatonicienne et la pensée des Pères de l'Église, qui baignaient dans un monde marqué par l'hellénisme. Jusqu'où y a-t-il eu *osmose* entre la philosophie grecque et le discours chrétien naissant? Ou entre la pensée sémitique véhiculée par la Bible et la pensée hellénistique? Le platonisme a-t-il été *christianisé*? La théologie d'alors n'a-t-elle été qu'une *reformulation* du platonisme? Ces questions ont été posées. Et les réponses ont été très diverses. On n'entrera pas dans ce débat complexe, d'une grande technicité. On soulignera avant tout ce qu'il y a de sûr : des Pères eux-mêmes ont émis des commentaires sur la philosophie platonicienne ou néoplatonicienne, faisant de Platon une sorte d'apôtre chrétien avant l'heure. Clément d'Alexandrie (fin du 2^e – début du 3^e s.) notamment « se

nourrit de la pensée de Platon », citant celui-ci « par son nom 131 fois » (Rizzerio 1997, 53, l'auteure souligne).

Parmi les Pères influencés par une forme de platonisme, on retrouve Augustin d'Hippone (354-430), communément appelé saint Augustin. L'impact de ce théologien-philosophe sur l'histoire de la civilisation occidentale ne fait aucun doute. Par ses *Confessions*, on sait qu'Augustin a bien connu la pensée de ceux qu'il appelait les « platoniciens », et qui sont probablement ceux qu'on nomme aujourd'hui les « néoplatoniciens », dont la figure la plus marquante est celle de Plotin (3^e s.). Pour Augustin, les (néo)platoniciens l'ont conduit à voir Dieu — l'Un néoplatonicien — comme le créateur. Mais cela restait insuffisant. Pour combler sa vie, il lui manquait la révélation du Verbe incarné que lui procurera plus tard sa conversion au christianisme. Cette conversion peut ainsi être vue comme double, ou en deux stades, revêtant un caractère aussi bien (néo)platonicien que chrétien, les deux traditions conduisant à créer un humain *intériorisé* :

L'homme nouveau du christianisme est l'homme qui vit selon l'Esprit de Dieu (*Pneuma*). L'homme véritable du néoplatonisme est celui qui vit selon l'Intellect (*Nous*) ou celui qui s'identifie à l'Esprit (*Nous*) ou aux Idées. Augustin reprend donc à son compte ces deux traditions à travers ce qu'il appelle, après Platon et saint Paul, l'homme intérieur (Fattal 2006, 21).

Cet « homme intérieur », *nouveau* et *véritable*, a la foi. Pierre Gisel nous dit que dans l'Antiquité tardive, la foi chrétienne se caractérise par « une posture subjective propre – distincte de celle qu'engage le savoir – une posture faite d'engagement, d'intériorisation aussi, et de travail sur soi » (2007, 12). Cette posture se démarque alors de celle des personnes pratiquant « les religions grecque [ou] romaine traditionnelles, plus rituelles ou plus faites d'appartenance citoyenne ou familiale » (*ibid.*, 12-13). Une posture donc que l'on peut mettre en parallèle avec celle d'une personne de notre époque qui s'écarte des cultes institutionnalisés pour se mettre en quête d'une spiritualité d'abord ressentie en elle. Afin de devenir elle aussi un humain *nouveau* et *véritable*.

L'œuvre écrite d'Augustin est immense. Un « continent », lit-on à son sujet dans la littérature. En faire l'analyse ou l'interprétation, même partielle, s'avérerait une tâche colossale en soi. Chose certaine, on y lit un grand *discours sur Dieu*. Dans

les thèmes qu'il aborde, la grâce et le péché y occupent une place prépondérante. Le vocabulaire fait des emprunts attestés au néoplatonisme (Fattal 2006). Quant au discours théologique, au premier degré il pourrait difficilement recevoir un écho favorable au 21^e siècle. En particulier au sujet du péché, commis aussi par les jeunes enfants : « Malheur sur les péchés des hommes [...] nul n'est exempt de péché [...] pas même l'enfant qui n'a vécu sur la terre que durant l'espace d'un jour » (*Confessions*, Livre I, chap. 6). C'est un discours apologétique, spéculatif, écrit dans une langue qui nous est lointaine, parlant d'une réalité bien différente de la nôtre, et promouvant une morale peu compatible avec les mœurs admises à notre époque : « Durant tout le cours de ces années j'avais une femme qui ne m'était pas conjointe par un mariage légitime, mais que j'avais choisie par une ardeur volage et imprudente d'une passion amoureuse et déréglée » (*ibid.*, Livre IV, chap. 2) — sur la période de sa vie allant de 15 à 24 ans.

Pourtant, les études augustinienne fleurissent encore au 21^e siècle. Elles sont en outre pluridisciplinaires. Car il y a plusieurs raisons de s'intéresser à l'évêque d'Hippone. En vertu de réflexions étonnantes pour son époque — on y reviendra un peu plus loin — et en vertu de son parcours singulier, décrit dans ses *Confessions* sur des centaines de pages. On peut parler d'une autobiographie sincère. C'est-à-dire qu'on est porté à croire qu'il ne nous dissimule rien, s'accablant à répétition d'une foule de torts. Une posture se décèle dans les *Confessions* d'Augustin. Une posture qui interpelle notre temps, nous faisant connaître une expérience humaine touchante et d'une grande intensité. Autant sur le plan de la connaissance que sur celui de la spiritualité. Conséquemment, bien que la « théologie existentielle » soit apparue au 20^e siècle — avec Bultmann —, une lecture existentielle, avec un accent mis sur la spiritualité, ou la vie intérieure, surgit aisément à partir de l'itinéraire d'Augustin. La posture augustinienne a encore des échos à notre époque. « Le virage augustinien vers l'intériorité a exercé une influence énorme en Occident » (Taylor 1998 [1989], 234). C'est la posture d'un humain bien vivant et émotif, attentif à tout ce qui pourrait le faire évoluer spirituellement, connaissant une déception progressive devant une vie guidée par des plaisirs éphémères, et pratiquant l'autocritique dans le but de s'améliorer — ou de se *perfectionner moralement* dans les termes de Cavell, qui réactualise Emerson.

Avec Augustin donc, c'est dans la vie même du théologien qu'on observe des déplacements. Augustin nous décrit des périodes marquées, soit par la satisfaction des sens, soit par le scepticisme, soit par l'adhésion à des explications qu'il rejettera ensuite (celles du manichéisme), soit par une euphorie que lui procure la « connaissance » acquise de la lecture des « livres des platoniciens ». Mais cet enthousiasme ne dure pas. Au bout du trajet, il repousse en quelque sorte la philosophie pour adhérer à la foi chrétienne. Là se situe la vérité pour lui. Pour faire un parallèle avec le sujet de la présente thèse, l'itinéraire d'Augustin s'apparente à un type de film privilégié par Deleuze, le « genre balade », où pendant environ deux heures on voit un personnage errer, vivant diverses transformations au hasard des rencontres qu'il fait, ou des expériences qu'il vit. Mais dans un film balade du cinéma que Deleuze juge moderne, la conclusion ne véhicule aucun discours de vérité. Car pour le philosophe français, ce personnage est « en devenir ». *Il était une fois en Anatolie* pourrait être qualifié de « film balade », ou de *road movie*.

Au 21^e siècle en Occident, l'aboutissement du parcours spirituel vécu par Augustin — soit la vérité qu'il trouve dans le Christ, avec l'aide de la grâce divine — pourrait être autre. Tout en restant une expérience s'apparentant avec celle vécue par l'évêque d'Hippone. C'est-à-dire un chemin sinueux, avec une interrogation existentielle touchant à toutes les dimensions possibles de l'humain. On pourra se demander si certains personnages des films bientôt analysés ne vivent pas une telle expérience, ou à tout le moins une étape dans un tel chemin. Si de nos jours prétendre connaître *la* vérité suscite généralement la méfiance, sinon une vive hostilité, la quête du vrai ou de l'essentiel, semée de doutes et de déceptions, ou la quête d'une vie accomplie dans toutes ses dimensions, demeure à l'ordre du jour. En d'autres mots, on se demandera si le cinéma transnational possède sa propre façon d'exprimer la quête *augustinienne* au sein de notre monde.

Enfin, ceci : si dans les *Confessions* on observe un certain rejet de la philosophie, Augustin ne tient pas moins un discours qui résonne encore aujourd'hui dans divers départements des sciences humaines. Les réflexions étonnantes à caractère philosophique abondent. Comme ce paradoxe sur le temps, largement commenté : « Qu'est-ce donc que le temps? Si personne ne me le demande, je le

sais bien; mais si on me le demande, et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore » (Livre XI, chap. 14). Or, le concept de « temps », qu'Augustin aborde de façon inédite à son époque, occupera une place importante dans la philosophie à partir de Kant⁴⁰. Et comme on l'a mentionné, la question du temps — avec l'« image-temps » — est au cœur de l'essai de Deleuze sur le cinéma. On y reviendra à plusieurs reprises.

1.2.2.3 La théologie négative, le Pseudo-Denys et Thomas d'Aquin

Depuis l'Antiquité, la « théologie négative », ou « théologie apophatique » — du grec ἀποφατικός, *apophatikós*, « négatif » — est un courant théologique important, bien qu'aucun théologien des temps anciens ne s'en soit réclamé. Elle vient de l'idée que Dieu, comme être ou essence, nous dépasse à ce point qu'il est impossible de le connaître ou décrire directement⁴¹. On peut seulement dire ce qu'il n'est pas, ou parler de lui indirectement. Louis Panier (Université catholique de Lyon) appelle aussi ce courant la « voie négative de la théologie rationnelle » (2012, *EL*), estimant que l'impossibilité à connaître vraiment Dieu n'oblige pas à garder le silence à son sujet.

Plusieurs commentateurs voient le dialogue sur l'Un dans le *Parménide* de Platon, dont on a parlé précédemment, comme à la source des débats qui ont conduit aux écrits qu'on pourrait situer dans le courant de la théologie négative : « [L]a théologie négative doit d'abord être comprise comme un "néo-parménéidisme" d'un genre particulier, où tout dépend de la capacité de rejoindre un Principe antérieur à l'être même » (Greisch 2002, 168)⁴². S'il y a un grand flou à propos de l'Un chez Platon, les néoplatoniciens n'en resteront pas là. Plotin (3^e s.) notamment fera résolument de l'Un le principe premier, divin, le bien absolu, à la fois transcendant et immanent : impossible à saisir parfaitement, mais pouvant être perçu au fond de

⁴⁰ « Le temps est la condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général », écrit Kant dans la *Critique de la raison pure*.

⁴¹ Cette idée était déjà présente dans le judaïsme. Dans la Bible hébraïque, apparaît souvent le tétragramme YHWH, mis pour Dieu, dont le nom est imprononçable.

⁴² Jean Greish est un professeur retraité de l'Université catholique de Paris, où il fut doyen de la Faculté de philosophie.

nous. D'où son influence, sans doute beaucoup plus importante que celle de Platon lui-même, sur la théologie chrétienne.

Cette réflexion sera poursuivie par celui qu'on a appelé le Pseudo-Denys l'Aréopagite, probablement un moine syrien ayant vécu au tournant du 5^e au 6^e siècle. On le reconnaît généralement comme le fondateur de la spiritualité chrétienne mystique et le représentant par excellence de la théologie apophatique au premier millénaire. On sent bien l'influence du néoplatonisme quand il écrit, dans le premier chapitre des *Noms divins*, qu'« aucune raison discursive ne peut discourir de l'Un qui dépasse tout discours, ni aucune parole rien exprimer du Bien qui est au-dessus de toute parole » (1943, 68). Exprimé différemment, on lit ceci dans *The Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity* : « For Dionysius, God is beyond the reach of thought and knowledge because he is not any being » (Perl 2010, 768). Alors qu'est Dieu? Si on ne peut en parler directement, on peut toutefois chercher sa présence dans ses œuvres : « For Dionysius [...] God is the cause of all things [...] He is the cause of living things in that in all living things, he is the life by which they are living; he is the cause of beings in that in all beings, he is the being by which they are beings » (*ibid.*, 770-771).

Les propres écrits du Pseudo-Denys s'inscrivent dans une veine mystique⁴³, mais il sera plus tard relu par les théologiens de la scolastique qui développeront à la suite de ses écrits une veine naturaliste, où on cherchera à parler de Dieu en observant ses œuvres dans le monde. Ce sera notamment le cas, du moins dans une partie de sa volumineuse littérature, de Thomas d'Aquin (13^e s.), dont l'influence a traversé les siècles jusqu'à nos jours au sein de l'Église catholique⁴⁴.

⁴³ Le Pseudo-Denys a notamment écrit *La théologie mystique*, ainsi que *La hiérarchie céleste* pour démontrer que la hiérarchie dans l'Église reflète la hiérarchie des êtres célestes.

⁴⁴ Dans une thèse de doctorat sur *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin* (EPHE, Paris), l'auteur mentionne plusieurs fois l'influence du Pseudo-Denys sur Thomas. Par exemple : « Souscrivant à l'intuition du *Timée*, relayée par Denys, Thomas confère au monde le statut métaphysique de la participation » (Goglin 2010, 295); et « [Thomas transforme] l'approche physique de l'univers d'Aristote à l'aide de la hiérarchie des êtres selon Denys et le *Liber de Causis* afin de développer une métaphysique de l'univers créé » (*ibid.*, 397). Ainsi Thomas peut-il parler de Dieu à partir du monde.

Si la modernité a jugé sévèrement ce théologien et philosophe — pour mieux le dire, elle a rejeté le dogmatisme construit par l'Église à partir de sa pensée —, Thomas a opéré un déplacement dans la pensée qui était en phase avec son époque. Pour le théologien dominicain Marie-Dominique Chenu (1895-1990), qui a travaillé à réactualiser la pensée de Thomas d'Aquin, celui-ci est au Moyen Âge

le haut témoin de la novation culturelle qui [...] détermine, à la faveur d'une évolution économique et sociale, et avec l'essor des universités, une conception inédite de l'homme, en lui-même, dans son rapport avec l'univers, et, pour le croyant, dans l'intelligence de sa foi (Chenu 1998, 1492)⁴⁵.

Démontrer la présence de Dieu dans le monde est la grande tâche de l'universitaire Thomas. Il réactualise, tout en les balisant, les textes d'Aristote touchant aux lois du cosmos et de la nature. Du coup, la pensée thomiste « s'inscrit dans un naturalisme qui pénètre partout, dans les esprits, dans les mœurs, dans la conduite politique » (*ibid.*, 1498). Par ailleurs, la « conception inédite de l'homme » dont parle Chenu supra peut être vue comme une importante promotion du sujet, ou la naissance d'un concept qui conduira plus tard à définir explicitement le sujet. Au sein de ses travaux sur l'« histoire du sujet », le philosophe et historien Marcel Gauchet estime ainsi que « nous avons été reconnus conceptuellement comme des "personnes" dans la seconde moitié du XIII^e siècle [avec] Thomas d'Aquin » (2009, 12). Au cours des siècles qui suivront, les personnes deviendront aussi des « individus », puis des « sujets » (*ibid.*).

On retiendra ici que dès le Moyen Âge, des penseurs cherchent de nouvelles avenues pour la théologie, d'une part en étant conscient des limites du langage pour parler de quelque chose qui dépasse les croyants, et d'autre part en prêtant attention à l'humain et au monde. Bien que la théologie de ce temps soit entièrement au service de l'Église, et bien qu'on n'en parle pas alors dans les termes qui suivent, on sent déjà poindre une *spiritualité qui répond de la vie*. Dans la présente recherche, on se demandera si la spiritualité portée par les films, qui

⁴⁵ Citation tirée de l'article sur Thomas d'Aquin dans l'*Encyclopædia Universalis*.

pensent de façon non discursive comme Deleuze s'efforce de le démontrer, pourrait être liée à la théologie apophatique⁴⁶.

1.2.2.4 Spinoza

Baruch Spinoza (1632-1677) jouit d'une admiration particulière au sein de la communauté des philosophes. C'est le grand sage, au mode de vie modeste et à l'esprit entièrement libre. On aime à rapporter l'éloge à son égard formulé par Henri Bergson dans une lettre : « Tout philosophe a deux philosophies : la sienne et celle de Spinoza » (1972 [1927], 1483). Comme il s'agit en plus d'une influence majeure pour Deleuze, qui est lui-même abondamment cité dans la présente thèse, prendre un peu d'espace pour le découvrir davantage s'avère opportun.

Spinoza parle beaucoup de Dieu dans ses textes, mais la théologie traditionnelle ne le reconnaît pas comme un théologien, d'autant qu'il ne s'est jamais converti au christianisme, après avoir été exclu du judaïsme. Cela a sûrement contribué à le percevoir comme le premier grand penseur athée de la modernité. Ainsi, Robert Misrahi⁴⁷ juge que « Dieu » dans l'*Éthique* — le texte le plus commenté du corpus spinozien —, ne désigne pas « ce que d'habitude on dit de Dieu » (2005, 49). Il rappelle la célèbre formule spinozienne « Dieu ou la nature », qui conduit à rejeter la transcendance pour plutôt décrire une « substance » infinie. « Tout le système spinoziste est un déploiement logique des implications de l'idée fondamentale de substance » (*ibid.*, 51). Dans la même veine, certains voient le spinozisme comme un panthéisme matérialiste et le représentant par excellence du monisme parménidien. Le philosophe logicien Bertrand Russell (1872-1970) écrit ceci : « Le système métaphysique de Spinoza appartient au type inauguré par Parménide. Il n'y a qu'une seule substance, "Dieu ou la nature"; rien de fini ne subsiste en soi [...] Spinoza est amené au panthéisme complet et pur » (1952, 582).

⁴⁶ Sur le même sujet, rappelons la phrase-choc qui clôt le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, souvent commentée par les chercheurs intéressés par la théologie apophatique : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire » (1961 [1921], 107).

⁴⁷ Robert Misrahi est professeur émérite de philosophie à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

Le terme « monisme », parfois juxtaposé au spinozisme, est toutefois contesté. Ainsi, le philosophe français Pierre Macherey⁴⁸ rejette la position de Russell supra, estimant qu'il ne fait que répéter mécaniquement des éléments d'une « tradition » en philosophie. D'après lui, le « "monisme" attribué à Spinoza ne serait [...] qu'un déguisement de sa pensée » (1994, 52). Sans entrer dans un autre débat très technique, on peut signaler ceci : selon Macherey et selon le philosophe étatsunien Richard Rorty qu'il cite (« Deconstruction and Circumvention », 1984), la pensée moniste peine à expliquer comment la pluralité du sensible, avec des « modes finis », ou « choses singulières », naît d'une « substance infinie » (*ibid.*, 41). On est ici dans une variante de la discussion sur « l'Un et le multiple », vue précédemment.

Certains passages de l'*Éthique*, pris isolément, apparaissent d'ailleurs troublants quand on cherche à faire de la pensée de Spinoza un monisme athée. Comme ce passage où on lit que « la béatitude n'est rien d'autre que la satisfaction de soi elle-même, satisfaction qui naît de la connaissance intuitive de Dieu : or perfectionner l'entendement n'est également rien d'autre que comprendre Dieu, ainsi que les attributs qui résultent de la nécessité de sa nature » (Partie 4, appendice, chap. 4). Ou encore ceci : « Tout ce qui est, est en Dieu » (Partie 1, prop. 15). Phrase paradoxale. Quelle est la distinction entre « tout » et le Dieu-Nature, qu'auparavant on avait pu comprendre comme étant tout? Ce passage a notamment conduit certains à voir le spinozisme non pas comme un « panthéisme » (= « Dieu est tout »), mais plutôt comme une forme de « panenthéisme » (= « tout est en Dieu »), où Dieu n'est pas identique à la matière (*LNP-PUF 2*, 1844).

Dans une de ses envolées lyriques qui le rendaient populaire auprès de ses étudiants à Vincennes, Deleuze parle ainsi des perceptions que l'on peut avoir du spinozisme :

Jamais philosophe n'a été traité par ses lecteurs comme Spinoza ne l'a été [...] lorsqu'on lit l'*Éthique*, on a toujours le sentiment que l'on n'arrive pas à comprendre l'ensemble [...] On n'est pas assez rapide pour tout retenir ensemble [...] on a

⁴⁸ Pierre Macherey est professeur émérite de philosophie à l'Université Lille 3.

toujours l'impression [...] qu'on est réduits à être saisis par tel ou tel bout [...] Delbos dit de Spinoza que c'est un grand vent qui nous entraîne [...] Peu de philosophes ont eu ce mérite d'arriver au statut d'un grand vent calme. Et les misérables [...] qui lisent Spinoza comparent ça à des rafales qui nous prennent (*Web-Del* 25/11/1980, la thèse souligne).

Deleuze ne s'engage pas dans un débat à savoir si Spinoza est athée ou croyant. Mais il tire de l'*Éthique* le concept qui a le plus marqué son œuvre : « Dans tous ses livres, Deleuze n'a rien fait d'autre que d'annoncer toujours la bonne nouvelle de l'immanence » (Pamart 2012, 87), qu'au préalable Spinoza avait *révélée*. D'où l'expression « Christ des philosophes » que Deleuze emploie pour témoigner sa vive reconnaissance à l'égard de Spinoza (Deleuze et Guattari 1991, 59).

Un autre grand aspect du spinozisme est la position à première vue étonnante du philosophe hollandais sur le libre arbitre, qu'il estime être une illusion⁴⁹. Il s'agit en fait d'une autre façon d'appréhender le monde et nos actions dans ce monde. Et c'est ici que le titre du livre, *Éthique*, prend tout son sens, car c'est l'agir humain qui est visé.

[Nous] ne nous efforçons pas vers quelque objet, nous ne le voulons, ne le poursuivons, ni ne le désirons pas parce que nous jugeons qu'il est un bien, mais au contraire nous ne jugeons qu'il est un bien que parce que nous nous efforçons vers lui, parce que nous le voulons, le poursuivons et le désirons (Partie 3, prop. 9, scolie).

En d'autres mots, Spinoza défend l'idée que, même si nous sommes bien conscients de nos désirs et que nos affects — en particulier la joie et la tristesse — sont dans le cours normal de la vie, nous n'en connaissons pas nécessairement les causes. Ce qui revient à dire que nous ne sommes pas vraiment libres. Se laisser gouverner par les affects signifie qu'on se laisse gouverner par ce qui nous pousse à rester en vie — la joie et la tristesse se rapportant à la satisfaction de nos besoins et à leur manque. La liberté spinozienne consiste donc à décider de

⁴⁹ Pour résumer rapidement l'argumentation de Spinoza sur le libre arbitre : Dieu est cause de tout; Dieu est la nature; la nature est donc cause d'elle-même. De là : la nature ne peut pas ne pas être; la nature s'ordonne par elle-même et détermine tout; l'humain suit l'ordre de la nature et est *déterminé* par elle.

nous accorder pleinement avec la nature, ou Dieu, et donc avec ce qu'il y a au fond de nous.

Côté logique, ce qui précède ne provoque pas un grand remous chez les commentateurs contemporains. C'est lors de son interprétation que le débat surgit. Le spinozisme exprime-t-il une vision du monde théiste? athéiste? panthéiste? panenthéiste? animiste? matérialiste? spiritualiste? stoïcienne? On a employé tous ces mots pour qualifier le spinozisme. « Spinoza lui-même aurait été étonné d'apprendre au nom de quelles doctrines on l'admirait », écrit Charles Taylor (1998 [1989], 400), ce qui rejoint l'idée de maltraitance généralisée dont parlait Deleuze plus haut au sujet de la pensée de Spinoza. Il y a quelque chose qui rappelle le cinéma et la critique cinématographique dans le débat sur le spinozisme. « L'histoire du cinéma est riche en films ayant donné lieu à des interprétations largement divergentes, voire franchement contradictoires » (Aumont et Marie 2004, 13).

La présente thèse se gardera de se prononcer sur l'essence du spinozisme. Elle retient plutôt une posture qui, malgré tout le caractère mathématique de l'*Éthique* — qui fonctionne sur une série d'axiomes, de propositions et de démonstrations —, demeure ambiguë et paradoxale, et donc ouverte. Spinoza est allé aussi loin que le langage spéculatif de son époque le lui permettait. Et avec un esprit le plus libre possible, sans attache idéologique. Si la pensée de la présente thèse ne se réclamera pas du spinozisme — ou de tout autre *-isme* —, elle adoptera toutefois une posture qui s'apparente à celle du philosophe hollandais. D'autant que la pensée de ce dernier demeure très actuelle avec sa préoccupation pour la nature, et aussi avec sa préoccupation pour un choix fondamental que toute personne a la possibilité d'accomplir. La spiritualité contemporaine, telle que définie précédemment, ne saurait exister sans ces préoccupations. Et le choix sera un des quatre angles de vue utilisés dans l'analyse des films.

1.2.2.5 Rousseau

Au 18^e siècle, où l'idée de progrès est à l'ordre du jour, la pensée de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) surprend au premier abord. L'article sur Rousseau de l'*Encyclopædia Universalis* débute ainsi :

En plein siècle des Lumières, Jean-Jacques Rousseau élève une véhémence protestation contre le progrès des sciences et l'accumulation des richesses, contre une société oppressive et des institutions arbitraires. Il stigmatise la dénaturation croissante de l'homme et prévient ses contemporains que, faute de retourner à la simplicité naturelle, ils courent inévitablement à leur ruine (Gagnebin 1998, 1317).

Rousseau entrevoit donc déjà les futures dérives de l'époque moderne. Pour lui, le véritable progrès est ailleurs, du côté des réformes sociales et politiques, de même que dans un changement important du côté des mœurs. Rousseau conserve une vie spirituelle, mais il rejette l'autorité des institutions religieuses :

Je suis chrétien, non comme un disciple des prêtres, mais comme un disciple de Jésus-Christ. Mon maître a peu subtilisé sur le dogme et beaucoup insisté sur les devoirs : il prescrivait moins d'articles de foi que de bonnes œuvres; il n'ordonnait de croire que ce qui est nécessaire pour être bon (*Lettre à Christophe de Beaumont*, 1993 [1763], 80).

Dans le même ordre d'idée, il s'oppose avec véhémence au dogme du péché originel — mis de l'avant par Augustin —, en lien avec sa position bien connue sur la bonté humaine : « Le principe fondamental de toute morale [...] est que l'homme est un être naturellement bon, aimant la justice et l'ordre; [...] il n'y a point de perversité originelle dans le cœur humain » (*ibid.*, 53-54). C'est la société qui pervertit la bonté naturelle de l'humain. Dans *Du contrat social*, il cherche alors à montrer comment on peut construire une société juste et égalitaire qui compense la perte de l'état naturel de l'humain. S'il s'agit d'une œuvre majeure de la modernité, on se rend compte qu'elle chevauche deux paradigmes de pensée quand on arrive au dernier chapitre, intitulé « De la religion civile ». Rousseau promeut une nouvelle forme de religion, sans caractère national et sans clergé, et qui apparaît nécessaire pour maintenir le contrat entre humains. « [I]l importe bien à l'État que chaque citoyen ait une religion qui lui fasse aimer ses devoirs » (2002 [1762], 116). Cette religion contiendrait des « dogmes positifs », évacuant ceux qui sont « négatifs » et que Rousseau « borne à un seul, c'est l'intolérance » (*ibid.*, 116).

Par la suite, surtout après les horreurs du 20^e siècle, ressortira un aspect idéaliste de sa philosophie. Dans un ouvrage déjà cité, Charles Taylor déplacera la question de la bonté en en faisant un objectif à atteindre pour l'humanité, et non

quelque chose de naturel en soi. On verra aussi que le cinéma transnational tend à déplacer le questionnement sur la nature humaine pour l'élargir à une interrogation plus large, soit sur la vie en général. En terminant ce point, on retiendra en priorité ceci sur Jean-Jacques Rousseau : sa posture témoigne d'un lien étroit entre une vie spirituelle et des considérations éthiques.

L'idée directrice de Rousseau est [...] celle d'une conscience civique qui est une norme, un aspect de la conscience morale ou plutôt la conscience morale en tant qu'appliquée à la société, à une vie commune, à une histoire vraiment humaine. Rousseau développe et approfondit toute doctrine politique de la liberté liée à l'égalité, nourrie d'un spiritualisme moral et antipositiviste, aux potentialités sociales très progressistes (J. Lacroix, *DdP-PUF 2*, 2488).

1.2.2.6 Emerson et Thoreau

De Rousseau, on passe facilement à Ralph Waldo Emerson (1803-1882), figure première du mouvement transcendantaliste étatsunien (Nouvelle-Angleterre), que Stanley Cavell a contribué à réactualiser. Dans son essai *Nature*, il pose les fondements du transcendantalisme. L'« intuition » en est un terme clé. Emerson cherche une voie nouvelle pour la pensée, une voie qui part du présent, au lieu de traditions du passé.

Pourquoi n'aurions-nous pas une poésie et une philosophie de l'intuition et non de la tradition, et une religion qui nous soit révélée à nous et non l'histoire de ce qui a été révélé à d'autres [...] pourquoi devrions-nous encore errer dans les ossements desséchés du passé [...] Il y a de nouvelles terres, de nouveaux hommes, de nouvelles pensées. Prenons en charge nos œuvres, nos lois et notre dignité (Emerson 2011 [1836], 7).

Comme Spinoza, Emerson ne craint pas la spéculation au sujet de la nature. Mais son approche est résolument spiritualiste, et son écriture, lyrique : « À travers la tranquillité du paysage, et spécialement sur la ligne lointaine de l'horizon, l'homme contemple quelque chose d'aussi magnifique que sa propre nature » (*ibid.*, 14). Et plus loin : « Tout phénomène naturel est le symbole de quelque phénomène spirituel » (*ibid.*, 32).

Dans certains passages, Emerson, qui fut pasteur avant d'être essayiste, devient aussi polémiste, du moins pour son époque. Dans un discours aux étudiants en théologie de Harvard, il a déclaré : « Seul de toute l'histoire, [Jésus] a apprécié à

sa juste valeur la grandeur de l'homme [...] Mais de quelle déformation ont pâti sa mémoire et sa doctrine, de son temps, sitôt après lui et dans les siècles suivants » (2011 [1838], 83). Ce genre de déclaration, très proche de la position de Rousseau sur Jésus — et de celle de chrétiens du 21^e siècle qui se distancent des institutions pour revenir à l'enseignement même de Jésus —, lui vaudra d'être banni de Harvard pendant près de 30 ans. Emerson aura une influence sur Nietzsche, qui lui vouait la plus haute estime, comme on le lit dans *Le crépuscule des idoles* :

Il est de ceux qui [...] laissent de côté ce qu'il y a d'indigeste dans les choses [...] Emerson possède cette bonne et spirituelle sérénité qui décourage tout sérieux : il ne sait absolument pas combien il est déjà vieux et combien il sera encore jeune [...] Son esprit trouve toujours des raisons d'être heureux et même reconnaissant » (Nietzsche 1993 [1888], 998).

Un point important pour la présente généalogie : Emerson parle lui aussi des limites du langage humain et il exprime une vision qui rappelle le débat sur l'Un et le multiple. « Les mots sont *les organes finis de l'esprit infini*. Ils ne peuvent embrasser la totalité de ce qui est contenu dans la vérité. Ils la brisent, la fragmentent et l'appauvrissent » (2011 [1836], 54, la thèse souligne). Par conséquent, Emerson développe déjà à son époque une pensée à caractère transnational, démontrant une grande ouverture aux autres cultures, qui permettent divers angles de vue sur cette « vérité ». « Nous coulons tous nos vases dans un même moule. Nos théologies colossales du judaïsme, du christianisme, du bouddhisme, du mahométisme sont le produit nécessaire et structurel de l'esprit humain » (2003 [1850], 8). Il est d'ailleurs un lecteur attentif des philosophies orientales. Emerson « found much to admire in India's philosophical legacy to world civilisation », « Emerson had also familiarized himself with such sources as the Zendavasta, Zoroaster [...] translations of Confucian classics, anthologies containing works by Sufi poets », écrit Alan Hodder (2014, 43 et 44)⁵⁰. Il termine son article, sur l'influence des pensées orientales chez Emerson en écrivant ceci : « The culture that results, a complex transnational system of

⁵⁰ Alan Hodder est professeur au Hampshire College. Il détient un « Ph.D. in the study of religion from Harvard University ».

interconnected interpretive loops, now forms the literary context in which his readers encounter him » (2014, 47)⁵¹. La pensée et la spiritualité d'Emerson se construisent dans une sorte de syncrétisme, englobant l'enseignement de Jésus de Nazareth et celui de grands penseurs asiatiques. Ce qui contribuerait à lui procurer « cette bonne et spirituelle sérénité » dont parle Nietzsche dans la citation supra.

En cohérence avec ce qu'on vient de voir, Emerson exprime aussi son intérêt envers l'autre : « Chaque homme recherche ceux dont la qualité diffère de la sienne [...] autrement dit il recherche les autres hommes et l'*altérité extrême* » (Emerson 2003 [1850], 8, l'auteur souligne). Plus loin ceci : « [N]ous aimerions avoir mille têtes, mille corps » (*ibid.*, 16). On voit déjà poindre l'idée du sujet nomade, que Braidotti fera ressortir dans un concept. La posture émersonnienne préfigure aussi celle du futur spectateur de films, avide de découvrir une palette illimitée de personnages. De là, elle préfigure l'intérêt que l'on porte maintenant au cinéma transnational, qui permet d'observer une variété de réalités locales et de mettre en lumière des points de contact entre des humains de partout. Et pour la présente thèse, c'est aussi une posture qui invite à une union entre la pensée philosophique et la spiritualité pour mieux affronter les problématiques de notre temps.

En terminant cette généalogie, mentionnons l'autre grande figure du transcendantalisme, lui aussi lecteur de philosophies orientales, Henry David Thoreau (1817-1862), avec deux textes qui connaîtront un fort retentissement au 20^e siècle : *Civil Disobedience*, qui « par l'influence qu'il exerça sur des penseurs comme Tolstoï et Gandhi, [...] est devenu le bréviaire de la non-violence dans le monde » (G. Deledalle, *LOP-PUF 1*, 2150); et *Walden, or, Life in the Woods*, récit phare du mouvement écologiste à ses débuts. Ce dernier ouvrage peut être mis en parallèle avec les *Confessions* de saint Augustin. Ce sont deux textes

⁵¹ Signalons que, à l'époque moderne, certains auteurs font remonter à Emerson la popularité de la spiritualité indienne en Occident, comme on le sent dans ce titre : *American Veda: From Emerson and The Beatles to Yoga and Meditation: How Indian Spirituality Changed the West* (Philip Goldberg, 2010).

autobiographiques qui décrivent un intense itinéraire spirituel, et où les auteurs sont à la recherche de la *vérité*. « Plus que l'amour, plus que l'argent, plus que la renommée, donnez-moi la vérité » (Thoreau 1967 [1854], 534). Mais comme son mentor et ami Emerson le promet, Thoreau ne cherche pas en priorité cette vérité dans des traditions du passé. « Par n'importe quel temps, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, j'ai fait tous mes efforts pour donner toute sa valeur au moment présent » (*ibid.*, 91). Et dans le présent, la vérité qu'il trouve provient essentiellement d'une posture, qui consiste à vivre le plus simplement possible. « À mesure que l'on simplifie sa vie, les lois de l'univers apparaîtront moins complexes » (*ibid.*, 527). Cette vérité se trouve aussi à l'intérieur de chaque personne, et en prendre conscience permet de mieux entrer en contact avec autrui :

Si vous voulez apprendre à parler toutes les langues, vous conformer aux coutumes de toutes les nations, si vous voulez voyager plus loin que tous les voyageurs, être citoyen de tous les pays, [...] il vous faut obéir au précepte du philosophe antique, et vous connaître vous-mêmes. C'est là qu'il faut exercer ses yeux et ses nerfs (*ibid.*, 525).

Thoreau recherche l'essentiel, comme bien d'autres avant lui. Il part de sa vie et de l'observation de la vie autour de lui. On ferait facilement de *Walden* le script d'un film où prédominerait l'image-temps, dans lequel « l'action flotte dans la situation » (Deleuze). Les gestes de Thoreau ne sont pas des réactions découlant d'actions de personnes de son entourage. Il est un *voyant*, un spectateur pensant et agissant de son monde, et non un réactant. Dans *Walden* enfin, on rencontre assez nettement l'influence de la pensée bouddhiste via le concept de « l'éveil », comme dans ce passage :

Des millions d'hommes sont assez éveillés pour le travail physique; mais seulement un sur un million l'est assez pour un réel effort intellectuel, et seulement un sur cent millions pour une vie poétique ou divine. Être éveillé, c'est être vivant. Je n'ai encore jamais rencontré un homme vraiment éveillé. Comment l'aurais-je regardé en face? (Thoreau 1967 [1854], 195; cité par Shusterman 2009, 9)⁵².

⁵² Référence à un article intitulé « La philosophie comme vie éveillée chez Emerson et Thoreau », de Richard Shusterman, professeur de philosophie à Florida Atlantic University — notamment publié en français par Pierre Bourdieu —, qui écrit ceci, en appui à la

Thoreau s'abreuve donc à diverses sources. Il n'invente rien mais, comme Emerson, il possède un fort esprit de synthèse, transnational, dans l'espace et dans le temps, ce qui le rend d'actualité au 21^e siècle. La lecture de Thoreau conduit à suggérer ceci : s'il y en a une, *la vérité se trouve dans une posture devant la vie*, et non dans un discours. On y reviendra assurément lors de la réflexion découlant de l'analyse de films du cinéma transnational.

1.3 À retenir

Dans la première section, le caractère nouveau de l'approche proposée dans la présente thèse a d'abord été mis en relief. Cette approche part des travaux sur le cinéma de Gilles Deleuze et de Stanley Cavell, qui ont connu un retentissement en études cinématographiques et qui apparaissent complémentaires aux fins de cette thèse. Leur approche respective, l'une tournée vers la construction d'un film, et l'autre tournée vers le spectateur, servira à recueillir des observations significatives dans l'analyse des films, en prenant divers angles de vue. Aux idées de Deleuze et de Cavell, sont venus s'ajouter d'autres concepts clés :

- la *spiritualité contemporaine*, définie par un lien entre tout ce qui vit et quelque chose qui nous dépasse (John L. Hochheimer), par une pratique au quotidien en vue de notre bien et du bien des autres (Ivone Gebara), et par une pluralité de formes, à caractère immanent (Gilles Bourquin);
- le *cinéma transnational*, entre le local et le global (Elizabeth Ezra et Terry Rowden), témoignant d'une résistance à l'homogénéisation culturelle ainsi que de valeurs touchant au progrès social (essentiellement la vision de Mette Hjort, professeure à Hong Kong); compris également comme proposant une rencontre avec l'autre et sa réalité;
- l'*art épiphanique* (Charles Taylor), compris comme porteur d'une spiritualité à portée éthique;
- la *subjectivité nomade* (Rosi Braidotti), comprise comme une posture favorisant

philosophie de l'éveil qu'il décrit chez Thoreau : « La notion d'éveil à une conscience critique et plus claire de la nature des choses est [...] absolument centrale dans la philosophie bouddhiste. En fait, le nom "Bouddha" signifie "l'éveillé" [...] et on l'a donné à Siddharta Gautama pour exprimer le fait que lui aussi s'était réveillé du dogme et des illusions de nos croyances conventionnelles pour atteindre une conscience plus claire des conditions humaines de la souffrance [...] mais aussi des moyens d'échapper à cette souffrance grâce précisément à cette conscience plus élevée » (2009, 7).

la réceptivité de films venant de partout, et rompant avec le relativisme.

À la suite de la deuxième section, on peut envisager aussi que l'origine de la pensée théologico-philosophique de cette thèse remonte à une époque très reculée, à l'instar du cinéma, qui n'apparaît pas comme uniquement le fruit de la modernité. Déjà avec Platon, des éléments sont en place, avec un questionnement métaphysique antidogmatique dans le *Parménide*, qui a stimulé la pensée occidentale. Après le philosophe grec, on a pu voir une variété de postures, qui touchent à : 1) la promotion de l'intériorité (Augustin); 2) les limites du langage (Pseudo-Denys); 3) l'émergence du sujet (Thomas d'Aquin); 4) le choix fondamental et le lien avec la nature (Spinoza); 5) l'équilibre entre l'état naturel et la vie moderne (Rousseau); 6) l'ouverture à l'autre, de partout (Emerson); 7) la quête de l'essentiel (Thoreau), inspirée par la pensée orientale. Toutes ces questions ont conduit à la posture d'une personne du 21^e siècle sensible à une spiritualité qui se vit autant en elle qu'en communion avec le monde. Une spiritualité qui a une dimension éthique, et qui ne peut être enfermée dans un discours univoque.

Ayant en tête ce qui vient d'être dit, on sera maintenant mieux outillé pour noter dans le cinéma, qui comme Deleuze le signale ne fonctionne pas sur un mode discursif, des observations pertinentes dans le cadre de la présente recherche.

DEUXIÈME PARTIE – ANALYSE DE FILMS

2.1 Postures et stratégies méthodologiques

Avant de procéder à l'analyse des films, les postures ou principes méthodologiques qui guideront cette tâche seront décrits, ainsi que des techniques qui de prime abord apparaissent particulièrement intéressantes à observer aux fins de la présente thèse.

2.1.1 Postures méthodologiques et définitions

2.1.1.1 Analyse vs Interprétation vs Critique

La présente thèse privilégie l'analyse à l'interprétation d'un film. Non que cette dernière soit condamnable en soi, mais elle tend à importer dans un film des éléments qui lui sont absents ou étrangers. Par exemple, commentant le film *Ran* (1985) d'Akira Kurosawa¹, Michèle Debidour écrit, au sujet d'une scène de combat : « Le pré d'avant la bataille est une image positive [...] de paradis avant le péché, une manière de dire : Dieu nous a donné tout pour être heureux » (1996, 108). L'auteure le précise elle-même au début de son livre : elle se met à la place d'une personne qui anime une discussion dans un cercle de cinéphiles chrétiens, où on débat d'un film qu'on vient de visionner, et où on cherche des points de contact entre les images du film et des aspects de la foi chrétienne. Dans un tel cadre, il n'y a rien à redire sur ce commentaire. L'objectif est de faire des liens entre la foi chrétienne et des œuvres cinématographiques.

L'analyse cherche plutôt à commenter le film en faisant ressortir des éléments propres à l'art cinématographique et sans trop s'éloigner du directement observable. Et en évitant le plus possible la spéculation. Comme l'écrivent Aumont et Marie, une analyse « réussie » se fait « dans un cadre aussi strictement vérifiable que possible » (2004, 12). Tout en sachant qu'en art, la subjectivité de

¹ *Ran*, qui veut dire « chaos » en japonais, est une adaptation libre du *Roi Lear* de Shakespeare.

l'analyste entre nécessairement en jeu. Dans cette thèse, le caractère subjectif de l'analyse sera contenu à l'intérieur de balises identifiées.

En effet, « il n'existe pas, malgré ce qui en a parfois été dit ici ou là, de méthode universelle d'analyse de films » (Aumont et Marie 2004, 11). L'analyse est guidée par ce qu'on cherche à observer. Dans le cas présent, il s'agira d'indiquer comment un film est porteur de spiritualité, telle que définie dans l'état de la question. Une autre définition de la spiritualité, ou un autre cadre d'étude, conduirait à une analyse différente.

Enfin, il convient de signaler qu'il y a aussi la critique de film : « L'activité critique a trois fonctions principales : informer, évaluer, promouvoir » (*ibid.*, 9). Une critique de film porte toujours un jugement d'appréciation, ce qui ne fait pas partie des objectifs de la thèse. Par contre, seront régulièrement cités des critiques de cinéma qui écrivent dans des grands journaux ou des revues spécialisées, car leur jugement s'appuie sur une analyse et, souvent, sur une longue expérience de spectateur attentif. Leur côté analytique nous aidera à valider certaines observations.

2.1.1.2 L'auteur et le spectateur

Il est courant de voir un cinéaste commenter le contenu d'un de ses films. Surtout lors de sa sortie, où l'équipe de production cherche à inciter le public à aller le visionner en salle. Mais la présente thèse ne construira son analyse qu'à partir du film lui-même, c'est-à-dire à partir, comme exprimé plus haut, de ce que l'on peut observer par soi-même. D'ailleurs, si on avait besoin du point de vue d'un réalisateur pour comprendre son film, ce serait incompatible avec le concept de cinéma transnational décrit dans l'état de la question. À l'occasion toutefois, on pourra citer un ou une cinéaste lorsque sera exprimée une vision du cinéma, soit un commentaire à portée théorique et qui déborde le cadre de son œuvre.

Quant au terme « spectateur », régulièrement employé dans la thèse, il ne désigne rien d'autre qu'une personne virtuelle visionnant un film, tel qu'on l'utilise couramment en études cinématographiques ou dans une critique de film. Avec un article défini, « le spectateur » n'a aucun caractère sexué, à l'instar de « l'humain », de « l'individu », « du personnage » ou « du sujet nomade ».

2.1.2 Stratégies

En dehors de la construction du récit filmique, les aspects potentiellement observables et analysables dans un film abondent : montage, cadrage, angle de vue, profondeur de champ, mouvements de caméra, rythme (durée des plans), décors, costumes, lumière, couleurs, son, bruitage, musique, type de caméra, direction d'acteurs. De sorte qu'une analyse *complète* d'un film relève de l'impossible : « L'analyse de film est interminable, puisqu'il restera toujours, à quelque degré de précision et de longueur qu'on atteigne, de l'analysable dans un film » (Aumont et Marie 2004, 29). On pourrait ajouter qu'il y aura toujours une nouvelle subjectivité, liée à un lieu et à une époque, pour revenir sur des films et proposer un nouveau regard sur eux. Conséquemment, la présente thèse se concentrera à observer les éléments les plus susceptibles de susciter une réflexion d'ordre spirituel pour notre époque.

2.1.2.1 Dialogue entre Deleuze et Cavell

Ainsi qu'on l'a vu dans l'état de la question, Deleuze privilégie le cinéma de l'image-temps, qui s'appuie sur les moyens propres au 7^e art et qui est porteur d'une pensée philosophique originale, parlante pour notre époque. Et ce, en contrepartie du cinéma de l'image-mouvement qui, dans la définition deleuzienne, s'appuie sur le narratif et est porteur de la pensée classique, moralisatrice et véhiculant un discours de vérité². De prime abord, il semble que le côté théologique de la pensée du cinéma, comme témoignant de la spiritualité contemporaine, se retrouvera davantage dans les films de type image-temps. Puisque la spiritualité se rapporte à la perception, non rationnelle, de quelque chose qui relie tout ce qui vit, ce n'est vraisemblablement pas dans un enchaînement logique d'actions — ce que Deleuze appelle le « schème sensori-moteur », qui crée des affects passagers — qu'on la trouvera. Et si une partie importante de la population occidentale s'est éloignée de la religion, ce n'est pas pour retrouver dans un récit une autre forme de discours absolu. On cherchera plutôt la spiritualité dans le non-dit, le non-montré, le non-convenu, et dans

² Rappelons qu'il s'agit d'un modèle. Dans le réel, un film peut utiliser les deux types d'image.

l'ambigu, l'imprévu, l'inexpliqué, le déstabilisant, le temps mort. Soit dans le traitement du film. En bref, dans un type de cinéma qui évacue les explications faciles, ou qui ne repose pas en priorité sur une suite de rebondissements dans l'action — sans nécessairement les éliminer. Ce qui permet alors au spectateur de s'investir dans le film, comme s'il participait à sa création. On rejoint ici un propos du cinéaste iranien Abbas Kiarostami, dont un des films, *Le vent nous emportera*, sera analysé plus loin : « Je ne supporte pas le cinéma narratif, je quitte la salle [...] Il faut envisager un cinéma inachevé et incomplet pour que le spectateur puisse intervenir et combler les vides, les manques » (entretien avec Jean-Luc Nancy 2001, 89).

Il faut toutefois rappeler que la présente thèse poursuit des objectifs distincts de ceux de Deleuze. Ainsi, la question de *l'autre* est de la plus haute importance pour cette recherche. Et l'intérêt pour des films porteurs de spiritualité s'accompagne d'un intérêt pour leur réception. Les travaux de Cavell nous seront utiles pour recueillir des observations qui se rapportent au spectateur virtuel. Semblablement à ce que réalise Cavell, on s'attardera alors aux relations entre les personnages, à leurs transformations, à leurs choix, et surtout à leurs possibilités d'interpeller nos vies — ou notre « ordinaire » dans le langage cavello-wittgensteinien.

La stratégie centrale de la thèse consistera à créer une forme de dialogue entre les pensées de Deleuze et de Cavell, qui partent de visions différentes. Cette stratégie s'apparente à la dialectique platonicienne en ceci : les textes de Platon parlent souvent de réalités non directement observables, notamment celles décrites dans la théorie des Idées; la dialectique sert très bien son propos, qui permet un débat philosophique spéculatif mais sans conclusion clairement énoncée, et sans dogmatisme dans le cas du *Parménide*. En même temps, la thèse retient l'approche antidialectique de Deleuze. Seront alors recherchés des points d'intersection entre les philosophies du cinéma des deux auteurs principaux de la thèse. Cette approche convient à l'analyse de films produits par des cultures très diverses, où on voudra promouvoir une *appartenance transnationale*, et non exposer des points de discorde.

2.1.2.2 L'ellipse et le hors-champ

Les commentateurs ont souvent signalé un paradoxe du 7^e art, où on juge que la force d'un film vient souvent de *ce qu'on ne montre pas*. Qu'on lise ce propos de Jean-Luc Godard, théoricien et historien du cinéma, figure majeure de la Nouvelle Vague française et réalisateur de plus de 50 films³ :

Il y a deux niveaux de lecture dans un film : le visible et l'invisible. Ce que vous mettez en face de la caméra, c'est le visible. Et s'il n'y a que ça, c'est un téléfilm que vous faites. Les vrais films, pour moi, sont ceux dans lesquels il y a une espèce d'invisible, qui ne peut être vu qu'à travers ce visible-là, et uniquement parce qu'il est agencé ou orienté comme ça. Trop de réalisateurs, aujourd'hui, se contentent de filmer le visible (entretien avec L. Tirard 2004 [1996], 215).

La thèse se gardera d'interpréter ce commentaire comme parlant de transcendance ou de spiritualité, bien que certains aient vu dans son cinéma une forme de mysticisme⁴. Chose certaine, Godard nous invite à aller au-delà de ce qui est montré. Signalons aussi ce commentaire de Jean Collet⁵ dans la *Petite théologie du cinéma* (2014), publiée chez l'éditeur Cerf sous la forme d'un dialogue à bâtons rompus entre deux connaisseurs du cinéma, non-théologiens de profession : l'« image intéresse en fait parce qu'elle ne montre pas tout, elle est toujours *limitée*, cadrée [...] Je dirais même [...] que l'image doit créer une frustration, un vide, un appel d'air » (Collet et Cazenave 2014, 68, les auteurs soulignent). Il y a deux techniques en particulier qui concourent à parler de l'invisible ou du vide dans un film : l'ellipse et le hors-champ.

³ À 83 ans, Jean-Luc Godard a reçu un prix au Festival de Cannes de 2014, ex-æquo avec le Québécois Xavier Dolan, 25 ans, comme si celui-ci était perçu comme le successeur d'un artiste radical, gardant le contrôle de ses productions dans tous leurs aspects et écartant tout choix visant à complaire à un public.

⁴ Dans un ouvrage collectif des Publications de la Sorbonne, on lit ceci : « Multiforme, souvent pathétique, mais aussi très drôle, [la] mystique de l'invisible traverse des films de Jean-Luc Godard des années quatre-vingt » (Naim 2004, 112).

⁵ Jean Collet (1932-), critique de films et théoricien du cinéma, a été rédacteur aux *Cahiers du cinéma* et professeur des universités en France.

L'ellipse, conséquence du montage, est une caractéristique majeure de l'art cinématographique. Mais elle n'est pas toujours significative. Dans un film classique, elle ne sert qu'à rapprocher dans le temps de la projection deux actions en parfaite continuité : un personnage entre dans un immeuble; coupure; le plan suivant le fait apparaître pénétrant dans son appartement au 5^e étage. Dans les films du corpus de la présente thèse, l'ellipse peut parfois être employée ainsi. Mais on s'y intéressera quand elle brisera la logique dans la succession des plans, créant un flou dans la narration, ou quand elle nous privera d'une explication concernant par exemple le geste d'un personnage. On aura l'occasion d'approfondir cette technique et de réfléchir à ces effets lors de l'analyse de quelques films.

Quelques mots maintenant sur un autre aspect important de l'art cinématographique. Dans un film, chaque champ d'un plan, c'est-à-dire l'espace délimité par la caméra à un moment donné, sous-entend l'existence d'un hors-champ, qui est tout ce qui n'est pas montré dans le plan, mais qu'on sait présent dans le monde du film :

Le hors-champ est [...] essentiellement lié au champ, puisqu'il n'existe qu'en fonction de celui-ci; il pourrait se définir comme l'ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins attachés imaginaires, pour le spectateur, par un moyen quelconque (Aumont *et al* 2004, 15).

Dans un film classique, le hors-champ, comme l'ellipse, n'est pas significatif en soi, car c'est l'action qui gouverne le déroulement du film. Il peut y avoir des actions en parallèle dans divers lieux, mais si une action est laissée en suspens quelque part, ce n'est que pour créer une tension dans le récit et des affects pour le spectateur — comme l'angoisse à propos du sort d'un personnage. On reprendra tôt ou tard cette action et rien ne sera laissé inexplicé⁶. Plus on

⁶ Encore ici, on parle d'un modèle général. En pratique, un film peut avoir une construction assez classique, tout en laissant certaines ambiguïtés dans le récit. Comme Lipovetsky et Serroy le mentionnent dans *L'écran global* — cité dans l'état de la question —, l'univers hollywoodien apparaît « plus cosmopolite et bigarré » que jamais, ce qui engendre souvent une hybridation entre le film classique et le film d'auteur.

s'éloigne de ce modèle de narration, et plus le hors-champ peut devenir une source de réflexion. Par exemple :

- *Amour* (2012), un film du corpus de la thèse, se passe essentiellement à huis clos dans un appartement européen. L'analyse signalera comment le hors-champ y est significatif, car il suscite une réflexion sur la relation entre les protagonistes et le monde hors de l'appartement.
- Dans le film biographique *Hannah Arendt* (2013) de l'Allemande Margarethe von Trotta, l'actrice qui incarne la célèbre philosophe est régulièrement cadrée seule dans son appartement, surtout après la publication d'un article sur le procès du nazi Adolf Eichmann en Israël (1962)⁷. Dans ces scènes, on peut ressentir le profond trouble intérieur d'Arendt, grâce au jeu d'une excellente actrice (Barbara Sukowa⁸). Ces scènes incitent à une double réflexion : d'une part, le hors-champ renvoie à l'horreur de la Shoah, dont l'ampleur défie la raison mais qu'Arendt a entrepris d'expliquer philosophiquement; et d'autre part, il renvoie à une profonde haine qu'on voue à Arendt (elle-même juive) pour son texte sur Eichmann, une hostilité qu'on connaît surtout par une épaisse liasse de lettres sur son bureau, où on la menace de mort de toutes sortes de façons.

2.1.2.3 L'image filmique

Parmi les nombreux paradoxes déjà mentionnés ou à venir de la présente thèse, il y a celui qui consiste à analyser l'image filmique. Car lorsqu'on procède à un tel exercice, on tend à oublier la caractéristique première du cinéma, le mouvement, pour faire ce qu'on appelle un « arrêt sur image » : « [C]'est à partir des éléments repérables dans l'arrêt sur image que l'on peut construire les relations logiques et systématiques qui sont toujours le but de l'analyse » (Aumont et Marie 2004, 29).

⁷ Ce texte d'Arendt a soulevé une grande controverse, parce qu'il décrit Eichmann comme un bureaucrate insignifiant qui exécute ses ordres sans réfléchir. D'où le concept de la « banalité du mal » (1963) d'Arendt, très commenté jusqu'à aujourd'hui. En 2013 (même année que le film de von Trotta), le cinéaste français Claude Lanzmann — auteur d'un des films les plus marquants de l'histoire du cinéma, le documentaire *Shoah* (plus de 10 heures) en 1985 — a réalisé *Le dernier des injustes* dans lequel il cherche notamment à réfuter la thèse d'Arendt, sur la base qu'Eichmann était plus coupable que ce que la philosophe prétendait.

⁸ Barbara Sukowa s'est vue décerner le prix la meilleure actrice pour ce film aux Prix du cinéma européen en 2013.

De surcroît, analyser en même temps le son et une image en mouvement complique passablement le travail. Et on ne peut le faire non plus dans l'absolu, soit sans tenir compte du récit, même s'il est minimal, comme le soulignent encore Aumont et Marie (2004,118).

Plus concrètement, l'analyse consistera parfois à recueillir des observations à partir d'arrêts sur image, puis de les relier avec des observations faites dans d'autres plans du même film, ou d'autres films, ou encore avec des problématiques du 21^e siècle. Pour ensuite s'interroger sur l'effet de ces images par rapport à ce qui nous intéresse particulièrement, soit une spiritualité portée par des films du cinéma transnational. La présente recherche s'attardera en particulier à ce qui suit :

- Comment se positionne la caméra par rapport aux personnages? Ou que révèle la caméra sur l'autre?
- Que nous montre la caméra sur le monde du film, c'est-à-dire sur la réalité de l'autre?
- Que nous montrent les images par rapport aux problématiques de notre temps?
- La caméra adopte-t-elle le point de vue d'un personnage, son regard sur le monde?

2.1.3 Corpus filmique

Il se produit sans doute chaque année des dizaines de films pouvant être qualifiés de « transnationaux » et qui mériteraient d'être analysés. Seulement dans les festivals internationaux, le nombre de films transnationaux projetés en une année est bien supérieur à celui des *blockbusters* diffusés globalement dans la même période. Ces derniers ont une grande visibilité dans les salles de cinéma de bien des régions du monde, mais ils restent peu nombreux par rapport à ceux des autres types de cinéma⁹.

⁹ Rappelons cette évaluation de Lipovetsky et Serroy, mentionnée dans l'état de la question : 98 % des films « peuvent être plus ou moins formatés à l'hollywoodienne, plus ou moins dépendants du système, [et] aussi ne pas l'être du tout » (2007, 102).

Il va sans dire que la présente thèse ne pourra qu'étudier un choix restreint de films, et que ce choix sera pour une bonne part subjectif. Cela dit, cette thèse ne vise pas à tirer des conclusions qui valent pour l'intégralité du cinéma transnational. Elle voudra plutôt, à partir de films qui ont été reconnus internationalement pour leurs valeurs artistiques, et qui sont diffusés dans l'espace « entre le local et le global », rendre compte d'observations qui témoignent d'un questionnement spirituel. De là, la thèse cherchera à définir des concepts qui inviteront à poursuivre la recherche dans le reste du cinéma transnational.

Les principaux critères qui ont prévalu au choix des films sont les suivants :

- Les films ont été réalisés au 21^e siècle, ou dans les toutes dernières années du 20^e siècle si leurs problématiques sont toujours d'actualité;
- Les films ont suscité un intérêt dans plusieurs pays, ce qui se vérifie par l'attribution de prix dans des festivals internationaux et/ou par une reconnaissance venant de la critique internationale;
- Ces festivals ont la réputation de primer des films qui ne sont pas produits par l'industrie à l'origine des *blockbusters*, et avec des jurys constitués en bonne partie d'artisans du milieu cinématographique;
- Les films représentent une variété de régions;
- Les films couvrent une bonne variété de thématiques intemporelles et de problématiques contemporaines.

Voir la sélection page suivante...

SÉLECTION ¹⁰

Extrême-Orient	Taïwan-Japon :	<i>Yi Yi</i> (2000)
	Chine :	<i>Still Life</i> (2006)
Proche-Orient	Iran :	<i>Le vent nous emportera</i> (1999)
	Turquie :	<i>Il était une fois en Anatolie</i> (2011)
Afrique	Mali :	<i>La vie sur Terre</i> (1999)
	Mauritanie :	<i>En attendant le bonheur</i> (2002)
Europe	France :	<i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000)
	Finlande :	<i>L'homme sans passé</i> (2002)
	France-Autriche :	<i>Amour</i> (2012)
	Pologne :	<i>Ida</i> (2014)
Amériques	Pérou :	<i>La teta asustada</i> (2009)
	États-Unis :	<i>Beasts of the Southern Wild</i> (2012)
	Québec :	<i>Bestiaire</i> (2013)

¹⁰ La fiche complète de chaque film se trouve dans la section « Filmographie » à la fin de la thèse.

2.2. Analyse de films

Les films seront regroupés et analysés au sein de quatre sections définies par un verbe : « Chercher », « Choisir », « Voir » et « Vivre ».

Les deux premiers verbes font référence à la posture d'une personne qui est en quête de spiritualité et qui en vient à exercer des choix fondamentaux. Historiquement, c'est ce que bien des personnes, comme Augustin et Thoreau, ont réalisé dans un itinéraire spirituel dûment réfléchi.

« Voir » se rapporte d'abord à la posture première de tout spectateur de films. Le verbe fait aussi référence à un concept clé chez Deleuze qu'on a déjà mentionné et qu'on voudra davantage explorer : le concept du « voyant » ou de la « voyance », nécessaire selon lui pour mettre la pensée en mouvement devant un film. Enfin, cette section découle aussi de la lecture de plusieurs commentaires qui ont signalé comment les cinéastes de renom proposaient un nouveau *regard* sur le monde à partir de leurs œuvres.

Quant à la section « Vivre », elle est motivée par la nécessité de réfléchir sur la vie contemporaine, avec ses grandes problématiques. Car, comme on l'a déjà avancé, la spiritualité contemporaine doit *répondre de la vie*. Dans cette section, on aurait l'embarras du choix, les défis colossaux du 21^e siècle se reflétant abondamment dans le cinéma, tous genres confondus.

Trois dernières remarques : 1) les quatre sections n'ont rien d'hermétique; chaque film aurait pu se retrouver dans une autre section; il s'agit avant tout d'une décision méthodologique qui permettra de recueillir des observations à partir de différents angles de vue; 2) ces observations seront rediscutées dans la troisième partie de la thèse, en même temps qu'un approfondissement des concepts ou idées-forces de Deleuze et de Cavell; 3) les films transnationaux se nourrissant souvent de multiples références, ils se prêtent mal à un classement usant de termes tels que « Drame », « Comédie », « Science-fiction » ou « Horreur »; aussi, cette thèse n'utilise pas de telles catégories.

2.2.1. CHERCHER

En conformité avec ce qui a été dit dans l'état de la question, un film ne pourrait être transnational si on y décelait une prétention à une vérité supérieure relative à la spiritualité. Le transnational toucherait plutôt à un questionnement sur la vie, ou à une interrogation existentielle fondamentale. C'est-à-dire une posture de recherche, qui engendre une intrigue parallèle à l'intrigue narrative, événementielle. Et où, en même temps, de nouvelles avenues s'ouvrent pour la pensée, dans le respect de diverses subjectivités.

Le thème de la recherche est bien présent dans les trois films qui vont être analysés et commentés. Le premier, *Il était une fois en Anatolie*, vient du Proche-Orient, et le second, *Yi Yi*, d'Extrême-Orient. Ils sont plus longs que la moyenne et ont remporté un prix important au Festival de Cannes. Quant au troisième, *Ida*, de la Pologne, il est plus court que la moyenne, mais d'une grande densité.

2.2.1.1 *Il était une fois en Anatolie (Bir Zamanlar Anadolu'da)* ¹¹

(2011; Turquie; de Nuri Bilge Ceylan (réalisation et scénario) et Ebru Ceylan (scénario), conjointe du précédent; 157 minutes; Grand prix du jury à Cannes.)

Les auteurs de ce film sont des habitués du Festival de Cannes, où ils ont remporté quelques prix, dont la prestigieuse Palme d'or en 2014 pour *Sommeil d'hiver*. Leurs œuvres sont marquées par une photographie soignée, par un rythme lent et par des personnages en crise existentielle. La co-critique en chef du *New York Times* pour le cinéma, Manohla Dargis, décrit *Il était une fois en Anatolie* comme « [a] metaphysical road movie about life, death and the limits of knowledge » (NYT 03/01/2012).

¹¹ Voir une bande-annonce du film, [en ligne] : www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19252548&cfilm=191041.html (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

*De quoi s'agit-il?*¹²

- *Où?* En Turquie, quelque part sur le plateau anatolien, dans une petite ville et ses environs.
- *Quand?* À notre époque, durant deux jours.
- *Pourquoi?* Un meurtre a été commis et, guidé par le présumé meurtrier, on recherche le corps de la victime.
- *Qui?*
 - Protagoniste : Cemal, médecin légiste d'office;
 - Autres personnages : 1) le procureur Nusret; 2) le présumé meurtrier, Kenan; 3) le commissaire Naci, accompagné d'une équipe de policiers et de militaires; 4) un mukhtar — maire ou chef d'un village — et sa fille; 5) la femme de la victime et son fils.
- *Quoi?* Le film se découpe en trois parties : 1) une longue séquence de nuit où une équipe répartie dans trois véhicules recherche un corps; 2) un arrêt pendant la nuit chez un chef de village; 3) la découverte du corps au matin, suivie du retour à la ville où une autopsie est pratiquée. Un court prologue nous présente aussi le présumé meurtrier en train de boire avec sa future victime.

Le monde du film. — « Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde », écrit Deleuze (*IT-Del*, 92). Chaque film a son propre monde, délimité dans le temps et dans l'espace, avec sa propre réalité et ses propres règles. Il rappelle le plus souvent notre monde — qu'on appellera « le réel » si on doit s'y référer dans les analyses — ou une portion de celui-ci. Mais c'est en soi un monde unique, avec un espace et un temps distincts, même s'il fait explicitement référence comme ici à une région du réel, l'Anatolie. Si la connaissance de cette région s'avérait importante pour apprécier le film, ce serait toutefois une œuvre d'un cinéma national au lieu de transnational.

En dehors du prologue et de la séquence finale dans une petite ville, le monde de *Il était une fois en Anatolie* est essentiellement un plateau aride, à la flore clairsemée, où les points de repère se font rares. C'est un lieu propice à l'errance, où un groupe de personnes réparties dans trois véhicules vont d'un endroit à un

¹² Selon la méthode dite des *Five Ws* en anglais : *Where, When, Why, Who, What*. Questions auxquelles on cherche à répondre dans un texte informatif classique. On rajoute souvent le *How*, qui sera l'objet du point « Traitement » de chacun des films analysés.

autre, aucun ne se démarquant particulièrement. Le présumé meurtrier, ivre au moment du crime, a donné une description approximative de l'endroit où il a enterré sa victime : une fontaine, un arbre en boule et un champ labouré. La caméra entraîne les spectateurs et les spectatrices dans cette errance : « Vous êtes invités à monter à bord d'une voiture bondée, qui roule à travers un paysage désolé, par une nuit noire. Vous serez coincés entre un policier atrabilaire, un homme menotté et un jeune médecin qui se demande ce qu'il fait là » (Sotinel, *Le Monde* 01/11/2011). En outre, c'est un monde d'hommes. « "Once Upon a Time in Anatolia" is, among other things, an examination of violence and masculinity, one in which women remain critical if largely off-screen figures, silent if never truly mute » (Dargis, *NYT* 03/01/2012).

Dans les images que donne le film, la violence se retrouve surtout dans le comportement brutal du commissaire Naci envers le présumé meurtrier, qui apparaît pourtant inoffensif et penaud. Quant à la masculinité, elle s'exprime notamment par des blagues sur la prostate du procureur Nusret, obligé de s'arrêter fréquemment pour uriner, et par des commentaires sexistes mais qu'on entendrait dans bien des régions du monde : « Quand vous tombez sur un nœud, cherchez la femme ».

D'autres sujets, banals et sans rapport avec l'enquête, sont discutés ferme. Comme ce qui fait un bon yogourt. Mais, comme chez beaucoup de personnes de notre temps, ils expriment aussi une insatisfaction qui touche à leur quotidien :

On parle de nourriture, mais en fait, c'est de la destinée humaine qu'il s'agit. Petit à petit, par des dialogues confinés à l'insignifiance, il en est tout dit des rêves brisés, de l'inassouvissement du désir, de l'affliction permanente, *de l'incomplétude de tout être* (Roy, 24 n° 155, la thèse soulignée).

Traitement. — Dans ce monde, il faut tout de même que le spectateur ait de quoi se garder éveillé devant une œuvre de deux heures et demie. Car la trame narrative est assez mince. Pendant une bonne partie du film, on pourrait se demander où est l'intrigue : le présumé meurtrier est connu en partant et la quête *métaphysique*, selon le point de vue de la rédactrice du *New York Times*, ne transparait que progressivement. La première satisfaction du spectateur vient d'abord, comme c'est le cas de plusieurs films analysés dans la présente thèse, de

la qualité des images qui lui sont offertes. Dans un commentaire, Élise Domenach¹³ souligne que le réalisateur du film — un ex-photographe — atteint ici un sommet dans son travail de composition des images : « Sa maîtrise des lumières et des cadrages (ici en cinémascope) en devient légendaire » (*Positif* n° 609). Du moment qu'on est sensible aux arts visuels, ce film devrait *a priori* attirer l'attention.

Ainsi que mentionné supra, cette attention est toutefois mise à l'épreuve par la trivialité des dialogues des enquêteurs, qui de leur côté vivent une lassitude et une frustration devant l'insuccès répété de leur recherche. Aussi, les spectateurs comme les personnages n'en seront que mieux récompensés au milieu du film, dans une scène inattendue.

Arrêt sur image :

Pendant la nuit, le groupe s'arrête pour manger et se reposer dans la demeure d'un mukhtar, un chef de village. En raison d'une panne de courant, le thé est servi par la fille du mukhtar à la lueur d'une lampe à l'huile. Le visage de la jeune femme y apparaît comme dans une peinture de la Renaissance réalisée avec la technique du clair-obscur. Chacun est subjugué, comme s'il était devant une apparition surnaturelle. Y compris le présumé meurtrier, Kenan, qui se met ensuite à pleurer.

Le médecin parlera de la fille du mukhtar comme d'un « ange », s'étonnant d'une telle présence en ce lieu, pour lequel il manifeste son mépris. « Au milieu de la nuit, le convoi fait halte dans un village, et cette séquence est l'occasion de quelques-uns des plus beaux plans que l'on ait vus ces derniers temps. Ce moment de beauté et d'harmonie parfaites donne tout son sens à l'ascèse de la première partie du film » (Sotinel, *Le Monde* 01/11/2011). Dans cette séquence, les personnages évacuent leurs préoccupations triviales de même qu'une attitude violente envers le présumé meurtrier, pour enfin vivre « un instant de grâce, de pure paix, de parfaite harmonie humaine » (Roy, 24 n° 155). Les personnages

¹³ Élise Domenach a été citée à quelques reprises dans la section sur la pensée de Stanley Cavell, au sein de la première partie de la thèse.

acquièrent alors une complexité intérieure que l'on ne leur soupçonnait pas au départ.

Notons aussi que le film n'est pas sans humour ou ironie, ce qui complexifie davantage les personnages, et nous invite du coup à ne pas les juger. Par exemple, le rude inspecteur Naci, qui apparaît souvent plus vilain que le présumé meurtrier, a un téléphone portable dont la sonnerie vient du film *Love Story*.

Le protagoniste et le monde. — En dehors du court prologue, le médecin Cemal est présent dans toutes les séquences du film. Le spectateur découvre la suite des événements en même temps que lui. Jusqu'à la découverte du corps, le médecin n'est lui-même qu'un spectateur, obligé, dans l'enquête en cours. Lors d'une conversation avec le procureur Nusret, on apprend qu'il a divorcé deux ans auparavant, ce qui semble l'avoir affecté — au retour à la ville il regardera des photos de son ex-femme. On sent en lui un désagrément à se retrouver parmi les policiers. Mais surtout, petit à petit, on découvre chez lui un malaise existentiel, voire un pessimisme devant le monde, et devant le rôle qu'il y joue. Pendant la nuit, lors d'une halte, il récite des vers d'un poème dans sa réponse à une question posée sur la mort :

Les années continueront à passer
et aucune trace de moi ne subsistera
L'obscurité et le froid envelopperont mon âme fatiguée

Lors des haltes et jusqu'au retour à la ville, le procureur Nusret entreprend de raconter à Cemal l'histoire de la femme « très belle » et « très éduquée » d'un « ami », décédée dans des circonstances étranges : peu après un accouchement, elle est morte le jour même où elle l'avait annoncé cinq mois plus tôt. Une enquête rapide a alors conclu à un arrêt cardiaque, sans autopsie. Le médecin s'en étonne. Selon lui, on n'a pas déployé suffisamment d'efforts pour connaître la vérité sur un tel décès. Pour le procureur, Cemal est la personne la plus « sceptique » qu'il ait jamais rencontrée. Mais il en vient à ajouter que la femme en question avait découvert l'aventure extraconjugale de son mari. Le docteur soupçonne alors un suicide avec un médicament qui entraîne un arrêt cardiaque lorsque pris en surdose. Il estime que la femme a voulu « punir » son mari par son geste. Puis une phrase elliptique prononcée par le procureur Nusret, visiblement ébranlé, laisse

entendre que la femme dont il parlait depuis le début était en fait sa propre conjointe. En résumé, « [Nusret] intended to demonstrate that death can just come along and there's nothing we can do. But the doctor, a scientist and rationalist, questions his story in such a way as to open up a terrifying insight into the prosecutor's life » (Bradshaw, *TGuard* 15/03/2012).

Dans le trajet de retour à la ville, le médecin apprend aussi, par la bouche du commissaire Naci, que le présumé meurtrier, Kenan, soutient qu'il est le véritable père du fils de l'homme qu'il a tué. À l'arrivée à la ville, le fils en question, d'une dizaine d'années, lance une pierre au visage de Kenan. On n'en saura guère plus de ce côté, sinon que Naci, qui semble s'être attendri pendant la balade nocturne, dira ceci : « J'ai de la pitié pour l'enfant [...] Après que le gamin lui a lancé la pierre, il a pleuré sans arrêt jusqu'à la Cour. Ce sont les enfants qui souffrent à la fin, docteur. Chacun paie pour ses actions. Mais les enfants paient pour les péchés des adultes ».

Le médecin comme le spectateur enregistrent tout cela. Des parcelles de vie nous sont connues, mais avec de larges zones d'ombre, marquées par le non-dit et le non-montré. Et à la fin, une révélation-choc s'ajoutera pour Cemal et le spectateur : l'autopsie dévoile que la victime de Kenan a vraisemblablement été enterrée vivante. Mais Cemal n'inclut pas cette observation dans son rapport. On y reviendra plus loin.

Arrêt sur image :

Le dernier plan nous montre Cemal à la fenêtre de la morgue, avec une goutte de sang qui a giclé sur sa joue lors de l'incision d'un organe. Il regarde s'éloigner dans un champ la femme et le fils — biologique? — de l'homme autopsié. Il n'y a pas de musique — il n'y en a pas du tout dans le film. Son regard est mélancolique et doux. Le docteur est plongé dans une intense méditation.

Épiphanie (1^{re} version)¹⁴. — Après le visionnement de *Il était une fois en Anatolie*, on pense aisément à une idée-force de Cavell — développée à partir de Wittgenstein — à savoir que « notre relation au monde comme telle n'est pas une relation de connaissance » (entretien avec J. Cerf 2009). En raison de sa profession et de son esprit rationnel, Cemal cherche bien sûr à connaître la cause d'une mort. Mais l'ensemble des révélations qu'il apprend ce jour-là l'ébranle. La connaissance seule apparaît inadéquate pour comprendre le monde du film. Elle conduit à des énigmes non résolues : sur les raisons du meurtre par Kenan, sur l'identité véritable du fils de sa victime, sur ce qui pousse une femme « très éduquée » (la conjointe du procureur), et qui vient d'avoir un bébé, à vouloir punir quelqu'un par sa propre mort.

Le côté enquête policière du film nous laisse donc avec des questions sans réponses. Cependant, ce « qui ne semblait au début qu'une enquête [se transforme] en méditation sur le monde » (Roy, 24 n° 155). On peut parler aussi d'une profonde interrogation sur la vie. Notamment lors de l'autopsie, pratiquée par un spécialiste en compagnie de Cemal et d'un secrétaire. « We are heading towards a *terrible anti-miracle*, as a discovery comes about the victim and a decision must be made about how much to reveal » (Bradshaw, *TGuard* 15/03/2012, la thèse souligne). La révélation qu'on y apprend — il y a de la terre dans les voies pulmonaires — est laissée de côté. La scène est ambiguë. La personne qui pratique l'autopsie a un haut-le-cœur à ce moment. Mais Cemal, après une hésitation, dicte au secrétaire qu'il n'observe rien de spécial. On peut y voir un désir de ne pas faire souffrir davantage. Ou une forme de compassion. Car après avoir été assis à côté du présumé meurtrier dans une voiture pendant toute une nuit, et après ses discussions avec le procureur et le commissaire, Cemal semble avoir éprouvé « graduellement de la sympathie pour eux » (Roy, 24 n° 155). Au final, il s'est rapproché de l'autre, dans son monde.

¹⁴ La rubrique « Épiphanie », présente dans chaque analyse, sera approfondie dans la troisième partie de la thèse. Elle fait à la fois référence au concept d'« art épiphanique » de Charles Taylor, ainsi qu'à celui de « transnationalisme épiphanique » (*epiphanic transnationalism*) de Mette Hjort. C'est dans ce point que l'on cherche à dégager une spiritualité portée par le film.

Pour être honnête, on ne connaît pas les motifs exacts qui guident Cemal à camoufler la vérité. Ses pensées intimes restent secrètes lors de l'autopsie. Le cinéma a sa propre éthique, rappelons-le. Rien dans les images et les dialogues de ce film ne nous invite à juger, et encore moins à condamner. Ni à interpréter une image comme cela nous *arrange*. C'est-à-dire avec une morale possiblement étrangère au film. « Les hommes sont bons ou mauvais. Impossible à savoir », dit lui-même le commissaire Naci. Une chose est sûre, ce qui serait un élément important dans un éventuel procès est écarté. Mais à ce stade-ci, cette découverte s'ajoute à d'autres révélations et au malaise existentiel déjà présent chez Cemal. Son silence revêt alors la forme d'une capitulation devant la vérité. Ou il devient le signe que la vérité se trouverait ailleurs. Et non dans les organes d'un cadavre qu'on enlève l'un après l'autre. Une zone demeure inconfortable pour la raison. Une caractéristique majeure de ce film peut maintenant être énoncée : globalement se mêlent le rationnel et le non-rationnel, le connaissable et le non-connaissable.

Si le côté rationaliste du médecin est mis à mal, celui-ci connaît toutefois à la fin un apaisement, perçu sans l'entremise d'un discours. « Il faut l'intelligence du cœur pour savourer le tableau final » (Hurst, *JC* n° 342/343). Et ce tableau acquiert sa force par le traitement de l'ensemble du film. Avec un rythme lent. Avec une longue errance dans une campagne « remplie de mystères et de silences » (Roy, *24* n° 155). Avec un regard contemplatif où l'harmonie jaillit à un moment inattendu dans cette campagne — grâce à la fille du mukhtar. Et avec l'expérience qu'il propose au spectateur, caractérisée par des parallèles entre le très terre-à-terre, qui peut interpeller son *ordinaire* — en terme cavellien —, et un intense questionnement, non discursif et non répondu, sur la vie. Le tout lance une « invitation [...] au spectateur à se joindre à cette entreprise » (Lavallée, *Séq* n° 278), à s'y investir, surtout s'il a une posture de sujet nomade, et donc de réceptivité.

2.2.1.2 *Yi Yi* ¹⁵

(2000; Taïwan–Japon; du Taïwanais (né à Shanghai) Edward Yang (réalisation et scénario); 173 minutes; Prix de la mise en scène à Cannes.)

Yi Yi, littéralement « Un Un » — rendu en anglais par *A One and a Two* —, est parmi les films qui ont le plus fait l'unanimité au 21^e siècle. En Europe et en Amérique, les critiques des grands journaux et les commentateurs des revues spécialisées ont pratiquement tous salué ses qualités artistiques et humanistes, à l'opposé des *blockbusters* globalisants.

This spacious family drama [...] is exquisitely considered, richly textured, beautifully acted, moving, funny and wise. Encountering this movie after the dreck and dross of most of the globalised Hollywood product sloshing about at the moment is like being allowed to drink Dom Perignon after being force-fed gallons of flat Vimto¹⁶ (Bradshaw, *The Guardian* 06/04/2001).

De quoi s'agit-il?

- *Où?* Surtout dans la capitale de Taïwan, Taipei. Quelques scènes ont lieu aussi au Japon, à Tokyo et dans une ville côtière.
- *Quand?* À notre époque. Il n'y a pas de marqueur temporel net. L'histoire se déroule sur quelques semaines, peut-être deux ou trois mois.
- *Pourquoi?* Une grand-mère sombre dans le coma, ce qui entraîne diverses conséquences dans son entourage.
- *Qui?*
 - Protagoniste *collectif* : une famille de la classe moyenne, les Jiang, avec la mère (Min-Min), le père (N.J.), une adolescente d'une quinzaine d'années (Ting-Ting), un garçon de huit ans (Yang-Yang) et la grand-mère (mère de Min-Min).
 - Autres personnages : 1) Li-Li, une voisine de l'âge de Ting-Ting; 2) Fatty, le copain de Li-Li; 3) le frère de Min-Min et sa conjointe; 4) Ota, un Japonais, partenaire commercial potentiel de la compagnie d'informatique où travaille N.J.; 5) Sherry, un amour de jeunesse de N.J.
- *Quoi?* À la suite du coma de la grand-mère, le film nous présente le parcours

¹⁵ Voir une bande-annonce du film, [en ligne] : www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19537202&cfilm=25300.html > (page consultée le 1^{er} sept. 2015)

¹⁶ Vimto est une boisson gazeuse typiquement anglaise.

distinct des quatre autres personnes de la famille, qui chacune vit cette situation de façon différente. Deux drames frappent des personnes de leur entourage : une apparente tentative de suicide du frère de Min-Min et un meurtre qui touche leurs voisins. Le film est encadré par un prologue, soit un mariage (celui du frère de Min-Min), et un épilogue, soit des funérailles (celles de la grand-mère).

Le monde du film. — Dans *Yi Yi*, quiconque connaît une grande ville occidentale se retrouve aisément. Le cadre général de ce film, la ville de Tapei surtout, reflète l'homogénéisation des styles de vie à l'échelle planétaire, dans le sillage de la mondialisation de l'économie. Le monde de *Yi Yi* est bien organisé. Il ne montre pas de problèmes structurels criants. Il y a toutefois une voie urbaine surélevée qui passe directement devant l'immeuble où habite la famille, et qui n'a rien d'esthétique. Mais la trame sonore du film n'amplifie pas le bruit qu'elle dégage, et le trafic n'est pas une source d'ennui pour cette famille. Au départ de *Yi Yi*, on serait beaucoup plus dans le *global*, qu'accentue la présence de l'autoroute urbaine, que dans un *local* fortement contextualisé, comme celui qu'on verra dans le film suivant, *Ida* (Pologne des années 1960).

Également important à signaler : la famille Jiang ne connaît manifestement pas de graves problèmes internes. Personne n'élève jamais la voix. On n'est pas du tout devant une famille dysfonctionnelle — comme celle de leurs voisins immédiats —, un thème récurrent au cinéma. Ni devant des personnages extravagants.

Aux antipodes des familles habituellement mises en scène dans les drames familiaux américains, avec leurs lourds secrets, leur excentricité trop fréquente et leurs névroses flamboyantes, la famille qui est présentée dans *Yi Yi* [...] est particulièrement ordinaire (Valade, *Séq* n° 214).

Traitement. — La facture de *Yi Yi* porte une signature distinctive. Elle vient d'abord de la position de la caméra par rapport aux personnages, généralement filmés avec discrétion. « C'est avec beaucoup de pudeur que [le réalisateur] nous présente cette famille. Et *présenter* est bien le mot juste. Jamais la caméra ne se fera inquisitrice ou indiscrete » (Valade, *Séq* n° 214, l'auteure souligne).

Si le cadre général de ce film se rapporte essentiellement au global, soit une ville occidentalisée, le local, lui, se retrouverait davantage dans la manière, orientale, de représenter le monde de ce film. La peinture chinoise traditionnelle, par

exemple, caractérisée par sa délicatesse, cherche davantage à exprimer l'essence, ou le « secret », des choses, plutôt que de les représenter réalistement, ainsi que l'écrit François Cheng dans la présentation d'un livre d'art :

Mille ans avant les impressionnistes [...] les artistes chinois avaient compris qu'en peinture le « sujet » n'est qu'un masque. Représenter sur la soie ou sur le papier une montagne, un arbre, un papillon n'était pas tant, à leurs yeux, affaire d'observation que recherche d'un secret : celui que la Nature dissimule derrière le voile ambigu de l'apparence (Cheng 2000)¹⁷.

Le film *Yi Yi* s'inscrirait dans cette manière d'aborder un sujet. Un rédacteur des *Cahiers du cinéma* l'exprime ainsi : « Il y a beaucoup de mouvements dans *Yi Yi* mais ils sont essentiellement intérieurs. La plupart des scènes donnent l'impression qu'il s'y joue, en parallèle aux actions immédiates, quelque chose de plus secret » (Jousse, *CdC* n° 547).

Dans une pièce, la caméra se recule le plus possible, filmant même, à l'occasion, les personnages à travers un cadre de porte. S'il y a un grand miroir dans une pièce, la caméra observe les personnages par leur reflet dans ce miroir. Dans la rue, les personnages sont souvent filmés de loin, de sorte qu'ils se fondent dans le paysage urbain, un cadre familier pour beaucoup de spectateurs et de spectatrices. Mais surtout, et ce qui signe le plus le film, *Yi Yi* emploie une technique que les commentateurs ont beaucoup remarquée : « La vitre c'est peut-être le grand motif de *Yi Yi* [...] Ses personnages paraissent être vus par transparence, comme traversés par la lumière environnante » (Burdeau, *CdC* n° 549). En effet, il y a régulièrement une vitre entre la caméra et les personnages : la vitre extérieure de l'appartement où habite la famille, celle d'un restaurant, celle d'un immeuble à bureaux, celle d'une chambre d'hôtel, ou encore le pare-brise d'une automobile. Souvent, on voit le reflet du monde extérieur dans la vitre, et on entend sa rumeur. Ainsi, « une autre histoire, plus vaste celle-là mais pourtant tout aussi familière, la nôtre, peut-être, transparaît alors discrètement » (Valade, *Séq* n° 214).

¹⁷ François Cheng (1929-), naturalisé français, est né en Chine. Il est devenu en 2002 le premier Asiatique élu à l'Académie française.

Arrêt sur image :

Une scène est particulièrement frappante. Une femme — Sherry, l'amour de jeunesse de N.J. — se retrouve en pleurs dans sa chambre d'hôtel, la nuit. Mais on la distingue à peine, car la caméra est placée de l'autre côté de la vitre de la chambre et les lumières de Tokyo s'y reflètent. Le co-critique en chef du *New York Times* décrit ainsi la scène : « The film's most extraordinary shot is of a woman weeping alone in a hotel room. The camera is outside the window, and the woman is barely visible through the reflected phantoms of skyscrapers and passing traffic » (Scott, *NYT* 04/10/2000).

Dans un film classique, on aurait plus volontiers tourné une telle scène de l'intérieur de la chambre, avec un gros plan sur la détresse de Sherry. Afin de créer un affect immédiat chez le spectateur. On voit la différence avec *Yi Yi*. Ce film engendre lui aussi des émotions, mais d'un autre ordre, plus large, qui a le potentiel d'engendrer une réflexion. Car ce qui ressort davantage, c'est la solitude — qui pourrait être la nôtre — de cette femme au sein d'une des plus grandes villes du monde. Le tout apparaît typique du cinéma de l'*image-temps* deleuzien, avec des « situations optiques et sonores pures ». Une scène qui *pense*. Elle en dit beaucoup sur la vie contemporaine sans l'entremise d'un discours. Et dans ce cas-ci, elle nous rapproche plus de l'intériorité même du personnage que ne le ferait un gros plan, qui produirait un affect appelé à être remplacé par un autre dès que la scène change de lieu, puis encore par un autre affect plus loin, et ainsi de suite. Un type de cinéma que d'aucuns qualifient de *manipulateur*.

Le protagoniste (collectif) et le monde. — Assez rapidement dans l'histoire du film, la grand-mère a une attaque et se retrouve à l'hôpital dans un profond coma. On la ramène toutefois dans l'appartement de la famille. Chaque personne est conviée à tenir compagnie à la grand-mère, et surtout à lui parler pour qu'elle sente bien leur présence. « Un tel événement conduit inmanquablement l'entourage à *une réflexion sur soi-même*. Et puis que dire à cette présence muette aux portes de la mort? » (Kermabon, 24 n° 103-104, la thèse souligne). Par voie de conséquence, des failles existentielles vont se faire jour.

Min-Min d'abord entre en crise. Elle trouve qu'elle n'a rien à dire à sa mère. Après quelques minutes à raconter son quotidien — elle travaille dans un immeuble à

bureaux —, c'est le vide. Pire, elle trouve que ce quotidien est lui-même vide. « Je n'ai rien à dire à maman. Ce que j'ai fait ce matin, cet après-midi, ce soir. Exactement la même chose tous les jours. Ça tient en une minute. Ma vie est un grand vide », dit-elle en pleurs à son mari. Elle n'en peut plus de cette situation, de son *ordinaire* sans *intérêt* — en termes cavelliens — et dénué de signification. Elle décide alors d'aller faire un séjour dans un temple sur une montagne où il y a un « maître », un guide spirituel. Le culte de ce temple — qu'on ne voit jamais — n'est pas connu. On sait toutefois qu'il est polythéiste, car le maître viendra visiter le mari de Min-Min, N.J., et lui parlera brièvement d'une vie en harmonie avec les « dieux ». On n'en apprendra pas beaucoup plus, sinon que le séjour au temple n'est pas gratuit. Min-Min disparaît pendant la majeure partie du film.

N.J. vit lui aussi une crise existentielle. Un second événement l'accroche dans son cas : la rencontre par hasard de son grand amour de jeunesse, Sherry, qu'il avait décidé de laisser tomber une trentaine d'années plus tôt. Surgissent alors en lui des doutes sur la vie qu'il a connue par après. S'ajoutent à cela les problèmes financiers de l'entreprise où il travaille, comme associé, une société d'informatique qui hésite entre copier des logiciels existants ou établir un partenariat avec Ota, un entrepreneur japonais intègre. Celui-ci est également pianiste et philosophe. À l'opposé de Min-Min, Ota apprécie chaque petit moment de son *ordinaire*, toujours renouvelé pour lui : « Chaque jour est une première fois. Chaque matin est nouveau »¹⁸.

Devant la grand-mère, toujours dans le coma, N.J. apparaît troublé : « Je ne suis plus sûr de rien ». Comme il doit rencontrer une autre fois Ota, cette fois-ci à Tokyo, il propose à son amour de jeunesse, Sherry — qui vit maintenant aux États-Unis —, d'aller le rejoindre là-bas pendant une semaine. Les deux se retrouvent, discutent de leur rupture passée et explorent la possibilité de tout abandonner dans leur vie actuelle pour vivre enfin ensemble. Mais les anciennes

¹⁸ À comparer avec Thoreau, influencé par la philosophie et la spiritualité orientales comme décrit dans la partie généalogique, qui écrit dans *Walden* : « Chaque matin était une joyeuse invitation à mettre ma vie [...] dans sa simplicité, et je pourrais dire son innocence, à l'unisson avec la nature elle-même » (1967 [1854], 193),

mésententes reviennent aussi et finalement les deux se séparent de nouveau — c'est alors que se produit la scène décrite supra, avec Sherry en pleurs dans sa chambre d'hôtel.

En parallèle avec la petite escapade de son père au Japon, l'adolescente Ting-Ting a un flirt — son premier semble-t-il. Mais le garçon, Fatty, est l'ami de cœur de sa voisine, Li-Li, les deux s'étant laissés un temps. Fatty a lui aussi un côté philosophe, mais contrairement à Ota il apparaît nihiliste. Il dit aimer voir des films sombres, avec des tueurs. Ting-Ting n'y comprend rien : « À quoi cela peut-il servir? » Dans les jours qui suivent, Fatty repousse Ting-Ting, usant d'un langage brutal envers elle, sans raison apparente, puis reprend sa liaison avec Li-Li. Mais les choses vont de mal en pis et Fatty devient lui-même un tueur. Sa victime est le professeur d'anglais de Li-Li, car les deux avaient eu ensemble une relation sexuelle — tout cela nous est connu indirectement par un bulletin de nouvelles à la télé. En bref, pendant l'absence de son père et de sa mère, dans une ville à l'apparence bien paisible, l'adolescente Ting-Ting découvre la dureté du monde : « Pourquoi le monde est-il si différent de ce que nous pensions qu'il était? », dit-elle, désorientée, devant sa grand-mère plongée dans le coma. Elle dira aussi : « Le monde est beau quand je ferme les yeux ». On y reviendra au point suivant.

Le personnage sans doute le plus surprenant est le garçon de huit ans, Yang-Yang. Lorsque la grand-mère tombe dans le coma, il refuse de lui parler. Il est persuadé qu'elle ne peut l'entendre puisqu'elle ne le « voit » pas. Mais Yang-Yang réfléchit et agit, de plusieurs façons. Il se pose d'abord des questions qui étonnent son père — et sûrement le spectateur — au sujet de la « vérité » : il estime qu'on ne peut jamais connaître plus de la « moitié de la vérité », car on ne peut « voir que devant nous » avec nos yeux. Puis, il cherche des solutions : il devient photographe pour montrer à des personnes ce qu'elles ne peuvent voir par elles-mêmes, comme le derrière de leur tête. Ce qui laisse très perplexe son entourage. Il tente aussi de se venger des multiples taquineries dont il est l'objet à son école en raison de sa naïveté. Il n'obtiendra aucun succès de ce côté. En outre, il fait une expérience touchant à la vie : voyant une de ses camarades faire des longueurs dans une piscine, il a l'idée de savoir combien de temps il peut rester la tête sous l'eau sans respirer. Pendant plusieurs minutes, où il y a une ellipse, on

n'est pas certain s'il a survécu à son expérience. Enfin, il veut savoir ce qu'est la mort. Lors des funérailles de sa grand-mère, il se décide enfin à lui *parler*. Il exprime le souhait d'entrer en communication avec elle pour ensuite enseigner au monde des choses qu'on ignore à ce sujet. En d'autres mots, Yang-Yang entend poursuivre sa recherche sur la vie, la mort, l'invisible, la vérité.

Yi Yi se termine sur le discours de Yang-Yang, avec une musique de piano très douce. On verrait facilement le jeune garçon comme l'alter ego du réalisateur du film. Ou comme l'incarnation d'un artiste en devenir, ayant une préoccupation théologico-philosophique et réfléchissant sur sa démarche.

Épiphanie (1^{re} version). — En employant une technique autre que le cinéma classique, *Yi Yi* défavorise, avec sa caméra discrète et son caractère choral, l'identification du spectateur à un personnage, technique par excellence du cinéma hollywoodien, génératrice d'affects, mais qui en viennent à s'estomper une fois le film terminé. Dans une perspective deleuzienne, *Yi Yi* est un film qui donne à la pensée l'occasion de se déployer, car il n'est pas construit sur une longue suite d'actions et de réactions — la principale action devient même une inaction, celle de la grand-mère immobilisée. Et d'un point de vue cavellien, par l'observation des membres de la famille Jiang, le spectateur se voit interpeller dans son « ordinaire », et non dans une vie imaginaire que d'autres films lui permettraient de rêver. Le film a alors le potentiel de (re)donner un « intérêt » à cet ordinaire, qu'on tend à vivre mécaniquement et qui peut être perçue comme « vide », comme le dit Min-Min avant son départ pour le temple. Dans la revue québécoise *Séquences*, Claire Valade, déjà citée auparavant, l'exprime très bien par ce commentaire :

Ce sont des gens comme vous et moi, ni plus ni moins extraordinaires que chacun d'entre nous. Et c'est ce qui fait la qualité et la force de ce film : à travers la vie de ces gens en apparence si banals, à travers le récit de *leurs petites angoisses, de leurs regrets, de leurs peurs, de leurs découvertes*, il nous semble que ce sont nos propres vies qui se révèlent à nous *dans ce qu'elles ont de plus simple, de plus unique, de plus étonnant* (Séq n° 214, la thèse souligne).

Par ailleurs, le titre du film, littéralement « Un Un », à première vue étrange, prend un sens quand on se rend compte que le parcours de chaque personnage n'est jamais isolé de celui des autres. L'aventure sentimentale de N.J. se met en

parallèle avec l'expérience que vit sa fille. Le jeune Yang-Yang expérimente diverses situations en allant *vers le monde*, alors que sa mère se retire un temps du monde pour mieux aller *vers elle-même*. De même, le discours du ténébreux Fatty, avec qui Ting-Ting passe une soirée, est mis en parallèle avec celui du radieux Ota, avec qui discute N.J.

Il n'y a pas, dans *Yi Yi*, d'expérience qui ne soit le décalque ou la réplique d'une autre expérience, sa voisine dans l'espace ou par le montage. La réalité se compose d'un dos et d'une face, tout se double, se répond et se retourne (Burdeau, *CdC* n° 549).

On peut y voir une allégorie sur le *Yin* et le *Yang* mais, plus important, on se trouve devant une quête collective, d'où le choix de la présente analyse de voir la famille Jiang comme un seul protagoniste. Dans un autre contexte, cette quête pourrait être vécue par une même personne, qui traverserait diverses situations dans son parcours de vie : un sentiment de vide personnel (Min-Min); un scepticisme et un malaise existentiel (N.J.); une profonde déception devant l'état du monde (Tin-Tin); un questionnement sur la vie, la mort, la vérité (Yang-Yang). En l'espace de quelques semaines, la famille Jiang connaît ensemble diverses étapes d'une quête *augustinienne*.

Le traitement du film est capital pour nous faire ressentir cette quête. Si la caméra s'éloigne physiquement des personnages, elle crée en revanche des conditions pour un rapprochement entre l'intériorité des personnages et celle du spectateur. Et ce, en se désintéressant au maximum de l'action — comme celle du meurtre, connu qu'indirectement, et sur lequel on ne s'étend pas; même chose en ce qui concerne une apparente tentative de suicide du frère de Min-Min, en raison de soucis financiers. Cette approche nous fait mieux sentir les *mouvements* intimes des personnages. C'est-à-dire quelque chose de « secret » en eux, comme l'exprimait le commentateur des *Cahiers du cinéma* plus tôt.

En outre, le film n'impose pas un point de vue. On est aux antipodes d'un cinéma qui explique tout, aplanissant toutes les ambiguïtés possibles. Au contraire, il les multiplie, mais délicatement. « Ce sens du mystère, de la retenue, rend ces personnages et leur vie (notre vie?) on ne peut plus fascinants » (Valade, *Séq* n° 214). Ainsi, quand Ting-Ting déclare que « le monde est beau » lorsqu'elle

ferme les yeux, bien des perceptions sont alors permises. Même chose en ce qui concerne sa mère, Min-Min. À son retour celle-ci dit que, au temple, les rôles étaient inversés. On lui parlait *comme* elle parlait elle-même à sa mère : « J'étais comme maman. Ils étaient comme moi [...] Ça m'a fait réaliser que les choses ne sont en fait pas si compliquées ». Le spectateur a la possibilité de percevoir cette expérience selon sa subjectivité. Idem en ce qui concerne N.J., qui énonce ceci en revenant du Japon, où il a eu l'idée un temps de reprendre sa vie là où il l'avait laissée une trentaine d'années plus tôt : « J'avais pensé me donner une seconde chance. Mais j'ai réalisé que je n'en avais pas besoin ». On voit de plus N.J. prendre ses distances avec ses collègues de bureau, qui ont décidé de copier des logiciels existants plutôt que de faire alliance avec l'honnête Ota. On peut suggérer ceci : Ting-Ting, Min-Min et N.J. ont pris un détour, nécessaire, dans le monde pour enfin aller vers leur moi intime, et de là pour revenir dans le monde en cherchant un équilibre entre leur intériorité et leur extériorité — un sujet qui sera au cœur de la troisième partie de la thèse.

En bref, grâce à ses fines ambiguïtés, et grâce au jeune Yang-Yang, avec ses expériences à la fois inattendues, sérieuses et cocasses, *Yi Yi* garde le spectateur *éveillé* — pour emprunter un terme cher à Thoreau, qui lui-même l'emprunte au bouddhisme — pendant près de trois heures. Et le parcours collectif des Jiang, à la fois ancrés dans la modernité et détachés des événements autour d'eux, soulève des questions existentielles de fond. Elles interpellent la spiritualité de quiconque ayant une sensibilité à ce sujet. Le film laisse aussi à chaque subjectivité le soin de percevoir ou non une spiritualité à partir des images qui lui sont offertes. Et aussi à partir du vécu de chacun et de chacune, comme le prône la théologie contemporaine développée dans le sillage d'auteurs comme Rahner ou Gebara.

2.2.1.3 *Ida*¹⁹

(2014; Pologne; du Polonais Paweł Pawlikowski (réalisation) et de la Britannique Rebecca Lenkiewicz (scénario); 82 minutes; cinq récompenses aux Prix du cinéma européen, dont celui du meilleur film, et Oscar du meilleur film en langue étrangère à Hollywood en 2015.)

Comme le film turc analysé au début de cette section, *Ida* prend lui aussi la forme d'un *road movie*, un film balade. Mais cette fois-ci avec une distribution dominée par des femmes. Il est de plus campé dans un cadre historique, celui de la Pologne communiste des années 1960. Le personnage-titre est novice dans un couvent, mais il ne s'agit pas de ce qu'on appellerait un film « religieux », ni d'un questionnement sur la foi chrétienne. Il s'agit avant tout d'un portrait de deux femmes très contrastées qui se livrent à une quête concernant leur passé commun. Le film aurait très bien pu s'intituler *Ida et Wanda*.

De quoi s'agit-il?

- *Où?* En Pologne. À divers endroits, urbains et ruraux.
- *Quand?* En 1962, pendant quelques jours ou quelques semaines. En hiver, car il y a de la neige.
- *Pourquoi?* Sœur Anna, qui a grandi dans un orphelinat, s'apprête à prononcer ses vœux définitifs dans un couvent, quelque part à la campagne. Auparavant, la supérieure lui demande d'aller rencontrer sa tante, qu'elle n'a jamais vue, à la ville.
- *Qui?*
 - Protagonistes : Ida (sœur Anna), une jeune femme d'autour de 18 ans, et sa tante, Wanda, une juge;
 - Autres personnages : 1) un saxophoniste jouant dans un groupe; 2) la famille qui habite l'ancienne maison des parents d'Ida, en zone rurale.
- *Quoi?* En rencontrant sa tante Wanda, sœur Anna découvre que son vrai nom est Ida Lebenstein. « Tu es une nonne juive », lui dit Wanda. Les parents d'Ida sont morts pendant l'occupation allemande en Pologne, là où ils se cachaient à la campagne. Ida et Wanda partent en auto pour retrouver leurs restes. On apprendra aussi que Wanda avait un fils, également mort avec les parents

¹⁹ Voir une bande-annonce du film, [en ligne] :

<www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19541123&cfilm=223850.html> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

d'Ida. Peu après avoir retrouvé les restes, Wanda se suicide. Ida, qui a rencontré un saxophoniste en cours de chemin, hésite sur ce qu'elle va faire par la suite.

Le monde du film. — Le monde de *Ida* a pour cadre la Pologne de l'ère communiste. Une époque répressive et oppressive, qu'on découvre d'abord par une courte scène de procès, présidé par Wanda, où on voit une personne accusée d'activités « antisocialistes » pour une simple querelle de voisins. En outre Wanda dira elle-même à sa nièce — qui ne connaît rien de ce qui est extérieur au couvent — qu'on l'a surnommée « Wanda la rouge ». Car elle a déjà été procureure dans une série de procès où elle a envoyé à la « potence » plusieurs « ennemis du peuple ».

Il y a aussi un hors-champ historique incommensurable, qui renvoie — comme dans le film *Hannah Arendt* mentionné dans la section sur les stratégies méthodologiques — à la Shoah, qui a presque éliminé en entier la population juive polonaise. Ida et Wanda en sont de rares rescapées. Dans les images que nous donne la caméra, la Shoah se fait sentir quand les deux femmes vont enterrer les restes de leurs proches dans un cimetière juif, où reposent leurs ancêtres. L'endroit est visiblement à l'abandon et il n'y a plus de rabbin dans la région pour présider à une cérémonie.

La connaissance de ce cadre procure un intérêt supplémentaire au film, mais son sujet n'est ni l'époque communiste ni les souffrances du peuple juif en Pologne. Comme dans tous les autres films analysés, *Ida* retient l'attention autrement que par la connaissance d'un contexte. Le film construit un monde distinct autour de deux femmes. On connaît d'abord le couvent d'Ida (sœur Anna), où la vie se déroule dans le silence et la retenue de ses émotions. La règle y semble rigide, mais la supérieure encourage la novice à sortir dans le monde avant de prononcer ses vœux. Dans ce monde, on sent parfois des relents d'antisémitisme, notamment de la part d'un barman à qui Wanda — qui boit beaucoup — demande des informations dans sa recherche sur la famille d'Ida, les Lebenstein : « Des Juifs? » répond le barman sur un ton qui déplaît à Wanda; « Non, des Esquimaux », lui retourne-t-elle sèchement.

Le monde de ce film apparaît généralement austère. Mais la rencontre avec un saxophoniste, d'abord pris en auto-stop par Wanda, apporte une couleur inattendue dans cet univers. Le saxophoniste joue la musique du jazzman afro-américain John Coltrane (1926-1967), qui détonne dans la grisaille ambiante. Notons enfin que le spectateur découvre tout ce qui est en dehors du couvent en même temps que la protagoniste Ida. On a déjà fait cette observation lors de l'analyse de *Il était une fois en Anatolie*, avec le médecin Cemal. Ce type de construction permet au spectateur d'accompagner un personnage dans sa quête, de faire en quelque sorte un bout de chemin avec lui.

Traitement. — Le film polonais se distingue en premier lieu techniquement. Il a été tourné en noir et blanc dans un format d'image presque carré — appelé « académique », ou « 4/3 » —, soit celui des films en noir et blanc tournés dans le passé. Ce choix nous indique au départ qu'on n'est pas dans le cinéma-spectacle courant du 21^e siècle. Et il contribue à créer l'impression d'austérité mentionnée supra. Mais c'est aussi un choix esthétique pouvant donner des images d'une grande qualité artistique. Comme c'est le cas du film *Ida*, qui a remporté le prix du Meilleur directeur de la photographie à la 27^e cérémonie des Prix du cinéma européen, en 2014.

La deuxième caractéristique la plus notable, que l'on retrouve tout au long du film, vient de la façon inhabituelle avec laquelle sont cadrés les personnages. Dans beaucoup de plans, Ida (sœur Anna) et Wanda apparaissent très décentrées dans le champ de la caméra. Comme si elles étaient repoussées le plus possible vers un coin de l'image : « Wanda and Anna [are] overwhelmed by the spaces they inhabit and the weight of history. Impassive grey skies and bulky cement blocks dominate the screen, consigning the characters to its lower corners » (Wheatley, *S&S* 28/11/2014) Parfois, on ne voit que leur tête, ou une partie de leur tête, dans le bas de l'image. « [The camera] keeps them low in the frame, with unusually ample space above their heads, creating a kind of cathedral effect » (Scott, *NYT* 01/05/2014).

Ainsi, ce qui est derrière les protagonistes, soit *la réalité dans laquelle elles vivent*, domine en superficie d'écran. Cet arrière-plan montre souvent une sorte de vide,

ou une absence : un ciel sans soleil, des bâtiments sans caractère, une route sans circulation, une campagne sans vie, des places de village sans villageois. Dans le film *Yi Yi*, Min-Min, la mère de la famille, parlait d'un « vide » intérieur. Ici les images présentent un vide dans le monde du film. Mais vide n'est pas synonyme de noirceur ou de néant. « *Ida and Wanda can seem small and alone, lost in a vast and empty universe. But their surroundings often achieve a quiet grandeur* » (Scott, *NYT* 01/05/2014). Ainsi, les images créent à la fois un effet d'écrasement des individus, propre au régime politique de cette époque, et un espace de liberté pour l'œil et la pensée du spectateur. Une façon différente, par rapport à *Yi Yi*, de garder le spectateur *éveillé*.

Les protagonistes et le monde. — La scène la plus marquante du film — et une des plus fortes dans les films analysés dans la présente thèse — est sans doute le suicide de Wanda, après avoir retrouvé les restes de son fils et de sa sœur. Wanda fait d'abord jouer sur son tourne-disque une symphonie de Mozart, la 41^e et dernière, dite la « Jupiter », avec un rythme énergique. Puis elle ouvre toute grande une fenêtre à volets dans son appartement, situé dans le haut d'un immeuble. Après avoir disparu un moment du champ de la caméra — qui reste fixe pendant toute la scène —, Wanda revient d'un pas résolu, éteint sa cigarette et se précipite sans hésitation hors de la fenêtre, suivant pratiquement le rythme de la musique. La caméra n'en montre pas plus. On peut soumettre quelques explications à ce geste, que certaines scènes nous auraient suggérées : 1) douleur insoutenable pour son fils qu'elle avait abandonné pour joindre la résistance pendant la guerre; 2) contrecoup de la Shoah, qui a décimé les siens — la scène d'avant le suicide nous montre Wanda étaler plusieurs photos anciennes sur une table; 3) régime politique mensonger et inhumain auquel elle a participé; 4) affectation à un rôle subalterne (parce que femme?), où elle est confinée à juger des causes insignifiantes; 5) état dépressif qu'alimente un alcoolisme incontrôlable — elle boit même en conduisant; 6) aventures sexuelles d'une nuit avec des types sans envergure. Et aussi un manque d'estime pour elle-même : « Je suis une pute, et toi une petite sainte », dit-elle à sa nièce. Toutefois, on ne pourrait réduire le geste d'une personne aussi complexe par une explication simple. S'il y a un personnage dont la description défie les limites du langage, c'est bien celui-là. Par les images et les sons cependant, on retient ceci : pour Wanda, personnage

souffrant, la mort devient la porte de sortie d'un monde où la seule beauté que l'on perçoit dans son environnement provient de la musique de Mozart. Mais la consolation apportée par la musique, fut-elle d'un des plus grands compositeurs, a des limites.

Les choses sembleraient différentes pour sa nièce. Mais est-ce vraiment le cas? Tout au long du film, Ida garde pratiquement la même expression que celle qu'elle a au couvent. Son jeune visage, avec la coiffe de religieuse, a un air de madone, ni triste ni joyeux. On l'observe découvrir le monde sans rien exprimer. « La future nonne reste au bord de la vie, elle regarde, observe [...] ce qu'il se passe autour d'elle. Son visage de madone ne donne rien à la caméra » (Bauche, *Positif* n° 636). À de rares occasions, on l'aperçoit toutefois esquissant un sourire, surtout quand le saxophoniste lui fait un compliment galant. Et aussi quand elle revient au couvent : au réfectoire, on la voit pouffer légèrement de rire, sans raison apparente, ce qui est remarqué par la supérieure. On la voit aussi écouter la musique de John Coltrane avec fascination. Ainsi affleure à l'occasion la présence d'un moi intime, que la jeune actrice interprétant Ida transmet grâce à un jeu en retenue.

Mais Ida reste un personnage énigmatique. On ne la voit pas réagir lorsqu'elle apprend son origine juive, ni lorsque les restes de ses parents sont déterrés, quelque part en forêt. Ni même quand l'homme qui a conduit les deux femmes jusqu'à cet endroit — et qui occupe sans droit de propriété la maison où Ida est née — déclare que c'est lui-même qui a tué ses parents. Il prononce cette lourde déclaration du fond de la fosse qu'il vient de creuser, comme s'il lui donnait l'occasion de se venger. Mais Ida ne fait ni ne dit rien. On ne peut même pas interpréter son silence comme un geste de pardon. Son intériorité nous est largement interdite. Elle est inconnaissable. En outre, avec des images en noir et blanc, les yeux d'Ida apparaissent très foncés, ce qui accentue son impénétrabilité.

On voit toutefois Ida réagir après le suicide de Wanda. Elle met en pratique une recommandation de sa tante, qui lui avait dit que ses vœux de religieuse cloîtrée ne représenteraient pas un sacrifice si elle n'avait pas eu auparavant une relation

amoureuse. Ida — qui avait déjà décidé de remettre à plus tard le moment de prononcer ses vœux — revient alors un temps dans l'appartement de sa tante, après les funérailles de celle-ci. Non seulement la jeune femme retrouve le saxophoniste, mais elle expérimente le style de vie de Wanda : elle fume, boit et porte une robe moulée. Après une nuit passée avec le saxophoniste — la seule? — survient alors au matin le dialogue le plus significatif du film :

– le saxophoniste : À quoi tu penses?

– Ida : Je ne pense pas.

– le s. : Demain, on va jouer à Gdańsk. Tu viens avec nous?... Tu as déjà été au bord de la mer?

– Ida : Je n'ai été nulle part.

– le s. : Alors viens avec nous. Tu écouteras notre musique... On se baladera sur la plage.

– Ida : Et après?

– le s. : Après... on achètera un chien, on se mariera, on aura des enfants, on achètera une maison.

– Ida : Et après?

– le s. : Après... les problèmes, comme tout le monde.

Fin de la conversation. Après cette dernière remarque fort peu enthousiasmante, il semble qu'Ida se mette ensuite à *penser*. La scène suivante, elle reprend ses vêtements de novice et quitte la ville. Le dernier plan est un travelling montrant Ida marcher d'un pas ferme sur une petite route de campagne. Un choral célèbre de Bach — BWV 639, « Je t'appelle, seigneur Jésus-Christ », une pièce d'orgue ici dans une transcription pour le piano — accompagne la scène jusque dans le générique. Malgré la musique éthérée et la coiffe de religieuse, rien ne nous confirme qu'Ida s'en va prononcer ses vœux définitifs. Ou si elle le faisait, quelles seraient ses motivations à ce moment-ci? Une foi profondément ressentie? Ou une rupture avec le monde, semblablement à sa tante, mais via un autre moyen? L'ambiguïté règne. Le commentateur de la revue britannique *Sight & Sound*, cité auparavant, résume ainsi le film :

[This is] not a film about finding salvation through belief, and at its end we can't be sure where Anna is going. Crafted with deceptive simplicity, riven with *uncertainty*, *Ida* has no answers to the questions it raises about how we protect ourselves and our loved ones from the burdens of the past, nor how we move forward. But its

indelible images are a stark reminder of Bazin's dictum that *film itself is a kind of miracle* (Wheatley, S&S 28/11/2014, la thèse souligne).

Épiphanie (1^{re} version). — Comme mentionné, par certains côtés *Ida*, film balade, ressemble au film turc analysé : Wanda et Ida se déplacent en voiture à la recherche de restes humains. Mais ces restes touchent à leur identité. Visiblement, Wanda accomplit un périple qu'elle avait jusqu'alors différé, mais qui devient maintenant urgent à réaliser — pour obtenir des renseignements, elle n'hésite pas à proférer des menaces, en vertu de l'autorité que lui confère sa fonction de juge. Il y a lieu de se demander aussi — avec la façon résolue avec laquelle elle exécute son geste — si le suicide n'était pas la solution envisagée depuis longtemps par Wanda. Dans ce monde marqué par un dogmatisme déshumanisant. Son zèle politique, en tant que « Wanda la rouge », lui aura servi un temps à évacuer sa souffrance. Ou à combler un vide, celui de son monde. Mais au bout du compte, ce vide finit par l'aspirer.

Wanda est un personnage d'une grande complexité, aux multiples résonances. À la fois victime et bourreau, sensuelle et brutale, attentionnée à l'égard de sa nièce mais dégoûtée du monde. Ainsi qu'athée apparemment — elle ne manifeste pas le moindre sentiment religieux —, mais non coupée de ses racines juives, tenant à faire un long trajet en auto pour aller enterrer les restes de sa sœur et de son fils avec ceux de ses ancêtres. Elle incarne à elle seule un grand pan de l'histoire du 20^e siècle et ses blessures non refermées. Mais d'abord, sa balade en compagnie d'Ida constitue une quête existentielle singulière. Pour mieux le dire : la balade de Wanda va l'entraîner vers le dénouement d'une crise qu'elle semblait soigner auparavant par l'alcool et des aventures sentimentales sans lendemain.

Quant à Ida-sœur Anna, sa complexité est tout intérieure. À la suite de son périple, marqué par des révélations percutantes en ce qui la concerne, son expression de madone indéchiffrable n'en devient que plus troublante. De surcroît, dans la scène finale, on ne sait trop où elle va. Mais son pas apparaît aussi décidé que celui qu'avait sa tante lors de son suicide. Sa marche devient alors le début d'un autre parcours, en devenir. Et intérieurement plus sinueux que celui qui s'annonçait pour elle au début du film, car confronté dorénavant avec ce qu'elle connaît du monde.

Le tout baigne dans une esthétique très *parlante*, mais paradoxale. La Pologne du film est « triste, pauvre, pluvieuse et boueuse [...] Cela donne à *Ida*, le film, une aridité voulue, mais majestueuse de beauté » (Castiel, *Séq* n° 291). En raison d'une habile utilisation du noir et blanc. Par-dessus tout, ce qui donne une œuvre exceptionnelle et qui invite à la réflexion pour la présente thèse, c'est la relation entre deux femmes à l'expérience de vie très différente. Deux femmes de prime abord contrastées : une « pute » et une « sainte » selon les termes employés par Wanda. Mais progressivement les choses bougent : « Having set up an obvious contrast between Wanda and Ida [...] the film proceeds to complicate each woman's idea of herself and the other. Their black-and-white conceptions of the world turn grayer by the hour » (Scott, *NYT* 01/05/2014). Et intérieurement, sont-elles si différentes l'une de l'autre? L'une est-elle moins spirituelle que l'autre?

On approfondira davantage plus loin la réflexion que suscite ce film, car il touche, avec d'autres, à une problématique clé : la spiritualité dans un monde qui entrave les possibilités d'épanouissement de l'autre.

2.2.1.4 « Chercher » : Bilan

Les trois films qui viennent d'être décrits et analysés montrent à la fois des différences importantes et des points de contact notables. Les contextes d'abord varient énormément : 1) un plateau aride dans une région où se rencontrent l'Asie et l'Europe (l'Anatolie); 2) une grande ville asiatique qui a adopté le style de vie de l'Occident (Taipei); 3) et un cadre historique en Pologne qui a profondément marqué le 20^e siècle. Les techniques utilisées aussi ne sont pas les mêmes : des images en couleurs avec des éclairages recherchés dans le premier; une caméra non inquisitrice, pudique, dans le second; des images en noir et blanc, en format 4/3, dans le troisième. La diversité des moyens plaiderait en faveur du *multiple* dans une discussion platonicienne.

Cela étant dit, une quête qui touche à l'existence et à la relation avec le monde est présente dans chaque film. Dans le film turc, le malaise du médecin existait sûrement avant, mais les événements qu'il vit alors, avec l'autre dans le monde, vont précipiter en lui une profonde réflexion sur l'humain et sur la vie.

Visuellement, cette relation est particulièrement mise en évidence au sein d'un événement singulier, au centre du film, chez le mukhtar, où un simple jeu d'éclairage va faire entrevoir aux personnages — et au spectateur — une autre dimension de la réalité. Dans *Yi Yi*, la crise était sans doute latente. C'est le coma de la grand-mère qui va entraîner les membres de la famille dans un questionnement sur leur vie et leur rapport au monde. Ce rapport s'exprime aussi visuellement, dans ce cas-ci avec un effet récurrent, par l'emploi de la vitre, faisant apparaître en surimpression le monde extérieur — qui pourrait être aussi celui du spectateur — dans la vie des personnages. Dans *Ida*, la crise existentielle atteint une ampleur vertigineuse avec le personnage Wanda, qui donne l'impression de porter sur ses épaules une part importante des dérives idéologiques et des horreurs du 20^e siècle. Pour sa nièce, on ne sait trop, mais la fin du film pourrait marquer pour elle le début d'un grand questionnement qui désormais ne cessera plus. Sa *pensée* s'est mise en marche. Visuellement, le film polonais a également une façon bien à lui d'exprimer la relation entre les protagonistes et le monde : en décadrant au maximum Ida (sœur Anna) et Wanda.

Le *multiple* ne va donc pas dans toutes les directions. Il tourne autour d'un questionnement sur la vie et sur notre rapport au monde. Les modalités de la quête diffèrent, mais l'idée de la recherche, et son importance, se retrouvent dans les trois films. En outre, on peut imaginer que le médecin turc Cemal, sceptique et désillusionné, a pu être dans son enfance semblable au jeune Taïwanais Yang-Yang, qui de son côté risque de connaître bien des déceptions dans sa quête de vérité. Tous les protagonistes rencontrés dans ces films pourraient chacun et chacune incarner une étape dans une longue quête *augustinienne*, mais appelée à rester inachevée. Aucun de ces films n'apporte une réponse clairement formulée. Encore moins définitive. Ces films sont en phase avec notre époque, où on admet qu'une vérité se voulant supérieure aux autres ne pourrait satisfaire toutes les cultures et toutes les subjectivités.

Sur ce dernier sujet, le film *Ida* nous montre, par l'entremise du personnage Wanda, combien peut être ravageur un système de pensée dogmatique qui écrase l'individu. Le même film expose aussi les dérives d'une pensée matérialiste. Mais il s'abstient de tenir un discours sur la question de l'athéisme, comme sur la foi de

Ida–sœur Anna. La condamnation de l'athéisme, aussi bien que la promotion d'un dogme religieux, ne pourrait être transnationale.

En résumé, dans les trois films le spectateur fait d'abord des constatations. Une grande qualité de ces œuvres vient qu'elles ne peuvent être emprisonnées dans une interprétation. Ces films ouvrent des portes et laissent beaucoup d'espace à la pensée, sans rien imposer. S'ils promouvaient une vérité, ce serait avant tout l'idée même de la quête, soit la nécessité de « chercher », avec une pensée en mouvement et qui ne craint pas de laisser des zones d'ombre pour la raison. Le personnage d'Ida–sœur Anna, qui à la fin marche vers on ne sait où en habits de novice, illustre bien l'idée d'un itinéraire spirituel sans fin, et qui se passe d'un discours de vérité.

2.2.2 CHOISIR

La question du « choix » est certainement présente dans la plupart des films du corpus de la thèse. Par exemple, le médecin turc Cemal choisit de cacher un élément important dans son rapport. Ce qui amène le film dans une autre dimension. Mais le choix ne concerne pas l'existence même de Cemal. Dans le film *Ida*, Wanda fait un choix, mais il consiste en sa sortie du monde. Quant à sa nièce, on ne peut vraiment dire quel est son choix, qui pourrait être aussi une autre façon de sortir du monde. Dans les trois films qui suivent on observe plus clairement des personnages qui sont conduits à faire un choix fondamental, spinozien pourrait-on dire, à propos de leur propre existence *dans* le monde : *La teta asustada* (Pérou), *L'homme sans passé* (Finlande) et *Amour* (France-Autriche). Dans les deux premiers, le choix est en lien avec la vie dans un bidonville, l'un se trouvant aux abords d'une capitale du Sud, et l'autre, plus inattendu, dans une capitale du Nord. Dans le troisième, le choix concerne une personne en fin de vie.

2.2.2.1 *Fausta (La teta asustada)*²⁰

(2009; Pérou; de la Péruvienne Claudia Llosa (réalisation et scénario); 93 minutes; Ours d'or au Festival de Berlin.)

Ainsi que l'écrit un commentateur des *Cahiers du cinéma*, les « nouvelles qui nous proviennent du cinéma péruvien sont trop rares pour ne pas y prêter une attention particulière » (Azalbert, *CdC* n° 646). Il est aussi trop rare qu'une femme cinéaste remporte un des trois prix les plus prestigieux — Cannes, Venise, Berlin — dans un festival de cinéma d'Europe. S'il y a lieu de s'en réjouir, la raison première pour inclure *La teta asustada*, littéralement « Le sein effrayé », dans le corpus de la présente thèse est toutefois autre. Ce film constitue d'abord une source de

²⁰ Voir une bande-annonce du film, [en ligne] : www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18888839&cfilm=142565.html > (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

réflexion exceptionnelle pour la pensée théologico-philosophique en train de se développer.

De quoi s'agit-il?

- *Où?* Au Pérou, à Lima et dans un de ses bidonvilles, situé dans une zone désertique un peu à l'écart de la ville.
- *Quand?* À notre époque, pendant quelques semaines.
- *Pourquoi?* Une dame âgée sans fortune, une Quechua, vient de décéder. Sa fille veut ramener sa dépouille dans son village natal.
- *Qui?*
 - Protagonistes : une jeune femme, Fausta, et sa mère; celle-ci a été violée pendant la guerre civile alors qu'elle portait sa fille, ce qui encourt une malédiction pour Fausta, selon une croyance populaire;
 - Autres personnages : 1) l'oncle qui héberge Fausta, et sa famille; 2) une pianiste fortunée; 3) le jardinier de celle-ci.
- *Quoi?* Pour amasser suffisamment d'argent pour ramener chez elle la dépouille de sa mère, Fausta, très refermée sur elle-même, devient domestique pour une riche pianiste. Celle-ci apprécie les mélodies que Fausta chante en travaillant. Elle lui offre une perle, venant d'un collier brisé, pour chaque chanson. Mais la pianiste a un but intéressé : elle cherche quelque chose d'inédit pour son prochain récital. À la villa de la pianiste, Fausta développe une relation de confiance avec un jardinier. Le film est encadré par un prologue, la mort de la mère, et un épilogue, l'émancipation de Fausta.

Le monde du film. — Le monde de *La teta asustada* est complexe. D'abord, il montre des lieux très différents. Fausta vit dans un bidonville situé en zone désertique. Les habitations modestes sont construites sur des collines où il ne pousse strictement rien. C'est ce lieu qu'on découvre au départ du film, un endroit aux antipodes du quartier de Taipei où habite la famille dans *Yi Yi*. Autour de Lima, la mondialisation est synonyme d'exclusion. Vers le tiers du film, Fausta, qui veut à tout prix ramener le corps de sa mère là où elle a grandi, trouve un emploi dans une riche villa de Lima. Cet endroit étonne au moment où on l'aperçoit. Aux abords d'un quartier populaire, avec sa multitude de petites boutiques, on pénètre sur le terrain d'une grande demeure, isolée par une haute palissade. Elle possède un vaste et luxuriant jardin. D'un coup, on découvre une facette radicalement différente de ce monde.

La complexité provient aussi de la séparation entre les univers culturels de ces deux lieux. Celui de Fausta est ancré dans des traditions autochtones, avec des croyances spécifiques de la communauté quechua dans laquelle elle a grandi. Selon ces croyances, elle apparaît condamnée — au départ du film — au malheur, soit à une seconde exclusion. On s'en rend compte notamment quand des femmes viennent laver le corps de la mère de Fausta. Une dame refuse alors de toucher les seins de la défunte. On comprend ici que la personne même de Fausta, allaitée par sa mère lorsque bébé, est victime d'une malédiction, qui a fait s'enfuir son « âme ». De son côté, la pianiste qui possède la grande villa baigne dans un univers qui s'apparente à celui de l'Europe cultivée. On la voit dans une scène donner un concert devant ce qu'elle appelle, avec orgueil, « le tout Lima ». Ce *tout* laisse à réfléchir.

En bref, on voit bien ici la force du cinéma, capable de dresser un univers complexe, et de rendre compte de ses tensions, avec peu de moyens. Nul besoin d'appuyer les images par un discours explicite. Et nul besoin d'effets spéciaux. Le film use de « situations optiques et sonores pures », dans le langage de Deleuze.

Traitement. — Le prologue donne le ton au film, avec un dialogue chanté inusité. Juste avant de décéder, la mère de Fausta raconte en chantant l'horreur qu'elle a vécue au moment de son viol — alors qu'elle portait sa fille —, et où elle a perdu en même temps son mari. Le récit témoigne d'une extrême violence, mais la mélodie est doucement psalmodiée. Fausta lui répond elle aussi en chantant légèrement : « Chaque fois que tu racontes ça [...] tu taches ton lit de larmes ». Sa mère l'incite à continuer de chanter, puis elle s'éteint.

Le corps de la mère restera en arrière-plan pendant tout le film, semblant même ne pas se décomposer à mesure que les jours passent. « Pendant tout le film, le corps de la mère attend — quasi incorruptible — que sa fille ait trouvé les ressources pour le mener à sa dernière demeure. Cette présence muette et funèbre fait comme un bourdonnement sombre qui tend toute l'histoire » (Sotinel, *Le Monde* 16/06/2009). Le film a ainsi la particularité de dépeindre un monde avec un réalisme cru tout en ayant un ton vaguement surréel, ou métaphorique. Ceux et celles qui connaissent la littérature latino-américaine — notamment Gabriel García

Márquez — ne s'en étonneront pas. Ce côté surréel, qui reste sobre dans *La teta asustada*, provoque quelques moments inattendus, inconfortables pour la raison. Le procédé inverse ainsi celui d'un *blockbuster* fantastique, qui crée un univers entièrement insolite, mais logique à l'intérieur du film.

Arrêts sur image :

Une fosse est creusée pour recevoir le corps de la mère, dans la cour même de la maison où habitent Fausta avec la famille de son oncle. Celui-ci pense d'abord que sa nièce ne dispose pas de moyens suffisants pour le transport du corps, et il a besoin de la chambre pour sa fille qui se marie. Mais plus tard, après que Fausta se fut trouvé un emploi, on découvre sans avertissement que la fosse s'est transformée en piscine pour enfants. Ultérieurement, un plan éloigné nous montre une scène où on voit un groupe de personnes assis autour de la piscine, tout comme dans la cour d'une résidence moderne possédant une belle piscine creusée. Mais l'image nous dévoile en même temps la désolation environnante, avec ses habitations modestes et ses collines dénudées. On ne sait trop s'il faut en rire ou en pleurer. « It's not black or tragicomic; it's the funny and the heartbreaking juxtaposed » (Gaunt, *TGuard* 20/02/2009).

Par ailleurs, le film est rythmé par le déroulement de quelques mariages à ciel ouvert dans le bidonville — Fausta y travaille, dans l'organisation de la réception. À une occasion, on observe des vœux s'échanger en un lieu surprenant, pratiquement au milieu du désert.

Le film se construit ainsi dans une suite d'images qui mêlent le réel — le film est tourné en décors naturels — avec le surréel. D'une part elles montrent l'*ordinaire* dont parle Cavell, mais dans un registre inattendu, déstabilisant, qui force l'attention. Et d'autre part elles brisent la logique de la pensée classique dont parle Deleuze, ce qui « met la pensée en rapport avec un impensé » (*IT-Del*, 279). Ce sujet sera approfondi dans la troisième partie de la thèse.

Les protagonistes et le monde. — Par-delà l'intrigue sur ce qui arrivera de la dépouille de la mère, c'est la relation entre Fausta et le monde qui est au cœur du film. Doublement ostracisée, comme ayant bu le « lait de la douleur » et comme résidente d'un bidonville, Fausta a bien des raisons de craindre le monde, en

particulier les hommes, qu'elle fuit le plus possible. À tel point qu'elle emploie une méthode pour éviter le sort qu'a connu sa mère : elle s'est mis une pomme de terre dans le vagin. Ainsi faisaient les femmes de son village natal pour dégoûter les hommes qui auraient voulu les violer. Mais la pomme de terre a commencé à germer et il y a un risque majeur d'infection. Fausta s'évanouit à l'occasion. Un médecin qui l'ausculte pense qu'elle est une pauvre fille sans éducation et que la pomme de terre lui sert de contraception. Il démontre un net mépris pour les « superstitions » des autochtones.

Fausta ne craint pas juste les hommes. Elle a littéralement peur de son ombre. Dans les rues du bidonville, elle longe le plus possible les murs, de crainte que de mauvais esprits s'emparent de son âme au milieu du chemin, comme c'est arrivé à son frère, croit-elle.

Mais Fausta a un atout : elle sait chanter, avec son cœur. Ses chansons et sa voix ne sont manifestement pas de celles qui pourraient faire d'elle une vedette, mais la riche pianiste qui l'embauche est fascinée par les mélodies que chante sa nouvelle domestique. Ayant brisé un collier de perles, elle propose à Fausta de lui donner une perle par mélodie qu'elle chante. À partir d'ici, le film devient de plus en plus elliptique. Et poétique. Fausta se métamorphose doucement, ce qui est illustré par un petit bol contenant de plus en plus de perles. Chanter apparaît comme le chemin de la libération, pour Fausta et pour sa mère, qui attend toujours d'être ramenée chez elle. Car même morte dès les premières minutes, elle demeure une protagoniste. Une singularité du film se trouve ici : une morte continue de *vivre* et oblige sa fille à sortir de son enfermement et de sa malédiction, qui font pratiquement d'elle une *morte*.

Elle aussi, la pianiste connaît une forme d'enfermement. On découvre qu'elle a utilisé une des mélodies de Fausta en guise de pièce clôturant un récital — il s'agit de variations sur le thème de la mélodie. Fausta aussi s'en rend compte : « Ça leur a beaucoup plu », dit-elle sans malice. Mais cela lui vaut d'être congédiée sur-le-champ. La pianiste n'aura donc accompli qu'un rapprochement intéressé envers Fausta et sa culture. Elle reste enfermée dans son univers. À la villa, Fausta aura toutefois développé une relation de confiance avec un homme autre que son

oncle, le jardinier, qui s'occupe d'un potager semblable à celui qu'elle avait dans son village natal. Dialogue entre Fausta et le jardinier, sur le thème du libre arbitre :

- le jardinier : Pourquoi t'as peur de te promener toute seule?
- Fausta : Parce que.
- le j. : Parce que tu le veux bien.
- F. : J'ai pas choisi d'avoir peur.
- le j. : Seule la mort est inévitable. Le reste, c'est parce qu'on le veut bien.
- F. : Et quand on te tue ou te viole, c'est pas inévitable?

Plus tard, c'est le jardinier qui transportera à l'hôpital Fausta, qui s'est écroulée après avoir récupéré ses perles. À demi consciente, elle dit : « Qu'on me l'enlève! » C'est ainsi qu'elle exprime un choix fondamental en ce qui concerne sa propre vie. Elle subira une intervention en serrant les perles dans sa main.

Arrêts sur image :

L'épilogue nous montre Fausta avec le corps de sa mère face à l'immensité de l'océan — après un transport dans une camionnette. Elle chante doucement : « Regarde la mer, maman, regarde la mer ». Puis la dernière image nous dévoile le visage de la jeune femme au-dessus d'une pomme de terre qui a germé et fleuri.

Épiphanie (1^{re} version). — *La teta asustada* a un accent de fable sur l'émancipation, ou l'autoguérison, d'une femme. Une fable qu'on pourrait aussi mettre en parallèle avec le désir d'un peuple de se sortir d'un passé douloureux pour construire un avenir meilleur. La caméra adopte un point de vue qui rejoint un aspect clé de la théologie de la libération, touchant à la justice et à l'égalité. Par exemple, lorsque Fausta se rend pour la première fois à la propriété de la pianiste, elle apparaît « soumise et craintive [...] comme un petit animal aux aguets », alors qu'à la fin on la voit « comme une lionne [aller] récupérer les gages qu'on lui doit » (Azalbert, CdC n° 646), après un congédiement visiblement honteux.

Mais les qualités premières de ce film, comme dans toute grande œuvre artistique, ne viennent pas de la justesse d'une cause sous-entendue. Elles viennent d'abord du traitement du sujet, assez délicat dans ce cas-ci. Car la marge est mince entre

montrer les effets négatifs d'une croyance populaire et dénoncer ces effets. Dans ce dernier cas, le film se transformerait en discours explicite en secondarisant, voire en annihilant, son aspect artistique. Si le film a pu recevoir un prix prestigieux, c'est qu'il réussit à éviter ce genre de piège, bien connu. Au-delà d'une réalité contextualisée, dont prendra bonne note le spectateur, c'est avant tout « un processus de libération » (Azalbert, *CdC* n° 646) que les images de *La teta asustada* nous présentent.

Cette libération ne provient pas d'un simple usage de la *raison*. Dans ce film, le choix apparaît à la fois intuitif et raisonné. Rien ne nous indique que Fausta a balayé du revers de la main les croyances de son peuple. Au contraire, elle puise dans sa propre culture ancestrale, que lui a léguée sa mère, les ressources pour aller enfin vers elle-même, et conséquemment vers une *reconnaissance* par le monde de ce qu'elle est, individuellement et socialement. Une scène en particulier est frappante. La pianiste demande à Fausta de chanter de nouveau une mélodie qui lui avait plu. Fausta s'exécute. C'est à ce moment que sa noblesse individuelle et culturelle ressort le plus. On n'y voit aucune vanité de sa part. Ni quelque chose de rationnel. Il y a simplement une jeune femme interprétant une délicate mélodie qui deviendra le chemin vers sa propre libération — et un inattendu succès de concert devant le « tout Lima » ! — avant qu'elle ne l'ait encore réalisé.

2.2.2.2 *L'homme sans passé (Mies vailla menneisyyttä)* ²¹

(2002; Finlande; d'Aki Kaurismäki (réalisation et scénario); 97 minutes; deux prix au Festival de Cannes.)

Comme *Yi Yi*, ce film finlandais a reçu des prix et commentaires élogieux partout en Occident. Il a aussi obtenu un prix dans un festival en Iran (Fajr) et deux prix dans un festival à Bangkok en Thaïlande. Son caractère transnational est incontestable. Son réalisateur, Aki Kaurismäki, est souvent décrit comme un pessimiste : « Je ne vois aucun avenir dans ce monde » a-t-il déjà déclaré lui-même en entrevue (*Positif* n° 501). Paradoxalement, selon des critiques que l'on citera, rares sont les œuvres, tous genres confondus, où la dignité humaine a été autant mise en valeur que dans *L'homme sans passé*, qui a notamment reçu le Prix du jury œcuménique à Cannes.

De quoi s'agit-il?

- *Où?* En Finlande, principalement dans la capitale, Helsinki.
- *Quand?* À notre époque. Sur une période de temps indéterminée mais pas très longue : quelques semaines ou quelques mois, avec des ellipses.
- *Pourquoi?* Un homme a perdu la mémoire et son identité sociale à la suite d'une sauvage agression.
- *Qui?*
 - Protagonistes : « M », soudeur de profession, et Irma, une femme travaillant à l'Armée du salut, tous deux autour de la quarantaine;
 - Autres personnages : 1) un groupe de marginaux et de sans-abris; 2) l'orchestre de l'Armée du salut.
- *Quoi?* Peu après son arrivée par train à Helsinki, M est battu et volé. Déclaré mort à l'hôpital, M revient toutefois à la vie. Il a oublié son identité, si bien que les institutions (centre d'emplois, banque) le rejettent. Il se révèle toutefois plein de bienveillance. Il se lie d'amitié avec un groupe de sans-abris, transforme un austère groupe musical de l'Armée du salut en formation dynamique et développe une relation avec Irma, qui connaît alors son premier amour.

²¹ Voir une bande-annonce du film, [en ligne] :

<www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18673657&cfilm=45272.html> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

Le monde du film. — On peut dire sans hésitation que la chambre de commerce d'Helsinki ne se servirait pas de ce film pour faire la promotion de la capitale finlandaise à l'extérieur du pays. Pratiquement seuls les sans-abris ou marginaux y apparaissent sous un angle favorable. Autour d'eux, le monde est inquiétant, agressant, déshumanisant. Ce que l'on constate par l'attitude méprisante des personnes travaillant dans les secteurs de la santé, de la main-d'œuvre et de la police. Déjà à l'hôpital, un médecin en fait le minimum pour soigner M, affirmant que s'il survivait il ne serait qu'un « légume ». Mais M n'est qu'amnésique, pouvant s'exprimer. Sans « passé », il se construit un présent dans un endroit inattendu pour un pays nordique et industrialisé, de même que curieux pour se refaire une identité : une sorte de bidonville, où une communauté vit dans de vieux containers, au milieu de grosses machineries rouillées et à l'abandon. Des travailleurs, travailleuses et bénévoles de l'Armée du salut gravitent autour, cherchant à soulager la misère, comme le veut la mission de ce mouvement évangélique international. Au départ du film, cet organisme porte assez bien son nom d'« Armée », avec ses membres revêtant un uniforme au look militaire et manifestant une rigidité dans leurs rapports avec les sans-abris. C'est alors que M, le « légume », s'amène.

Traitement. — Assez rapidement on remarque un style inusité lors du visionnement de ce film, avec son ton à la fois burlesque et insolite. À l'hôpital d'abord, M revient à la vie, le visage couvert de bandelettes. Il apparaît étrangement comme « l'homme invisible à la tête bandée » (Goudet, *Positif* n° 501). En retirant ses bandelettes, M devient un homme nouveau, mais sous « condition de repartir de rien [...] en reprenant pour appartement le container miteux d'une victime du froid » (*ibid.*). Mais M ne s'en afflige pas. Personnage au physique imposant et à la démarche particulière, il devient « une sorte de zombie affable et pince-sans-rire » (Malausa, *CdC* n° 573).

Dans son container, M ramène un vieux juke-box qui ne fonctionnait plus. Mais étrangement on réussit à le refaire jouer... en lui enlevant un morceau. L'étrangeté concerne aussi les personnes que croise M, comme le note le critique du *New York Times* : « "Do you mind if I smoke?" the protagonist asks a luckless bank teller after the two of them have been locked in a vault. "Does a tree mourn its

fallen leaves?" she replies, as though this were a perfectly logical response » (Scott, *NYT* 02/10/2002). Et à une personne venue brancher l'électricité à son container, M demande ce qu'il lui doit. En guise de paiement cette personne exige ceci : « Si un jour tu m'aperçois étendu au sol le visage dans le caniveau, retourne-moi de l'autre côté ».

L'étrangeté nous conduit ainsi vers une éthique propre à ce film. Une éthique insolite mais humaniste. Le spectateur ne peut simplement rester assis à suivre le déroulement d'un récit comme dans le cinéma classique. Plusieurs scènes renferment un inattendu qui donne une autre dimension au vu et à l'entendu. La pensée s'installe et se déploie d'une scène à l'autre. On est loin d'un cinéma qui cherche à intéresser le spectateur en générant une série d'affects.

En même temps, *L'homme sans passé* ne rejette pas la production d'affects. Bien au contraire. Car la musique est un aspect important de l'œuvre, plus que dans tout autre film du corpus de la thèse. Mais cette musique est en situation, c'est-à-dire qu'elle provient d'un juke-box, d'un transistor ou d'un concert dans le monde du film. Elle sert à créer des relations entre les personnages, comme on le verra dans ce qui suit.

Les protagonistes et le monde. — M voudrait bien gagner sa vie en travaillant. Mais, passant pour un ivrogne, il est reçu avec mépris à un centre d'emplois, ne pouvant ni décliner son identité ni donner un numéro de sécurité sociale. S'étant toutefois rappelé qu'il travaillait comme soudeur auparavant, il se trouve un employeur prêt à l'embaucher, mais il a besoin d'ouvrir un compte de banque. Ce qu'il ne peut faire non plus sans identité. Le monde le pousse ainsi vers les marginaux et les sans-abris. Mais M y découvre l'importance de la dignité humaine. Mieux, il travaille à la revaloriser.

Il entre ainsi en contact avec l'Armée du salut. La soupe populaire offerte en plein air par l'organisme se déroule au son d'une musique peu entraînante jouée par un petit orchestre. Les musiciens portent un uniforme. Ils interprètent des chansons qui parlent de Dieu et de Satan. On a l'impression d'être devant un rituel figé, accompli mécaniquement depuis des lustres. M a l'idée de moderniser l'ensemble musical en leur faisant jouer des airs de rock 'n' roll et de blues, comme ceux qui

sortent de son vieux juke-box. Ainsi, M « s'instaure manager des musiciens salutistes » (Trémois 2008, 295). Le succès est immédiat. La soupe populaire au caractère misérabiliste se transforme en événement où les sans-abris se mettent à danser. Leur petit bonheur apparaît alors infiniment plus riche que tout ce qu'on peut retrouver ailleurs dans le monde du film.

Même chose pour Irma. Le jour, elle travaille pour l'Armée du salut. Avec foi et conviction, semble-t-il : « Tout est grâce ! » dit-elle une fois. Mais cette phrase s'avère décalée par rapport à sa propre vie. Irma ne projette aucune joie de vivre. Elle habite une austère maison de chambres, sans le moindre caractère. Ce lieu apparaît même déprimant à côté du container de M, à l'intérieur coloré et avec un juke-box. Irma ne refuse pas la liaison que lui propose M. Ce n'est pas un grand amour romantique, mais ils se comprennent avec un minimum de paroles. En fait, leurs dialogues sont à l'image du milieu dans lequel ils évoluent. Ainsi trouvent-ils un bonheur simple, libre et sans artifices. Comme l'estime Claude-Marie Trémois²², les personnages du film sont « [p]oètes, mais laconiques. La musique, omniprésente et presque toujours en situation en dit plus long que les dialogues » (2008, 295). De sorte qu'il devient difficile de faire des arrêts sur image pertinents dans un tel film. La production finlandaise repose en bonne partie sur des images à *entendre*.

Épiphanie (1^{re} version). — Dans *L'homme sans passé*, le monde apparaît dans l'ensemble déshumanisant. En même temps, on ne sent pas le moindre discours revendicateur face à ce monde. Rappelons ici que l'univers d'un film est un monde en soi, unique. Un film reflète souvent les problèmes du réel. Mais il ne devient pas pour autant la *représentation* du réel. Les sans-abris de *L'homme sans passé* ne cherchent nullement à mieux s'intégrer dans le monde, comme il serait légitime de le souhaiter dans la réalité des villes contemporaines du 21^e siècle, marquée par une exclusion grandissante. Mais la condition des personnages du film scandinave n'est pas non plus glorifiée. Ce qui est unique dans cette œuvre, et qui

²² Critique de cinéma, Claude-Marie Trémois est une collaboratrice régulière de la revue *Esprit*. Ses nombreux commentaires ont été rassemblés dans un livre, ici cité : *Woody, Aki, Otar... et les autres. 1998-2008. Dix ans de critique dans la revue Esprit* (2008).

parle le plus pour le réel, est ceci : l'éthique de vie des personnages du bidonville, jointe à leur poésie et à la qualité de leurs relations interpersonnelles, fait sentir très froid le monde autour d'eux. Ainsi que l'écrit Stéphane Goudet, « rarement personnages de fiction auront à ce point représenté l'idée même de dignité humaine » (*Positif* n° 501)²³. Dit autrement, le film « suggère qu'un autre monde est possible, digne, solidaire et pétri d'humanisme » (Kermabon, 24 n° 112-113).

Le sujet et le traitement de *L'homme sans passé* invitent aisément à un questionnement d'ordre spirituel. Ainsi, vers la fin du film, M découvre son identité, soit celle qu'il avait avant, car il ne souhaite pas reprendre son existence passée. D'autant plus qu'il avait déjà tout perdu — y compris sa grande collection de disques apprend-on —, et gâché sa vie de couple en étant un joueur compulsif. De cette ancienne existence, seul son intérêt pour l'immatériel, la musique dans son cas, est retenu. Sa nouvelle vie, devenue un choix, lui convient parfaitement. Il se sent *chez lui* dans son container, misérable de l'extérieur mais chaleureux à l'intérieur, avec un juke-box jouant des airs sans âge. Il a de plus trouvé l'amour avec Irma, charitable envers les autres mais sans *souci d'elle-même* avant sa rencontre avec M. On est devant un conte de fées inédit. « *L'homme sans passé*, jusque dans sa dimension ludique de film musical, est un formidable pied-de-nez à une époque où l'on promeut pour seules aspirations la richesse et la gloire » (Goudet, *Positif* n° 501). C'est-à-dire une époque où le quantitatif l'emporte sur le qualitatif. En d'autres mots, M trouve le bonheur, et le fait rayonner chez l'autre, en adoptant une posture où il n'est *rien* aux yeux du monde extérieur, lequel ne conçoit — dans le film — la vie qu'avec des critères utilitaristes. Une posture à retenir.

²³ Stéphane Goudet est maître de conférences en cinéma à l'Université Paris I.

2.2.2.3 *Amour*²⁴

(2012; France-Autriche; de l'Autrichien Michael Haneke (réalisation et scénario); 126 minutes; 88 prix dans le monde dont la Palme d'or à Cannes et l'Oscar du meilleur film en langue étrangère à Hollywood.)²⁵

Amour, réalisé en France par un cinéaste autrichien, est le film européen ayant remporté le plus de prix prestigieux au 21^e siècle. « A masterpiece about life, death and everything in between », écrit Manohla Dargis dans le *New York Times* (18/12/2012).

De quoi s'agit-il?

- *Où?* Dans une ville européenne, qui pourrait être Paris d'après ce qu'on en voit. Presque entièrement dans un appartement.
- *Quand?* À notre époque. Sur une période indéterminée, possiblement quelques mois.
- *Pourquoi?* Une dame âgée, Anne, se retrouve hémiplégique à la suite d'une opération qui a mal tourné.
- *Qui?*
 - Protagonistes : Anne et Georges Laurent, professeurs de musique à la retraite;
 - Autres personnages : 1) Eva, leur fille, et son mari; 2) Alexandre, pianiste, ancien élève d'Anne; 3) Une aide soignante.
- *Quoi?* À mesure que le temps passe, l'état d'Anne se détériore, jusqu'au point de perdre toute autonomie. Mais son mari lui a juré qu'il ne la laissera pas partir de l'appartement, malgré les réticences de leur fille. Anne râle. « Mal... mal... mal... », gémit-elle souvent, à demi consciente. Georges met fin lui-même aux jours d'Anne. Puis, il transforme en tombeau la chambre où repose sa conjointe. Le film est encadré par un prologue, où on découvre le corps d'Anne, et un épilogue, où sa fille, Èva, fait le tour de l'appartement — entre les deux, il s'agit d'un long *flash-back*.

²⁴ Voir une bande-annonce du film, [en ligne] :

<www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19342606&cfilm=188067.html> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

²⁵ Les statistiques sur les prix obtenus pour chacun des films proviennent du site IMDb, Internet Movie Database, <www.imdb.com>, une source fiable en ce domaine.

Le monde du film. — À l'exception d'une scène dans une salle de concert juste après le prologue où sont présents Anne et Georges, et du retour en bus du couple chez eux, tout le film se passe à l'intérieur de l'appartement où habitent les protagonistes, assez âgés. Cet appartement est vaste mais sans luxe, avec des meubles défraîchis. On y voit un piano à queue et un salon-bibliothèque qui témoignent d'un endroit où vivent des Européens cultivés, et où tout est rangé avec un ordre méticuleux : « Everything seems just so, just right, creating a sense of order » (Dargis, *NYT* 18/12/2012). Dans ce lieu, la technologie moderne est peu présente, en particulier celle qui relie au reste du monde : « Ni télévision ni ordinateur. Hormis un lecteur CD exclusivement destiné à la musique classique, les inventions technologiques de la modernité sont exclues » (Bouvier, *Positif* n° 620). Georges a un téléphone portable, mais il n'écoute même pas les messages qu'on lui laisse.

Le monde du film est donc essentiellement un huis clos, formant un espace peu rattaché au reste du monde. Quelques personnes viendront toutefois de l'extérieur : leur fille Eva, le mari britannique de celle-ci, des aides soignantes, un couple de concierges, ainsi que le pianiste Alexandre — interprété par un vrai pianiste de concert dans le réel, Alexandre Tharaud.

Traitement. — La sobriété est sans doute la marque première de la mise en scène de ce film. Et le réalisateur compte beaucoup sur le talent reconnu de son actrice et de son acteur vedettes, octogénaires, Emmanuelle Riva et Jean-Louis Trintignant, qui ont tous deux débuté au cinéma dans les années 1950.

[Haneke] filme la douleur d'un vieux couple dont la femme vit ses derniers moments. Sans complaisance et avec une sobriété qui a toujours été l'apanage de sa mise en scène, il détaille toutes les étapes de ce calvaire en s'attachant chaque fois aux émotions qu'elles provoquent chez les personnages. Pour y arriver, il s'est appuyé sur le talent de deux comédiens exceptionnels (Bouvier, *Positif* n° 620).

On vit alors une expérience inusitée. Car très éloignée, par son sujet et son traitement, du cinéma courant. Au premier abord, dans le monde actuel, peu de personnes seraient enclines à se déplacer pour visionner un huis clos sur une octogénaire en perte de motricité, portant une couche et ne pouvant ni manger ni faire sa toilette par elle-même. « Rien de tout ça ne mérite d'être montré », dit lui-

même Georges à sa fille Eva, venue en visite. Et en employant curieusement le verbe « montrer » plutôt que « voir », Georges donne l'impression de s'adresser en même temps au spectateur (Stewart, *FQ* n° 67/1), comme s'il voulait le décourager. Chose certaine, la caméra prend en contrepied cette déclaration et nous montre à peu près tout des conditions d'existence d'une femme autrefois très active, mais dorénavant de plus en plus dépendante des autres. Et qui sait que les choses n'iront qu'en empirant. Elle fera d'ailleurs une tentative de suicide. « Pour la première fois un cinéaste aborde ce thème difficile, rébarbatif, bien éloigné de toute séduction commerciale » (Bouvier, *Positif* n° 620). En partant donc, le sujet étonne pour un film destiné à être projeté en salles. On s'attendrait davantage à le voir en documentaire sur une chaîne de télé spécialisée.

Cela dit, *Amour* demeure un film hautement *cinématographique*, avec une construction rigoureuse largement acclamée et commentée. Sa structure elliptique a notamment été remarquée. On ne sait jamais trop combien de temps se déroule entre deux stades de l'état d'Anne, dont la condition se dégrade d'attaque en attaque. « *Amour* peut se raconter comme une succession d'ellipses fulgurantes, d'agencements virtuoses de vides, de pleins, de hors-champ » (Sotinel, *Le Monde* 23/10/2012). Le récit se construit ainsi par une alternance entre le montré et le non-montré. Et ce qui est montré a souvent un caractère terrifiant, mais sans ostentation.

Arrêts sur image :

Avant qu'Anne ne paralyse, des indices de la gravité de son état nous sont montrés par ses absences d'esprit. « Perhaps the most horrifying parts of the film are the first, tiny indications that something is wrong. Anne awakens in the middle of the night and stares into space — and then assures the baffled Georges that nothing is wrong. The next morning at breakfast, she becomes as still as a statue, her beautiful, mild face as serene as a death mask » (Bradshaw, *TGuard* 20/05/2012).

Plus tard, lorsqu'Anne a perdu une bonne partie de son autonomie, une aide soignante la coiffe puis tend vers elle un miroir pour qu'elle puisse voir comme elle est « belle ». Mais Anne détourne la tête. C'est par de telles images qu'on connaît le drame que vit Anne intérieurement, de même que la rudesse des

personnes qui viennent de l'extérieur : « Anne [...] refuse le miroir indélicat que lui tend une infirmière aux gestes brusques et n'aspire plus qu'à se retirer pour de bon. On pourrait donner d'autres exemples, chacun illustrant un aspect de la question avec *une densité qui semble puisée à la source du vécu* » (Schwartz, *La Croix* 23/10/2012, la thèse souligne).

Outre ce genre de scènes, simples et qui nous entraînent inexorablement vers la fin d'une vie, la réalisation nous réserve aussi parfois des images inattendues, avec des scènes hallucinatoires. Comme la représentation d'un cauchemar de Georges, où il se retrouve dans un couloir de l'immeuble, et où une main vient l'agripper par-derrière pour l'étouffer — une scène qui annoncerait ce que Georges fera lui-même envers Anne. Ou encore deux scènes insolites où Georges poursuit un pigeon qui s'est introduit dans l'appartement; la seconde fois, après la mort d'Anne, Georges réussit à l'attraper, pour ensuite le caresser, comme si cet oiseau représentait le bon côté du monde extérieur. Le prologue du film a lui aussi un caractère fort intrigant : des pompiers découvrent une chambre d'appartement littéralement transformée en tombeau, avec un corps en voie de décomposition.

[The film] begins with the couple's front door being breached by a group of firemen. One moves through the rooms, delicately raising a hand to his nose before throwing open several large windows. He may be trying to erase the smell that probably brought the firemen there in the first place and which has transformed this light, graceful, enviable apartment *into a crypt* (Dargis, *NYT* 18/12/2012, la thèse souligne).

Le reste du film nous donnera une explication sur les circonstances qui ont conduit Georges à sceller la chambre de l'appartement, après avoir répandu des fleurs coupées autour du corps de sa femme. Mais un profond mystère perdurera sur ses motivations. Ainsi la tonalité du film varie d'une scène à l'autre, avec également quelques fines touches d'humour quand Anne est encore lucide. On la voit notamment essayer un fauteuil roulant électrique, faisant divers mouvements, comme un enfant découvrant un nouveau jouet. En bref sur le traitement : à l'intérieur d'une grande retenue dans la mise en scène, *Amour* utilise une variété de procédés qui complexifient passablement la situation, en mêlant le rationnel avec le non-rationnel. Ce qui, à la suite des autres analyses faites jusqu'ici dans la

présente thèse, apparaît de plus en plus comme une condition *sine qua non* pour qu'un film soit porteur d'une spiritualité dans la modernité.

Les protagonistes et le monde. — Dans le huis clos de *Amour*, le monde est d'abord celui qu'Anne et Georges ont choisi de se donner. Leur appartement, vieillot mais ordonné, est à leur image. Il témoigne de leur culture artistique. Le mot « amour » pourrait aussi bien se rapporter au monde que les protagonistes ont construit dans cet espace, au fil des décennies, qu'à la tendresse qu'ils éprouvent l'un pour l'autre : « T'ai-je dit que je te trouvais très jolie ce soir? » dit Georges à sa femme en rentrant du récital de piano d'Alexandre au début du film. Pour eux, ce monde fonctionne parfaitement bien. Ils ont réussi à s'y accepter, à s'y reconnaître, tels qu'ils sont : « Tu es un monstre parfois, mais tu es gentil », dit Anne à son mari lors d'un repas où elle arrive encore à manger sans aide. Mais ça ne durera pas. À défaut de pouvoir empêcher la dégradation implacable de l'état physique et mental de sa conjointe, Georges fera tout pour préserver les conditions qui ont prévalu à leur amour. Comme si hors de l'appartement, cet amour, voire la vie, devenait impossible.

À l'extérieur de l'appartement d'Anne et Georges, le monde a un aspect inquiétant, à l'exception du couple de concierges — ils ont un accent étranger — de l'immeuble où ils habitent, qui admirent le dévouement de Georges à l'égard de sa femme. Ainsi, le mode d'existence de leur fille Eva apparaît en désaccord avec la vie menée par ses parents. Même si elle est également une musicienne professionnelle. « Wildly self-centered, Eva asks about the operation only after she natters on about her work [...] her husband and children » (Dargis, *NYT* 18/12/2012). On l'entend, quelque peu cynique, parler à son père des aventures extraconjugales de son conjoint, avec qui elle joue dans un ensemble musical : « Depuis le temps je m'y suis habituée. Ce qui me gêne, c'est que tous les membres de l'ensemble sont au courant ». Plus tard, on la voit aussi parler à sa mère de questions financières qui touchent aux investissements de son mari : « Si l'inflation reprend pour de bon, l'immobilier est la seule chose sûre ». Anne, qui a alors presque perdu l'usage de la parole, lui répond par des bribes de phrase : « Grand-mère... maison... vendue... argent parti ». On a l'impression que les deux femmes ne vivent pas du tout dans le même univers. Eva est bouleversée, mais sa

solution serait d'envoyer sa mère dans une résidence pour personnes âgées, doutant des capacités de son père pour prendre soin d'elle.

D'autres scènes nous montrent le fossé existant entre les protagonistes et les personnes qui viennent de l'extérieur. L'aide soignante dont on a parlé supra — dans la scène avec le miroir — est renvoyée sans ménagement par Georges. Leur dialogue atteste d'une incompatibilité entre ce qui est à l'intérieur de l'appartement et le reste du monde :

- Georges : Je ne savais pas à quel point vous étiez incompétente.
- L'aide soignante : Qu'est-ce que ça veut dire?
- G. : Je ne veux pas en discuter avec vous. Et d'ailleurs vous ne comprendriez pas.
- [...]
- L'a. : Pour qui vous vous prenez?. Moi ça fait des années que je fais ce boulot. [...] Vous êtes un méchant vieux bonhomme. Plutôt à plaindre. [...]
- G. : Je vous souhaite de tout cœur qu'un jour quelqu'un vous traite comme vous traitez vos patients, et qu'il n'y ait aucun moyen de vous défendre. [...]
- L'a. : Va te faire foutre, vieux con!

« [V]ous ne comprendriez pas », lui dit Georges. Dans une scène précédente, le pianiste Alexandre, venu en visite avait demandé : « Qu'est-ce qui vous est arrivé, madame Laurent? » Et Anne (madame Laurent), qui pouvait encore parler à ce moment-là, avait répondu évasivement. Comme si lui non plus ne pouvait pas *comprendre*. Même sa fille, Eva, ne comprend pas pourquoi elle reste encore dans l'appartement.

Dans une autre scène, Georges revient de funérailles — non montrées — auxquelles il a assisté. Il parle du prêtre qui a présidé à la cérémonie comme d'un « imbécile ». Il s'indigne aussi de l'attitude de certaines personnes qui pouffaient de rire, notamment quand quelqu'un a fait jouer *Yesterday* des Beatles, un choix musical par ailleurs idiot pour Georges dans une telle circonstance. Cette scène donne une certaine explication à la décision que prendra Georges en gardant le corps d'Anne à l'intérieur de l'appartement, mais son choix demeurera quand même énigmatique.

Physiquement, le monde du film *Amour* est à l'inverse de celui de l'allégorie de la *Caverne* de Platon. Dans le texte du philosophe grec, les personnes qui réussiraient à sortir de la caverne ne pourraient pas *comprendre* ce qu'il y a à l'extérieur, soit les Idées. Dans *Amour*, ce sont les personnes de l'extérieur qui ne peuvent comprendre ce que vivent Anne et Georges, dans leur huis clos. Ici, c'est dans la caverne que se retrouvent les *Idées*. Sous la forme de la tendresse et de la culture artistique des protagonistes. Ainsi que sous la forme d'une absence de cynisme.

Épiphanie (1^{re} version). — Le moment le plus troublant du film arrive au moment où Georges met fin aux souffrances d'Anne, apparemment sans préméditation. Alors qu'il est en train de se raser, il entend sa conjointe gémir une nouvelle fois, « ... mal... mal... mal... ». Il revient vers elle, lui prend la main délicatement et lui raconte un événement de sa jeunesse, dans un plan-séquence de quelques minutes. Anne se calme. Puis, de façon inattendue, Georges prend un oreiller et l'étouffe. Il est certain que dans le réel Georges serait passible d'homicide pour son geste, qui de plus soulèverait un débat moral. Mais à l'intérieur du film, Georges met d'abord fin au monde qu'il a construit avec sa femme, ce monde étant dorénavant impossible à poursuivre. Il semble accomplir son geste par instinct. Ou comme un acte de pure compassion, non réfléchi, non rationnel.

Dans un commentaire sur *Amour* publié dans *Film Quarterly*, Garrett Stewart²⁶ s'interroge sur le titre du film, « Amour » tout court, sans la présence d'un article, qui serait attendu au sein du titre d'une œuvre, ou dans la langue parlée : « A naked *amour* is what you would find in a dictionary only, not in human language. The film gives it a new and further definition » (*FQ* n° 67/1). Le film *Amour* explore en effet ce thème jusqu'à des limites jamais vues auparavant. Hors des zones de confort habituelles. Les protagonistes y posent des gestes apparemment radicaux, mais cohérents avec leur monde. Ils cherchent à préserver leur amour par une éthique qui s'oppose aux manières de faire courantes du 21^e siècle. Et quand cet amour n'est plus que « ... mal... mal... mal... » pour Anne, Georges met fin aux

²⁶ Rédacteur régulier de la revue universitaire californienne *Film Quarterly*, Garrett Stewart est professeur de lettres à University of Iowa.

jours de sa conjointe. Puis il transforme la chambre en crypte funéraire, comme pour chercher à conserver leur amour au-delà de la mort. Par la suite, Georges quitte l'appartement. On se doute bien que la vie est pour lui impossible à l'extérieur, où l'amour, tel qu'il le conçoit, voire définit, n'existe pas. *Amour* se termine sur une ellipse vertigineuse.

Following this enigmatic exit route from Georges' bereaved solitude (Gone to his rapid death, like so many widowers? Gone to the authorities — and under questioning for manslaughter? Wandered off in guilt or confusion? Taken his own life as well? Forced simply to leave behind a space no longer tolerable when unshared?), there is only the daughter's return to the empty apartment (Stewart, *FQ* n° 67/1).

Dans *Amour*, « choisir » pourrait être ce que Deleuze appelle « choisir de choisir ». Le choix touche d'abord à la décision de maintenir aussi longtemps que possible un lieu et une relation qui forment un monde en soi. Un monde qui défie profondément la façon de raisonner de ceux et de celles qui sont à l'extérieur de l'appartement. Ce choix fondamental accompli, et qui concerne la vie, les autres choix en découlent de façon cohérente. Sortir de l'appartement entraîne de mener le style de vie de l'extérieur, avec ce qui est valorisé par le monde moderne actuel en Occident. Ce qui équivaut à la mort pour Anne et Georges. *Amour* véhicule assurément une inquiétude devant l'époque moderne, semblablement au film finlandais *L'homme sans passé*. Dans les deux films, les protagonistes font le choix de se couper le plus possible de ce qui est extérieur à leur univers rapproché. Ils n'attendent pas de *reconnaissance* hors du lieu où ils vivent au quotidien. Car hors de leur espace, on ne place pas la dignité humaine, ou la vie, au centre des préoccupations. Mais la reconnaissance peut venir des personnes qui visionnent le film.

En résumé, le film de Haneke interroge la vie et la mort de façon singulière. On n'y décèle aucun discours religieux ou spirituel, explicitement formulé — Georges dénigre un prêtre, mais c'est l'individu qu'il vise. Cependant, le traitement du film laisse de larges zones d'ombre, marquées par une forme de non-rationnel, ou d'*inexprimable*. « Ce film porté par une foi dans l'homme et dans le libre arbitre accueille aussi une forme de mystère. C'est là toute sa beauté » (Sotinel, *Le*

Monde 23/10/2012). Un mystère qui nous invite à penser autrement pour affronter les problématiques de notre temps.

2.2.2.4 « Choisir » : Bilan

La Péruvienne Fausta, le couple finlandais M-Irma et le couple français Anne-Georges font un choix fondamental relativement à leur existence. Dans les modalités, leur choix respectif diffère. Fausta s'ouvre davantage au monde, alors que M et Irma s'éloignent du monde extérieur, qui ne valorise pas la dignité humaine. Même chose pour Anne et Georges, mais leur choix fondamental remonterait à leur vie avant le début du film. Quand Anne tombe malade, ils reconduisent ce choix, qui consiste à maintenir le plus longtemps possible la vie, ou l'*amour*, mais comme ils le conçoivent.

Il y aurait ce lien entre les trois films : les choix apparaissent à la fois rationnels et non rationnels. On a vu que le processus de libération de Fausta découlait d'une situation complexe, où elle prend progressivement conscience du pouvoir libérateur des mélodies qu'elle tient de sa mère, dont le corps imputrescible semble attendre que sa fille sorte de son enfermement. Dans *L'homme sans passé*, les choix hautement éthiques des personnages sont mis en valeur grâce à un traitement insolite, où la musique crée des liens et contribue à (re)valoriser la dignité humaine dans un bidonville. Quant à Georges, sa promesse de garder sa conjointe dans l'appartement — au lieu de l'envoyer dans un établissement spécialisé comme sa fille le souhaiterait — va jusqu'à transformer son appartement en tombeau. Dans les trois cas, la logique du monde extérieur est mise à mal. Il y a quelque chose qu'on ne saurait entièrement expliquer dans leurs décisions. Les limites du langage sont atteintes et dépassées. Elles engendrent une zone de prime abord inconfortable pour la raison. Ces observations rejoignent une remarque formulée dans la section sur « l'invention du cinéma », où on a suggéré que le cinéma n'appartenait pas uniquement à la modernité, qui se fonde sur le primat de la raison. D'autres types de pensée sont envisageables dans le cinéma. Ou encore un mode de relation qui ne nécessite pas l'usage de la raison.

Notons également ceci : *L'homme sans passé* semble rejoindre la vision rousseauiste de l'humain. En perdant la mémoire et son identité sociale, M

(re)devient *bon*. Et comme il obtient un franc succès au sein du bidonville, par la musique, il n'en demande pas plus. La simplicité de cette vie le satisfait pleinement, ce qui rejoint aussi Thoreau dans *Walden* : « À mesure que l'on simplifie sa vie, les lois de l'univers apparaîtront moins complexes » (1967 [1854], 527). Mais si ce film, comme les deux autres, démontre quelque chose, c'est avant tout l'importance d'un recentrage sur la vie, au lieu d'une préoccupation incessante pour les intérêts liés au modèle économique dominant. Un choix fondamental est possible de ce côté nous diraient les trois films, par leurs images.

On peut également encore établir un parallèle avec Spinoza, pour qui la vraie liberté consiste à s'accorder avec la nature, et donc avec nous-mêmes, qui faisons partie de cette nature. Là est le choix fondamental pour le philosophe hollandais. Plus intéressant encore, on peut aussi rapprocher le côté non rationnel des choix observés dans les films avec la connaissance du troisième genre dans l'*Éthique*. Comme mentionné dans l'état de la question, cette connaissance est de l'ordre de l'intuition, alors que celle du deuxième genre vient de l'usage de la raison. Les deux sont considérés comme « adéquats » dans l'*Éthique*. Dans une perspective spinozienne, les protagonistes des trois films analysés accompliraient ainsi des choix doublement adéquats.

2.2.3 VOIR

Dans la présente section, on explorera la posture première du spectateur, qui consiste à « voir » des images animées. Deleuze en a fait un concept relatif au cinéma qu'il estime moderne, celui de la « voyance », ou du « voyant ». Pour le philosophe français, on devient un voyant quand la construction du film brise le « schème sensori-moteur », c'est-à-dire quand le montage ne repose plus que sur un enchaînement d'actions et de réactions. La pensée peut alors s'y insérer et s'étendre. Par ailleurs, comme exprimé plus tôt, une image implique toujours un non-montré, que les grands cinéastes mettent à profit selon nombre de commentateurs.

Dans ce qui suit, on s'intéressa à un film iranien, *Le vent nous emportera*, à deux films africains (dont un moyen-métrage) du même cinéaste, *La vie sur Terre* et *En attendant le bonheur*, ainsi qu'à un film québécois, *Bestiaire*. Ce dernier film comporte une particularité dans la présente thèse : ses protagonistes ne sont pas humains.

2.2.3.1 *Le vent nous emportera (Bad ma ra khahad bord)* ²⁷

(1999; Iran; d'Abbas Kiarostami (réalisation et scénario); 115 minutes; trois prix au Festival de Venise.)

Le réalisateur de *Le vent nous emportera*, l'Iranien Abbas Kiarostami, jouit d'une grande notoriété internationale. Il a remporté la Palme d'or à Cannes pour *Le goût de la cerise* (1997). De nombreuses études ont été rédigées sur son œuvre, qui de l'avis de plusieurs propose au spectateur une nouvelle façon de voir un film. Dans un essai sur ce cinéaste, le philosophe Jean-Luc Nancy²⁸ écrit ceci : « Voici un cinéma qui énonce, avec puissance et retenue, avec grâce et sévérité, une nécessité de regard et d'usage du regard » (2001, 13). Et plus loin : « Kiarostami

²⁷ Voir une bande-annonce du film, [en ligne] : www.youtube.com/watch?v=xq1gXC3119A (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

²⁸ Jean-Luc Nancy (1940-) est un professeur de philosophie retraité de l'Université de Strasbourg.

mobilise le regard : il l'appelle et il l'anime, il le met en vigilance. Ce cinéma est là, d'abord et fondamentalement, pour *ouvrir les yeux* » (*ibid.*, 17, l'auteur souligne).

De quoi s'agit-il?

- *Où?* Dans un village reculé du Kurdistan iranien, Siah Dareh, et ses environs immédiats, parsemés de collines et de champs cultivés.
- *Quand?* À notre époque. Pendant une quinzaine de jours.
- *Pourquoi?* Une dame très âgée est à l'agonie. Une petite équipe de trois personnes venue de Téhéran s'y intéresse de près, apparemment pour documenter un rite funéraire typique de cette région.
- *Qui?*
 - Protagoniste *individuel* : Behzad — c'est aussi le vrai nom de l'acteur —, qui dirige l'équipe de Téhéran; son occupation véritable n'est pas claire, mais il possède un gros appareil photo;
 - Protagoniste *collectif* : les femmes du village, omniprésentes;
 - Autres personnages : 1) Farzad, un garçon du village d'une dizaine d'années, qui sert de guide à Behzad; 2) deux hommes qui accompagnent Behzad; 3) l'instituteur de Farzad; 4) un vieux médecin.
- *Quoi?* La vieille dame ne meurt pas aussi vite que prévu. En attendant le décès, Behzad se fait passer pour un ingénieur des télécommunications. Il fait la rencontre de diverses personnes. Il communique régulièrement avec Téhéran avec un téléphone portable sur une colline où il y a un petit cimetière.

Le monde du film. — Par rapport à *Yi Yi* ou *L'homme sans passé*, nous sommes dans un tout autre environnement : rural et traditionnel. Les traces de mondialisation sont peu présentes : seul le téléphone portable — qui fonctionne mal — du protagoniste Behzad et de rares véhicules motorisés semblent relier cette région reculée de l'Iran au monde modernisé. Le village, aux maisons blanches, est à flanc de colline. On y circule par de petits passages, des escaliers et des échelles. Sans le jeune guide Farzad on s'y perdrait facilement. Un dialogue rend compte de la configuration particulière de l'endroit. Behzad demande alors à Farzad de quel côté est son école. D'un geste de la main, le garçon indique deux directions diamétralement opposées. « Il y a deux écoles? » demande Behzad. « Non, il y a deux chemins », répond l'enfant.

Dans le village même, outre quelques vieillards et l'instituteur, on n'aperçoit que des femmes avec leurs jeunes enfants. Les autres travaillent dans les champs

autour. Tout le monde se salue avec respect par une formule usuelle propre à la tradition musulmane. De plus, on voit ou entend constamment des animaux (volailles, bovins, moutons, chèvres), qui circulent librement dans le village. Les chants d'oiseaux n'arrêtent jamais le jour. Le monde du film n'est pas exempt de tensions — on y reviendra —, mais il ne montre aucun problème criant. Humains et nature y apparaissant en symbiose.

Traitement. — Comme exemple d'un film où « l'action flotte dans la situation », comme Deleuze l'apprécie, on ne trouverait guère mieux. Son sujet ne pourrait jamais devenir celui d'un *blockbuster*, mais il est à la portée de personnes de toutes cultures. « Sa particularité dramatique tient à ce que la quasi-totalité du récit est occupée par l'interminable attente de la mort d'une vieille dame malade » (Ragel 2008, 9)²⁹. En effet, Behzad avait prévu rester deux jours, mais après quinze jours, il est toujours là, avec ses coéquipiers. Certains jours, la dame, possiblement centenaire — son fils est lui-même un frêle vieillard — prend du mieux, selon les dires du jeune Farzad.

Il y a aussi un mystère autour de l'occupation véritable du protagoniste, qui ne sera jamais complètement élucidé. À mesure que le temps passe, il devient assez certain que Behzad et son équipe sont là pour filmer un rite de deuil propre à cette région, où des femmes en pleurs s'autolacèrent. Un dialogue avec l'instituteur nous le révèle. Mais les commanditaires de Téhéran restent inconnus, comme le titre professionnel de Behzad. Au début du film toutefois, plusieurs hypothèses sont possibles.

L'homme dans le film [...] pourrait être un archéologue, voire plus sûrement un ethnologue, en mission d'étude dans un village reculé d'Iran afin d'observer des rites funéraires en voie de disparition. La grande intelligence du film consiste à laisser le doute planer. Au spectateur de faire des fouilles et de creuser un tant soit peu les images qu'on lui offre (Tesson, *CdC* n° 541).

Par ailleurs, le séjour de Behzad apparaît des plus tortueux, visuellement parlant. Dans les premières minutes du film, on voit son véhicule, de style 4x4, prendre

²⁹ Philippe Ragel, maître de conférences en cinéma à l'Université de Toulouse II, a dirigé l'ouvrage collectif *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, qui vient d'être cité.

des lacets sur une route non asphaltée pour se rendre au village. Les personnes qui sont à l'intérieur semblent perdues, selon le dialogue en voix off qu'on entend. Ensuite, le véhicule étant tombé en panne au bas du village, le jeune guide Farzad — qui attendait sur la route — conduit Behzad en empruntant un sentier sinueux qui relève presque de l'escalade. Dans ce village, Behzad « circule dans un réseau complexe de ruelles, d'escaliers, de décrochages de niveaux dont il est impossible d'avoir une vision d'ensemble intelligible » (Bergala 2008, 112). Mais surtout, le film est rythmé par ce qui arrive lors des appels que Behzad reçoit sur son portable. Comme la communication est mauvaise au village même, l'homme de Téhéran saute alors avec précipitation dans son véhicule et accomplit chaque fois le même étrange parcours pour se rendre en haut d'une colline. La piste zigzague et comporte un virage serré en bordure de ce qui pourrait être une falaise. L'appel téléphonique — on n'entend jamais la voix de la personne à qui il parle — tourne toujours autour du même sujet : la vieille femme tarde à mourir et l'équipe de Téhéran s'éternise au village.

On remarque aussi dans *Le vent nous emportera* l'emploi d'un procédé abondamment commenté et qui touche au hors-champ. Plusieurs personnages ont une forte présence sans qu'on ne voit jamais leur visage, leur intimité étant rigoureusement respectée. D'abord la vieille dame à l'agonie n'est jamais montrée. Behzad s'en informe régulièrement auprès du jeune Farzad, mais on n'aperçoit rien d'autre que la maison où elle habite. Comme dans les films *Amour* et *Yi Yi*, une femme âgée au seuil de la mort est au centre du film. Mais ici jamais on ne la voit. La caméra — et de là, le spectateur — respecte ainsi le mode de vie des habitants du village.

Dans *Le vent nous emportera*, la caméra refuse [...] de montrer les intérieurs. Elle n'entre même pas dans la maison de la vieille dame malade. La maison est un lieu intime dont il est interdit de franchir le seuil, un endroit privé fermé au public (Shams 2011, 72)³⁰.

³⁰ Sussan Shams, d'origine iranienne, détentrice d'un doctorat d'Arts et d'Arts Plastiques à l'Université de Paris I, est l'auteure de *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*, qui vient d'être cité.

Le procédé va au-delà du respect du lieu privé. Ainsi, on ne rencontre jamais non plus les membres de l'équipe technique qui accompagnent Behzad. Mais on entend parfois celui-ci dialoguer avec eux de l'extérieur de la chambre où ils logent. De même, lorsqu'il se rend en haut d'une colline pour communiquer avec Téhéran, Behzad dialogue à cet endroit avec un homme, jamais montré, qui travaille et chante au fond d'une mystérieuse fosse en bordure d'un cimetière. À un moment inattendu, cette personne lance à Behzad un gros fémur humain qu'elle vient de trouver en creusant. Behzad s'en empare, commente sa longueur à la blague et le trimbalera avec ostentation sur le tableau de bord de son véhicule tout au long de son séjour.

On ne voit pas non plus le visage d'une jeune femme de 16 ans — la fiancée de l'homme dans la fosse — à qui Behzad récite un poème hardi aux accents sensuels, pendant qu'elle traite une vache pour lui donner du lait. Le texte vient de la poète Forough Farrokhzad (1935-1967), icône de la littérature iranienne du 20^e siècle, décédée tragiquement à 31 ans. Ce poème donne le titre du film :

Dans ma nuit, si brève, hélas
Le vent a rendez-vous avec les feuilles
Ma nuit si brève est remplie de l'angoisse dévastatrice
[...]
Un inconnu s'inquiète pour moi et toi.
Toi, toute verdoyante,
Pose tes mains [...] sur mes mains amoureuses
Et confie tes lèvres, repues de la chaleur de la vie,
Aux caresses de mes lèvres amoureuses
Le vent nous emportera !
Le vent nous emportera !³¹

Mais *Le vent nous emportera* reste d'abord un film d'images, évocatrices, en raison d'un récit minimaliste et des nombreux trajets tortueux de son protagoniste. « Ces trajets obliques [...] entraînent une spatialisation répétitive et abstraite » (Masson, *Positif* n° 466). La conception de l'œuvre est complexifiée par un jeu

³¹ Traduction venant d'un site Web dédié à Forough Farrokhzad [en ligne] : www.foroughfarrokhzad.org/selectedworks/selectedworks_french1.php (page consultée le 25 août 2015).

entre le montré et le non-montré. « Les « lacunes [...] entretiennent l'incertitude et, partant, la curiosité du spectateur; elles créent un suspense et le forcent à s'interroger, à *avoir une attitude active* » (Euvrard, 24 n° 101, la thèse souligne). Le spectateur a beaucoup d'occasions de creuser « les images qu'on lui offre », pour reprendre un commentaire des *Cahiers du cinéma* cité supra (Tesson, CdC n° 541).

Le protagoniste et le monde. — À l'instar de tous les films analysés dans la présente thèse, la relation entre Behzad et le monde est un thème majeur du film. Et ici, davantage qu'ailleurs. Car petit à petit, le monde que découvre le protagoniste, en compagnie du spectateur, produit des effets sur lui. Si bien que son projet initial s'estompe progressivement.

Au départ du film, Behzad se montre menteur, dans le but d'accomplir son projet à l'insu des habitants du village. Il leur cache sa véritable profession — il la cache aussi au spectateur. Il apparaît parfois cynique à l'égard de la dame à l'agonie, qui tarde à mourir. Dans une scène, il se fâche contre le jeune Farzad, car celui-ci a annoncé à ses coéquipiers de Téhéran que la dame se portait mieux, ayant mangé. Ce qui irrite fortement les hommes en question, qui veulent revenir au plus vite à la capitale. Behzad montre lui-même de l'exaspération après une de ses communications sur la colline. Voyant une petite tortue marcher dans le cimetière, il la retourne sur le dos. Un geste en apparence cruel pour la pauvre bête. Mais une fois Behzad parti, un plan nous montre la tortue se remettre sur ses pattes et reprendre tout bonnement son chemin. La nature ne se laisse pas intimidée par un insolent citadin nous dirait l'image.

Ce qui entraînerait surtout des modifications dans l'attitude de Behzad est sa relation avec les femmes du village, qui démontrent beaucoup de caractère. À commencer par la dame malade. Une bonne partie des dialogues tournent autour de son état de santé, qui déjoue les pronostics. Elle garde ainsi une forte présence dans le film, bien qu'on ne la voie jamais — une observation qui rappelle le film péruvien *La teta asustada*, où une dame, bien que morte, continue d'avoir un fort impact dans le récit. Par ailleurs, une scène nous montre la tenancière d'un établissement de thé, sur une terrasse, interdire catégoriquement à Behzad de la

prendre en photo. Ce qui conduit celui-ci, penaud, à ranger son gros appareil pour la majeure partie de son séjour. On entend la même dame se plaindre du surcroît de travail auquel sont astreintes les femmes du village. Et plus loin, on l'entend — dans un contexte qui ne nous est pas connu — dire à un homme âgé qui part à la sauvette en moto : « Tu es un lâche si tu reviens ». En outre, il y a une scène étonnante avec l'hôtesse qui tient l'habitation où résident Behzad et son équipe. Celle-ci est enceinte, visiblement à un stade avancé, de son dixième enfant. Un matin, Behzad lui parle alors qu'elle fait sa lessive. Il pense d'abord qu'il s'agit de sa sœur, ne voyant plus son gros ventre. Mais c'est la même personne : elle a accouché depuis la veille et vaque à ses occupations quotidiennes comme si de rien n'était. « [L]es femmes travaillent partout, dans toutes les postures, balaient la rue, balaient leur intérieur, filent et déroulent la laine, choisissent des étoffes, font le pain, tirent le lait, accouchent d'un seul trait », écrit Guy Chapouillé (2008, 149), qui ajoute que les habitants du village « fondent une formidable société enracinée, solidaire et généreuse où les individus existent dans le partage, le don et l'offrande, où les femmes ne craignent pas les hommes » (*ibid.*)³².

On voit les effets de la relation que développe Behzad avec le village dans une séquence dramatique du film — la seule. L'action commence lors d'une des visites de Behzad à la colline où il accomplit une fois de plus son parcours zigzagant pour communiquer avec Téhéran. Il se produit alors un éboulement dans le trou que creuse l'homme près du cimetière. Behzad saute dans son véhicule afin d'aller ameuter le plus de personnes possible pour secourir cet homme. Avec succès. Il vient suffisamment et rapidement de personnes pour sauver à temps l'homme, proche de la suffocation. Il vient aussi un vieux médecin, sur une moto. Par après Behzad, qui a prêté son véhicule pour qu'on conduise l'homme à l'hôpital, s'en retourne avec le médecin. Ils traversent en moto une série de champs de céréales dorés, somptueusement caressés par le vent. Le médecin exprime son profond désir de profiter du présent et des beautés du monde plutôt que d'une vie incertaine après la mort. Pour lui, rien n'est pire que la mort : « Quand vous fermez

³² Guy Chapouillé est directeur de l'École supérieure d'audiovisuel de l'Université de Toulouse II.

vos yeux sur ce monde, cette beauté, les merveilles de la nature, et la générosité de Dieu, cela veut dire que vous ne reviendrez plus jamais ». Behzad invite le médecin à aller aider la vieille dame dont il souhaitait en quelque sorte la mort depuis quinze jours. À ce moment, Behzad apparaît solidaire des villageois. C'est-à-dire solidaire de leur vie, de leur mode d'existence coopératif au milieu de la beauté environnante.

L'avant-dernière scène nous montre une procession de femmes au village. Cet événement est probablement lié au décès de la vieille dame, mais rien ne nous le confirme — à part un plan éloigné où on entend pleurer à l'aube dans la chambre de la dame. Behzad voit le cortège de son véhicule. Il prend quelques photographies, sans plus, ses deux coéquipiers étant absents, peut-être même déjà partis. « Les trois vont-ils commencer à faire ce pour quoi ils sont venus, ou repartir sans avoir rien fait? On ne le saura pas » (Euvrard, 24 n° 101). Chose certaine, la caméra a tellement respecté l'intimité des personnages pendant près de deux heures qu'on la verrait mal se comporter à la fin de façon inconvenante, tel un paparazzi.

Dans la dernière scène, on aperçoit Behzad laver le pare-brise de son véhicule. Avant son départ? Après avoir renoncé à son projet? Puis il s'empare du fémur qu'il avait laissé sur le tableau de bord pendant plusieurs jours et le lance dans un ruisseau. Le courant emporte allègrement le gros os humain. On voit aussi des chèvres brouter paisiblement en bordure du ruisseau. Une douce musique — la seule du film — accompagne la scène jusque dans le générique. Une fin qui n'en est pas véritablement une. « *Le vent nous emportera* est un film délibérément lacunaire, incomplet », écrit encore dans *24 images* (n° 101) Michel Euvrard, qui intitule judicieusement son texte « Éloge de l'inachevé ».

Épiphanie (1^{re} version). — Pour porter un rare jugement d'appréciation, mais bref : *Le vent nous emportera* est un film réussi sur un film raté. Behzad vient vraisemblablement filmer un rite funéraire local, mais il est pris à son propre jeu. Lui dont la profession est au minimum de *voir* ne réussit qu'à apercevoir le pourtour de son sujet. Il en vient même, ou à renoncer à son projet. ou à renoncer à en faire une priorité. Et ce, à la suite de sa rencontre avec les

villageois, les villageoises surtout, de même que le médecin, qui lui font voir une réalité autre que celle, utilitariste, que l'on trouve à l'époque moderne. Philippe Ragel, cité au sujet de la trame dramatique minimaliste du film, estime que le thème du renoncement marque le film :

Le vent nous emportera ne se centrera [...] nullement sur le filmage du rite funéraire, mais sur ce qui le précède, l'attente d'une mort, avec ses conséquences sur la vie, véritable sujet du film. La question du renoncement se superpose [à celle] du déplacement narratif qui nous refuse au final l'issue (ici le plaisir folklorique de la cérémonie) que le film semblait nous promettre (2008, 10).

Le film prive donc le spectateur d'une connaissance à caractère ethnologique. Et potentiellement intéressante. Mais cette connaissance ne lui donnerait pas la possibilité de s'investir lui-même dans ce qu'il voit. Autrement dit, pour rejoindre Deleuze, cette expérience lui ferait éprouver un affect passager, un « plaisir folklorique ». Au lieu de cela le film lui offre la possibilité de devenir un *voyant*, où la pensée est sollicitée au lieu des seuls sens. Mais la pensée devra composer avec des lacunes déstabilisantes pour la raison.

Du moment que le spectateur assume son rôle de *voyant*, et qu'il est disposé à sortir de sa zone de confort, il est appelé à vivre une expérience inusitée. Les étrangetés visuelles, devenant des abstractions — les trajets dédaléens à l'intérieur du village, les parcours méandreux pour aller communiquer avec l'extérieur — illustreraient à elles seules un sinueux *parcours augustinien*. Le protagoniste citadin, venu pour une visite rapide et professionnelle dans un village reculé, se retrouve pris dans une quête, remplie d'obstacles et de frustrations. S'il ne l'avait pas prévue, il finit par l'accepter, en abandonnant ou secondarisant son objectif initial, et en abandonnant son cynisme, un cynisme lié à une dérive de l'époque moderne. Pour ce faire, le film iranien propose une nouvelle façon de voir le monde, ou une « rééducation du voir », comme l'écrit Alain Bergala³³ dans les *Cahiers du cinéma*, qui formule ce commentaire :

³³ Alain Bergala est professeur à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Il a rédigé plusieurs ouvrages sur le cinéma, notamment sur l'œuvre de Jean-Luc Godard, ainsi qu'une monographie sur Abbas Kiarostami, réalisateur de *Le vent nous emportera*.

Peu à peu [Behzad] qui commence par poser des questions avant de prendre le temps de regarder et de comprendre, va se laisser troubler par les énigmes de tous ordres, y compris visuelles, que ce village oppose à ses (mauvaises) habitudes interprétatives et va se désintoxiquer progressivement de son mode (focalisant) de regarder et d'écouter les autres (CdC n° 541).

Cette désintoxication passe par la découverte d'un autre *mode* pour le regard : « Au terme de ce séjour [... Behzad] aura au moins appris que la vision périphérique est aussi importante que le regard centré » (*ibid.*). La vision périphérique élargit le sujet de départ, centré sur une personne mourante, à celui de l'observation de la vie de toute une communauté, soit la réalité de l'autre. Si bien que le projet initial, à caractère divertissant pour le monde citadin modernisé, se dissout progressivement. Un autre projet, touchant à la vie plutôt qu'à la mort, s'impose au fil du temps. Même chose du côté du spectateur, sujet nomade, pour qui la rééducation du voir consiste à visionner des images qui témoignent de « rythmes différents, [d']une manière autre d'appréhender l'existence », comme on le lit dans la présentation d'un dossier sur ce film dans la revue *Positif* (n° 466, la thèse souligne), où on ajoute peu après : « *Le vent nous emportera*, outre son lyrisme et son souffle cosmique [...] vaut autant pour ce qu'il ne montre pas, ses silences, les trous et les énigmes de son récit ».

En résumé, *Le vent nous emportera* modifie ce qu'on entend généralement par *voir*. Si ses lacunes invitent la pensée à s'activer, elles ouvrent aussi un ample territoire qui n'est pas du domaine de la raison, avec ses étrangetés visuelles, avec ses ellipses colossales, ainsi qu'avec son usage du hors-champ qui confère un côté inconnaissable à plusieurs personnages. *Voir*, ici, c'est donc accepter en même temps qu'il y a des aspects du monde qu'on ne peut pas voir.

2.2.3.2 *La vie sur Terre* et *En attendant le bonheur (Heremakono)* ³⁴

(*La vie sur Terre* : 1999; Mali; du Mauritanien Abderrahmane Sissako (réalisation et scénario); 60 minutes; une dizaine de prix : Burkina Faso, Italie, Allemagne, États-Unis.)

(*En attendant le bonheur* : 2002; Mauritanie; du même auteur; 96 minutes; un prix à Cannes, sept autres prix : Burkina Faso, Argentine, Belgique et Espagne.)

Le parcours personnel du réalisateur de ces deux films, Abderrahmane Sissako, est déjà transnational en soi : naissance en Mauritanie, enfance au Mali, études de cinéma dans l'ex-URSS et vie actuelle en France, où il trouve la majeure partie du financement de ses films, tournés en Afrique. Après la sortie de son dernier film, *Timbuktu* (2014), on pouvait lire, sur le site web de RFI (Radio France internationale), qu'il est « le cinéaste le plus en vue du continent africain » (Forster 15/12/2014)³⁵. Le thème de « l'exil » occupe une place importante dans son œuvre.

De quoi s'agit-il?

- *Où?* 1) *La vie sur Terre* : au Mali, dans le village de Sokolo; 2) *En attendant le bonheur* : en Mauritanie, à Nouadhibou, une ville sur la côte Atlantique, adossée au désert.
- *Pourquoi?* 1) *La vie...* : à la toute fin du 20^e siècle, une personne, le réalisateur du film, revient dans le village où il a grandi; 2) *En attendant...* : les personnages sont tous en attente de quelque chose, dans un lieu de transit.
- *Quand?* À notre époque dans les deux films. 1) *La vie...* : surtout pendant deux jours (31 déc. 1999 et 1^{er} janv. 2000); 2) *En attendant...* : pendant quelques jours ou quelques semaines.
- *Qui?* Dans les deux films, c'est une communauté qui sert essentiellement de protagoniste.
- *Quoi?* On suit quelques membres de la communauté dans leur quotidien, avec de petits développements. Dans les deux films, la présence de l'Europe se fait

³⁴ Voir un montage réalisé à partir de *La vie sur Terre*, [en ligne] : www.youtube.com/watch?v=W7qy3PcimHo (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

Voir une bande-annonce de *En attendant le bonheur*, [en ligne] : www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18674753&cfilm=45451.html (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

³⁵ *Timbuktu* a été le grand gagnant de la 40^e Nuit des Césars (2015) en France, avec sept récompenses, dont celle du meilleur film.

sentir : 1) *La vie...* : on entend à la radio les cérémonies qui touchent au nouveau millénaire à Paris; 2) *En attendant...* : le sujet du départ vers l'Europe est très présent dans les dialogues entre les personnages.

Le monde des films. — *La vie sur Terre* dépeint la vie des habitants et des habitantes d'un village du Mali, Sokolo, au milieu d'une plaine. C'est un monde du même type que celui de *Le vent nous emportera* : traditionnel et rural. Et comme dans le film iranien, on y voit ou entend constamment des animaux de diverses races. La vie y apparaît très simple. Les maisons sont surtout en terre. Aucune grande richesse matérielle n'y transparaît, sans qu'on n'y voie non plus la misère. Il y fait très chaud. Une préoccupation importante concerne des nuées d'oiseaux qui menacent les récoltes de riz. On y circule à pied, à vélo ou à dos d'âne. Rarement en véhicule motorisé (moto). Sokolo est relié au reste du monde par la radio et par l'appareil de téléphone du bureau de poste, qui fonctionne par intermittence. L'action se déroule le dernier jour du 20^e siècle et le premier du 21^e. Certains suivent par la radio les festivités qui se tiennent à Paris. Mais à Sokolo même, ce sont des jours tout comme les autres³⁶.

« Le précédent film d'Abderrahmane Sissako s'intitulait *La vie sur Terre*. Ce pourrait être aussi le cas d'*En attendant le bonheur* » (Higuinen, *CdC* n° 575). Ce pourrait être aussi une sorte de suite, car on y voit au début un jeune homme venu du Mali arrivant dans une ville portuaire de la Mauritanie, connue comme lieu d'embarquement, et d'exil, vers l'Europe. Ici encore, la vie est très simple, mais sans misère criante. L'électricité a des ratés. Il n'y a pas de végétation. À l'entrée de la ville sont parqués des dromadaires en nombre important. Du côté de la mer, on aperçoit régulièrement de grands navires ou paquebots, de même que quelques épaves.

Traitement. — Le style de ces deux films ne saute pas aux yeux dès les premières minutes, comme dans *L'homme sans passé* par exemple. Encore moins l'intrigue. Dans *La vie sur Terre*, on se demande au début s'il s'agit d'un documentaire.

³⁶ Le film a en fait été réalisé en 1998, dans le cadre d'un projet international où on a invité une dizaine de cinéastes de diverses régions du monde à tourner un film d'une heure en vue du passage vers le nouveau millénaire.

Abderrahmane Sissako revient dans le village malien où il a grandi, et où vit encore son père, dans le but de tourner un film relativement au changement de millénaire. Mais après un certain temps, on constate qu'il est un personnage comme les autres. Contrairement à Behzad dans le film iranien, le personnage Sissako n'est pas un *spectateur*. Il n'est pas là pour rendre compte d'un événement local pittoresque. Il fait partie de la vie de ce village. Et on réalise alors progressivement que c'est la vie elle-même qui forme l'intrigue du film, qui porte bien son titre. Dans des dizaines de plans, on voit des personnes ou des animaux traverser le champ de la caméra. Partout où se pose la caméra dans *La vie sur Terre*, il y a une vie, au milieu d'une poussière omniprésente.

Le rythme de vie des villageois et des villageoises est au cœur du film. Sissako lui-même adopte ce rythme : à plusieurs reprises, on l'aperçoit sur un vélo portant des vêtements locaux très colorés, comme s'il avait voulu se libérer de ses habits conventionnels. À l'occasion, on entend la voix chaude du Malien Salif Keita, avec une de ses chansons les plus connues, chantée en bambara : *Folon*, « Autrefois ». Ou encore on entend une personne de la radio locale réciter des extraits du *Discours sur le colonialisme* du poète et homme politique martiniquais Aimé Césaire (1913-2008) : « L'Europe est comptable devant l'humanité du plus haut tas de cadavres de l'histoire », y entend-on notamment. Au milieu du film, une voix off récite aussi un poème du même auteur : « L'oreille collée au sol, j'entendis passer Demain ». Dans les textes de Keita et de Césaire, il y a bel et bien un discours sur la condition des Noirs, avec leurs souffrances passées et inquiétudes actuelles. Mais il apparaît en contrepoint. Les images n'illustrent nullement ce discours. Elles témoignent simplement de la vie à Sokolo, sans caractère misérabiliste ou acrimonieux. Mieux : le sentiment d'être hors du monde globalisé engendre une indicible poésie.

"Life on Earth" doesn't offer the disquieting images of poverty, disease and starving children that have become standard in third world documentaries. Instead, it compiles a picture of a way of life [...] detached from the material abundance and technological sophistication of Europe (Holden, *NYT* 10/10/1999).

Dans le second film, *En attendant le bonheur*, la caméra présente davantage des personnages immobiles. Car ici, c'est l'*attente* même qui devient l'intrigue du film. Une intrigue qui ne débouchera sur rien de spectaculaire, tout comme dans *Le*

vent nous emportera. Mais ici, le procédé est poussé plus loin : aucun personnage-spectateur pouvant tirer une leçon de vie de son expérience, aucun mystère véhiculé par l'intrigue narrative. Ou s'il y a un mystère, il se trouve dans la vie, dans l'existence même des personnages que l'on croise. Ce mystère est suggéré par la grande qualité des images telles qu'on en trouve dans les films d'Antonioni si appréciés par Deleuze.

L'art de Sissako est d'essence graphique. *Il évoque les icônes* aussi bien que les œuvres de Gauguin [...], les obsessions formelles de Tarkovski ou d'Antonioni et tous ces esthètes qui cherchent dans *la figuration épurée des formes et des couleurs l'expression d'une âme* (Sennequier, *Positif* n° 503, la thèse souligne).

En attendant le bonheur est d'abord un film pour *voyants*, en raison de la quasi-absence de rebondissements dans l'intrigue. Le spectateur est invité à s'intéresser à ce qu'il voit et entend à propos de l'existence de personnages, qui n'ont rien d'exceptionnel. Ce faisant, il pourrait être étonné par la découverte d'une Afrique qu'il ne connaît pas : « Rarement l'Afrique ne nous avait été montrée avec autant de quiétude et de volupté » (*ibid.*).

En bref sur la question du traitement : les deux films de Sissako sortent des films réalisés sur l'Afrique en général par des non-Africains, qui s'attardent surtout aux problèmes vécus en Afrique. Ils sont aussi différents de la plupart des films réalisés par des Africains, qui ont très souvent pour cadre des mythes ancestraux, dont l'univers peut être difficile à pénétrer pour des non-Africains. Ces deux œuvres sont éminemment stylisées. Mais on s'en rend compte petit à petit. Tout doucement. La rencontre avec l'autre et sa réalité n'en sera que plus intense.

Les protagonistes et le monde. — Il y a bien quelques personnages qu'on voit plus que d'autres dans ces films, mais ils apparaissent davantage comme des représentants de leur communauté que comme de véritables protagonistes qu'on suit pas à pas. De sorte que c'est toute la communauté qui devient un protagoniste. Par ailleurs, le monde des deux films inclut un important hors-champ : l'Europe.

Arrêts sur image :

Un plan récurrent témoigne bien du rapport entre le village malien de Sokolo et l'Europe. Régulièrement, la caméra montre un groupe d'une demi-douzaine d'hommes assis sur des chaises pliantes à l'ombre d'un bâtiment. Ils écoutent à la radio la description des cérémonies qui se déroulent ou se préparent à Paris pour le nouveau millénaire. On entend dire également que l'Europe vient d'être frappée par une vague de froid. À Sokolo, à mesure que le soleil monte en matinée, les hommes déplacent leur chaise vers le mur du bâtiment. La zone d'ombre se rétrécit, et elle apparaît plus précieuse que tout. À la fin, les hommes sont obligés de rester debout le dos accoté au mur. Puis ils s'en vont, avec les chaises, au moment où il n'y a plus d'ombre du tout. C'est sans doute l'élément le plus narratif du film.

Plus loin sur une place, une jeune femme se fait prendre en photo. Au photographe, qui utilise un appareil vétuste remontant manifestement à l'époque coloniale, elle demande candidement si elle peut sourire.

Ailleurs, à la poste, entre deux trajets à vélo, il y a Nana — « si belle et rayonnante qu'on croirait quand elle darde un sourire que le soleil se déplace à bicyclette » (Mandelbaum, *Le Monde* 10/06/1999) —, qui éprouve de la difficulté à communiquer par téléphone avec une personne dans un autre lieu. La communication est ici une affaire de « chance », énonce l'employé de la poste, sans aigreur.

C'est ainsi qu'on vit le passage entre le 20^e et le 21^e siècle à Sokolo. Les images et les sons parlent avec éloquence dans *La vie sur Terre*. Une éloquence brute, non discursive. Dans *Le Monde*, Jacques Mandelbaum, qui intitule son article « Sokolo, village d'Afrique, interpelle le village planétaire », résume bien ce qu'on vient de voir :

Tourné comme en roue libre, avec un sens aigu de la composition et du cadre, le film est construit sur une série de vignettes récurrentes. Entre avancée et immobilisme, soleil et ombre, présence et oubli, Sokolo, village africain, pose au village planétaire le problème de son existence (10/06/1999).

Dans l'autre film, *En attendant le bonheur*, le thème de l'exil, de la migration, vers l'Europe est au cœur du film. Et de cette attente. Mais le bonheur européen est

loin d'être garanti. On le voit par exemple avec l'élégante Nana — une autre Nana —, une jeune femme vivant seule avec sa fille. Dans une scène, elle raconte son séjour malheureux en France. Elle était allée là-bas à la rencontre d'un homme, qui l'a finalement rejetée. Et maintenant à Nouadhibou, on aperçoit à l'occasion un homme, jamais le même, entrer discrètement dans la maison de Nana. La caméra ne nous en montre pas plus. Jamais elle ne porte de jugement sur un personnage, ni ne s'y apitoie longtemps. En d'autres mots, le film ne personnalise pas les problèmes.

On rencontre aussi Maata, un vieil homme, jadis pêcheur sur une grande pirogue. Il parle avec tristesse d'un ami qui s'est exilé et dont il n'a plus de nouvelles. Certaines images de lui sont inoubliables. Il apparaît comme dans une icône — voir supra le commentaire de Sennequier — intensément recueilli, un misbaha (chapelet musulman) à la main. Un garçon d'une dizaine d'années, Kahtra, vit avec lui. À la fin, on le voit tenter de prendre un train pour une destination inconnue, mais il en est expulsé, faute d'argent probablement. Il y a aussi un corps rejeté par la mer, celui d'un homme qu'on avait vu se faire photographier avant son départ (clandestin?) vers l'Europe. On rencontre aussi Abdallah, un jeune homme qui ne parle déjà plus le dialecte local, le hassanya, ayant vécu au Mali, quitter sa mère pour l'Europe. Mais quel sera son avenir là-bas?

Rien n'est explicité. C'est un contact avec l'intimité des personnages que les images nous inciteraient plutôt à percevoir, sans complaisance ni voyeurisme.

À travers des saynètes émouvantes inspirées du quotidien, qui [...] explorent l'espace et la durée sans s'embourber dans la joliesse de carte postale (celle de l'exotisme du lieu) ni dans le symbolisme appuyé [, ce film] parvient à créer [...] un climat particulièrement évocateur de ce lieu de transit bigarré, ainsi que de la part de rêve, d'ennui et de tension intérieure vécue par tout migrant en partance (Marsolais, 24 n° 114).

Mais tous et toutes ne visent pas à partir de Nouadhibou. Ainsi, la caméra nous montre régulièrement une griotte en train d'enseigner son art vocal et musical à une jeune fille. Au début, la voix de la disciple est chevrotante. Mais à la fin, on sent qu'elle a pris de l'assurance. Ce sont des images et des sons d'une grande simplicité, épurés, facilement accessibles, avec des personnes qui attendent elles

aussi une forme de *bonheur*, ou une sérénité. Mais en se tournant d'abord vers leur intériorité.

Épiphanie (1^{re} version). — Les deux films de Sissako occupent une place particulière au sein du corpus de la présente thèse. Ils attestent d'un espace physique et d'un univers subjectif bien différents de ceux des Occidentaux. « Pour celui qui n'a pas de repères, la réalité est vertigineuse, et le moindre signe qu'elle manifeste s'enfle aussitôt d'un puissant pouvoir de suggestion », écrit Sennequier (*Positif* n° 503) à propos de *En attendant le bonheur*. En outre, le spectateur doit composer avec une bonne part de non-dit et de non-montré.

Chez Abderrahmane Sissako, l'audace formelle et la rigueur du cadre sont exigées par le propos. Le style de ses films repose sur un rythme calme, la confiance dans les images, une écriture cinématographique où les mots ont leur importance, mais où les silences et l'inconscience restent les armes absolues du réalisateur (Forster, RFI déc. 2014).

Ces silences appellent à la contemplation, où le sujet nomade ne chercherait pas tant à comprendre qu'à avoir une relation sans médiation avec l'autre. Mais ce n'est pas non plus une relation éthérée, dans l'absolu. Le spectateur-contempleteur observe des images et entend des sons bien ancrés dans une réalité. Dans *La vie sur Terre*, il se retrouve même devant des images qui pourraient provenir d'un documentaire : « Sissako destabilizes the boundaries between fiction and documentary, leaving his spectator unsure of how much mise-en-scène there is in his film » (R. Gabara 2010, 328). Avec le vocabulaire de Deleuze, on pourrait parler d'« indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation » (*IT-DeI*, 15). Cette indiscernabilité sied bien à la pensée théologico-philosophique de la présente thèse. La manière de filmer de Sissako invite à sortir d'une pensée binaire, qui nous emprisonne dans une logique du vrai et du faux, du bien et du mal, du bon et du méchant, du primitif et du civilisé. Une logique qui conduit à l'exclusion et qui est inapte à construire de meilleurs rapports entre des personnes évoluant dans des univers subjectifs différents. Des univers que le cinéma transnational nous invite à explorer, et non à juger.

En bref, les deux films de Sissako s'inscrivent bien dans la théologie en cours de développement, où la spiritualité n'est pas affaire de discours rationnel, mais se vit néanmoins en conjonction avec des préoccupations partant du réel, de la vie. Le sujet nomade serait appelé ici à *reconnaître* — en terme cavellien — une subjectivité autre que la sienne pour affronter les situations qu'ils constatent, plutôt que d'importer dans le film une vision du monde qui est étrangère à celle des protagonistes des films.

2.2.3.3 *Bestiaire* ³⁷

(2012; Québec; film d'essai, conçu et réalisé par Denis Côté (né au Nouveau-Brunswick); 72 minutes; Prix spécial du jury au Festival du film environnemental de l'Université Yale.)

Le cinéaste Denis Côté, installé au Québec, est bien connu dans le milieu des festivals de cinéma dans diverses régions du monde, où il s'est taillé une forte réputation pour l'aspect avant-gardiste de son cinéma. Il a obtenu plusieurs récompenses, dont le Prix Alfred-Bauer (Ours d'argent de l'innovation) au Festival international du film de Berlin pour *Vic+Flo ont vu un ours* (2013). Peu diffusé au Québec même, *Bestiaire*, son film précédent, constitue néanmoins un des plus grands succès de critique pour un film québécois à l'échelle internationale. « À rebours [des] représentations dont nous avons pris l'habitude, Denis Côté a voulu, avec *Bestiaire*, montrer les animaux pour ce qu'ils sont : le résultat est fascinant » (Luciani, *Le Monde* 26/02/2013).

De quoi s'agit-il?

- *Où?* Au Parc Safari d'Hemmingford, au Québec.
- *Quand?* À notre époque, entre un hiver et un été.
- *Pourquoi?* Imprécis.
- *Qui?*
 - Protagoniste *collectif* : bisons, lamas, cervidés, ours, autruches, grues, girafes, zèbres, dromadaires, rhinocéros, primates, grands félins, éléphants et autres animaux;
 - Autres personnages : 1) étudiants et étudiantes en art; 2) employés et employées du Parc Safari; 3) taxidermistes; 4) visiteurs et visiteuses du Parc.
- *Quoi?* Le film montre d'abord les animaux dans leur quartier d'hiver. Puis à l'été, on les voit avec les visiteurs. Entre ces deux parties, on observe le travail de taxidermistes. Dans un prologue de quelques minutes, on aperçoit aussi un groupe d'artistes s'exercer à peindre ou dessiner un animal empaillé.

³⁷ Voir deux extraits d'une minute diffusés par le distributeur français, [en ligne] :

<www.youtube.com/watch?v=smLin9f84cg>;;

<www.youtube.com/watch?v=XwnkEWMlI9k&x-yt-ts=1422411861&x-yt-cl=84924572>

(pages consultées le 1^{er} sept. 2015).

Le monde du film. — L'environnement physique du film est essentiellement le terrain du Parc Safari d'Hemmingford, avec ses bâtiments, au sud-ouest du Québec. Commenant à l'hiver, les images nous montrent d'abord, dans des enclos à l'extérieur, les animaux qui tolèrent bien le froid : bisons, lamas, chevaux sauvages. La caméra nous entraîne ensuite dans un bâtiment où résident pendant la saison morte les animaux originaires des régions chaudes. À l'occasion, on aperçoit aussi les employés et les employées du Parc, qui prennent soin des animaux ou qui entretiennent les lieux. Dans la dernière partie du film, en été, on voit les mêmes animaux à l'extérieur, alors que les visiteurs les observent en circulant en auto dans une section du Parc, et à pied dans une autre section.

Le monde du film comprend aussi des étudiants et des étudiantes en art à l'œuvre dans un bâtiment en béton non identifié, de même qu'une grande pièce sans fenêtre où travaillent des taxidermistes dans un bâtiment apparemment annexé au Parc.

Traitement. — Dans ce qui été dit jusqu'ici sur ce film, il n'y a rien de bien exceptionnel. Alors comment tourner un film original dans un parc safari, ou dans tout type de zoo? Ou encore, comment montrer des animaux sans faire ce que des films du genre *National Geographic* réussissent déjà très bien? Et surtout : pourquoi? « Il fallait du caractère pour relever ce défi de taille : le réalisateur s'y est attelé avec une radicalité de moyens déconcertante » (Luciani, *Le Monde* 26/02/2013). Et aussi avec une grande simplicité. Côté impose « ostensiblement à son film [des] contraintes [...] : absence de commentaires et de musique, *travail exclusif sur les plans fixes* et refus de se soumettre ouvertement à un "sujet" » (Dequen, 24 n° 157, la thèse souligne).

Dans *Bestiaire*, une importance est donnée au cadre, ou à la fragmentation, ou encore à la cage. En d'autres mots : à un espace bien délimité. Dans ce qui sert de prologue, des étudiants et des étudiantes en art s'emploient à représenter un petit cervidé empaillé à l'intérieur du cadre de leur toile, ou feuille d'un cahier. Des gros plans nous montrent les yeux des artistes allant de l'objet d'étude au support utilisé pour dessiner ou peindre. Certains ne représentent qu'une partie de l'animal. Les sons viennent surtout du frottement des crayons. Le ton est donné :

le regard, la perception et la représentation dans un cadre seront les éléments de base du film. Avec des sons ou bruits en abondance mais presque pas de paroles.

Après le prologue avec les jeunes artistes, nous nous retrouvons à Hemmingford. Le cadre premier sera dorénavant celui de la caméra, qui se plante et s'immobilise devant des animaux. Le cadre second est l'espace réduit dans lequel sont confinés les animaux pendant l'hiver. Avec de longs plans fixes, la caméra invite en quelque sorte les animaux à *improviser* devant elle. « Côté, à partir des contraintes établies par le cadre, accepte de laisser l'image se constituer d'elle-même » (Dequen, 24 n° 157). Ainsi, le cinéaste n'a pas une emprise entière sur son sujet. La caméra « laisse le hasard composer le plan à sa guise dans le cadre rigide et frontal qu'il impose. Et, de ce dispositif précis, rigoureux, naissent des effets insolites, poétiques, miraculeux » (Raspiengeas, *La Croix* 22/02/2013).

Deux autres techniques s'ajoutent à cela. La première est un procédé qui ressemble à celui observé dans le film polonais *Ida* : les animaux sont alors très décentrés dans l'image. Ainsi, à plusieurs moments on ne voit rien d'autre que des parties d'eux, comme des cornes, qui bougent nerveusement, ou des sabots, qui piaffent. Dans un environnement de ciment, de tôle ou de grillage métallique qu'on ne peut manquer de constater avec les longs plans fixes. La deuxième technique est l'inclusion d'« un environnement sonore qui est tout sauf innocent » (Dequen, 24 n° 157). On entend toutes sortes de bruits, hors-champ, produits par des humains ou des machines, ou par le vent d'hiver, qui viennent se juxtaposer à ceux générés par les animaux. L'organique et l'inorganique, ou le naturel et l'industriel, se mêlent et créent un climat inusité, d'autant qu'on entend très peu de voix humaines, et qu'aucun commentaire hors-champ ne décrit la vie animale. Dans un film animalier classique, il s'agirait souvent d'un commentaire à caractère anthropomorphiste.

Bribes de conversations entre employés du zoo, babillage imprécis de la foule en été [...] : les mots sont presque inaudibles. A l'envers du discours, des bruits tonitruants viennent heurter l'oreille : machines à lisser les peaux, chaînes et portes grinçantes, longs vents d'hiver qui s'effilochent, cris d'animaux. Ici, *le discours des hommes n'a pas voix au chapitre*. Pour entrer dans la cage, il faut laisser les mots derrière soi : *l'œil seul est candidat à la pertinence* (Luciani, *Le Monde* 26/02/2013, la thèse souligne).

Les protagonistes et le monde. — Certaines images, jointes aux sons émis dans le bâtiment, nous font voir une forme d'enfermement potentiellement stressant pour les animaux. La caméra « capte, jusqu'à l'angoisse, les mouvements affolés de zèbres stressés qui se cognent contre les murs en ciment. Ou les assauts de félins, dans un vacarme effrayant, que l'on croirait en mal de savane dans le froid du Québec » (Raspiengeas, *La Croix* 22/02/2013). Mais il ne faudrait pas conclure que le film devient une dénonciation des conditions de vie des animaux en captivité. On le réalise plus tard. Ainsi à l'été, les rôles changent du tout au tout. Les animaux jouissent d'un grand espace dans le parc alors que les humains, les visiteurs, sont confinés dans des espaces limités. « Tout se passe comme si la situation d'enfermement s'inversait : les visiteurs sont coincés dans leurs cages métalliques et les animaux viennent les regarder à travers les fenêtres » (Gailleurd, *CdC* n° 687). De sorte qu'une étonnante relation triangulaire se constitue entre la caméra, les animaux et les humains.

Le spectateur vit potentiellement un inconfort avec le type d'images que la caméra lui propose. Il devient « captif des longs plans-séquences fixes, l'obligeant à subir des agressions sonores et les frustrations visuelles d'un cadre fragmenté qui refuse, bien souvent, de montrer les animaux dans leur entier » (Gailleurd, *CdC* n° 687). Et dans certains plans, un animal quasi immobile fixe directement et longuement la caméra³⁸. Par ricochet, le spectateur et l'animal se trouvent alors placés au même niveau, sur un pied d'égalité, contrairement à un film animalier classique, où une hiérarchie s'instaure entre l'humain et le sujet qu'il observe. « The question the camera seems to ask is: What are animals to us and what are we to them? » (Lacey, *G&M* 07/12/2012)

Épiphanie (1^{re} version). — *Bestiaire* propose au spectateur un parcours unique en son genre : « [L]es images de Denis Côté s'offrent avant tout comme expérience, au sens le plus brut du terme » (Luciani, *Le Monde* 26/02/2013). Un commentaire

³⁸ Voir à ce sujet la première moitié d'un extrait d'une minute diffusé par le distributeur français, [en ligne] : <www.youtube.com/watch?v=K6vtkg9-k88> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

de Manohla Dargis du *New York Times*, citée pour d'autres films, rend bien compte de cette expérience :

Beautifully shot in digital, with steady framing and long shots that never overstay their welcome, it instead offers up image after image of animals — animals eating, grazing, walking, standing, staring and, at times, panicking. In one shot, an ostrich peers over a fence as if into the distance, an image that, as Mr. Côté holds and holds the shot, transforms from the somewhat comical into the increasingly desperate (Dargis, *NYT* 18/10/2012).

D'un commentaire à l'autre, on souligne divers aspects de ce film, qui se prête à une variété de lectures. Ainsi, une rédactrice des *Cahiers du cinéma*, Céline Gailleurd, insiste davantage que celle du *New York Times* sur le côté désespéré du film, selon elle, intitulant son texte « Mécanique de l'absurde » :

La mort plane, comme le suggère la séquence centrale dans l'atelier d'un taxidermiste où un canard recyclé passe du règne animal au statut d'objet décoratif. [... Le projet du film] pose un regard curieux sur une arche de Noé qui paraît s'être échouée dans une nature devenue artificielle. Comme posés sur le vide, en suspension, les animaux et les hommes attendent, pris dans une lente mécanique de l'absurde (*CdC* n° 687).

Le film devient donc pour elle une allégorie pessimiste sur l'état du monde actuel. Mais il s'agit davantage d'une interprétation que d'un commentaire construit à partir d'observations pleinement *vérifiables*. Bien d'autres points de vue sont possibles. « *Bestiaire* n'est pas de ces films qui dévoilent au grand jour ses intentions. Sa signification paraît des plus indécises » (Fradet, *Séq* n° 277). La variété de lectures possibles est favorisée par l'absence de commentaire et par les longs plans fixes, inhabituels. De même que par la piste sonore, très travaillée, et par des images souvent fragmentaires des animaux. En bref, par les choix esthétiques du cinéaste, à la fois simples et radicaux. Un commentateur de la revue québécoise *24 images* va jusqu'à dire que « c'est l'acte de création même qui semble au cœur du film » (Dequen, *24* n° 157). Car le cinéaste part d'un sujet à première vue banal, et sur lequel il « n'a volontairement aucune emprise » (*ibid.*). De là, c'est aussi la place du spectateur qui est questionnée dans cette démarche.

En poussant cette expérience esthétique, Denis Côté [...] réalise, en douce, un film sur la place du spectateur au cinéma. Il ne lui offre aucune indication psychologique ou narrative pour s'accrocher aux branches des intentions de l'auteur. Ni empathie,

ni dénonciation. À chacun de percevoir et d'interpréter ce qu'il voit, selon ce qu'il ressent (Raspiengeas, *La Croix* 22/02/2013).

Plutôt que de parler de « mécanique de l'absurde », comme l'écrit la rédactrice des *Cahiers du cinéma* dans son interprétation, la méthodologie employée dans la présente thèse, qui s'appuie sur le vérifiable, conduirait plutôt à parler de *contraintes*, ou de *limites*, que vivent aussi bien les animaux que les humains. Des contraintes et limites qui placent les deux groupes au même niveau. Voir une noirceur dans *Bestiaire*, c'est d'abord projeter dans ce film une perception de l'état actuel du monde, que d'aucuns considèrent sombre, avec plusieurs raisons à l'appui. Mais dans le réel, on trouve toujours des contraintes ou des limites quelque part, à diverses échelles. En soi, rien dans les images qui s'offrent à nous témoigne d'un caractère désespéré de ces contraintes ou limites. En revanche, la caméra de Denis Coté crée des liens égalitaires entre les humains et les non-humains. Or, la spiritualité, telle que définie dans la thèse, est affaire de liens, entre tout ce qui vit. Les techniques employées par ce film, et favorisant un questionnement spirituel, seront approfondies dans la troisième partie de la thèse.

2.2.3.4 « Voir » : Bilan

Les verbes précédents, « chercher » et « choisir », avaient le potentiel d'interpeller le spectateur, mais à partir de ce qu'il observait chez les protagonistes des films. Le terme « voir » vise en priorité le spectateur. La « rééducation du voir » dont parle Bergala pour le film iranien pourrait s'appliquer également aux films africains de Sissako, qui nous font voir des lieux peu connus pour les Occidentaux, et au film expérimental québécois *Bestiaire*, qui nous propose de « réapprendre à regarder les animaux » (Luciani, *Le Monde* 26/02/2013), et donc la vie.

En outre, « voir » c'est réaliser pleinement qu'il y a un non-montré et un non-dit dans les films. Dans le film iranien *Le vent nous emportera*, les commentateurs soulignent abondamment le style lacunaire du film, qui touche autant aux trous de la narration qu'à un hors-champ omniprésent dans les images et les sons. Le spectateur a tout le loisir de s'y investir. Dans le langage de Deleuze, le film utilise alors un montage « irrationnel », qui brise le « schème sensori-moteur », de même

que le discours de vérité de la pensée classique. Ce qui fait du spectateur un « voyant ». Sa pensée se met en marche en *voyant* un impensé.

Ainsi, *voir* conduit à s'intéresser à autre chose que le récit. Cela se vérifie particulièrement bien dans les œuvres de Sissako. Le traitement de ses films évacue à ce point la narration que c'est l'existence même des personnages qui devient l'intrigue principale. Une intrigue intime, sans dénouement pour la plupart des personnages. Du coup, *voir* c'est non seulement percevoir un impensé, à propos duquel le spectateur-philosophe peut tenir un discours, mais également percevoir une réalité qui se passe de discours. Un non-rationalisable en somme.

Un excellent exemple de ce non-rationalisable vient de *Bestiaire* de Denis Côté qui, avec des moyens radicaux mais très simples, place le spectateur au même rang que le sujet qu'il observe. Et ce sujet, l'animal, a un côté insaisissable. Il n'obéit pas à un scénario et aux directives scéniques du réalisateur. De plus, le film nous prive de tout point de vue verbalisé. Mais il y a une piste sonore très présente, qui mêle des bruits d'origine organique à toutes sortes de bruits d'origine non organique. Le tout crée une situation inconfortable selon des commentateurs. Mais l'inconfort vient du côté de la raison, qui voudrait bien donner une explication, un sens, à ces images et à ces sons.

« Voir », c'est donc voir *autrement*. Et cet autrement déborde le directement vu et entendu, mais sans idée de transcendance. On peut mettre en parallèle cet autre type de regard avec la posture de Thoreau qui, influencé par la pensée orientale, notamment bouddhiste, adopte une philosophie de l'éveil, où il cherche dans la vie qu'il observe quelque chose d'essentiel. Pour ce faire, il prend une distance face à l'agitation du monde autour de lui et se retire un temps au bord d'un étang paisible. Dans le film iranien, Behzad abandonne progressivement son arrogance citadine, pour plutôt recevoir une leçon de sagesse, par une *rééducation du voir* dans l'arrière-pays kurde. De son côté, *En attendant le bonheur* nous offre un regard inédit sur une Afrique capable « de quiétude et de volupté » (Sennequier, *Positif* n° 503), et donc un continent capable lui aussi de prodiguer une sagesse, d'enseigner un autre rythme de vie.

Signalons aussi qu'on aurait pu analyser les films des sections « Chercher » et « Choisir » avec la même préoccupation que dans la section « Voir ». Le film turc *Il était une fois en Anatolie*, par exemple, se distingue aussi par la qualité de sa photographie, qui installe l'atmosphère spirituelle du film. Et, autre exemple, si le film japono-taïwanais *Yi Yi* réussit à nous intéresser pendant près de trois heures à une famille de la classe moyenne vivant dans une ville occidentalisée, c'est grâce à une caméra qui fait des emprunts à une conception non occidentale de l'art.

Cela dit, sans avoir à connaître le contexte local et ce qui provient d'une culture locale dans la construction d'un film, le spectateur qui voit régulièrement des films du cinéma transnational a la possibilité de développer une posture *éveillée*, dans le vocabulaire transnational de Thoreau³⁹. Cette posture inclurait aussi celle du *voyant*, dans le vocabulaire deleuzien, car tous les films analysés nous donnent aussi la possibilité de mettre notre pensée en mouvement. Car *voir*, c'est également observer la réalité de l'autre. Ce qui sera l'objet d'une section dans la troisième partie.

³⁹ Relire à ce sujet la section 1.2.2.6 « Emerson et Thoreau ».

2.2.4 VIVRE

Le thème de la vie était central dans les films de la précédente section, mais c'était avant tout le *regard* sur la vie qui nous intéressait. Pour terminer la partie analytique de la thèse, c'est *vivre au 21^e siècle* qui retiendra notre attention. Cette section sera donc nécessairement contextualisée. Les œuvres analysées concernent trois grandes problématiques de notre temps : les changements climatiques, le développement économique et la société de consommation. Les deux premiers films proviennent des deux plus grandes économies du monde, les États-Unis et la Chine, avec un regard sans complaisance sur la réalité de leur pays d'origine : *Beasts of the Southern Wild* et *Still Life*. Le troisième est un documentaire d'une figure légendaire du cinéma, la réalisatrice française Agnès Varda : *Les glaneurs et la glaneuse*.

2.2.4.1 *Les bêtes du sud sauvage (Beasts of the Southern Wild)* ⁴⁰

(2012; États-Unis; de Benh Zeitlin (réalisation) et Lucy Alibar (scénario) — elle adapte sa propre pièce de théâtre, *Juicy and Delicious*; 92 minutes; prix dans de nombreux pays dans quatre continents (Amérique du Nord, Europe, Asie et Afrique), dont un au Festival de Cannes.)

Les bêtes du sud sauvage a été largement acclamé par la critique internationale, en raison notamment de la performance inattendue de son actrice principale, Quvenzhané Wallis, une Afro-Américaine de huit ans à la sortie du film⁴¹. Le film a été tourné dans le sud de la Louisiane, dans la région du Bayou. Il ne fait aucune référence explicite à un événement historique, mais on y voit les mêmes

⁴⁰ Pour l'analyse de ce film, seront retenus le titre français et les sous-titres en français du DVD pour citer les dialogues, car l'original en anglais n'apporterait rien de plus dans le cadre de la thèse. Voir une bande-annonce du film, [en ligne] :

<www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19341821&cfilm=200333.html> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

⁴¹ En 2013, Quvenzhané Wallis est devenue la plus jeune actrice à être mise en nomination pour l'Oscar de la meilleure actrice à Hollywood. Elle s'est retrouvée en compagnie d'Emmanuelle Riva pour son rôle dans *Amour*. À 85 ans, Riva, elle, était l'actrice la plus âgée à avoir été nommée pour cette récompense.

conséquences que celles engendrées par l'ouragan Katrina, donnant au film un caractère postapocalyptique. À signaler aussi qu'il s'agit d'une œuvre réalisée hors des grands studios hollywoodiens et avec des acteurs et des actrices non professionnels.

De quoi s'agit-il?

- *Où?* Dans un endroit fictif, sous le niveau de la mer, appelé Le Bassin (The Bathtub), entre l'océan et une digue.
- *Quand?* À une époque indéterminée, mais industrialisée et qui ressemble à celle du réel pour une bonne part. Pendant quelques semaines tout au plus.
- *Pourquoi?* Un ouragan inonde la région du Bassin.
- *Qui?*
 - Protagoniste : Hushpuppy, une jeune Noire de six ans;
 - Autres personnages : 1) Wink Doucet, le père de Hushpuppy; 2) Miss Bathsheeba, l'institutrice de Hushpuppy; 3) la communauté du Bassin, constituée de 87 personnes — selon un écriteau à l'entrée de l'agglomération — au départ du film.
- *Quoi?* Les habitants du Bassin sont peu fortunés mais libres et festifs. La vie animale abonde, jusqu'au moment où l'ouragan amène des quantités importantes d'eau salée dans la zone marécageuse environnante, tuant toute vie. Car la digue, construite pour protéger une zone industrielle, empêche cette eau mortelle de s'évacuer. On oblige alors les habitants à quitter l'endroit, mais certains résistent. En outre Wink, le père de Hushpuppy, est gravement malade. Il finira par décéder. Dans la scène finale, Hushpuppy marche fièrement en tête d'une dizaine de rescapés de l'ouragan, sur une route envahie par l'eau.

Le monde du film. — Dans *Les bêtes du sud sauvage*, le monde du film est d'abord celui de la jeune Hushpuppy. On entend régulièrement son point de vue exprimé par une voix hors-champ, la sienne. Ce monde est à la fois réaliste et fantastique, comme peut le concevoir une enfant de six ans. On y voit à l'occasion des « aurochs », animaux préhistoriques, sortes d'immenses sangliers dans l'imagination de Hushpuppy. Ils ont été libérés, croit la fillette, lors de la fonte des glaces polaires, en raison des changements climatiques. C'est un événement annoncé par son institutrice, Miss Bathsheeba, une Métis, qui apparaît aussi comme une chamane et une guérisseuse, avec des aurochs tatoués sur la cuisse et des connaissances d'herboriste.

Au départ du film, Hushpuppy et son père occupent deux bâtiments délabrés, avec quelques animaux (chien, poules, cochons). Cet endroit sera par la suite en bonne partie inondé, ce qui obligera Hushpuppy et son père à le quitter pour aller retrouver ailleurs quelques rescapés — Noirs, Blancs, Métis — dans une maison aux allures d'arche de Noé, entourée d'eau. Au début, on y fait la fête, car l'ouragan a amené dans le marais une quantité importante de crustacés.

En ce qui concerne la partie du monde extérieure au Bassin, on connaît un parc industriel — avec ce qui ressemble à une raffinerie de pétrole —, que l'on aperçoit de l'autre côté de la grande digue. On verra aussi un bâtiment communautaire servant à accueillir les réfugiés et à les soigner. Une dizaine de personnes du Bassin, dont Hushpuppy, son père et Miss Bathsheeba, s'y enfuiront pour retourner là d'où on les a extirpés.

Le monde de ce film rappelle par certains aspects celui de *L'homme sans passé* en Finlande, avec un groupe de marginaux passablement coupés de la vie moderne et fiers de l'être. Par contre ici, ils vivent, aux dires du père de Hushpuppy, dans « le plus bel endroit de la Terre ». Avant hélas que l'ouragan ne dévaste l'endroit, en combinaison avec la retenue de l'eau salée par la digue, qui sert à protéger le côté industrialisé de ce monde.

Traitement. — On observe un style hybride dans ce film : « *Beasts of the Southern Wild* is a proudly handmade magic-realist parable celebrating the spirit of unbreakable communal self-reliance » (Pinkerton, S&S nov. 2012). Les images se présentent parfois dans un registre proche du documentaire, montrant par exemple le bayou avant l'ouragan, puis sa dévastation et son évacuation. À d'autres moments, elles ont un caractère éclaté, avec une caméra nerveuse accompagnée d'une musique rythmée qui témoigne de la joie de vivre au Bassin et de la farouche indépendance de ses habitants. Et à d'autres moments encore, c'est le registre fantastique qui ressort, avec des images d'animaux préhistoriques, issues de l'imaginaire de Hushpuppy, qu'a stimulé au préalable l'enseignement de Miss Bathsheeba. La présence des aurochs, menaçants pour les humains, vient du « dérèglement » de ce monde, où il y a quelque chose de « cassé », selon la voix hors-champ de Hushpuppy. Le tout confère un caractère unique à ce film.

« *Beasts of the Southern Wild* fait partie de ces films difficiles à définir, étonnamment singuliers » (Lavallée, *Séq* n° 280). Mais on y perçoit un monde cohérent, qui a son propre mode d'existence et ses propres croyances :

Bathtub [is] a swampy scrap of territory separated by a levee from a world of industry, consumerism and other forms of modern ugliness. The residents of the Bathtub spend their days fishing, scavenging and drinking, raising their kids to be self-sufficient and to believe in a folk religion featuring giant, ancient creatures called aurochs (Scott, *NYT* 26/06/2012).

La protagoniste et le monde. — À quelques reprises, on voit Hushpuppy prendre un animal (crabe, oiseau, poisson, petit mammifère) et le coller sur son oreille. Pour mieux le comprendre, ou pour chercher à entrer en communication avec lui, étant de la même substance qu'elle. En effet, Miss Bathsheeba apprend aux enfants du Bassin que

toutes les choses sont tissées dans la même étoffe : la chair. Le film, multipliant les inserts sur la chair du monde (cochons sauvages, crabes, langoustes, poulets rôtis, insectes, poissons-chats, oiseaux, crocodiles, animaux préhistoriques, hanches de femmes qui tanguent, membres humains amputés...), ne cessera d'aller dans le sens de cet enseignement (Ferrari, *Positif* n° 622).

Hushpuppy parle aussi d'elle-même comme d'un « animal », et même d'une « chose », qui éventuellement connaîtra le même sort que toutes les autres choses. Elle se voit comme faisant partie d'un vaste univers où il suffit qu'un petit élément soit brisé pour que tout l'univers soit dérégulé. Conséquemment, elle se donne comme objectif de réparer ce monde. « Je dois prendre soin des miens », dit-elle alors que son père est mourant. Ce discours aux accents messianiques et cosmologiques colle bien à son âge : « [T]he metaphysical arrogance of childhood », estime le commentateur du *New York Times* (Scott, *NYT* 26/06/2012). Cette posture colle aussi à l'enseignement qu'elle a reçu de Miss Bathsheeba. Et à celui de son père, qui s'adresse à sa fille de six ans en l'appelant « chef ».

En quelque sorte, le film détourne le mythe du superhéros hollywoodien, aux pouvoirs surhumains. Avec Hushpuppy, on est devant une jeune personne qui exprime son désir de ne pas baisser les bras devant les problèmes du monde. On est également devant une personne témoignant d'une dimension « magique » du monde, mais accessible à tous et à toutes. « Le monde qu'ouvre ce cinéma

(chapelet de lieux, d'attitudes, d'émotions et de chairs, univers dont chacun des éléments est solidaire des autres) est un monde transi d'énergie magique » (Ferrari, *Positif* n° 622).

Ce monde forme un tout où rien ne se perd, où tout est interrelié. À la mort du père de Hushpuppy, alors que son corps s'éloigne dans une barque à laquelle sa fille a mis le feu, Miss Bathsheeba et les autres rescapés récitent un poème, ou prière, de circonstance :

Debout près du bayou, je regarde une barque disparaître
Voilà elle est partie
Et pour ça on pleure
Mais elle n'est pas perdue
Elle est aussi réelle que quand elle m'a laissé
Et ailleurs, d'autres voix s'exclament : « Elle arrive! »
C'est ça mourir
Elle arrive!

Épiphanie (1^{re} version). — À l'instar du film québécois *Bestiaire*, humains et animaux sont sur le même pied dans le monde de Hushpuppy. Sa posture apparaît propre à notre époque, où beaucoup ne placent plus l'humain comme avant au sommet d'une pyramide. De surcroît, les deux groupes souffrent des effets des changements climatiques. Et les deux sont sacrifiés pour que le parc industriel ne soit pas atteint par l'eau de mer — on ne voit personne prendre une telle décision, mais dans une scène, le père de Hushpuppy dynamite la digue.

En ce qui concerne les croyances auxquelles adhère la communauté du Bassin, diverses lectures sont possibles. Une forme de panthéisme ou de spinozisme se verrait assez bien dans l'enseignement de Miss Bathsheeba, que Hushpuppy traduit dans une vision d'un cosmos où le moindre défaut fait tout dérailler. Avant l'ouragan, Hushpuppy et la communauté du Bassin apparaissent comme vivant *en accord avec la nature* qui les environne — semblablement au village iranien de Siah Dareh dans *Le vent nous emportera*. Est-ce la vision d'un monde matérialiste? Ou spirituel? Ou les deux? Que signifie la forme de prière citée

supra? Le spectateur en fait ce qu'il veut. Rien ne lui est imposé. Chose vraisemblable, le spectateur déjà sensible à la spiritualité sera interpellé.

Comme dans les autres œuvres analysées dans la présente thèse, l'originalité de ce film ne réside pas dans un discours — environnementaliste, spiritualiste ou politique — que l'on pourrait attribuer au réalisateur, par une interprétation. « [À] aucun moment le cinéaste ne se mue en donneur de leçon » (Gajan, 24 n° 158). L'originalité réside d'une part dans des images et une musique qui rejoignent aisément le spectateur, dans plusieurs régions du monde : « *Les Bêtes du sud sauvage* est une œuvre hypnotique, une expérience sensorielle qui, mieux que de longs discours, parvient à transmettre quelque chose d'essentiel » (Schwartz, *La Croix* 11/12/2012). Un essentiel qui touche à la vie, mise au centre des préoccupations, contrairement à ce qui se passe de l'autre côté de la digue. Et d'autre part, plus que dans n'importe quel autre film analysé dans cette thèse, l'intérêt du film provient de la présence et du jeu de son héroïne, qui défie l'analyse rationnelle. Et qui nous amène à nous demander si la spiritualité n'est pas d'abord là, dans la rencontre avec une jeune personne qui, sans utiliser un procédé argumentatif, nous transmet sa conviction intime que l'on peut *réparer* le monde.

2.2.4.2 *Still Life (Sānxiá hǎorén)* ⁴²

(2006; Chine; de Jia Zhangke (réalisation et scénario); 108 minutes; Lion d'or à Venise.)

Lors de la sortie en salles de *Still Life*, on pouvait lire dans un article du journal *Le Monde* que son réalisateur, Jia Zhangke, « est sans doute le plus grand cinéaste chinois de tous les temps. Son œuvre, inaugurée en 1995 et demeurée longtemps clandestine dans son propre pays, témoigne des violentes mutations économiques et politiques de la Chine en même temps que de l'essor cinématographique qui accompagne, logiquement, la projection de cette superpuissance » (Mandelbaum, 30/04/2007)⁴³.

De quoi s'agit-il?

- *Où?* En Chine, à Fengjie sur le fleuve Yang-Tsé (Yangzi Jiang), une ville en voie d'être submergée, dans le cadre de la construction du barrage des Trois-Gorges.
- *Quand?* À l'époque même du tournage du film, en 2006. Pendant quelques semaines apparemment.
- *Pourquoi?* Deux personnes, un homme et une femme, y arrivent pour retrouver, lui, son ex-conjointe, elle, son actuel conjoint.
- *Qui?*
 - Protagonistes : Sanming, mineur (là où il réside ailleurs en Chine), et Shen Hong, infirmière;
 - Autres personnages : 1) la conjointe de Sanming; 2) le conjoint de Shen Hong; 3) un groupe d'ouvriers en démolition.
- *Quoi?* Sanming voudrait reprendre sa vie avec son ex-femme et savoir ce qu'est devenue sa fille. Shen Hong, elle, est venue pour divorcer officiellement avec son mari, ayant rencontré un autre homme. Leur quête respective est mise

⁴² Voir une bande-annonce du film, [en ligne] :

<www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18728158&cfilm=119033.html> (page consultée le 1^{er} nov. 2015).

⁴³ Signalons en passant qu'en 2014, Jia Zhangke, reconnu internationalement depuis son prestigieux prix à Venise en 2006, faisait partie du jury de la sélection officielle du Festival de Cannes qui a décerné la Palme d'or au film *Sommeil d'hiver*, du couple turc Ceylan, auteur de *Il était une fois en Anatolie*, analysé dans la section « Chercher » de la présente thèse.

en parallèle avec des images de la destruction de la ville, travail pour lequel est embauché Sanming comme manœuvre. De son côté, Shen Hong retrouve son mari dans un poste administratif important concernant le projet de barrage. À la fin, Sanming retrouve aussi sa conjointe, pratiquement réduite à l'esclavage pour payer une dette contractée par son frère.

Le monde du film. — Comme le film malien *La vie sur Terre*, *Still Life* a un fort côté documentaire. Le réel et le fictif se mêlent. Le film rend compte de la submersion, réelle et déjà commencée, de la ville millénaire de Fengjie. On voit partout des édifices en phase de démolition, ce qui donne une impression de chaos. Quelques archéologues font des fouilles afin de récupérer des artefacts de l'époque des grandes dynasties impériales passées pendant qu'il en est encore temps. À divers endroits on peint sur les façades des bâtiments une marque indiquant le niveau qu'atteindra bientôt l'inondation. C'est un monde irrémédiablement en fin de vie, dans le film comme dans le réel. En même temps que le début d'un autre monde.

Le projet initial de Jia Zhangke était de tourner un documentaire avec une caméra numérique, sur les lieux du barrage [...] Puis, une fois aux Trois Gorges, est venue la nécessité d'une trame fictionnelle qui prenne en charge une autre dimension du lieu, l'aventure de ses habitants, de ceux qui travaillent et vivent dans cette zone tout entière vouée à la destruction et à la construction (Amiel, *Esprit* oct. 2007).

En contrepoint de la destruction, le paysage autour y apparaît somptueux. On le découvre régulièrement par d'amples mouvements de caméra et avec des vues en plongée saisissantes prises des hauteurs qui surplombent le fleuve Yang-Tsé, coulant au fond d'une vallée encaissée — voir la bande-annonce. « [L]es lents travellings latéraux du paysage parviennent à dévoiler en même temps l'amplitude immémoriale de la vallée et la *précarité haletante de son devenir* » (Kausch, *Positif* n° 555, la thèse souligne).

Traitement. — *Still Life* est assurément une autre œuvre où « l'action flotte dans la situation » (Deleuze). Dans un récit au rythme lent, avec des rebondissements minimaux, deux personnes recherchent leur conjoint respectif. Une quête importante pour elles, mais peu apte à river le spectateur sur son siège. Mais quiconque considérant véritablement le cinéma comme un art devrait être captivé par les images et les sons singuliers de ce film.

Rarement le cinéma aura pris en compte l'état d'une société avec autant de sensibilité et de pertinence : *Still Life* montre les chantiers de destruction, le petit peuple des péniches et du commerce, la splendeur du site, la lumière si particulière des matins chinois, et ordonne par quelques bribes de récit ce matériau offert au regard (Amiel, *Esprit* oct. 2007).

Ce matériau prend le nom de *Still Life*, « Nature morte » en français. En peignant une nature morte, l'artiste cherche, à partir d'un groupe d'objets inanimés, à nous faire sentir « son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue », nous dit Charles Sterling, un spécialiste de la question (*Dictionnaire de la peinture*, Larousse 1999). Dans le film chinois, c'est le lieu tout entier qui est visé comme sujet de la nature morte, et qui dégage une « émotion poétique ». Si bien qu'on pourrait en faire le personnage principal du film. « [C]'est le paysage, naturel et social, qui semble former lui-même *une intrigue* qui déborde de la somme des histoires individuelles et va *au-delà du faisceau des destinées de chacun* » (Amiel, *Esprit* oct. 2007, la thèse souligne).

Ce lieu acquiert ainsi une personnalité. On nous la fait notamment ressentir par un côté surréel dans le traitement des images et sons qui proviennent de ce lieu, sur le point d'être englouti. Régulièrement, on voit les ouvriers en démolition — dont fait partie Sanming — munis de masses frapper des murs de briques ou des blocs de ciment. Ils exécutent leurs gestes sur un rythme bien scandé, avec la régularité d'un métronome. Il en résulte une chorégraphie inusitée. Et quand la caméra ne les cadre pas, on continue d'entendre la *musique* de leur travail. Une musique qui témoigne à la fois de la résistance de la vieille partie de la ville, celle au fond de la vallée, et de son inexorable agonie.

Le surréel se retrouve à divers moments, inattendus, semblablement au film péruvien *La teta asustada*. Le surréel déstabilise un moment, tout en s'intégrant avec le reste.

[L]es événements les plus incongrus semblent mus par une mystérieuse nécessité. Un objet volant non identifié traverse le ciel, un immeuble qui a l'air inachevé s'envole comme une fusée sans qu'ils choquent outre mesure les témoins de la scène et sans qu'on puisse leur attribuer avec certitude une logique symbolique (Kermabon, 24 22/05/2008).

Ces scènes sont mises en parallèle avec la recherche des protagonistes, qui connaissent une variété d'états d'âme. Sanming et Shen Hong sont déchirés entre divers sentiments devant leur passé malheureux avec leur conjoint, leur présent dans cette ville bientôt morte, et leur futur, incertain mais porté par un espoir. Dans une perspective deleuzienne, ce film nous donne à *voir le temps*.

Les protagonistes et le monde. — L'argent et les conditions de vie forment un thème majeur du film. En arrivant à Fengjie, une personne propose à Sanming de suivre un cours d'illusionnisme où, par un tour de *magie*, des yuan sont changés en euros. Puis, on tente de lui arracher un prix élevé pour une chambre dans un hôtel qui sera bientôt démoli. Par la suite, les « ouvriers de démolition échangent [...] les souvenirs de leurs régions natales en se montrant les effigies des différents billets [de banque], comme on s'échangerait des photos de famille » (Amiel, *Esprit* oct. 2007). On apprend aussi que les ouvriers en démolition — ceux qui répètent sans cesse des gestes de façon métronomique —, gagnent un salaire dérisoire, ce qui les contraint à vivre dans une grande promiscuité.

The half-naked workers sweat and drudge and hammer, adding to the vast quantity of rubble. Every night they return to their miserable lodgings to eat a plate of the same plain noodles before they huddle together to sleep. This is still life, reduced to *identical repetition and the minimum conditions of subsistence* (Bíró, FQ n° 61/4, la thèse soulignée)⁴⁴.

Lorsque Sanming retrouve son ex-femme, il exprime le souhait de la ramener avec lui. Elle ne dit pas non : « Pourquoi as-tu attendu 16 ans pour venir? » demande-t-elle. Mais elle vit dans une condition proche de l'esclavage, où son travail sur un bateau sert à rembourser une importante dette contractée par son frère. Sanming décide alors d'aller retravailler comme mineur pour régler la somme. De leur côté, Shen Hong et son mari évoluent dans un univers parallèle, du côté de la nouvelle économie.

On constate ces situations. Entre deux magnifiques images de la vallée du Yang-Tsé. Ou entre deux images de bâtiments aux trois quarts démolis. Ou encore entre deux séries coups de butoir, bien sonores. Tout se mêle. Sans discours appuyé.

⁴⁴ Yvette Bíró est professeure émérite à New York University's Graduate Film School.

La situation est mise en scène de telle manière que la montée des eaux, la destruction des habitats traditionnels, la décomposition des familles, le bouleversement des trajectoires individuelles, paraissent aller du même élan, suivre la même force [...] Peu de films, peu d'œuvres, auront ainsi donné le sentiment d'une *communauté*, c'est-à-dire d'une histoire et d'un destin communs, où les éléments naturels et sociaux soient imbriqués pareillement (Amiel, *Esprit* oct. 2007, l'auteur souligne).

Épiphanie (1^{re} version). — Le film chinois *Still Life* nous donne à voir un univers marqué par des relations complexes. Les humains apparaissent à la fois en accord et en désaccord avec le monde dans lequel ils baignent. Un monde à la fois menaçant et sublime. « Both destruction and creation exists simultaneously » (Bíró, *FQ* n° 61/4). Le spectateur découvre avec ce film un lieu qui a de bonnes chances d'être physiquement très différent de ce qu'il connaît autour de lui. En même temps, ce monde se présente comme un microcosme de l'état de notre planète. Où des impératifs économiques entraînent des bouleversements écologiques et sociaux considérables. Où les individus et les communautés perdent leurs points de repère, dans le temps et dans l'espace. Et où il demeure malgré tout une grande beauté, qui lutte pour se maintenir au milieu du développement économique.

Dans un autre film, les deux protagonistes finiraient par se croiser. On voit tout de suite le scénario. Deux solitudes venues régler leur compte avec le passé se retrouvent dans un même lieu, partagent leur peine, puis s'éprennent l'un de l'autre. *Happy-end*. Mais c'est sans surprise que Sanming et Shen Hong ne se croiseront pas à Fengjie. Au sein d'un même monde, ils vivent dans des espaces quasi hermétiques. Sanming et Shen Hong, c'est un peu comme le village malien de Sokolo vs l'Europe dans *La vie sur Terre*. Deux réalités peu en contact l'une avec l'autre.

Le questionnement spirituel de ce film débute par un traitement qui combine intimement le fictif et le réel, ainsi que le surréel. Le tout, dans un environnement naturel grandiose qui continue de *vivre* au milieu d'un projet titanesque. La caméra nous dévoile à la fois « l'amplitude immémoriale de la vallée et la précarité haletante de son devenir », comme le dit Franck Kausch dans un commentaire déjà cité (*Positif* n° 555). On est loin du cinéma classique qui, par exemple dans un

suspense, crée un climat anxiogène le temps de sa projection, mais qui relâche la tension à la fin. *Still Life* ne génère pas ce genre d'affect, mais la précarité du devenir de son monde n'est pas spécifique de cet endroit. C'est autant un film qui *pense*, avec des considérations éthiques, qu'une œuvre qui, mêlant le rationnel au non-rationnel, et « où les éléments naturels et sociaux [sont] imbriqués » (Amiel, *Esprit* oct. 2007), génère davantage qu'un affect passager.

2.2.4.3 *Les glaneurs et la glaneuse* ⁴⁵

(2000; France; documentaire de la réalisatrice française Agnès Varda (née en Belgique); 82 minutes; prix en Europe, aux États-Unis et au Québec, dont le prix du public au Festival du nouveau cinéma de Montréal.)

La réalisatrice de ce film, Agnès Varda, a été une des têtes d'affiche de la Nouvelle Vague française dans les années 1960. Son art est depuis longtemps reconnu sur la scène internationale.

Agnès Varda has been called the "grandmother" of modern French cinema, but "godmother" would be a better term, since age has nothing to do with it. Although she's now an elder stateswoman of world film, she's been enchanting international audiences since her delicious "Cleo From 5 to 7" premiered in 1962 (Sterritt, *The Christian Science Monitor* 09/03/2001)⁴⁶.

Les glaneurs et la glaneuse est un documentaire sous la forme d'un *road movie* autobiographique. Varda, la *glaneuse*, se met elle-même en scène. Elle parcourt la France pour rencontrer les *glaneurs*, soit ceux et celles qui vivent de tout ce que la société de consommation rejette. Il en résulte un des documentaires les plus étonnants de l'histoire du cinéma.

De quoi s'agit-il?

- *Où?* À plusieurs endroits en France, à la ville, à la campagne et sur la côte.
- *Quand?* En 1999 et en 2000. Et donc au passage d'un millénaire à l'autre — semblablement au film malien *La vie sur Terre*.
- *Pourquoi?* Observant un célèbre tableau du 19^e siècle de Jean-François Millet, *Des glaneuses*, la cinéaste veut savoir ce qui reste d'une ancienne coutume où on permettait aux pauvres de « glaner », c'est-à-dire de ramasser tout ce qui avait été laissé dans les champs après les récoltes.
- *Qui?*
 - Protagoniste *collectif* : les glaneurs;
 - Protagoniste *individuel* : la cinéaste Agnès Varda (la glaneuse);

⁴⁵ Voir un extrait (début du film), [en ligne] : <www.youtube.com/watch?v=Jn8nHJTb_LY> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).

⁴⁶ À propos de *Cléo de 5 à 7* (1962), le critique Jacques Mandelbaum parle d'un « film-phare de la modernité cinématographique » (*Le Monde*, 05/07/2000).

- Autres personnages : Des personnes possédant de grands biens.
- *Quoi?* Petit à petit, Varda élargit la définition première du mot « glaneur ». En plus de filmer des personnes qui ramassent des légumes, fruits ou produits de la mer qui ont été laissés sur place (ou rejetés par le tri industriel), Varda rencontre dans les villes des personnes qui pratiquent selon elle une forme de glanage, propre à notre temps : « [W]e explore with her many levels of meaning behind gleaning, a word that gradually expands its meaning to become a shimmering, shifting metaphor » (Callenbach⁴⁷, *FQ* n° 56/2). La métaphore va jusqu'au travail même de la cinéaste, qui *glane* des images aux quatre coins de la France.

Le monde du film. — Bien qu'il s'agisse d'un documentaire, soit un film réalisé sans contenu fictif et sans comédiens, la cinéaste crée un monde par les décisions qu'elle prend, au tournage ou au montage. Ce qui produit aussi une narration. On voit notamment dans ce monde : 1) des gens pauvres qui glanent par nécessité; 2) des gens qui possèdent des terres et qui permettent le glanage; 3) des gens qui possèdent des terres et qui interdisent le glanage; 4) des gens qui possèdent un supermarché et qui empêchent qu'on fouille dans leurs poubelles; 5) des artistes qui créent leurs œuvres à partir de tout ce qu'on jette à la rue; 6) des gens qui, par souci éthique, récupèrent tout ce qui est récupérable. Il s'agit donc d'un monde caractérisé par des modes d'existence, où d'un côté on place la vie et l'éthique au centre des préoccupations, alors que l'autre côté, c'est l'économie et la consommation qui sont d'abord valorisées.

Parallèlement, le film montre aussi des facettes de l'univers intime d'Agnès Varda, incluant son appartement avec ses chats, de même que le vieillissement de sa propre personne. Il rend compte de ses propres choix dans le monde, comme artiste et comme citoyenne.

Traitement. — Un bon documentaire n'a rien à voir avec un reportage journalistique. On s'en aperçoit très rapidement quand il est réalisé par une cinéaste telle qu'Agnès Varda, qui occupe une place distinctive dans l'histoire du

⁴⁷ La revue universitaire californienne *Film Quarterly* a publié un long commentaire sur ce film. Il a été rédigé par Ernest Callenbach, fondateur de la revue en 1958.

cinéma⁴⁸. Son film est une œuvre d'art, marquée par la subjectivité de son auteure, au même titre que les films de fiction analysés. Une œuvre fortement signée : « You know from the first shot [...] that is no conventional movie [...] We're entering very personal territory : the mind and heart of Agnès Varda » (Callenbach, *FQ* n° 56/2). En effet, la propre présence de la cinéaste, dans les images ou par sa voix hors-champ omniprésente, donne le ton au film. Et justifie bien son titre, qu'en anglais on a rendu par *The Gleaners and I*. Il s'agit en premier lieu de la relation entre les glaneurs et l'artiste-citoyenne. À certains moments, les glaneurs ou glaneuses ont tout le loisir de s'exprimer. À d'autres, la réalisatrice devient son propre sujet. Ne manquant pas d'espièglerie ni d'ironie.

Arrêts sur image :

Dans les premières minutes, Varda nous parle avec enthousiasme de son outil de travail, discret et flexible : une petite caméra numérique qu'elle peut utiliser sur un trépied ou tenir d'une seule main. Pour en démontrer les capacités, elle fait des « autoportraits » d'elle-même. On la voit ainsi prendre la même pose qu'une glaneuse apparaissant dans un autre tableau du 19^e siècle, *La glaneuse* de Jules Breton — celle-ci relevée et portant une gerbe de blé sur son épaule. Varda fait aussi un gros plan sur le haut de sa tête, montrant sa chevelure clairsemée, puis un autre sur sa main libre, ridée. Elle prononce alors cette phrase inattendue, dite sans affliction : « Il y a mes cheveux et mes mains qui me disent que c'est bientôt la fin ».

Elle filme d'ailleurs souvent sa main libre : « C'est ça mon projet, filmer d'une main mon autre main [...] Je suis une bête que je ne connais pas », dit-elle plus loin, amusée. Dans un plan, on voit sa main libre ramasser une patate en forme de cœur, ironiquement rejetée à cause de sa forme, non standard. Elle emporte la patate chez elle, comme un trophée.

⁴⁸ L'édition 2015 du Festival de Cannes a récompensé Agnès Varda (1928-) par une « Palme d'or d'honneur ». C'est un prix attribué, rarement, à un ou une cinéaste ayant marqué l'histoire du cinéma, mais qui n'a jamais reçu une Palme d'or à Cannes pour un film. Woody Allen est parmi les quatre lauréats (masculins) de ce prix, et Varda est la seule lauréate

Son appartement à l'aspect décrépi témoigne lui aussi du passage du temps. Varda observe de larges taches de moisissure au plafond. Mais elle en rit. Avec sa caméra, elle les cadre comme s'il s'agissait de tableaux abstraits — elle les compare avec les œuvres de grands peintres. Une image nous montre aussi un objet qu'elle a ramassé elle-même dans la rue et posé fièrement sur le rebord de sa cheminée : une belle horloge, mais sans aiguilles. « Une pendule sans aiguilles, ça me convient. On ne voit pas le temps qui passe ».

Le film se construit ainsi dans un surprenant équilibre entre des images à première vue inconfortables — comme des gens fouillant dans des poubelles — et les nombreuses touches d'humour et d'autodérision de la cinéaste. En se mettant elle-même en scène, Varda brise la logique courante d'un documentaire, où c'est le sujet qui prend toute la place, le ou la cinéaste s'effaçant personnellement ou se contentant d'un commentaire descriptif en voix off. Comme dans d'autres films analysés, chaque scène a une certaine autonomie. « Le film qui en résulte est à la fois puissamment cohérent et délicieusement arbitraire » (Mandelbaum, *Le Monde* 05/07/2000). Le traitement revêt ainsi un aspect non rationnel, avec une logique narrative floue. Ce que Deleuze appelle le « schème sensori-moteur », typique du cinéma classique et lié à une narration qui fournit toutes les explications, peut donc également être rompu dans un documentaire.

La protagoniste et le monde. — Les premières minutes caractérisent bien le film. Après nous avoir montré le tableau de Millet, accroché au Musée d'Orsay à Paris, une série d'images nous font voir plusieurs personnes en train d'exécuter un geste similaire à celui des glaneuses de la toile. Le glanage apparaît ainsi comme une abstraction, une posture corporelle intemporelle : des gens, debout, sont courbés afin de ramasser quelque chose au sol. Dans les champs, il s'agit de ce que la moisson a laissé derrière elle. À la ville, il s'agit du contenu d'une poubelle ou de ce qui a été abandonné dans une caisse à la clôture d'un marché en plein air. « À la ville comme à la campagne, hier comme aujourd'hui, c'est toujours le même geste modeste de glaner », commente Varda. Un commentaire à retenir pour la troisième partie de la thèse.

Si le sujet du film est bien le glanage, qui se pratique sous diverses formes partout en France, Varda en profite souvent lors d'un arrêt dans une région pour filmer des

gens ou des objets qui n'ont pas un rapport direct avec le glanage. En Bourgogne, elle vient d'abord interviewer des viticulteurs, qui l'informent que le glanage — ou « grappillage » lorsqu'il s'agit de fruits — est désormais interdit par une loi dans cette région, même si les producteurs laissent souvent une partie des raisins pourrir dans les champs, en raison des stricts quotas qui leur sont imposés. Dans la même région, elle en profite pour filmer un des plus célèbres retables du 15^e siècle : le polyptyque du *Jugement dernier*, du peintre flamand Rogier van der Weyden — installé à l'Hôtel-Dieu de Beaune. La caméra s'arrête sur quelques-uns des quinze panneaux du retable. Varda le commente avec son ton espiègle habituel : « Ils sont légers ceux qui pourront ressusciter, et lourds ceux qui souffriront en enfer ».

En Bourgogne encore, la cinéaste s'arrête chez le vigneron Jean Laplanche, qui déplore la loi interdisant le glanage dans sa région : « Le glanage, c'était très joli ». Mais Laplanche est d'abord un philosophe-psychanalyste, connu pour ses travaux portant sur la question du « sujet ». Selon ses propres mots, il a élaboré une « anti-philosophie du sujet ». Il voudrait qu'on mette « dans la constitution l'autre avant le sujet ». En termes différents, sa philosophie cherche à montrer « comment l'homme trouve son origine d'abord dans l'autre ». Pour Varda, qui filme l'autre, en lien avec elle — « Je suis une bête que je ne connais pas » —, les propos de Laplanche tombent assez bien. Pour la présente thèse également : le *sujet nomade* n'est-il pas en mouvement grâce à la rencontre avec l'autre?

Pour revenir au thème principal du film, à divers endroits en France Varda interviewe des gens qui glanent avec assiduité. Diverses raisons les motivent. Pour certains, c'est carrément une question de survie. Et ils ne le font pas toujours par dépit : « C'est vivant! » dit un homme qui vient de ramasser 30 kilos de patates. D'autres, qui ont un emploi pour les faire vivre, font de la récupération dans les villes par dégoût du consumérisme. Il y a aussi des artistes qui produisent leurs œuvres avec les choses que les gens se débarrassent en les mettant sur le trottoir. À Paris, Varda rencontre « Louis Pons, artiste peintre, grand visiteur de décharges devant l'éternel, [qui] élève le vieil essuie-glace rouillé au rang de matériau artistique de première grandeur » (Mandelbaum, *Le Monde* 05/07/2000). Ailleurs, dans une commune de Savoie, un artiste raconte son expérience, au

milieu d'un bric-à-brac qu'il appelle sa « caverne ». Il exprime un irrésistible besoin de ramasser des choses pour les réutiliser autrement : « C'est l'objet qui m'appelle ». Il manifeste aussi une joie enfantine. Le matin à l'aube, il parcourt les rues à vélo : c'est « Noël » tous les jours pour lui; il y a des « cadeaux » partout. Ainsi, dans le monde du film,

[s]ome are motivated by desperate need, others by disgust at the wastefulness all around them and others by *an almost mystical desire* to make works of art out of things — castoff dolls, old refrigerators, windshield wipers — that have been thrown away without a second thought (Scott, *NYT* 30/09/2000, la thèse souligne).

Varda donne aussi la parole, respectueusement, à des personnes qui sont dans la position inverse à celle des glaneurs et des glaneuses : 1) un viticulteur de Bourgogne explique qu'on interdit le glanage dans sa région pour protéger le « capital » des producteurs; 2) un propriétaire de supermarché justifie son choix de « javelliser » ses bennes à déchets, pour décourager une bande de jeunes itinérants à venir errer sur sa propriété — Varda rencontre aussi ces jeunes, qui ont été traînés devant les tribunaux pour avoir fait du saccage sur le terrain du supermarché, en réponse à la javellisation d'aliments encore mangeables. Par ailleurs dans un champ, on voit un grand tas contenant quelques tonnes de pommes de terre, ne répondant pas aux exigences du marché. On les a jetées dans un endroit non publicisé : mettant ici son chapeau de citoyenne, Varda signale cet emplacement à un bénévole des Restos du cœur. En bref, il appert que l'obstruction au glanage se fait pour des motifs économiques. Pourtant cette activité est légalement permise, comme l'explique un juriste devant la caméra.

Vers la fin du film, la cinéaste nous présente le glaneur citadin qui l'a le plus impressionnée lors du tournage. Elle le filme d'abord à l'improviste pendant quelques jours. Non seulement il glane dans les places de marché aux fruits et légumes, mais il mange ou goûte tout ce qu'il trouve sur le lieu même. Intriguée, Varda l'aborde au moment où il goûte à du persil laissé en abondance dans une caisse. Il lui révèle les qualités nutritives de cet aliment, avec des données qui démontrent un bon niveau d'instruction. Il dit manger aussi chaque jour dans la rue plusieurs pommes, de même que d'autres aliments afin de constituer un « équilibre alimentaire », avec un régime végétarien. Varda continue de le filmer pendant quelque temps, puis un jour elle l'accompagne là où il va en soirée : dans

un sous-sol de banlieue où des bénévoles, dont il fait partie, donnent des cours d’alphabétisation à de nouveaux arrivants en France. Cet homme se révèle ainsi une personne instruite — il possède une maîtrise en biologie — ayant fait un choix fondamental. Et radical. Un choix profondément éthique, à la fois pour lui et pour l’autre, mais non valorisé par le modèle économique dominant, tant s’en faut. Aux yeux de la présente thèse, il est la figure par excellence du *perfectionnisme emersonien*, promu par Cavell.

Épiphanie (1^{re} version). — *Les glaneurs et la glaneuse* résonne de multiples façons. « On y croise des gens étonnants, on s’y familiarise avec des mœurs peu ordinaires, on y rôde dans des friches inquiétantes, on y recense des objets hétéroclites, on y apprend aussi au passage une foultitude de choses » (Mandelbaum, *Le Monde* 05/07/2000). Il touche à la vie dans une société marquée par le consumérisme. Dans un texte, on pourrait tenir un discours dévastateur sur l’état du capitalisme actuel à partir des situations attestées par Varda. Mais l’intérêt premier du film est ailleurs. Le titre l’indique : dans une rencontre. La propre vie de la cinéaste se mêle à celle des glaneurs et des glaneuses, diversement motivés. Dans ce film, « vivre », c’est aussi pour le spectateur de vivre une expérience profondément humaine. Une expérience qui concerne aussi le rapport entre l’humain et son environnement. « Between portraits, the film includes several brief visual poems : one, to kale and sunflowers, remind us of their sheer beauty » (Callenbach, *FQ* n° 56/2). Et l’expérience que propose le film est tout sauf désespérée. « This is a film of playful, *magical delight and delicacy*. Audiences applaud at the end, they’re surprised and *grateful to feel so good* as they leave theatre » (*ibid.*, la thèse souligne). Callenbach rejoint Deleuze, en exprimant en ses mots que le film de Varda fait du spectateur un « voyant », attentif aux images, ce qui met sa pensée en marche. Il rejoint également Cavell en soulignant avec force comment un film peut être important pour le spectateur.

Comme dans d’autres films commentés, la vie garde ici une part de mystère. Quand on parle de quelqu’un qui a *réussi* sa vie, ce n’est certainement pas le glanage qui vient d’abord à l’esprit. Pourtant, des personnes font du glanage un art de vivre. Le film de Varda, qui recherche la beauté jusque dans les poubelles, et

sans sombrer un instant dans un misérabilisme déprimant, est une expérience hors du commun. Ce commentaire du *New York Times* résume bien le film :

[Ms. Varda] plucks images and stories from the world around her, *finding beauty and nourishment in lives and activities the world prefers to ignore*. She is a constant, funny presence in the film, providing piquant voice-over narration and allowing herself visual and verbal digressions on the state of her aging hands, the water damage on her ceiling [...] "The Gleaners and I" is never depressing. [...] Ms. Varda's gleaners retain a *resilient, generous humanity that is clearly brought to the surface by her own tough, open spirit* (Scott, NYT 30/09/2000, la thèse souligne).

Varda valide du coup un *contrat social* ne découlant pas uniquement de l'usage de la raison, avec son film « à la fois puissamment cohérent et délicieusement arbitraire » (Maudelbaum, *Le Monde* 05/07/2000). Si bien que spontanément des spectateurs et des spectatrices d'une autre région du monde « applaud at the end » (Callenbach, *FQ* n° 56/2).

2.2.4.4 « Vivre » : Bilan

Si une personne visionnait les trois œuvres analysées dans cette section juste après le film iranien *Le vent nous emportera*, elle aurait sûrement, en ce qui concerne le contenu, un sentiment de perte. Celle découlant d'un monde où l'obsession de l'économie a bouleversé les relations entre les humains, et entre ceux-ci et la nature. La mise en garde que faisait Rousseau à l'époque des Lumières n'a pas été prise en considération. Du moins, bien insuffisamment. Dans les films analysés, on n'arrive pas à construire sans détruire (*Still Life*), à préserver l'économie sans anéantir la vie (*Les bêtes du sud sauvage*), ou à ériger une société moderne sans en exclure une partie des humains (*Les glaneurs et la glaneuse*). Cependant, les humains, soit l'autre dans une variété de contextes, ne restent pas les bras croisés.

Pour rappeler le point de vue de Mette Hjort, cité dans l'état de la question et repris dans la présente thèse, le cinéma transnational témoigne d'une résistance « to globalization as cultural homogenization [and] combines genuine hybridity [...] with norms such as solidarity, friendship, innovation, or social and political progress » (2010, 15).

En accord avec la vision de Hjort, *Les bêtes du sud sauvage* « est un poème épique qui chante la résilience des habitants de ce bout du monde », écrit-on dans *24 images* (Gajan, 24 n° 158). Un commentaire semblable pourrait être rédigé pour les deux autres films, qui témoignent aussi d'une forte résilience de la part des protagonistes. Cette résilience devient pratiquement le thème principal des œuvres. Ce qui reflète bien le monde du 21^e siècle, marqué par une polarisation grandissante, où des individus et mouvements s'opposent de plus en plus à un pouvoir économique insoucieux du bien commun. Cela étant dit, dans les trois films analysés le thème de la résilience devient un phénomène qui une fois de plus défie la logique rationnelle : 1) la jeune Hushpuppy exprime un point de vue qui va dans le sens d'un bien commun planétaire, mais elle baigne dans un univers « magique », celui d'une communauté vivant en marge du monde moderne, avec ses croyances et son mode d'existence distincts; 2) dans la ville chinoise de Fengjie, des scènes dans un registre surréel contribuent à faire ressentir les bouleversements observés, la précarité du devenir de l'endroit, de même que l'espoir que porte la communauté qui y vit; 3) et dans le documentaire d'Agnès Varda, fouiller dans les poubelles devient un art de vivre, beau et éthique. « Dans la saleté, comme d'un riche fumier, jaillit de la vie », ainsi que l'écrit la théologienne de la libération Ivone Gebara (2002, 73), voulant signaler que la spiritualité contemporaine n'est pas affaire de lieux propres et de personnes bien habillées.

TROISIÈME PARTIE - Concepts d'une pensée théologico-philosophique dans le cinéma transnational

Pour faire suite à la précédente partie, il s'agit maintenant d'approfondir la pensée théologico-philosophique qu'on peut dégager au sein des films analysés, et d'en tirer des concepts. Ces productions ne forment bien entendu qu'une petite fraction du cinéma qu'on pourrait qualifier de « transnational » au 21^e siècle. Mais on a pu constater que l'œuvre des cinéastes qui les ont réalisées jouit généralement d'un fort respect. Tant parmi les critiques des grands journaux que parmi les commentateurs des revues spécialisées. La plupart des films analysés ont été récompensés par des prix prestigieux, c'est-à-dire attribués dans des festivals qui font les manchettes des journaux et des bulletins de nouvelles. De sorte que chacun de ces films devient un repère, une source d'inspiration pour la production à venir. En d'autres mots, la présente thèse se penche sur un cinéma reconnu pour ses qualités artistiques. Et en accord avec la définition du cinéma transnational adoptée dans l'état de la question, les films analysés témoignent aussi d'une résistance à l'homogénéisation culturelle qu'accompagne la mondialisation de l'économie.

Comme mentionné dans la section sur les stratégies méthodologiques, l'analyse s'est construite le plus possible autour d'éléments *vérifiables*. Cette analyse avait aussi un objectif spécifique, qui cherchait à dégager principalement des observations invitant à une réflexion sur la spiritualité, telle que définie dans la première partie de la thèse. Bien des observations, potentiellement pertinentes dans un autre cadre d'étude, ont été laissées de côté. Ainsi, dans l'esprit de Charles Taylor et de son concept d'« art épiphanique », chaque analyse convergeait vers le point intitulé « Épiphanie », visant à souligner davantage des scènes ou des techniques pouvant être porteuses de spiritualité pour le spectateur.

Ce spectateur a parfois été appelé un « sujet nomade », dans le vocabulaire de Rosi Braidotti. Un sujet nomade, tel que compris dans cette thèse, a forcément une posture qui lui est propre en ce qui concerne la croyance religieuse ou spirituelle. Une posture qui pourrait aussi être celle d'un athée. Cette posture,

quelle qu'elle soit, évite toutefois toute forme de dogmatisme, ou de discours de vérité supérieure, et est prête à rencontrer d'autres postures pour en tirer une réflexion. Ou simplement pour en tirer une impression ressentie sans l'entremise d'un discours. Conséquemment, en toile de fond de la troisième partie il y aura implicitement cette question : que pourrait retenir le sujet nomade ayant vu l'ensemble des films analysés?

Cette partie sera conduite en trois temps. D'abord, on se demandera si la pensée développée dans la présente thèse pourrait être une forme de théologie apophasique, car à première vue c'est ce type de réflexion qui rejoint le plus des observations effectuées lors de l'analyse. Ensuite, semblablement à ce qu'accomplit Deleuze quand il parle d'image-mouvement et d'image-temps, dans un cadre de recherche en philosophie, on tentera de dégager une *image* propre à la spiritualité dans le cinéma transnational. En conclusion de cette partie, on précisera les concepts qui apparaissent au cœur de la réflexion sur la spiritualité contemporaine réalisée à partir de l'analyse de films du cinéma transnational.

3.1 Une théologie apophasique?

3.1.1 Origine de la question

Quand Gilles Deleuze va puiser chez un philosophe ancien, tel Spinoza, un concept pour le réactualiser, jusqu'à en faire un élément clé pour analyser un phénomène culturel de l'époque moderne, comme le cinéma, il réussit cet exercice en cherchant des points de contact au sein de pensées qui, au premier degré dans leur discours, apparaissent différentes, sinon éloignées. « Comme Leibniz, Deleuze est un grand "conciliateur de points de vue". Il assure une sorte de synthèse sauvage de [...] multiples philosophies en trouvant leur dénominateur commun », écrit Jean-Michel Pamart (2012, 20) dans son essai tiré de sa thèse de doctorat, *Deleuze et le cinéma*, cité dans l'état de la question. Il ajoute un peu plus loin :

Une philosophie nouvelle, suivant Deleuze, se nourrit [...] d'histoire de la philosophie avec à la fois beaucoup d'amour et d'admiration pour la fécondité des philosophes du passé — leur capacité à créer des concepts — mais aussi beaucoup d'irrespect pour la lettre de ce qu'ils avancent (*ibid.*, 21).

En remplaçant philosophes du passé par théologiens du passé, et gardant un *amour* et une *admiration* pour la fécondité de ces derniers, on se rapproche de l'esprit de la présente thèse.

Pour réussir son exercice de conciliation, Deleuze se demande notamment à quel « problème » un philosophe ancien a voulu répondre. De la même manière, on peut se demander quelle est la question fondamentale se trouvant derrière la théologie négative, ou apophasique. Ce sujet a été abordé dans la partie généalogique, au point sur le Pseudo-Denys l'Aréopagite et Thomas d'Aquin, conscients des limites du langage pour décrire Dieu, ou l'essence divine, qui demeure non connaissable directement. À notre époque, la voie négative de la théologie continue de susciter beaucoup d'intérêt en raison de son questionnement sur les limites du langage, et donc sur les limites du discours théologique. « La Théologie négative est une façon pour le théologien de s'interroger sur son métier de théologien et l'inaccessible limite, à côté de l'oratoire. L'hégémonie du discours assertif, fût-il affirmatif ou négatif, est ébranlée par la dynamique de l'interrogation », énonçait Francis Jacques (2002, 45) lors d'un colloque tenu sur la théologie négative¹. Dans une autre communication, une chercheuse s'est demandé si les diverses formes de théologie négative pourraient être vues comme jouant un rôle positif pour construire la paix « [b]ecause of their focus on non-discursive states », ce qui conduit à éviter des débats acrimonieux sur des points de doctrine religieux (Bulhof 2002, 441).

La présente thèse n'a pas pour but d'entrer dans ce débat. Mais elle voit la spiritualité comme quelque chose nous dépassant tous et pouvant relier les

¹ Philosophe et théologien, Francis Jacques a enseigné la philosophie du langage à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III). La citation vient d'une communication faite lors d'un colloque tenu à Rome et réunissant plus de 50 chercheurs et chercheuses, dont les communications ont été rassemblées dans un ouvrage de près de 900 pages, dirigé par Marco M. Olivetti.

humains de toutes les cultures. De plus, elle adopte le point de vue de Deleuze sur la non-discursivité de l'art cinématographique, et elle est sensible à l'idée-force de Cavell qui énonce que notre rapport au monde n'est pas d'abord une « relation de connaissance ». Par voie de conséquence, elle peut se demander si la pensée théologico-philosophique en cours de développement pourrait être une forme de théologie négative, en partant de ceci : le problème qu'affronte la théologie négative ne serait pas l'impossibilité à dire ce qu'est *Dieu*, un mot venu d'une anthropologie, et donc marqué par une contingence, mais plutôt l'impossibilité à utiliser un discours pour décrire quelque chose d'*inexprimable*, qui nous dépasse, et qui est appelé à toujours nous dépasser. En d'autres mots, serait-il possible de faire un lien entre l'interrogation fondamentale de la théologie apophatique, d'où émanent ses discours, et des observations faites lors de l'analyse des films ?

Pour amorcer la discussion, rappelons que des commentaires cités lors de l'analyse, et souvent formulés par des spécialistes du cinéma, n'employaient pas toujours le mode affirmatif pour décrire certains aspects du traitement d'un film. L'analyse a insisté, en particulier dans la section « Voir », paradoxalement, pour dire que l'originalité de bien des films venait en partie de ce qu'on ne voyait pas, ou n'entendait pas, dans ces œuvres. Le film iranien *Le vent nous emportera*, avec son côté lacunaire et inachevé, en est le représentant par excellence. Sans ce non-montré et ce non-dit, par l'usage du hors-champ ou de l'ellipse, il est fort douteux que ces films aient été autant acclamés et commentés, tant cette conception s'inscrit au cœur de la construction des films. Rappelons également le point de vue de Jean-Luc Godard, cité dans la section sur les stratégies méthodologiques, qui considère qu'un « vrai film » — qu'il oppose à un téléfilm — implique nécessairement la présence d'un « invisible » dans la manière avec laquelle les images nous sont présentées (entretien avec L. Tirard 2004 [1996], 215).

En outre, l'analyse a aussi repéré dans le traitement de plusieurs films la présence d'un « non-rationnel », qui défie la logique et nous prive d'une explication, de même que d'un point de vue moral. Tout n'est pas dit et montré, comme si ça ne pouvait être dit et montré, et comme si ça ne pouvait faire l'objet d'un jugement. Mais c'est quand même là. Peut-on, par exemple, expliquer entièrement pourquoi

Georges transforme son appartement en crypte funéraire dans *Amour?* On éprouve autre chose qu'un simple affect devant un tel geste, empreint de mystère. D'autant qu'après le départ de Georges, il se passe un temps suffisamment important pour que le corps d'Anne commence à se décomposer, et donc un temps où Georges a pris une décision quant à sa vie à l'extérieur de l'appartement. Mais laquelle? Quand Éva, sa fille, fait le tour de l'appartement, que sait-elle de ce qui a pu se passer après la mort d'Anne? On peut difficilement concevoir une ellipse plus fulgurante, qui pose des questions existentielles fondamentales mais sans nous donner de réponses. Et plutôt que d'inviter le spectateur à tout expliquer par lui-même, cette ellipse l'inciterait plutôt à vivre une expérience où il accepte une zone d'ombre, inconfortable pour la raison.

3.1.2 Retour sur la philosophie du cinéma de Deleuze

Le montage « irrationnel ». — Deleuze utilise parfois le mot « irrationnel » pour décrire le montage d'un film typique de l'image-temps, ou moderne pour lui. C'est-à-dire que les scènes ne s'enchaînent pas de façon parfaitement logique, comme dans le cas du cinéma classique, qui vise avant tout à produire des affects, suivant le « schème sensori-moteur ». Or, « le cinéma moderne implique l'écroulement du schème sensori-moteur » (*IT-Del*, 316). La coupure entre deux plans devient alors significative. Les scènes acquièrent une certaine indépendance et les rapports entre les scènes changent. Ce montage nous met en lien avec un « impensé » :

Au lieu d'une image après l'autre, il y a une image *plus* une autre [...] C'est toute une nouvelle rythmique [...] une nouvelle conception du montage. La coupure peut alors s'étendre et se manifester en soi [...] D'une part, l'image cinématographique devient une présentation directe du temps, suivant les rapports non commensurables et les coupures irrationnelles. D'autre part, cette image-temps met la pensée en rapport avec un impensé, l'inévocable, l'explicable, l'indécidable, l'incommensurable (*IT-Del*, 279, l'auteur souligne)².

² Dans le même ordre d'idée, Deleuze parle aussi de « dislocation du monologue intérieur ». Car le monologue intérieur tend à former une « unité signifiante », qui « englob[e] l'auteur, le monde et les personnages » (*IT-Del*, 237). Mais dans le cinéma

C'est avec cette argumentation que Deleuze en arrive à dire que le cinéma moderne nous permet de *voir* le temps, le temps étant un concept majeur de la philosophie moderne. Il s'agit d'une façon d'exprimer que la pensée a alors la possibilité de s'étendre et de proposer de nouveaux concepts, pour notre époque. La logique de la pensée classique brisée, le cinéma que Deleuze estime moderne nous met en contact avec « un irrationnel propre à la pensée » (*IT-Del*, 237). Bien entendu pour lui, philosophe de l'immanence, cet irrationnel ne provient pas d'« au-delà du monde ». C'est même cet irrationnel qui est « capable de nous redonner croyance au monde » (*ibid.*), le nôtre, en rompant avec un cinéma qui véhicule un discours de vérité, propre à la pensée classique et inadéquat pour notre époque. Le cinéma moderne se présente plutôt comme

une ligne brisée, une ligne en zigzag, qui réunit l'auteur, ses personnages et le monde, et qui passe entre eux [...] le cinéma moderne développe ainsi de nouveaux rapports avec la pensée : *l'effacement d'un tout ou d'une totalisation des images*, au profit d'un dehors qui s'insère entre elles (*IT-Del*, 245, la thèse souligne).

Rupture avec la linguistique. — Un objectif sous-tend l'essai de Deleuze, soit un regard sur le cinéma qui se distingue d'une méthodologie empruntée à la linguistique, qu'on a beaucoup utilisée avant lui dans le sillage des travaux du sémiologue Christian Metz (1931-1993). « À la lecture des quelques déclarations qu'il a pu faire sur son travail, il n'échappe à personne que le propos de Gilles Deleuze est [...] d'émanciper complètement les études cinématographiques de la linguistique », écrit Marion Froger (1999, 133)³. Dans ses textes sur le cinéma, on sent une nette volonté chez Deleuze de partir des films eux-mêmes et des possibilités du cinéma moderne, qui, en secondarisant l'importance de la narration, ouvre de nouvelles avenues pour la pensée. Le cinéma moderne

nouveau, « le monologue intérieur fait place à des suites d'images, chaque suite étant indépendante, et chaque image dans une suite valant pour elle-même par rapport à la précédente et à la suivante [...] Il n'y a plus d'accords parfaits et "résolus", mais seulement des accords dissonants ou des coupures irrationnelles » (*IT-Del*, 238).

³ Marion Froger est professeure de cinéma à l'Université de Montréal et directrice de la revue *Intermédialités*.

crée ainsi des « devenirs plus que des histoires », comme on peut le lire dans ce commentaire :

Le cinéma racontera toujours ce que les mouvements et les temps de l'image lui font raconter. Si le mouvement reçoit sa règle d'un schème sensori-moteur, c'est-à-dire présente un personnage qui réagit à une situation, alors il y aura une histoire. Au contraire, si le schème sensori-moteur s'écroule, au profit de mouvements non orientés, désaccordés, ce seront d'autres formes, des devenirs plus que des histoires (Deleuze 1990, 85; cité par Froger 1999, 134).

Ces mouvements « désaccordés » expriment autrement l'idée, vue un peu plus haut, sur « l'effacement d'un tout ou d'une totalisation des images » dans le cinéma de l'image-temps. En guise de remplacement on observe plutôt une « structure cristalline » — Deleuze consacre un chapitre à l'« image-cristal », qui caractérise l'image-temps — qui se distingue d'une « composition organique », qui offre au spectateur une suite ininterrompue d'actions et de réactions. La structure cristalline, elle, brise la linéarité du récit. Les relations entre les images se multiplient. « Dans cette composition cristalline, les images se greffent les unes aux autres [...], forment des circuits d'échange. Il n'y a plus aucune totalisation possible » (Froger 1999, 139-140). À l'inverse, la « narration dite classique découle directement de la composition organique des images-mouvement (montage) [...] suivant les lois d'un schème sensori-moteur » (*IT-Del*, 40). L'idée de « l'effacement d'un tout ou d'une totalisation des images » est retenue par la présente thèse, où il est clair que, si la spiritualité *répond de la vie*, elle ne peut toutefois être enfermée dans une vision univoque, totalisante, du monde.

Une philosophie marquée par le paradoxe. — Par ailleurs, « l'effacement d'un tout » change radicalement notre rapport, organique, au monde. « La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée » (*IT-Del*, 220-221). Cet intolérable réside dans le quotidien même, et la seule issue possible pour Deleuze est dans la croyance en ce monde :

L'intolérable [est] l'état permanent d'une banalité quotidienne [...] Quelle est alors la subtile issue? Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à

l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé : « du possible, sinon j'étouffe » (*IT-DeI*, 221)⁴.

On pourrait voir un paradoxe ici : la constatation d'un intolérable, qui rompt notre lien avec le monde, mais qui nous conduirait à croire en ce monde. Comment est-ce possible? Pour appuyer son propos, l'athée Deleuze emploie, autre paradoxe potentiel, un vocabulaire délibérément emprunté au religieux : « [L]e lien de l'homme et du monde [...] se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi » (*IT-DeI*, 223). On verrait ici un exemple de ce que Pamart appelle « une sorte de synthèse sauvage » (2012, 20). Deleuze va-t-il trop loin dans cette forme de recyclage? Et nous convainc-t-il? Il faudrait commencer par retenir cette constante volonté qu'a Deleuze de tisser des liens entre des systèmes qui apparaissent au premier degré antagoniques, mais qui auraient une parenté dans leurs objectifs. On réfléchira plus loin à ce qui conduirait à « croire en ce monde » à partir de l'analyse des films accomplie dans la précédente partie. Précisons tout de suite que dans une perspective deleuzienne, la pensée ne peut rejeter le monde. Elle peut toutefois être empêchée de se déployer. « Rien n'est plus étranger à la philosophie de Deleuze que cette capacité naturelle [énoncée par Aristote] de l'homme à connaître et à penser. Au contraire, la pensée vient toujours du dehors et n'est jamais que le fruit d'une rencontre avec ce qui nous force à penser » (Pamart 2012, 17).

Ajoutons que, selon Pierre Montebello, dans son essai *Deleuze. La passion de la pensée*, la philosophie de Deleuze se présente comme une philosophie du paradoxe. Deleuze ne cherche pas des failles dans les écrits du passé, il se nourrit plutôt des problèmes qu'ils soulèvent.

[La philosophie de Deleuze] ne déplace pas les problèmes, elle ne les dépasse pas, elle ne les déconstruit pas, elle s'installe en eux. Et lorsqu'elle s'installe en eux, elle ne voit pas d'oppositions, de conflits [...], elle voit des problèmes qui appellent pour leur résolution non de nouvelles thèses ou antithèses, mais des paradoxes : « La manifestation de la philosophie n'est pas le bon sens, mais le paradoxe. *Le*

⁴ « Du possible, sinon j'étouffe » est une formule empruntée à Kierkegaard.

paradoxe est le pathos ou la passion de la philosophie » (Montebello 2008, 9-10, l'auteur souligne; citation de Deleuze 1968, 293).

Narration véridique vs Narration falsifiante — Le cinéma que Deleuze estime moderne nous force à penser, grâce aux *images-cristal*. Avec leurs multiples circuits d'échange, ces images nous font sortir de la logique du vrai et du faux; une logique qui conduit l'humain à porter des jugements : « L'homme véridique [...] ne veut rien d'autre que juger la vie, il érige une valeur supérieure, le bien, au nom de laquelle il pourra juger, il a soif de juger » (*IT-Del*, 179-180). Mais dans le cinéma nouveau, « [l]'homme véridique meurt, tout modèle de vérité s'écroule » (*IT-Del*, 172). Dans une autre des distinctions qu'il fait entre le cinéma classique et le cinéma moderne, Deleuze parle de « narration véridique » dans le premier cas, et de « narration falsifiante » dans le second. Il n'entend pas par là que le cinéma moderne véhicule des mensonges, mais plutôt que celui-ci, avec sa structure cristalline, brouille le vrai et le faux, ou le réel et l'imaginaire, ou encore l'objectif et le subjectif. C'est ce qui permet à la pensée de s'y introduire. Marion Froger explique ainsi ce qu'est la narration falsifiante :

[L]a narration falsifiante, parce qu'elle conteste [la] forme du vrai, introduit la pensée dans l'image, en laissant l'esprit du spectateur dans l'inconfort de la non-distinction entre le vrai et le faux : les vérités d'ordre moral, logique, poétique, sociologique, politique ne s'imposent plus pour structurer le monde perçu et représenté par le cinéma (Froger 1999, 144).

Il serait sans doute possible de trouver une certaine structure cristalline dans tous les films analysés de la présente thèse, car aucun ne repose essentiellement sur un « schème sensori-moteur », ou une « narration véridique », au sens qu'elle véhiculerait un discours de vérité se voulant universel. Le meilleur exemple viendrait sans doute du film japo-no-taïwanais *Yi Yi*. Ce film cerne la même réalité sous plusieurs angles de vue, ou facettes, avec son protagoniste collectif, allant même, par l'emploi de la vitre, jusqu'à projeter dans l'univers des personnages — dans le cristal — des reflets d'une d'un monde moderne familier à bien des personnes visionnant le film. Les scènes se combinent alors dans une multitude de relations possibles, de sorte qu'il n'y a aucune « totalisation des images », et donc aucun « modèle de

vérité ». Sinon que la vérité est dans l'idée même de la recherche que mènent les personnages de diverses façons. Une recherche où il ne pourrait y avoir de réponse définitive ou universelle, comme mentionné dans le bilan de la section « Chercher ».

En résumé, partout Deleuze nous montre, sous divers angles, comment le cinéma, avec les moyens qui lui sont propres, nous invite à rompre avec une pensée impropre à affronter les problèmes de notre époque, et qui a pour conséquence de nous faire perdre notre *foi* dans le monde, en raison d'une rupture avec ce monde. Deleuze décrit un type de cinéma qui ne fonctionne pas sur une succession d'explications et un dénouement clair. C'est un cinéma qui, plutôt que de nous conforter dans notre façon de penser avec une « narration véridique », nous confronte à un « irrationnel dans la pensée ». À partir des travaux de Deleuze, la présente thèse retient particulièrement qu'il y a un cinéma qui nous convie à entrer dans un territoire « incommensurable », où les frontières s'estompent. Il invite ainsi au nomadisme, à la quête perpétuelle, qui brise avec un relativisme toxique lorsque des points de vue subjectifs se figent, prétendant chacun à la vérité.

3.1.3 Retour sur la philosophie du cinéma de Cavell

Le conflit entre l'intériorité et l'extériorité. — De son côté, Stanley Cavell, au lieu de parler d'un « intolérable », estime que le « scepticisme » devant le monde est une condition inéluctable de l'humain. À l'époque moderne, cette condition est accentuée par le sujet qui découvre son intériorité. La philosophe italo-américaine Paola Marrati⁵ en dit ceci :

[Pour Cavell le sujet] est d'abord intériorité, mais une intériorité sans transparence, qui se creuse comme un domaine inconnu, à découvrir, explorer, conquérir. Or, l'originalité de Cavell est de mettre en avant que cette (re)découverte moderne de l'âme a un prix, et qui n'est pas des moindres. *La proximité à soi a comme contrepartie l'éloignement du monde.* Le rapport au monde devient problématique,

⁵ Paola Marrati a été directrice de programme (2001-2007) au Collège international de philosophie en France. Elle est actuellement professeure à Johns Hopkins University (Baltimore).

incertain, précaire. Le sujet, pris dans son intériorité, n'est plus assuré de pouvoir en sortir, de pouvoir nouer des liens d'extériorité (2006, 66, la thèse souligne).

Sachant cela, on est mieux en mesure de saisir cette phrase de Cavell, dans *La projection du monde*, qui a intrigué plusieurs commentateurs : « Le cinéma est une image mouvante du scepticisme » (*PM-Cav*, 242). Car pour Cavell, comme on l'a mentionné dans l'état de la question, la salle de cinéma reproduit la condition sceptique de l'humain : le spectateur observe à l'écran un monde auquel il n'appartient pas. De plus, le sentiment d'être *invisible* pour le monde projeté à l'écran — et presque invisible pour les autres spectateurs dans une salle obscure — reproduit une posture de la modernité, où la vie privée est beaucoup plus valorisée qu'autrefois. Mais cette situation contribue à accroître la distance entre le monde et l'individu, lequel éprouvait déjà de la difficulté à connaître le monde, en raison d'une disjonction historique entre sa perception du monde et le monde lui-même. Le directeur des études cinématographiques à Harvard l'exprime ainsi :

In its situation of viewing and encountering the world, cinema presents philosophy's historical dilemma (skepticism's perceptual disjunction from the world) as past, while orientating the modern subject towards a possible future [... F]ilm may already be the emblem of skepticism in decline. *Cinema takes up where philosophy leaves off*, and this is why cinema both presents and replies to the skeptical attitude — the almost perfect realization of skeptical perception is a way, paradoxically, of reconnecting us to the world and asserting its causal presence (Rodowick 2011, 3, la thèse souligne).

Le cinéma comme outil pédagogique. — Cavell, contrairement à Deleuze, ne catégorise pas le cinéma en classique et en moderne. Il ne propose pas des concepts tirés de la construction esthétique des films. Pour lui, c'est l'expérience même du cinéma qui est l'objet de son étude, et source de réflexion philosophique. Une expérience *ordinaire*, c'est-à-dire aisément accessible, rappelons-le. Un film vaut par ce qu'il peut nous apprendre sur nous-mêmes. Devant un film tout le monde est égal pour le philosophe étatsunien, aucune expérience n'étant en soi supérieure aux autres. Mais pour le spectateur attentif à cette expérience, celle-ci lui permet de dépasser sa condition sceptique, qui peut conduire au nihilisme, et même de s'en nourrir pour établir de meilleurs liens avec le monde. Pour le

philosophe de Harvard, le cinéma est un outil *pédagogique* par excellence, car il a la possibilité de nous interpeller dans notre quotidien⁶.

Cavell s'intéresse donc particulièrement à la relation entre le film et le spectateur, et à l'importance de cette relation. « *The World Viewed* is about movies. It is about memories of movies. It is about the "natural relation" to movies. It is about the conditions that relation satisfies. It is about the breaking of that relation », écrivent William Rothman et Marian Keane (2000, 35) dans un essai qui propose une relecture de l'ouvrage phare de Cavell sur le cinéma⁷.

Par des voies différentes, Cavell et Deleuze se rejoignent sur l'aspect moderne du cinéma et sur l'importance du problème de notre rapport au monde. Ainsi que le fait remarquer Paola Marrati dans son article, cité supra, on peut établir ici un point de contact entre la pensée de Cavell et le grand thème deleuzien de la « croyance en ce monde », exprimée au cœur de *L'image-temps*. « [Pour Cavell] le cinéma est moderne, très moderne [...] La modernité du cinéma est, j'aimerais dire, *immanente* : son problème est celui du monde, de notre croyance en la possibilité d'y établir des liens, d'y créer de nouvelles possibilités de vie » (Marrati 2006, 69, l'auteure souligne). Revoyons quelque peu les thèmes de la vie et du rapport au monde dans les films analysés avec une mise en perspective historique.

3.1.4 La vie et le rapport au monde

Pour célébrer la vie, le cinéma est certainement l'art par excellence. Son histoire est marquée par l'idée que la vie demeure belle et précieuse, en dépit de l'adversité, ou d'une précarité matérielle, ou d'un sentiment d'échec personnel, ou d'une vacuité morale que l'on pourrait percevoir dans son entourage. Tout le cinéma de Charlie Chaplin (1889-1977), qui met en scène un éternel clochard vagabond constamment aux prises avec les absurdités du monde, exprime cette

⁶ Cavell a notamment écrit *La philosophie des salles obscures. Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale* (2011 [2004]), cité à quelques reprises dans la thèse.

⁷ William Rothman et Marian Keane sont professeur et professeure de cinéma, le premier à University of Miami et la seconde à University of Colorado.

idée. Signalons aussi un film appartenant à ce qu'on appelle « l'âge d'or d'Hollywood », et qui aurait pu être tourné à notre époque : *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra, où le protagoniste principal (James Stewart) réussit à surmonter un moment suicidaire, grâce à l'étroite solidarité d'une communauté qui affronte un banquier sans scrupule. Ou *Ikiru* (*Vivre*, 1952) du grand cinéaste japonais Akira Kurosawa, où le protagoniste, âgé et atteint d'un cancer incurable, se met en devoir de réaliser avant de mourir un projet citoyen après avoir fait toute sa vie un abrutissant travail de bureaucrate; comme si c'est au moment de l'agonie qu'il parvenait réellement à *vivre*. À l'inverse, dans *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, un homme puissant et à la fortune colossale meurt avec un sentiment d'échec personnel. Plus récemment, il y a le film italien *La grande bellezza* (*La grande beauté*, 2013, Oscar du meilleur film en langue étrangère) où on suit pendant plus de deux heures un mondain cynique, qui évolue dans une Rome décadente, mais qui nous fait malgré tout découvrir les irrésistibles beautés de son univers. Au Québec, mentionnons *Gabrielle* (2013), où une jeune femme vivant avec une forme de déficience intellectuelle connaît l'amour au même titre que toute autre personne; un film qui témoigne d'une tendance à l'inclusion dans le cinéma contemporain, c'est-à-dire la reconnaissance de la singularité de toute vie, sans préjugés concernant les capacités intellectuelles, l'apparence physique, l'appartenance ethnique, le milieu social, la croyance, la couleur de peau, l'âge, le genre et l'orientation sexuelle⁸.

Sans surprise, c'est dans la section « Vivre » qu'on retrouve des films se rapprochant le plus de ce type de cinéma. Dans *Les bêtes du sud sauvage*, la jeune Hushpuppy se présente comme l'emblème d'une nouvelle génération qui ne baisse pas les bras devant les malheurs causés par les bouleversements climatiques. Chez elle, l'intériorité et l'extériorité apparaissent dans un état proche de l'équilibre. Dans *Les glaneurs et la glaneuse*, on a mentionné les rencontres de la cinéaste Agnès Varda avec des exclus qui ne se laissent pas abattre devant les dérives du consumérisme. Mieux, elle tisse avec l'autre, qui dans certains cas

⁸ Relire à ce sujet la section sur l'« Écran global », dans l'état de la question. Plus précisément, ce qui se rapporte à l'« image-multiplexe ».

affiche fièrement un mode de vie ultra simple, une relation harmonieuse. Hushpuppy comme Varda rappellent la posture de Thoreau devant la vie sous toutes ses formes à Walden.

Mais on a vu des types de personnages bien différents de celui de Hushpuppy et de Varda dans d'autres films, car connaissant des tourments intérieurs complexes à résoudre. À propos de certains personnages typiques du cinéma qu'il qualifie de moderne, Deleuze écrit ceci, sur un intolérable dont on a déjà parlé :

Des personnages [...] se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade [... Ils] n'ont même pas la consolation du sublime, qui leur ferait rejoindre la matière ou conquérir l'esprit. Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même (*IT-Del*, 58).

Ce commentaire s'appliquerait assez bien à des protagonistes rencontrés dans les films de la section « Chercher » : le médecin turc Cemal dans *Il était une fois en Anatolie*, qui trouve difficilement un aspect positif dans le rôle qu'il joue dans le monde; et encore plus la Polonaise d'origine juive Wanda dans *Ida*, dont la fracture extrême avec le monde est exprimée jusqu'en des images qui la montrent dans un environnement marqué par l'absence, ce qui la conduira à se jeter dans le vide pour mettre fin à un *intolérable*. Ce sont des personnages-spectateurs, qui observent le monde mais qui peinent à établir des liens avec lui, ainsi qu'à trouver une *consolation* qui les aiderait à mieux vivre dans ce monde. Dans une moindre mesure, car elle disparaît pendant la majeure partie du film pour justement trouver une forme de consolation ou de sublime — dans un temple —, on pourrait aussi mentionner Min-Min, la mère de famille dans *Yi Yi*, qui trouve elle aussi son quotidien intolérable, car « vide » selon ses propres mots.

À première vue, chercher à résoudre le problème entre l'intériorité et l'extériorité n'est pas chose aisée. Il s'agit même d'une activité périlleuse, un malaise existentiel pouvant envahir une personne jusqu'à son autodestruction. Comme on l'a vu dans le bilan de la section « Chercher », les protagonistes des films analysés illustreraient divers stades d'une quête sur la vie, mais sans jamais obtenir de réponses claires et définitives, comme si celles-ci étaient hors d'atteinte pour la raison. Pour reprendre encore l'exemple de *Il était une fois en Anatolie*, on voit à la fin le médecin Cemal garder le silence dans la salle d'autopsie, après

avoir cherché tout au long du film à rationaliser les problèmes auxquels il était confronté. Même chose avec l'Iranien Behzad (*Le vent nous emportera*), dont l'esprit rationnel est mis à mal lors de son séjour dans un village kurde qui a préservé un mode de vie autre que celui d'un monde moderne utilitariste.

La question du rapport, problématique, au monde a été observée ailleurs dans l'analyse des films, par exemple : 1) dans *L'homme sans passé* (Finlande), M se forge une nouvelle identité — ou découvre celle qu'il avait au fond de lui —, remplie de bienveillance envers l'autre, mais en se détachant d'une grande partie du monde, qui l'avait d'abord rejeté il est vrai; dans le même film, Irma est bienveillante envers les démunis, mais au départ du film elle n'a aucun souci pour sa propre vie; qui à notre époque voudrait habiter sa sinistre maison de chambres? 2) dans le film chinois *Still Life*, l'ampleur de la destruction-construction en cours, dans la région du barrage des Trois-Gorges, a pour effet de nous présenter des personnages qui peinent à se démarquer individuellement; 3) à l'opposé, dans le film franco-autrichien *Amour*, les protagonistes réussissent à être eux-mêmes, en redéfinissant le mot « amour » plutôt qu'en important mécaniquement des valeurs du monde externe; mais ceux et celles qui entrent dans leur appartement ne comprennent pas cet amour. Il y a donc des zones grises. Et qui resteront ainsi. Autre parallèle avec la théologie apophasique, qui de son côté génère un discours rationnel, le silence ne pouvant être une option permanente chez l'humain, mais elle le fait indirectement, par la voie négative.

Pour résumer ce qui précède, les films analysés célèbrent eux aussi la vie, mais ils témoignent en même temps de problèmes qui forcent une réflexion à portée éthique. Ces difficultés sont bien présentes dans le réel à notre époque, où on souhaite se singulariser, par un mouvement vers son moi intime, tout en établissant des liens avec le monde.

3.1.5 Pistes de réponse

Que nous propose le cinéma transnational pour chercher à résoudre le conflit entre l'intériorité et l'extériorité? Dans l'esprit de Cavell, les films analysés peuvent-ils nous aider à nous faire mieux « reconnaître » par le monde? Ou, dans

l'esprit de Deleuze, ces films peuvent-ils nous aider à « croire en ce monde », à nous (re)donner « foi » en lui?

Mais d'abord ceci : le « monde » dont parlait Deleuze il y a déjà une trentaine d'années est-il toujours le monde du 21^e siècle? Car il a évolué depuis lors. De nouvelles dérives sont apparues, ou se sont manifestées avec plus d'acuité, allant jusqu'à menacer le futur de la vie sur Terre, ou à tout le moins la biodiversité et le bien-être de milliards d'humains. Ce qui a entraîné une polarisation accrue, entre une posture individualiste, intensifiée par l'idéologie néolibérale, et une autre qui place le bien commun au centre des préoccupations. S'y ajoute l'extrémisme religieux qui, de tous côtés, exacerbe les tensions. À mentionner aussi la recherche scientifique qui touche à la génétique et qui soulève de nouvelles interrogations sur ce que sera un humain dans le futur. Où est la place de l'autre dans les avancées de la science? En bref, à l'instar de la modernité qui peine à affronter les problèmes du 21^e siècle, le cinéma jugé moderne par Deleuze peinerait lui aussi à nous faire « croire en ce monde ».

Il faut aussi rappeler que le cinéma a lui aussi connu des transformations majeures depuis Deleuze. En particulier avec la venue du numérique, vu par certains comme entraînant la « mort du cinéma », dont on a parlé dans l'état de la question, mais qui néanmoins permet une meilleure démocratisation de l'art cinématographique. Le numérique a notamment donné l'occasion à une cinéaste comme Agnès Varda de tourner, sans équipe technique, un des documentaires les plus saisissants du 7^e art, *Les glaneurs et la glaneuse*. Avec les moyens traditionnels, jamais elle n'aurait pu produire une œuvre aussi spontanée, qui pose un regard inédit sur l'autre, en lien avec elle. Même chose avec le Québécois Denis Côté (*Bestiaire*) et le Chinois Jia Zhangke (*Still Life*), qui démontrent bien qu'un allègement technique contribue à renouveler notre façon de voir la relation entre l'humain et le monde.

Pour discuter plus abondamment de ce qui précède, il y a alors lieu de voir comment on pourrait transposer ou prolonger les idées de Deleuze et de Cavell. Leur vision respective nous a aidés à chercher la spiritualité dans un film autrement qu'en s'intéressant au récit, comme la plupart des commentaires

théologiques l'ont fait dans le passé. Mais à partir d'ici, on cherchera à voir si le cinéma transnational, tel que défini dans cette thèse, ne nous conduit pas à observer un type d'*image* qui viendrait notamment prolonger le concept d'image-temps au sein d'une modernité qui cherche de nouvelles avenues pour faire face à des défis colossaux. Cette image produirait un regard nouveau, inclusif, sur le monde, en faisant mieux ressentir une relation entre le monde, le spectateur et l'autre (le personnage). Par la même occasion, cette image créerait un pont, mieux senti, entre Deleuze et Cavell, ce dernier réfléchissant davantage à ce qui se passe du côté du spectateur. Enfin, cette image serait porteuse d'une spiritualité, qu'on a notamment définie comme un lien entre tout le monde vivant, et qui se vit en acceptant une zone grise pour la raison. Une zone qui défie les limites du langage. Si cette image existait, elle répondrait à la question soulevée sur le conflit entre l'intériorité et l'extériorité, et elle relancerait sur une autre base l'idée qu'on peut et qu'il faut croire en notre monde. Cette image potentielle sera l'objet de la prochaine section.

3.1.6 « Une théologie apophasique? » : Bilan

Cette section nous a permis de revoir des observations recueillies lors de l'analyse des films à partir d'une interrogation sur la théologie apophasique et à la lumière d'un approfondissement des philosophies du cinéma de Deleuze et de Cavell. Si on prend la définition traditionnelle de la théologie apophasique, une théologie propre à la pensée chrétienne, le cinéma transnational n'a pas de lien avec cette dernière. On ne pourrait dire que les films analysés cherchent à parler indirectement de Dieu en décrivant ce qu'il n'est pas, ou en décrivant ses œuvres. En même temps, puisque Dieu et son essence sont indescriptibles selon, par exemple, le Pseudo-Denys l'Aréopagite, on peut suggérer une parenté entre le discours sur les attributs négatifs de Dieu et des aspects non rationnels, non montrés ou non dits, ou encore un *inexprimable*, notés dans les films du corpus de la présente thèse. Et cela est davantage possible quand on s'appuie sur les visions respectives de Deleuze et de Cavell.

D'une certaine façon, le temps est aussi mystérieux, ou indescriptible, que Dieu, ou la spiritualité. Si Augustin d'Hippone a tant marqué les esprits jusqu'à nos jours

avec son paradoxe sur le temps⁹, c'est que le temps touche à quelque chose que tout le monde connaît mais qui défie la description. Car on ne connaît le temps qu'indirectement, par ses effets sur notre vie et sur notre monde, et sa durée subjective peut varier grandement d'une personne à l'autre, et d'une culture à l'autre. Deleuze cherche notamment à répondre au problème soulevé par Augustin en parlant d'image-temps, soit une image qui donne à *voir* le temps lui-même. La chose est rendue possible quand un film cesse de s'appuyer en priorité sur l'action, laquelle se déroule comme dans un éternel présent en enchaînant les scènes l'une après l'autre avec une parfaite logique et en livrant au spectateur toutes les explications, ou la *vérité*. Dans un film jugé moderne par Deleuze, *voir* le temps c'est mettre la pensée en mouvement.

Ainsi, entraver le déploiement de la pensée revient à vouloir supprimer le temps. Ce qui conduit à ne plus percevoir un intolérable dans le monde ou, pire, à l'accepter. Pour Deleuze, la croyance en notre monde est indissociable de la perception d'un intolérable. Dans le cinéma classique, « les situations sensori-motrices, si violentes soient-elles, s'adressent à une fonction visuelle pragmatique qui "tolère" ou "supporte" à peu près n'importe quoi, du moment que c'est pris dans un système d'actions et de réactions » (*IT-Del*, 30). Mais la « rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée » (*IT-Del*, 220-221). Comme on l'a vu dans cette section, la seule issue pour la pensée consiste alors à « croire en ce monde », c'est-à-dire à ses possibilités de transformation. On peut suggérer ici une autre parenté avec la théologie apophatique traditionnelle : celle-ci s'efforce de nous faire croire à un autre monde, transcendant, en estimant que la raison ne peut réussir à le décrire directement; alors que Deleuze, reprenant délibérément un vocabulaire propre au religieux, cherche à nous re(donner) foi

⁹ Rappelons ce paradoxe, cité dans la généalogie de la théologie de la thèse : « Qu'est-ce donc que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais bien; mais si on me le demande, et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore » (*Confessions*, Livre XI, chap. 14).

en notre monde, dans une perspective immanente, en mettant en lumière un « irrationnel » qui nous conduit à penser un impensé.

Du côté de Stanley Cavell, la parenté avec la théologie apophasique débute par la difficulté de *connaître* pleinement le monde. Le monde remplaçant ici Dieu. Cette difficulté se répercute dans le conflit entre l'intériorité et l'extériorité, qui peut conduire au nihilisme, ou à un repli sur soi. L'individu se coupe alors du monde. La solution de Cavell se nomme « perfectionnisme émersonien », qui vise à mettre en valeur sa singularité, sans visée élitiste, et à se rendre « intelligible » aux autres, par un type de relation autre que celui de la connaissance. Dans les films analysés, on a pu observer divers degrés du conflit entre l'intériorité et l'extériorité et diverses postures adoptées par les protagonistes. Et comme mentionné, c'est probablement la jeune Hushpuppy dans *Les bêtes du sud sauvage* qui représenterait le mieux un équilibre entre l'intériorité et l'extériorité : elle possède une connaissance intuitive de son lien avec le monde.

À proprement parler, la pensée théologico-philosophique de la présente thèse n'est pas un courant de la théologie apophasique, et elle ne cherche pas à le devenir. Bien qu'elle pourrait le tenter, par exemple en redéfinissant Dieu, un terme lié à une anthropologie. En outre, la théologie apophasique pourrait éventuellement elle-même sortir du cadre de la pensée chrétienne en cherchant à établir des liens entre diverses traditions, soit en évitant tout le côté dogmatique, ou affirmatif, des religions. C'est ce que suggère la chercheuse Ilse N. Bulhof dans « Negative Theology as Spirituality: Deep Openness » (2002), un article cité au début de cette section. Quoi qu'il en soit, la théologie de la thèse serait davantage érotétique — du grec ἐρωτάω (*erōtaō*), « interroger » — qu'apophasique¹⁰. Elle questionne la vie et le monde, et ce, avec une démarche en bonne partie deleuzienne. C'est-à-dire une approche qui part des films eux-mêmes, et de la spécificité du 7^e art, et non en cherchant à y projeter des concepts qui leur sont

¹⁰ Ce passage reprend une idée de Francis Jacques (cité au début de cette section), qui défend qu'un aspect érotétique est nécessaire à la théologie apophasique, mais en précisant que « [t]oute interrogation n'est pas apophasique pour autant » (2002, 45).

étrangers, surtout quand il s'agit d'un film produit au sein d'une culture non occidentale.

Cela dit, l'analyse de films transnationaux a rejoint, par le questionnement qu'on y a relevé, un aspect fondamental de la théologie apophasique en observant des zones grises dans maintes situations. Cet aspect touche aux limites du langage. Le non-montré et le non-dit font bel et bien partie de la conception de plusieurs films, de même que l'ambiguïté, qui nous prive d'explications rationnelles. Mais le non-montré reste lié au montré. On demeure toujours *dans* le monde. Les diverses problématiques reflétées dans les films analysés, tous des films qui *pensent*, entraînent invariablement un questionnement d'ordre éthique. Par conséquent, un film du cinéma transnational qui serait porteur de spiritualité ne pourrait détacher celle-ci de considérations éthiques. La quête d'un absolu, *au-delà du monde*, n'est pas à l'ordre du jour pour cette thèse. Ni pour la spiritualité contemporaine en général. Et ni pour une bonne partie de la théologie développée depuis le milieu du 20^e siècle — après Rahner et Bultmann, soit depuis le « tournant anthropologique » de la théologie et la naissance d'une « théologie existentielle ».

Ayant en tête ce qu'on a vu dans la section qui se termine, on s'attaquera dans la prochaine à dégager une image propre à la spiritualité dans les films analysés. En cours de chemin, on se demandera également si cette image nous aide à « croire en ce monde » — celui du 21^e siècle —, comme le souhaite Deleuze? Et à dépasser notre scepticisme devant ce monde, et à nous « perfectionner », au sens promu par Cavell, grâce à l'expérience « ordinaire » du cinéma?

3.2 L'image de la spiritualité dans le cinéma transnational

3.2.1 Défis de la réalisation de films et défis de l'analyse filmique

Dans la section sur les principes méthodologiques, la thèse a souligné ce point de vue d'Aumont et Marie : « L'analyse de film est interminable » (2004, 29). En vertu des nombreux aspects analysables d'un film et de la multitude des approches. Chacun des films du corpus de la thèse aurait pu faire l'objet d'une analyse de plusieurs dizaines de pages, si on avait cherché à couvrir le plus possible d'éléments analysables.

En outre, des films à la structure et aux techniques plus complexes auraient pu faire partie du corpus. Par exemple *The Tree of Life* (2011, Palme d'or à Cannes) de Terrence Malick, qui met en parallèle l'histoire de l'univers, de son origine jusqu'à la fin future de la Terre, et une histoire couvrant quelques décennies au Texas. Les commentateurs en ont souvent parlé comme d'une œuvre à grande portée philosophique et spirituelle. C'est un film qui use d'une abondance de techniques, dont des effets spéciaux par ordinateur, de beaucoup de musique (classique), avec une caméra très mobile et une trame narrative éclatée, non linéaire; si bien que sa complexité, qui défie l'analyse, mériterait une thèse de doctorat à elle seule¹¹. Cette œuvre démontre bien aussi toutes les possibilités qui s'offrent aujourd'hui au cinéma. Ainsi, si le numérique permet à une cinéaste comme Agnès Varda de tourner un film sans équipe technique, en revanche il repousse, en se servant de puissants logiciels, vers l'infini les limites du cinéma. Il est intéressant ici de citer un commentaire du philosophe français Alain Badiou

¹¹ Outre le titre, inspiré de Genèse 2, *The Tree of Life* s'ouvre sur une citation biblique, « Où étais-tu quand je fondais la Terre? » (Job 38, 4), et sur un conflit potentiel entre la « grâce », qui pardonne tout, et la « nature », sans pitié. Pour Peter Bradshaw, du journal britannique *The Guardian*, « this is visionary cinema on an unashamedly huge scale: cinema that's thinking big. Malick makes an awful lot of other film-makers look timid and negligible by comparison » (*TGuard* 10/05/2011). On pourrait comparer *The Tree of Life* à une symphonie monumentale utilisant de nombreux types d'instrument, alors que les films du corpus de la thèse seraient plutôt de la musique de chambre.

(1937-), l'un des nombreux penseurs à avoir rédigé des articles sur le cinéma¹², à propos de ce qu'il appelle l'« impureté » du cinéma, en tant qu'art, en raison de l'éventail de moyens techniques dont il dispose et des moyens financiers importants dont il peut user :

[Le cinéaste] part du désordre, de l'accumulation, de l'impur, et il tente de créer de la pureté. C'est extrêmement difficile. Dans les autres arts, l'artiste n'a pas assez de choses, il doit créer dans le rien, dans l'absence, dans le vide. Dans le cinéma, il y a trop de choses, absolument et toujours trop [...] Qu'est-ce que je vais filmer? [...] Je dois épurer, simplifier » (Badiou 2010 [2003], 364).

Badiou fait bien ressortir comment le réalisateur ou la réalisatrice doit opérer sans cesse des choix complexes, à chaque plan tourné. À cela s'ajoutent le montage — où couper? quelle image suivra une autre? — de même que la trame sonore, qui peut être ajoutée, ou retravaillée comme dans *Bestiaire* de Denis Côté. De ces choix, qui ont une portée éthique dans bien des cas, par exemple dans les scènes de violence, dépend une grande partie de la réception d'un film. Les films où le spectateur sent qu'on a d'abord cherché à lui en mettre plein la vue, comme tendent à le faire beaucoup de *blockbusters*, peuvent avoir un gros succès au box-office mais ils obtiennent peu de reconnaissance artistique, remportant rarement des prix, pas même à la soirée des Oscars¹³. Pour reprendre le vocabulaire de Badiou, on pourrait dire que l'impureté est le pain et le beurre du *blockbuster* moyen, alors que bien des films du cinéma transnational, comme ceux, iconiques, du Mauritanien Abderrahmane Sissako, l'évacueraient au maximum. Deleuze, de son côté, parle de « situations optiques et sonores *pures* » dans le cinéma moderne qui, par exemple chez Antonioni, a recours à des « temps morts » et à des « espaces vides » (*IT-DeI*, 17 et 15).

¹² En 2010, les écrits sur le cinéma d'Alain Badiou ont été rassemblés dans un ouvrage de plus de 400 pages : *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Bæcque. Ce dernier est aussi le codirecteur du *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, cité au début de la première partie de la thèse, de même que l'auteur de l'article « Mort du cinéma », cité dans l'état de la question.

¹³ Par exemple, en 2014 un seul *blockbuster* (*Gravity*) était en nomination, parmi huit films, pour l'Oscar du meilleur film, et il ne l'a pas gagné.

Pour compliquer les choses il y a l'inévitable question de la narration. Quelle est l'importance accordée au récit par le ou la cinéaste? Et comment analyser ce récit en lien avec la composition des images et les techniques observées? On a vu que Deleuze n'est pas friand, tant s'en faut, d'un cinéma qui mise beaucoup sur le narratif. Mais tous les films dont il parle, il le sait très bien, *racontent* néanmoins quelque chose. D'ailleurs, « Deleuze ne joue pas un cinéma narratif contre un cinéma pensant » (Froger 1999, 152). Il estime plutôt que le régime d'images « cristallin », propre au cinéma de l'image-temps, masque l'« histoire » pour faire porter notre attention sur un « devenir ». Dans le cinéma classique, utilisant un régime « organique », chaque personnage tend à avoir une identité bien définie. On peut facilement le juger, par l'entremise de la pensée classique. Mais dans le cinéma moderne le personnage possède l'« innocence du devenir », se mettant « au service de ce qui renaît de la vie, de ce qui métamorphose et crée » (*IT-Del*, 185).

Quant à Cavell, il exprime une idée similaire en s'intéressant à des films — nombreux selon lui — où « une crise est précipitée, au nom de l'exigence d'un nouveau commencement, d'une autre chance » (2003, 109). La Péruvienne Fausta (*La teta asustada*) apparaîtrait ainsi dans la séquence finale, après être sortie de son enfermement. On reviendra plus loin sur cette idée d'un « devenir », ou d'un « nouveau commencement », qui convient bien à la pensée théologico-philosophique, non statique, de la présente thèse.

Il faut aussi rappeler que l'essai de Deleuze ne permet pas à lui seul de résoudre toutes les difficultés qui touchent à la question du récit dans un film. D'autant que la pensée du philosophe français tend à le conduire « dans les eaux du cinéma expérimental » (Froger 1999, 152), où il cherche à se libérer le plus possible du récit et de ses contraintes, à son point de vue. Mais où il risque de perdre même des cinéphiles aguerris. Car ce faisant, il s'intéresse peu aux dialogues. Dans l'index de son essai, qui mentionne les noms de plusieurs dizaines de cinéastes renommés, le nom de Woody Allen, par exemple, est absent¹⁴.

¹⁴ Au moment de la parution de *L'image-temps* (1985), Woody Allen était déjà depuis plusieurs années un réalisateur célèbre et très commenté, avec notamment des films

Comment situer ce genre de cinéma, où abondent les dialogues, par rapport aux concepts deleuziens qui portent leur attention première aux images? Bien que l'on retrouve un récit souvent linéaire dans les films du cinéaste new-yorkais, pourrait-on dire que son œuvre fonctionne essentiellement sur le « schème sensori-moteur »? Il semble possible de suggérer que Woody Allen exprime lui aussi, et peut-être davantage que tout autre, un « intolérable » dans le monde, avec le personnage névrotique et jamais satisfait qu'il incarne.

Autre exemple, dont on a déjà parlé brièvement : le film québécois *Gabrielle* (2013). Du côté de la construction il n'invente rien, avec une narration assez classique et un dénouement réconfortant. Mais il met en vedette des personnages rarement vus auparavant, sinon jamais de cette façon. En effet, il mêle le fictif et le réel avec des acteurs et des actrices qui vivent réellement dans leur vie avec une forme de déficience intellectuelle; et il compte dans sa distribution le chanteur québécois Robert Charlebois jouant son propre rôle. On pourrait difficilement parler de « structure cristalline » dans le film de la cinéaste Louise Archambault, comme dans *Yi Yi* par exemple, qui explore une même réalité sous plusieurs angles de vue. Mais il porte néanmoins un regard inédit, et éthique, sur l'autre.

Ce qui précède conduit à rappeler le point de vue de Cavell, pour qui en « esthétique, il n'y a rien d'autre à connaître que soi-même » (Domenach 2011, 43). Le philosophe de Harvard s'intéresse alors davantage à la conversation entre les personnages, car c'est pour lui une sorte de « laboratoire » pouvant avoir un impact important pour nous aider à être à la fois soi-même et dans le monde. Sa philosophie acquiert ainsi un caractère pragmatique. En commentant des films, Cavell explore de possibles solutions au « sentiment de déception à l'égard du monde en tant que lieu où chercher la satisfaction du désir humain » (PSO-Cav, 21).

comme *Annie Hall* (1977, Oscar du meilleur film) et *Manhattan* (1979, César du meilleur film étranger en France).

Ayant remis en mémoire des défis qui se présentent lors de la réalisation et de l'analyse d'un film, et ayant précisé de nouveau des aspects clés des pensées respectives de Deleuze et de Cavell, la tâche consiste ensuite à dégager progressivement une image porteuse de spiritualité dans le cinéma transnational. Ce exercice sera conduit à partir de trois considérations : l'autre, le monde du film (la réalité de l'autre) et les techniques filmiques.

3.2.2 La spiritualité et l'autre dans le cinéma transnational

Dans les films analysés, il a été régulièrement mentionné que des scènes portaient un regard sur l'autre, nous le faisant découvrir dans une variété de contextes. Dans la *Petite théologie du cinéma*, déjà citée, Collet et Cazenave estiment même que la « dimension spirituelle du cinéma, c'est d'abord l'ouverture à l'autre » (2014, 20). Proposer une définition aussi précise n'est pas dans les objectifs de la présente recherche, mais ce point de vue rejoint en bonne partie la posture du sujet nomade, qui s'intéresse à l'autre et à sa subjectivité. On peut au moins affirmer résolument ceci : dans cette thèse, il ne saurait être question de spiritualité sans relation avec l'autre. Et en accord avec Ivone Gebara — « J'entends par spiritualité l'attirance et la passion capables de nous faire sortir de l'individualisme en vue de notre bien et du bien des autres (2002, 57) —, il ne saurait non plus être question de spiritualité sans préoccupation à l'égard de la réalité de l'autre. Se pose maintenant cette question : le cinéma transnational nous présente-t-il l'autre de façon différente des autres cinémas ?

Pour commencer cette réflexion, énonçons ceci, qui découle de la définition du cinéma transnational adoptée dans la thèse : un film serait difficilement, sinon nullement, transnational s'il proposait des protagonistes lisses, sans nuances et entièrement déchiffrables. Ce type de personnage se retrouve davantage dans les *blockbusters* hollywoodiens, qui peuvent avoir un succès de box-office international, mais dans une perspective globalisante. Le cinéma transnational se différencie en gardant un solide ancrage dans la culture locale. En d'autres mots, l'autre ne saurait être l'autre si on avait le sentiment de le connaître parfaitement. S'il s'agit d'une évidence, il faut quand même la souligner devant le nombre important de films projetés dans les multiplexes misant d'abord — sans porter de

jugement — sur le divertissement avec des personnages semblables à ceux de jeux vidéo. L'autre *transnational* conserve forcément une part d'inconnu, de mystère, et ce, en lien avec sa réalité.

Dans une perspective deleuzienne, on pourrait dire qu'une relation avec l'autre ne pourrait exister dans le cinéma qui mise avant tout sur le schème sensori-moteur, qui gouverne le temps, et qui donc empêche la pensée de s'étendre, défavorisant une réflexion sur la réalité de l'autre. Cette réalité ne sert alors que de *décor*. Mais lorsque la pensée s'insère dans un film que Deleuze estime moderne, il devient plus difficile pour le spectateur de s'identifier à un personnage, car ce dernier n'a pas une identité transparente. Tous les films analysés, s'ils ne sont pas nécessairement des représentants parfaits de la vision deleuzienne, utiliseraient au moins une image-temps dans une partie de leur conception. Ce cinéma, on l'a vu un peu plus haut, propose des personnages en devenir, au lieu de personnages bien dessinés qui évoluent au sein d'une « narration véridique », sans ambiguïtés. Un excellent exemple viendrait du film iranien *Le vent nous emportera*, avec le mystérieux Behzad. Au départ du film on ne sait trop qu'elle est sa véritable identité, et on ne pourrait dire précisément où il en est rendu à la fin. On sait juste que l'expérience qu'il a vécue dans un village kurde a porté un dur coup à sa conception utilitariste des rapports humains, l'invitant à voir le monde autrement — avec un regard *périphérique*, qui tient compte de la réalité de l'autre. Plutôt qu'une histoire, le film raconte ainsi un devenir, en estompant progressivement l'histoire au sujet de la dame agonisante, dont Behzad souhaitait filmer les funérailles, selon toutes vraisemblances.

Outre Behzad, plusieurs personnages des films analysés ont des personnalités en « devenir » après avoir perçu un « intolérable » dans leur quotidien (Deleuze), ou cherchent à se donner un « nouveau commencement » à la suite d'une « crise » (Cavell) : 1) le médecin turc Cemal (*Il était une fois en Anatolie*), déstabilisé lors de l'autopsie de la scène finale; 2) l'indéchiffrable sœur Anna (*Ida*), qui marche résolument vers on ne sait où dans le travelling final; 3) la courageuse Hushpuppy (*Les bêtes du sud sauvage*), elle aussi en marche et en tête de quelques rescapés de l'ouragan, à la toute fin; 4) le jeune Yang-Yang (*Yi Yi*), qui dans l'épilogue évoque un grand projet de recherche personnelle sur la vie et la mort lors des

funérailles de sa grand-mère; 5) l'affranchie Fausta (*La teta asustada*) qui, lorsque tombe le générique, commence pour ainsi dire sa vie, choisissant de se donner un nouveau départ; 6) le mineur Sanming et l'infirmière Shen Hong (*Still Life*), qui se donnent eux aussi un nouveau départ, vaguement connu pour le spectateur, après leur séjour dans les ruines de Fengjie, qui seront bientôt englouties, à l'instar du passé des protagonistes; 7) et tout particulièrement les personnages formant un protagoniste collectif dans le film mauritanien *En attendant le bonheur*, et dont on ne connaît que l'attente. Ce sont tous des personnages auxquels le spectateur ne pourrait s'identifier comme il le ferait dans un film classique, par exemple dans un suspense hollywoodien où il craint pour un ou une protagoniste, et où un dénouement évacuant toute ambiguïté survient généralement à la fin, relâchant la tension.

D'un autre angle de vue, Cavell fait remarquer que les acteurs et les actrices peuvent, par leur jeu, estomper le rôle social de leur personnage (*PM-Cav*, 65). Ils et elles incarnent alors des « types » d'humain, qui dépassent le cadre du scénario. « [L]es types cinématographiques sont habités par des figures que nous avons rencontrées ou que nous pourrions bien rencontrer dans d'autres circonstances » (*PM-Cav*, 65)¹⁵. La présente thèse ne traite pas du jeu personnel des acteurs et des actrices, mais par une autre approche que celle de Deleuze, Cavell attire lui aussi notre attention sur une façon d'analyser un film autrement qu'en observant les éléments narratifs. Aux fins de la thèse, cette idée de Cavell se transpose ainsi : 1) les personnages peuvent être perçus indépendamment de leur rôle social, ou de leur genre, dans le récit; 2) dans le cinéma transnational, les « types » cavelliens deviennent des « postures » que l'on perçoit sans la connaissance du contexte local.

¹⁵ Parmi les types observés par Cavell, il y a : l'« Ennemi public », le « Charlatan », le « Journaliste », le « Shérif », le « Sergent », l'« Autre femme » — Cavell écrit cela en 1971, et à la suite de cours donnés sur le cinéma hollywoodien des années 1930-1940. Il y en a une grande diversité. Ce ne sont pas des stéréotypes, car chaque type peut se décliner d'une foule de façons. Tous les types sont en soi égaux, chacun pouvant nous interpeller. On a la possibilité de les croiser dans le réel.

Prenons par exemple l'un des plus célèbres films de l'histoire du cinéma, *The Sound of Music* (*La mélodie du bonheur*, 1965), où le rigide et richissime milieu aristocratique du départ s'efface progressivement pour nous relater une histoire d'amour de même que le drame d'une famille devant la montée du nazisme (Autriche, fin des années 1930). Quand le capitaine von Trapp déchire un drapeau nazi, un geste potentiellement lourd de conséquences pour ses sept enfants et sa nouvelle épouse, sa position élevée dans la hiérarchie sociale autrichienne s'estompe; ce n'est plus qu'un humain affrontant une idéologie destructrice. Sa posture est intelligible pour tout spectateur. Plus récemment et dans un tout autre contexte, prenons *Timbuktu* (2014, César du meilleur film en France)¹⁶, le dernier opus franco-africain d'Abderrahmane Sissako, nous montre notamment une scène où des djihadistes discutent entre eux avec passion de football (soccer), comme le feraient des millions de personnes ailleurs dans le monde. En entrevue à propos de son film, Sissako a déclaré que lorsqu'on humanisait de telles personnes on démontrait que l'on croyait encore au genre humain (*Le Monde* 09/12/2014). Ce que les images de son film nous invitent en effet à penser.

Par ces deux exemples, on constate un atout majeur de l'art cinématographique, capable de nous présenter visuellement l'autre dans des situations extrêmes, et sans nous inviter à le juger et condamner irrémédiablement. Car l'époque et le lieu, liés à diverses circonstances incontrôlables, ont sans contredit un impact sur nos opinions et nos choix. Deleuze exprime une idée en ce sens en écrivant que « [l]a subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps » (*IT-Del*, 111).

Signalons rapidement que cet autre film de Sissako apparaît lui aussi transnational, ainsi que proche de la vision deleuzienne. Comme les deux films du même réalisateur analysés, on retrouverait aisément dans *Timbuktu* une construction « cristalline », ou un montage « irrationnel », montrant une réalité sous divers angles de vue, avec des personnages de tous horizons qui conservent une bonne part d'inconnu. La force du film tient dans des images qui nous

¹⁶ *Timbuktu* est inspiré de l'occupation de la ville de Tombouctou, au Mali, par des islamistes radicaux en 2012.

montrent les méfaits d'une idéologie extrême. Les individus, eux, conservent malgré tout une part d'humanité, sans non plus qu'ils soient blanchis. Dans une perspective deleuzienne, on en dirait ceci : c'est leur « mode d'existence » qui est condamnable, car il est funeste pour la vie, celle des djihadistes incluse.

Pour résumer ce point, l'autre *transnational* se décline d'une foule de façons, aucune n'ayant à être jugée. Au lieu de s'identifier à lui, le sujet nomade est appelé à garder une distance avec cet autre, ce qui conduit à porter une attention à sa réalité, singulière. Dans les films analysés, cette distance s'impose dans beaucoup de cas, avec des personnages dont la vie est en devenir, ou qui se donnent un nouveau commencement, ayant donc un côté *inconnaissable*. Ils partagent ainsi une caractéristique commune avec le sujet nomade, toujours en mouvement, en recherche perpétuelle. Cette vie en devenir, celle de l'autre-protagoniste comme celle du sujet nomade-spectateur, se conjuguerait avec un *inexprimable* devant la vie elle-même, comme on l'a déjà signalé en établissant une parenté avec la théologie apophatique. Pour approfondir ce qui vient d'être exposé, reprenons maintenant l'analyse épiphanique de quatre films (un par section).

3.2.2.1 CHERCHER : Retour sur *Il était une fois en Anatolie*

Revenons à la première œuvre analysée, la production du couple turc Ceylan. Pendant une bonne partie du film — la recherche d'un corps, victime d'un meurtre, sur un plateau aride pendant une nuit — le personnage principal, le médecin Cemal, est coincé entre des policiers à la conversation de prime abord superficielle. Le rythme est lent, si bien que l'histoire du départ, l'enquête policière, s'estompe — « l'action flotte dans la situation » dans le vocabulaire de Deleuze. Une autre histoire s'installe, une sorte de thriller existentiel. Le film *raconte* alors la lassitude du médecin. Au lieu de s'identifier avec Cemal, qu'il ne connaîtra d'ailleurs que très peu, en dehors de son attitude désenchantée, le spectateur est appelé à vivre la même *expérience* que lui. Car avec la longueur du film, 157 minutes, on peut vraiment parler d'expérience, sinon d'épreuve. Les rôles sont interchangeables : le protagoniste Cemal se transforme en spectateur blasé d'un monde auquel il peine à appartenir; et le spectateur du film devient comme le protagoniste de ce monde. Ainsi que le dit si bien Thomas Sotinel dans *Le Monde*,

en s'adressant aux éventuels spectateurs : « Vous êtes invités à monter à bord d'une voiture bondée, qui roule à travers un paysage désolé, par une nuit noire » (01/11/2011). Le spectateur qui espérait d'abord se *divertir* en visionnant ce film, par ailleurs sans musique, risquerait de descendre du véhicule en cours de chemin. De surcroît s'il n'est pas sensible au talent (célébré) de photographe de Nuri Bilge Ceylan, qui notamment confère un aspect surnaturel au paysage qu'il filme.

Mais si le spectateur est un sujet nomade et qu'il reconnaît le cinéma comme un art, il a toutes les chances de persévérer. Car il a une occasion exceptionnelle d'entrer en relation avec l'autre, à partir de l'univers de ce dernier. Il y a même un effet de *zoom-in* sur l'autre. Le spectateur rencontre l'autre, Cemal, qui lui-même rencontre l'autre dans le monde du film. Son regard évolue en cours de chemin. Les policiers lui apparaissent d'abord peu intéressants à fréquenter, exprimant notamment une triviale masculinité. Mais de la banalité de leur conversation se dégage progressivement un discours qui devient familier, comme une variante de propos souvent entendus ailleurs : « Petit à petit [...] il en est tout dit des rêves brisés [...] de l'incomplétude de tout être », écrit André Roy dans la revue québécoise *24 images* (n° 155), précédemment cité. Dans le vocabulaire de Deleuze, l'*intolérable* du quotidien est clairement exprimé par les personnages du film. Et dans celui de Cavell, une *crise* court chez le protagoniste, en mal de vivre dans ce monde inapte à « satisfa[ire] le désir humain » (*PSO-Cav*, 21).

La crise atteint son paroxysme lors de l'autopsie finale, qui révèle un élément inattendu : la victime a vraisemblablement été enterrée vivante. On sait que Cemal cache cet élément dans son rapport. Mais aucune explication explicite ne nous est donnée. Dans un film classique, mettant en vedette ce que Deleuze appelle « l'homme véridique », qui tient en horreur l'ambiguïté, Cemal aurait minimalement formulé un commentaire pour justifier sa décision. Ou, plus probablement, il aurait porté un lourd jugement devant ce qu'il observe. Au lieu de cela, on n'a qu'une image dévoilant le trouble interne que vit alors le médecin. Rien n'est clair. Mais on constate que, après l'enlèvement l'un après l'autre des organes d'un cadavre — signalons que les images restent très sobres, *épurées*, aux antipodes du genre gore —, aucune *vérité* ne mérite d'être rapportée selon le médecin. Recherche-t-il

une autre forme de vérité dans le plan final, qui le montre mélancolique et plongé dans une intense réflexion? Pour la présente thèse, la réponse à cette question — qu'une *interprétation* donnerait — est moins intéressante que la posture qu'il exprime alors devant un humain, exploré dans toutes ses parties physiques. Une posture qui exprime un questionnement sur la vie, et qui ne reçoit aucune réponse.

Chose importante à ajouter : il n'y a pas une résolution de crise avec Cemal, mais plutôt un déplacement. Au départ celui-ci apparaît désillusionné, autant par le monde que par sa vie. À la fin, s'il était resté avec ce type de crise, il aurait dû apparaître carrément dégoûté après la révélation-choc de l'autopsie. Or, son silence et son regard, doux et méditatif, n'expriment rien de la sorte. Sa balade nocturne en compagnie de l'autre a modifié son rapport au monde, et a entraîné une autre forme de crise, plus intime mais non désespérée : le conflit entre l'intériorité et l'extériorité.

Il y a lieu de comparer le dernier plan avec une scène notée au milieu du film pendant la nuit, quand tout le monde — l'équipe à la recherche du corps — est subjugué par la fille du mukhtar (maire ou chef de village) qui sert le thé et qui, à la lueur d'une lampe à l'huile, apparaît comme dans une vision suprasensible. Pour rendre compte de ce qu'il a vu, Cemal parle d'un « ange », tant la venue de la jeune femme, qui détonne pour lui en cet endroit, engendre un intense et inattendu moment d'harmonie au sein du groupe d'hommes. Or, à la toute fin, Cemal reste sans voix. Dans le premier cas il arrive à trouver un mot, qu'il emprunte au domaine religieux. Alors que dans le second, il adopte plutôt une posture silencieuse devant un *inexprimable*, qui défie tout discours. Mais la dernière image sur son visage laisse penser qu'il pourrait apprivoiser ce sentiment, inconfortable, du fait du rapprochement qu'il a vécu avec l'autre.

3.2.2.2 CHOISIR : Retour sur *L'homme sans passé*

Dans « Choisir », on se penchera de nouveau sur la production finlandaise, qui se situe dans un tout autre registre que le précédent, avec son côté pince-sans-rire, malgré un sujet grave : l'exclusion en milieu urbain. Comme signalé dans le bilan de la section, le film de Kaurismäki semble rejoindre la vision rousseauiste de l'humain : en perdant la mémoire et son identité sociale, M (re)devient une bonne

personne, bienveillante envers l'autre. On ne constate toutefois aucune prétention dans ce film à démontrer la thèse de Rousseau. Ce qu'il démontrerait, c'est plutôt la pertinence de la réflexion du penseur des Lumières, qui s'inquiète de ce qu'est devenu l'humain après avoir quitté la *nature* pour construire la *civilisation*. Et semblablement à Rousseau, qui rejette les « prêtres » mais pas Jésus de Nazareth, M ne rejette pas tout ce qu'il a jadis connu, conservant un vif intérêt — *salvateur* pourrait-on dire pour rester dans ce parallèle — pour la musique.

La rencontre de M et Irma donne toute sa profondeur au film, d'autant qu'Irma est interprétée par une actrice d'exception, avec son jeu tout en retenue¹⁷. Irma travaille pour un organisme chrétien (L'Armée du salut). Sa relation à la religion ou son rapport à la spiritualité nous sont inconnus. Ce n'est pas le sujet du film — comme dans le film polonais *Ida*, avec sœur Anna. On peut toutefois constater qu'Irma met en pratique une partie de l'enseignement de Jésus, tel que lu traditionnellement dans les évangiles, par son dévouement gratuit envers les démunis. Cependant, on la voit pousser le conflit entre l'intériorité et l'extériorité dans une voie extrême : le jour, elle ne vit que pour l'autre, et le soir, elle se retire seule dans sa triste chambre, dénuée de toute personnalité. Si on peut l'admirer, on peut difficilement souhaiter s'identifier à elle dans le monde d'aujourd'hui, où on a passablement rompu avec l'idée qu'il est noble de n'avoir aucun souci pour soi afin de se sacrifier pour autrui. On imagine mal comment le « Deviens ce que tu es » nietzschéen, qui a secoué tout le 20^e siècle, pourrait être remis en question dans le futur.

Si Irma ne démontre aucune exubérance, ou romantisme, dans la relation amoureuse qu'elle développe avec M — les deux étant d'ailleurs assez laconiques —, sa vie apparaît cependant encore plus triste quand M quitte Helsinki, pour renouer un moment avec son passé, qu'on lui a révélé dans une ville du nord du pays. Au retour de M, c'est alors que les deux protagonistes seront amenés à faire un véritable choix, car on a les surtout vus auparavant être emportés par les événements.

¹⁷ Irma est interprétée par Kati Outinen, célébrée par un prix d'interprétation à Cannes pour ce rôle.

Ce choix du couple M-Irma est radicalement à l'opposé de ce qui est valorisé par le modèle économique dominant du 21^e siècle, soit l'accumulation de biens matériels. Ainsi *L'homme sans passé* devient autant un film qui *pense*, qu'un film qui nous éveille à une dimension autre que matérielle dans le monde. En même temps, sans véhiculer une pensée discursive, il valide les postures rousseauiste et nietzschéenne : par ses choix, l'humain peut retrouver un certain état naturel, et il peut devenir ce qu'il est au fond de lui. Mais dans les images que nous donne le cinéaste Kaurismäki, en philosophe implicite, cela s'accomplit par la rencontre avec l'autre. Irma en vient à dépasser son attitude de sacrifice personnel, mais sans renier les gestes qu'elle pose envers l'autre. Et M se forge une nouvelle identité, singulière, au contact de l'autre. Sans rien proposer explicitement, le film rejoint assez bien les propos de Charles Taylor quand il écrit qu'une « éthique de bienveillance » — retrouvée autant dans la philosophie grecque que dans la pensée judéo-chrétienne selon lui — n'est pas incompatible avec l'affirmation de soi, un acquis de la modernité. Au contraire pour le philosophe montréalais, c'est « notre pouvoir d'affirmation » qui est rendu nécessaire par « notre engagement dans une éthique de la bienveillance » (Taylor 1998 [1989], 568-569)¹⁸.

3.2.2.3 VOIR : Retour sur *Le vent nous emportera*

Revoyons une autre fois des aspects du film iranien, car c'est une œuvre d'une grande richesse, comme en témoignent les nombreux commentaires (occidentaux) à son sujet. Dans la thèse, c'est l'exemple par excellence d'un film dont l'analyse est « interminable » (Aumont et Marie 2004, 29), au sens premier du terme. On ne saurait mettre un point final, définitif, à son analyse.

Behzad arrive dans un village kurde pour tourner un reportage qu'on imagine quelque peu, sinon entièrement, sensationnaliste, puisqu'il porte sur des femmes qui s'autolacèrent lors d'un rite funéraire — ce qu'on ne verra pas dans le film. De plus, c'est d'un cimetière qu'il communique régulièrement avec Téhéran, et il

¹⁸ Sans surprise, *L'homme sans passé* a remporté le Prix du jury œcuménique au Festival de Cannes en 2002. Depuis les années 1970, ce jury est constitué de chrétiens œuvrant dans le monde du cinéma. *Timbuktu*, dont on a parlé plus tôt, l'a également obtenu en 2014.

exhibe avec ostentation sur le tableau de bord de son véhicule un gros fémur humain venant de cet endroit. En bref, Behzad s'intéresse d'abord à la mort, et à une sorte de spectacle autour de celle-ci. C'est « un homme de télévision élevé dans une culture de la performance et de la productivité des images » (Ragel 2011, *EL*). Mais voilà que la vieille dame à l'agonie, sans doute centenaire, refuse de mourir comme prévu. Le sujet de départ de Behzad glisse progressivement vers l'observation de la vie, qu'il découvre et fait découvrir au spectateur. Les images interrogent la vie sous divers angles et de façon inusitée, avec des personnages dont le visage nous est souvent caché. Comme s'il y avait quelque chose d'inatteignable ou de *non connaissable* dans l'autre, lequel demeure cependant omniprésent. Le film culmine dans la séquence où Behzad circule en moto avec un vieux médecin qui nous dévoile les beautés de son monde, en traversant des champs de céréales dorés. Le médecin estime que le monde témoigne de la « générosité de Dieu », mais sa vision est d'abord immanente. Quitter ce monde, à la mort, est pour lui la pire des choses, peu importe ce qu'on dit sur un *autre monde*. Il surmonte cette pensée en admirant autant qu'il peut son monde. Ne possédant aucune clientèle stable selon ses dires — et il s'en réjouit, situation étonnante pour un Occidental —, sa principale activité consiste à être un *voyant*. Tel Thoreau au bord de l'étang de Walden dans le Massachusetts.

À vrai dire, Behzad n'est intéressant que par les relations qu'il tisse avec l'autre dans le village kurde. On pense facilement aux propos du philosophe-psychanalyste Jean Laplanche, interviewé par Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*), quand il énonce que « l'homme trouve son origine d'abord dans l'autre ». Et cet autre s'exprime ici en bonne partie par le protagoniste collectif que forment les femmes du village, qui petit à petit minent la vision utilitariste de l'homme de la grande cité moderne. On repense aussi au concept d'image-cristal de Deleuze, avec la rencontre de ces femmes qui font voir à Behzad, ou qui lui *réapprennent* à voir, la vie sous de multiples facettes.

En outre, à Siah Dareh l'autre et la nature coexistent dans l'harmonie, jusque dans les étroits passages du village, où toutes sortes d'animaux circulent librement. De sorte que l'on pense également à Spinoza, lorsqu'il avance que la vraie liberté consiste à choisir de s'accorder avec la nature. Ou à Hochheimer, avec son idée

d'une énergie vitale qui relie tout ce qui vit. Ou encore à Emerson et à Thoreau qui appellent à une vie spirituelle en communion avec la nature¹⁹. De son côté, l'Irano-Française Sussan Shams, citée lors de l'analyse du film, estime que *Le vent nous emportera* nous fait sentir l'*intelligible* dans la théorie des Idées de Platon. Elle écrit ceci à propos de tout le cinéma du réalisateur Abbas Kiarostami : « [L]e monde représenté par le cinéaste n'est pas un monde de réalités sensibles mais le monde de réalités intelligibles, qui constitue l'intériorité des personnages » (2011, 177). Pour elle donc, les œuvres de ce cinéaste nous éveillent à une dimension non directement observable de la réalité, ce qui rejoint le propos général de la présente thèse.

Chose largement admise parmi les commentateurs, le film de Kiarostami se présente comme une invitation à voir le monde autrement. En outre, il nous conduit à un autre spectacle que celui prévu au départ. Un spectacle sur la vie dont témoigne l'autre, au lieu d'un spectacle sur la mort. Toutefois, selon plusieurs commentateurs de ce film, c'est un spectacle lacunaire, inachevé, en vertu d'un regard périphérique, au lieu de centré. La vie garde ainsi une grande part de non-dit et de non-montré, ou un *inexprimable en son centre*. D'ailleurs, un sujet nomade ne s'attendrait pas à découvrir la *vérité* sur la vie dans un film transnational. Mais il y aurait peut-être une forme de vérité dans *Le vent nous emportera*, qui serait l'inexprimable lui-même. La structure cristalline de ce film nous rend *visible* cet inexprimable — l'intelligible platonicien? —, grâce à la rencontre avec l'autre. Or, celui-ci se garde de nous dire vers où... le vent nous emportera.

3.2.2.4 VIVRE : Retour sur *Les glaneurs et la glaneuse*

Malgré des styles de réalisation très différents, et bien que le premier soit une fiction et le second, un documentaire, on peut établir d'étroits rapprochements entre le film finlandais *L'homme sans passé* et celui de la Française Agnès Varda. Les deux se situent dans un monde supposément riche, mais porté à exclure une

¹⁹ Les travaux des auteurs nommés dans ce paragraphe ont été décrits dans la première partie de la thèse, en particulier dans la section généalogique.

partie des humains, soit l'autre en tant qu'autre. Et dans les deux œuvres, ce qui attire le plus l'attention, ce sont justement des exclus, y compris des personnes qui par rejet ou dégoût de ce monde choisissent de s'exclure elles-mêmes. Mais le traitement des deux films ne montre aucune propension au misérabilisme. C'est-à-dire que l'autre n'y est pas à *plaindre*, ce qui produirait un affect, un bon sentiment sans conséquence, laissant somme toute le spectateur intact. L'autre y est plutôt à rencontrer, dans sa réalité, et sa fierté. Revoyons maintenant comment cela est rendu possible dans le film de Varda, et ce qu'il en résulte pour le sujet nomade.

Septuagénaire et déjà artiste de haute réputation au moment du tournage du film, Agnès Varda n'est toutefois pas du genre à s'endormir sur ses lauriers et à se montrer satisfaite de son savoir. Son film aurait pu s'intituler *L'autre et moi*, surtout à la suite de sa rencontre avec Jean Laplanche, dont on a cité à deux reprises la formule-choc, « l'homme trouve son origine d'abord dans l'autre ». Varda le dit elle-même dans les premières minutes du film : « Je suis une bête que je ne connais pas ». On ne sait pas vraiment si Varda cherche à *connaître* cette bête, ou simplement à l'apprivoiser, ou encore à la faire *reconnaître*, dans le vocabulaire cavellien. Mais elle apparaît comme un sujet nomade, au sens propre comme au sens de Braidotti, tel que compris dans la thèse. La cinéaste se rend aux quatre coins de la France afin de rencontrer l'autre, autour de la question du glanage et de la récupération, et afin d'en retirer quelque chose pour sa propre vie.

On l'a déjà mentionné, il est souvent question des dérives de la société de consommation dans le film. Certaines personnes interviewées dénoncent ouvertement ces dérives, les jugeant *inadmissibles* — un terme de la thèse dont on précisera l'emploi plus loin —, et deviennent des marginaux, aux yeux du reste de la société, par le mode de vie simple qu'elles choisissent d'adopter. Mais ce qui marque l'originalité de l'œuvre provient d'abord de l'étroite relation entre le protagoniste collectif que forme l'ensemble des *glaneurs*, soit l'autre dans divers contextes de glanage, et la protagoniste individuelle, la *glaneuse*, soit la cinéaste, qui établit un rapport égalitaire avec l'autre, quelle que soit sa condition.

La rencontre entre Varda et les glaneurs, ruraux comme urbains, nous fait entendre de nombreux commentaires, dont ceux de la cinéaste en voix off. Avec

les images, le tout forme un regard inédit sur la vie. « À la ville comme à la campagne, hier comme aujourd'hui, c'est toujours le même geste modeste de glaner », nous dit notamment Varda, dans un désir d'abstraire une posture intemporelle à partir d'un geste, même quand il s'agit de fouiller dans les poubelles d'une ville. Elle pousse l'abstraction jusque dans son travail d'artiste, qui consiste à *glaner des images* dans divers lieux, récoltant des bribes d'existence qui mises bout à bout témoignent d'un aspect fondamental de la vie. Car si le film parle de la vie de l'autre, et de sa survie, dans le monde d'aujourd'hui, il va au-delà avec son souci d'abstraction. Par voie de conséquence, la rencontre entre Varda et l'autre produit une œuvre qui nous fait percevoir, à sa façon, un inexprimable dans la vie. « [D]errière ce petit film, se cache une envolée mystique », estime Mandelbaum (*Le Monde* 05/07/2000). Glaner n'est pas juste le résultat d'une décision rationnelle, ni seulement un choix éthique, ni une activité qu'on pourrait réduire à un simple désir de survie. Glaner, c'est d'abord une posture de la vie, qu'on observe *hier comme aujourd'hui*. « C'est vivant! » dit notamment un glaneur en ramassant des patates dans un champ. « C'est l'objet qui m'appelle! » déclare un artiste urbain, qui crée ses œuvres à partir de ce qu'il *glane* dans des poubelles. Pour la présente thèse, on peut poursuivre l'abstraction plus loin : la posture intemporelle du glanage se transpose aisément chez le sujet nomade, qui *glane* des parcelles de subjectivité chez l'autre, de toute origine et de toute condition, endiguant une posture qui le camperait au sein d'un relativisme toxique.

Rien dans le film de Varda n'apparaît comme un appel explicite à la spiritualité. Mais la propre posture de la cinéaste est en parfait accord avec la spiritualité telle que définie dans la thèse : aller à la rencontre de l'autre, l'écouter, constater sa réalité sans porter de jugement, trouver un intérêt, voire de la beauté, dans ses activités les plus humbles, et en retirer quelque chose pour son intériorité. Le tout, avec le minimum de barrières matérielles, ce que le numérique a permis d'accomplir pour la cinéaste. D'ailleurs, si le film avait été tourné avec les moyens traditionnels du cinéma, qui nécessitent une équipe, il en aurait résulté un différent film, possiblement de qualité, mais moins spontané et donc moins près de l'autre, tant pour Varda que pour le spectateur.

En prenant ce film comme témoignant d'une façon de vivre la spiritualité au 21^e siècle, le spectateur sensible à cette dimension constaterait une nouvelle fois que celle-ci est indissociable de considérations éthiques. Au bout du compte, le spectateur–sujet nomade ne devrait pas rester intact devant un tel film, qui suscite une réflexion sur ce qui le relie le plus à l'autre, et qui l'incite à se positionner devant ce lien.

3.2.2.5 Bilan partiel

L'aspect conceptuel qui concerne « la spiritualité et l'autre » sera développé à la fin de la troisième partie, à la lumière du retour épiphanique sur l'ensemble des films. Pour le moment, résumons ce qu'est l'autre dans les films analysés.

Avant que l'on puisse parler de l'autre dans un film, il faut d'abord observer les personnages. Chaque film a sa façon de développer ses personnages. Et dans toute production cinématographique où il y a des personnages, on ne pourrait voir, durée de la projection oblige, que des parcelles de la vie des personnages. Dans un film jugé classique par Deleuze, ces parcelles sont toutefois présentées dans des scènes agencées avec un souci de logique. Les vides entre les scènes n'y sont pas significatifs. Dans un tel film par exemple, un trajet en voiture de cinq heures dans le temps du récit peut être réduit en quelques minutes, voire éclipsé. Mais le raccord entre les scènes nous fait réaliser qu'on a juste gagné du temps en projection, le trajet n'ayant aucune importance en soi — Deleuze considère alors que l'action gouverne le temps.

Pour la présente thèse, l'autre commence à être perceptible quand, comme dans un film estimé moderne par Deleuze, le personnage acquiert une certaine indépendance par rapport au fil conducteur ou intrigue du film, s'émancipant en quelque sorte du récit²⁰. Cela se produit quand la logique de la narration devient floue. Ou quand on réalise, via diverses techniques, que l'on est bel et bien devant des fragments de vie, qui n'épuisent pas le personnage.

²⁰ Woody Allen a pris cette idée à la lettre dans *The Purple Rose of Cairo* (1985), au caractère onirique, où un personnage (Jeff Daniels) sort de l'écran lors d'une projection dans une salle de cinéma pour aller vivre sa vie comme il l'entend dans le monde réel.

Par voie de conséquence, les quatre films réanalysés ne nous proposent pas des personnages avec lesquels on peut s'identifier aisément. Ils nous invitent plutôt à *faire un bout de chemin en compagnie de l'autre*. Et aussi à respecter *une distance* avec lui, car un aspect de lui, celui qui marque son identité intime, demeure *inconnaisable*. On y reviendra lors du bilan général de la troisième partie.

3.2.3 La spiritualité et le monde dans le cinéma transnational

Chaque film, de toutes les écoles et de tous les genres, crée un monde délimité par l'étendue d'un lieu et par le temps que couvre le récit — un documentaire racontant lui aussi quelque chose. Le cinéma a la possibilité de donner une envergure considérable à l'espace et au temps, comme dans *Tree of Life* de Malick, mentionné plus tôt. Ou de le confiner à un lieu très restreint — le huis clos de *Amour* — et sur une période relativement courte — deux jours dans *Il était une fois en Anatolie*.

En adoptant une définition du cinéma transnational, comme celle de la présente thèse, qui s'intéresse à des films se situant culturellement « entre le local et le global », on a moins de chances de rencontrer un film transnational dont l'histoire couvrirait une longue période de temps et dont l'action prendrait place dans de nombreuses régions. Car le côté local risquerait d'y être peu présent, sinon absent. Cela, précisons-le encore, sans porter de jugement sur la valeur d'un film. Et sans en faire une règle absolue. Mais dans les films analysés, aucune histoire ne va au-delà de quelques mois, et elle se situe généralement dans un espace peu étendu — à l'exception de *Yi Yi*, avec des scènes se déroulant dans deux pays, Taïwan et Japon, mais tous deux situés en Extrême-Orient. Dans ces films, on y rencontre l'autre dans son milieu, où la vie est parfois rude : par exemple Fausta dans un bidonville de Lima, ou les villageois de Sokolo — aux prises avec des nuées d'oiseaux qui menacent leurs récoltes — dans le film malien *La vie sur Terre*. Il peut aussi s'agir d'un milieu local que le ou la protagoniste découvre en même temps que le spectateur : par exemple le citoyen Behzad dans un village reculé du Kurdistan iranien, ou sœur Anna-Ida hors de son couvent à l'époque de la Pologne communiste.

Tel qu'observé lors de l'analyse, le rapport entre les protagonistes et le monde est souvent, sinon toujours, problématique. Le problème peut se trouver à l'intérieur de l'espace montré dans le film, comme dans le parallèle entre un secteur riche de Lima et un de ses bidonvilles. Ou entre tout le monde montré et un vaste hors-champ auquel est confronté ce monde, comme dans les films africains de Sissako, où l'Europe est omniprésente dans l'esprit des protagonistes; ou comme dans *Amour*, où ce qui se déroule à l'intérieur d'un appartement — qu'on ne quitte plus après les premières minutes du film — apparaît en tension avec ce qui se trouve à l'extérieur.

On a également vu que cette problématique pouvait être exprimée sous l'angle de la difficulté à être à la fois soi-même et dans le monde. C'est le conflit entre l'intériorité et l'extériorité qu'expose Cavell, en lien avec le perfectionnisme moral émersonien, une forme de discours portant sur l'éthique et cherchant à résoudre ce conflit. Ajoutons ici que le philosophe de Harvard n'est pas un idéaliste, écrivant que « la vie morale est inévitablement une vie de confrontation » (Cavell 2003, 117-118). La confrontation peut s'apaiser un temps mais, selon les circonstances, elle est appelée à toujours revenir. C'est elle qui nous met en marche dans notre recherche d'équilibre entre l'intériorité et l'extériorité, un état qui ne peut jamais se stabiliser entièrement, le monde bougeant constamment. Encore ici, on peut voir une similarité avec Deleuze quand il écrit que c'est la constatation d'un « intolérable » dans le monde qui met notre pensée en marche, et qui du coup nous amène, voire oblige, à « croire en ce monde ». Et on se doute bien que cette croyance ne peut rester au beau fixe.

En conséquence, les diverses situations observées dans les films analysés peuvent être vues comme divers états, ou stades, de la confrontation *inévitabile* entre l'intériorité et l'extériorité. Des stades que le sujet nomade est potentiellement appelé à vivre lui-même au cours d'une existence marquée par une sorte de quête *augustinienne* jamais complétée. Cette quête se poursuit dans un monde qui est lui aussi en *devenir*, mû par des confrontations à divers niveaux. Mais comme voudrait l'accomplir la jeune Hushpuppy (*Les bêtes du sud sauvage*), citoyenne exemplaire et porteuse d'espoir pour le futur, ce monde doit tout de même être *réparé*, sous peine de s'enrayer entièrement. Afin d'accomplir des

étapes en direction de cet objectif, la spiritualité, avec sa dimension éthique, ne saurait être négligée pour la présente thèse.

3.2.3.1 CHERCHER : Retour sur *Ida*

Revenons ici sur le film polonais *Ida*. Pendant la plus grande partie du film, on accompagne deux femmes, Wanda et sœur Anna-Ida, en quête de leur origine juive²¹. On est d'autant plus sensible à la vie des protagonistes que celles-ci évoluent dans un monde austère marqué par un vide qui visuellement cherche à évacuer leur personnalité, ou à les aspirer — ce qui arrivera littéralement à Wanda lorsqu'elle se défenestiera. Toutefois, le traitement ne nous offre pas une intrigue où on pourrait s'identifier facilement avec l'une ou l'autre des femmes. *Ida* se livre très peu et jamais on ne pourrait ressentir pleinement ce qu'a vécu Wanda, qui a perdu un enfant pendant la guerre, qui a vu presque tous les siens périr sous l'occupation nazie, et qui est devenue ensuite juge dans un régime politique mensonger. Et qui est de surcroît alcoolique. L'inexprimable de Wanda commence dans sa grande complexité, forgée par des événements incommensurables. Et elle subit fort probablement la misogynie d'un monde dirigé par des hommes — par exemple, un policier la jette une nuit en prison, à la suite d'un accident de voiture, en se moquant d'elle comme juge.

Dans un autre film, à la « narration véridique », une expression deleuzienne déjà signalée, soit avec un récit qui évacue les ambiguïtés, Wanda aurait été facilement diabolisée, du fait que dans les années 1950, elle a envoyé à la « potence » des « ennemis du peuple », à la manière de Staline. Idéologiquement, elle a été proche des djihadistes du film *Timbuktu* de Sissako. Ou encore, dans un autre film, elle serait apparue comme une « femme fatale », ou « déchue », porteuse d'une grande faute qui rappelle la perception traditionnelle d'Ève et du péché originel²².

²¹ Signalons en passant que la scénariste du film, la Britannique Rebecca Lenkiewicz, est la petite-fille d'un Juif polonais réfugié en Angleterre pendant la Deuxième Guerre mondiale.

²² Le *fallen woman genre* a été particulièrement florissant à une certaine époque : « Le cinéma américain des années 1930 conçoit le Mal mélodramatiquement sous le visage des Femmes Déchues [...] où les héroïnes sont marquées par une "faute" [...] Véritable raz-de-

Mais dans *Ida*, Wanda conserve une grande humanité, par son attitude attentionnée envers sa nièce et par sa troublante fragilité. Quand elle se suicide, rien dans les images ne nous indiquerait qu'il s'agit d'une personne voulant expier des fautes. Comme Cavell nous invite à le réaliser, le cinéma a le pouvoir, dans certaines circonstances, de nous mettre en face de l'autre en secondarisant ce qu'il est socialement. Avec Wanda, on se trouve ainsi devant une personne souffrante, comme tant d'autres — un « type » en terme cavellien —, dans une grande variété de contextes dans le réel.

Observation importante à ajouter : contrairement aux quatre films revus dans la section précédente, Wanda est essentiellement laissée à elle-même dans son monde. Celui-ci écrase l'individu, et donc l'autre en tant qu'autre. Ce contexte, visuellement mis en évidence par les images du film — qui décadrent au maximum les personnages dans l'écran —, défavorise la rencontre entre Wanda et l'autre dans son monde. D'après ce qu'on a observé dans la section précédente — « la spiritualité et l'autre » — la spiritualité de Wanda, ou sa vie intérieure, n'a alors pas la possibilité de s'épanouir, privée du contact de l'autre. Du coup, cette situation limite la possibilité pour Wanda de tisser des liens dans son monde, c'est-à-dire d'obtenir une *reconnaissance*, en terme cavellien.

Quant à sa nièce, sœur Anna-Ida, son « visage de madone ne donne rien à la caméra », écrit Bauche dans *Positif* (n° 636). Ce qui est vrai pour tout ce qu'elle apprend de son passé. Dans le présent toutefois, elle découvre avec fascination la musique du jazzman John Coltrane qui, avec bonheur pour Ida comme pour le spectateur, apporte un peu de respiration dans cette Pologne étouffante de 1962. Lorsqu'elle écoute cette musique, on la voit ressentir en silence quelque chose d'intense, d'inexprimable. Son expression s'apparente à celle du médecin turc Cemal dans le plan final de *Il était une fois en Anatolie*. En outre, on la voit réagir dans l'avant-dernière scène, après la nuit passée avec le saxophoniste, qui vient de lui dire, sur un ton qui ne présage rien d'enthousiasmant, qu'ils vivraient des

marée, ce genre force certaines actrices [...] à se spécialiser dans ce type de rôles », écrit Muriel Andrin (2005, 92), docteure en cinéma, membre de SOPHIA – Réseau de coordination des études féministes (Bruxelles).

« problèmes, comme tout le monde », s'ils se mariaient. C'est à ce moment qu'on sent le plus qu'Ida se met à *penser*, comme frappée de plein fouet par un *intolérable* dans le quotidien de tout un chacun. Mais on ne connaîtra que très vaguement le résultat de cette pensée. Il y a un inexprimable dans le devenir même de la jeune femme.

Spirituellement, où est rendue la novice Anna au bout de la quête qu'elle a menée, hors de son couvent, dans le monde du film, en compagnie de sa tante? Comme avec Cemal, la réponse est moins intéressante que la posture qu'on la voit adopter dans la scène finale, où elle marche vers une destination inconnue — possiblement son couvent, mais rien ne le confirme. On n'est pas devant une narration classique. L'ambiguïté prime. Mais si elle retourne à son couvent, ce ne sera pas dans un esprit d'obéissance naïve, comme elle apparaît dans les premières images du film. Désormais, elle est appelée à vivre dans une confrontation sans fin entre ce qu'elle vit intérieurement et ce qu'elle connaît du monde extérieur. En d'autres mots, peu importe le contexte, elle devient alors une figure emblématique de la manière de vivre la spiritualité, soit une posture qui ne peut être stable, étant en interaction perpétuelle, voire en lutte, avec le monde.

En dépit d'un univers à première vue très éloigné de ce qu'on retrouve dans le réel au 21^e siècle, une relation triangulaire s'établit ainsi aisément entre les protagonistes de *Ida*, leur monde et le sujet nomade. D'autant plus que le monde idéologiquement toxique dans lequel baignent Wanda et Ida n'est peut-être pas si étranger à celui que beaucoup connaissent à notre époque. Et pas seulement dans les régions où sévit l'extrémisme religieux. Au 21^e siècle, la réussite individuelle est grandement valorisée, contrairement à l'idéologie communiste. Mais en même temps tout est subordonné à l'économie, ce qui donne une bien faible voix à l'individu dans la conduite des affaires d'un monde où l'écart va sans cesse grandissant entre les plus riches et les plus pauvres.

Par ailleurs, le monde d'*Ida* se situe pratiquement à l'inverse de celui du film iranien *Le vent nous emportera*, où le vieux médecin proclame la beauté, spirituelle et immanente, du monde. *Ida* ne lie pas explicitement son monde à un vide spirituel. Mais le sujet nomade qui aurait vu les deux films serait sans doute

frappé par l'écart entre ces deux espaces-temps, où des personnages vivent en accord avec le monde dans l'un, et en rupture dans l'autre. Le film polonais est un autre film qui *pense*, nous mettant en contact avec un intolérable dans le monde. Et c'est un film porteur d'un questionnement spirituel, par les postures respectives de ses deux protagonistes vis-à-vis du monde.

3.2.3.2 CHOISIR : Retour sur *La teta asustada*

Le tout début du film de la Péruvienne Claudia Llosa nous place immédiatement devant une situation intolérable pour la protagoniste principale. Selon une croyance populaire, une jeune femme quechua, Fausta, se voit contrainte au malheur parce qu'elle était dans le ventre de sa mère lorsque celle-ci a été violée, à l'époque de la guerre civile. Et cela nous est connu de façon pour le moins inhabituelle : par un dialogue chanté entre la mère, alors dans les dernières minutes de sa vie, et sa fille. Cet étonnant prologue soumet implicitement une proposition au spectateur. Si celui-ci veut poursuivre le visionnement, il devra être prêt à entrer dans un univers subjectif inusité. Sinon, comme devant *Il était une fois en Anatolie*, il a de bonnes chances de décrocher. Et comme devant le film turc, si le spectateur a une posture de sujet nomade, il devrait pouvoir accepter sans difficulté cette proposition inédite. D'autant plus qu'elle est justement inédite, ouvrant un territoire nouveau à explorer.

En cours de chemin, le spectateur observera notamment des scènes dans un registre surréel qui défient une explication rationnelle. En particulier ceci : le corps de la mère, resté dans le modeste logis où elle est décédée, ne semble pas se décomposer à mesure qu'avance le temps du récit. Comme si ce corps avait décidé de suspendre le cours normal des choses, le temps que Fausta sorte de sa malédiction. On est pratiquement devant une variante locale des travaux de Deleuze : ce temps suspendu va de pair avec la pensée emprisonnée de Fausta, avec pour conséquence de la condamner à vivre en permanence avec un intolérable. L'intrigue devient alors celle-ci : comment Fausta réussira-t-elle à mettre sa pensée en marche afin de se libérer de son enfermement? C'est-à-dire « choisir de choisir », pour ne plus se laisser entraîner mécaniquement par sa malédiction et pour établir un lien avec le monde. De là, le film réussit à déborder

du local pour entrer dans le transnational, en nous montrant une jeune femme partant à la conquête d'elle-même, ou en processus d'autoguérison.

Cette confrontation connaîtra une issue en conjonction avec une autre confrontation : celle entre le milieu social de Fausta, dans un bidonville, et un milieu cossu de Lima, où vit une pianiste fortunée, que le « tout Lima » adule. Visuellement, l'écart entre les deux est inouï : le désert et des habitations plus que modestes d'un côté, un jardin luxuriant et une vaste villa bourgeoise de style colonial de l'autre. Un type d'écart qui malheureusement peut être constaté dans bien des régions du monde, sinon partout au 21^e siècle avec la venue de ce qu'on appelle le « 1 % » de la population mondiale détenant une part considérable des richesses planétaires²³.

Ici, la réalité de l'autre possède une composante, ou dimension, qui sort de la modernité rationnelle. En termes deleuziens, elle n'est pas le fruit d'une narration « véridique », car ne proposant pas un « modèle de vérité ». Le film n'avance aucune théorie sur le processus de libération de Fausta. Et comme on l'a observé lors de l'analyse de ce film, l'émancipation de Fausta ne consiste pas en un rejet de sa culture, de son monde. Il s'agit d'un choix qu'elle accomplit au sein d'un processus complexe, mi-rationnel mi-intuitif, où elle prend conscience petit à petit du pouvoir libérateur des mélodies que sa mère l'a encouragée à chanter. À quelques reprises — mentionnées dans l'analyse du film —, on constate des images dans un registre surréel se mêler aux deux confrontations qui animent le film : entre Fausta et son intériorité, et entre la place sociale de Fausta et celle de la riche pianiste dans la villa où Fausta travaille comme domestique. Le tout aboutit à une situation où la Quechua sort de sa malédiction, dans la séquence finale. On peut ajouter ceci : Fausta a établi avec le jardinier une relation de confiance, ce qu'elle ne connaissait pas auparavant en dehors des liens avec sa

²³ Dans un article du 15 juin 2015 publié dans le journal *Le Monde* et intitulé « Les inégalités de revenus nuisent à la croissance », on lit que « 1 % de la population mondiale détient la moitié de la richesse » (Claire Guélaud), à partir d'une étude du Fonds monétaire internationale (FMI).

parenté. Mieux : cette relation, ou sa rencontre avec l'autre de son monde, a eu une influence dans son processus de libération.

En termes cavelliens, Fausta sortirait d'une « crise » pour se donner un « nouveau commencement ». On se doute bien que Fausta aura d'autres combats à mener pour rester elle-même et pour être reconnue par le monde. Son devenir n'est en rien garanti, d'autant que matériellement sa situation reste précaire, ce qui pourrait entraver la réussite de son nouveau départ. Mais, à l'instar de Cavell, on peut parler d'un excellent « laboratoire » pour le spectateur, qui peut alors faire des liens avec sa propre vie et diverses formes d'enfermement qu'il pourrait connaître — par exemple une autocensure pour se conformer à un modèle.

Quant au sujet nomade, il aura vécu en compagnie de Fausta une expérience singulière, où il a eu la possibilité de percevoir une dimension spirituelle dans le parcours d'une Quechua tout en visionnant des images qui témoignent d'un monde où il y a bien des aspects à *réparer*. Ajoutons en terminant que, pour la présente thèse, le type d'écart entre le milieu de Fausta et celui de la riche pianiste sera appelé « inadmissible », pour à la fois le rapprocher et le distinguer de l'« intolérable » dont parle Deleuze, et qui pour lui se rapporte à la quotidienneté de la vie. L'inadmissible concerne une situation qui entrave la relation entre l'autre et le monde, et donc le lien spirituel entre tout ce qui vit. Il y a une forme d'inadmissible dans la plupart des films analysés — ce sera un point important dans le bilan de la troisième partie. Dans *La teta asustada* l'inadmissible est particulièrement notable. Par delà une analyse sociopolitique qu'on peut réaliser sur l'écart entre les conditions de vie d'une zone riche de Lima et un de ses bidonvilles, cet écart, que l'on retrouve ailleurs, est *visuellement* inacceptable pour quiconque place la vie au centre de ses préoccupations.

3.2.3.3 VOIR : Retour sur *En attendant le bonheur*

Dans le corpus de la thèse, le second des deux films d'Abderrahmane Sissako analysés dans la section « Voir » pourrait bien être celui qui se rapproche le plus de la vision deleuzienne du cinéma. Il est d'abord très difficile de le *raconter*. « Plutôt que d'attendre la fiction, Sissako fait fictionner l'attente », écrit-on dans les *Cahiers du cinéma* (Higuinen, CdC n° 575). Parfois on a l'impression que c'est en

suisant Kahtra, un jeune garçon d'une dizaine d'années apprenti électricien, qu'on trouvera la *clé* du film, car il apparaît comme le personnage le plus en relation avec les autres. Mais il faut avant longtemps se rendre à cette évidence : on n'apprendra que très peu de choses, narrativement parlant, sur la palette de personnages qu'on découvre dans la ville mauritanienne de Nouadhibou, connue comme lieu de transit, d'attente, pour ceux et celles qui veulent migrer vers l'Europe. Le film nous propose ainsi des « fragments de vies africaines en partance » (Mandelbaum, *Le Monde* 14/01/2003). Dans les termes de Deleuze, aucune *totalisation des images*, résultante d'une *composition organique* et d'une *narration véridique*, n'est possible. Et dans les mots de Mandelbaum, « l'histoire du film avance selon une esthétique et une morale du fragment, tout entière recueillie dans le décousu de son propos, dans cet espace qui semble s'inventer sous nos yeux dans les déliés davantage que dans les pleins » (*ibid.*).

La succession des scènes fait alors penser à un carrousel, mais qui tourne lentement. On aperçoit un temps un personnage, puis un autre, et encore un autre. Une vingtaine environ. Le montage revient régulièrement sur une demi-douzaine d'entre eux. Le spectateur constate de petits développements, mais l'essentiel de leur vie personnelle lui échappe. Les personnages se révèlent « à petites touches évanescentes et subtiles, poétiques et sensuelles, suggestives et intrigantes, sans jamais cependant se dévoiler tout à fait » (*ibid.*).

Le film montre ainsi un enchaînement de tableaux, ou fragments de vie, ayant une certaine indépendance les uns des autres. Le tout, dans un registre difficilement qualifiable. On pourrait employer le terme « tragicomique » pour le nommer, tout en étant conscient qu'on ne peut enfermer le style de ce film dans un seul mot. Quelques fragments de vie :

- Le vieux Maata, pêcheur reconverti électricien, essaie d'amener la lumière électrique dans une maison, avec l'aide de son jeune apprenti Kahtra. Ils échouent, bien que le branchement apparaisse correct et qu'on ait vérifié que l'ampoule était bonne. Maata, vu parfois intensément recueilli avec un misbaha (chapelet musulman), finira par renoncer. Mais plutôt que de se désespérer, l'ex-pêcheur, empreint de nostalgie dans cette ville où rien n'est stable, dira

qu'on n'a peut-être pas besoin de courant à Nouadhibou²⁴.

- Dans une autre scène, un Chinois débarqué d'on ne sait où, et qui vend des montres dans la rue, chante en mandarin dans un établissement à karaoké. Il adresse une chanson portant sur la liberté à l'élégante Nana, migrante revenue de France, rejetée par l'homme qu'elle aimait. Nana semble maintenant se prostituer pour survivre. Plus précisément, on voit différents hommes entrer discrètement dans son logis.
- Ailleurs dans un studio, on aperçoit un futur migrant se faire photographier tout sourire devant un grand panneau imagé où apparaît la tour Eiffel. Par la suite, on entend deux de ses amis débattre, à savoir si l'homme en question a maintenant atteint le Maroc ou l'Espagne. Mais une scène nous montrera l'homme mort sur une plage, son corps rejeté par la mer, là d'où il était parti.
- Il y a aussi Abdallah, venu d'abord du Mali pour retrouver sa mère, avant de partir pour l'Europe. De cet autre voyage migratoire, on ne le verra que tenter de gravir, sans succès, une haute dune de sable.

Si l'exil, avec son lot de drames et de revers, reste toujours en toile de fond, le ton n'est jamais désespéré. Comme dans *Timbuktu*, du même auteur, dont on a parlé plus tôt. *En attendant le bonheur* dépeint un univers « paradoxically in a peaceful state of waiting, drawn from a kind of serenity » (Barlet 2010, 224). Notons encore dans *En attendant le bonheur* une scène assez cocasse, un mini-film en soi, où quatre hommes discutent avec quatre femmes portant des voiles colorés dans une sorte de club de rencontres pour migrants et migrantes. Les femmes fument comme les hommes, et ces derniers se mettent à vanter les grandes propriétés de leur « briquet ». On observe alors un « manège, infiniment suggestif et séduisant, de ces quatre hommes qui draguent quatre femmes, dans un rituel de lancer de briquets totalement ésotérique » (Mandelbaum, *Le Monde* 14/01/2003). Au lieu d'ésotérisme, on pourrait parler d'une recherche d'abstraction, ou d'un film qui « cherch[e] dans la figuration épurée des formes et des couleurs l'expression d'une âme » (Sennequier, *Positif* n° 503). Ce qui rejoint Badiou quand il parle d'« épuration » dans les choix d'un artiste-cinéaste, de même que Deleuze avec

²⁴ Vers la fin, on retrouve Maata mort dans le désert. Sa mort n'est pas un suicide comme Wanda dans *Ida*, mais dans les deux cas ce sont des personnages en rupture avec leur monde.

son idée récurrente de situations optiques et sonores « pures », matériaux de base du cinéma moderne selon lui.

Et développons davantage un élément narratif simple mais frappant, évoqué dans l'analyse, au sujet d'une griotte qui, elle, n'attend pas le bonheur par la migration. Elle semble passer ses journées jamais dérangée par l'agitation autour d'elle. On la voit, ou bien paisiblement endormie dans une allée sous une pièce de tissu servant de pare-soleil, ou bien au même endroit en train d'enseigner avec patience son art à une jeune disciple; celle-ci fait des progrès, timides mais audibles, d'un *fragment de vie* à l'autre. Cette griotte, quasi immobile, apparaît ainsi comme le socle de ce monde qui tend à l'instabilité. Elle possède une connaissance intime, non discursive, une sagesse qu'elle cherche à transmettre au monde d'où elle est issue. Il s'agit d'une autre forme d'abstraction, une posture simple et immédiatement accessible.

Toutes ces scènes méritaient d'être mentionnées, car elles montrent le talent d'un cinéaste qui réussit — dans un récit globalement minimaliste, et avec un *montage irrationnel*, en termes deleuziens, qui fracture la réalité en de multiples fragments, *cristallins* — à créer des relations complexes au sein d'un monde qui apparaît de prime abord peu propice à la stabilité d'une communauté. De plus, le monde vu dans le film est lié à deux vastes espaces non vus : celui d'un continent que les migrants et les migrantes cherchent à quitter et celui de l'Europe, destination du *bonheur*. Un bonheur bien hypothétique comme on vient de le voir. Une des principales caractéristiques du film réside dans un grand flou sur les motivations personnelles des personnages de ce monde. Ainsi, au lieu de proposer une analyse sociopolitique sur la migration des Africains — un type d'analyse nécessaire, mais déjà accompli dans maintes études — l'œuvre de Sissako nous raconte simplement l'*attente* de personnes en transit entre deux immenses espaces-temps non montrés. En d'autres mots, on est encore devant un film qui permet de dégager des postures fondamentales, ici marquées par un espoir.

Autre observation importante : la construction de *En attendant le bonheur*, avec son protagoniste collectif, ne fait qu'effleurer la personnalité de chacun des personnages. Ce qui est cohérent avec la réalité de nombre d'Africains et

d'Africaines qui, en vertu des conditions *inadmissibles* qu'ils et elles vivent, n'ont pas la possibilité d'affirmer pleinement ce qu'ils sont au fond d'eux-mêmes et d'elles-mêmes. La posture relative à ce *bonheur* attendu se rapporte donc également à l'espoir de ne plus voir leur personnalité intime entravée. Pour la présente thèse, il s'agit de la possibilité de vivre une spiritualité *en communion avec le reste du monde*.

Le film mauritanien donne l'occasion au sujet nomade de vivre une expérience *ordinaire* (Cavell), car les postures qu'il constate, chez l'autre migrant, peuvent facilement interpeller son quotidien, en devenir perpétuel. Il donne aussi l'occasion de *croire en ce monde* (Deleuze), car il réussit à montrer une Afrique capable « de quiétude et de volupté » (Sennequier, *Positif* n° 503), malgré les problèmes considérables qui poussent ses habitants et ses habitantes à migrer. Et si on n'y constate pas de *totalisation des images* (Deleuze encore), le film de Sissako rend néanmoins compte, lui aussi, d'une forme de vérité. Il invite, comme les autres films analysés, à percevoir une dimension non matérielle de la vie, et ce, nécessairement en lien avec sa dimension matérielle. Cette dimension est notamment mise en relief par la figure de la griotte. Celle-ci atteste de l'importance du lien entre l'individu et sa propre intériorité, que la musique et le chant permettent de faire ressortir, et de faire ressentir au monde.

3.2.3.4 VIVRE : Retour sur *Les bêtes du sud sauvage*²⁵

Dès les premières minutes de ce film étatsunien, on ressent déjà un inexprimable. Il provient de la seule présence d'une actrice afro-américaine de six ans, Quvenzhane Wallis, qui a stupéfié nombre de spectateurs et de spectatrices dans plusieurs régions du monde²⁶. Son personnage, Hushpuppy, est plus transparent que la moyenne des protagonistes des films analysés. Mais son âge correspond à une période de la vie où on se livre plus spontanément. Tout au long du film, elle

²⁵ Comme lors de l'analyse du film, la thèse utilise le titre français du film et les sous-titres en français du DVD pour citer les dialogues, car l'original en anglais n'apporterait rien de plus pour la présente thèse.

²⁶ Selon le site de l'IMDb (Internet Movie Database), *Les bêtes du sud sauvage* a remporté des prix dans quatre continents.

nous communique en voix off son point de vue. La propre vision du monde d'un ou d'une protagoniste nous est ainsi mieux connue que dans toute autre œuvre du corpus de la thèse. On est ici aux antipodes de l'indéchiffrable sœur Anna, dans le film polonais *Ida*. Cela dit, le point de vue de Hushpuppy n'est pas nécessairement *explicatif*.

La vision du monde de Hushpuppy découle d'abord des propos de son père, Wink Doucet, hostile à la partie du monde qui se trouve au-delà de la digue qui sépare le Bassin, dans un bayou près de la mer, de l'intérieur des terres : « C'est moche! » dit-il à sa fille en regardant le complexe industriel que l'on aperçoit de l'autre côté de la digue. Cela vaut pour tout ce qui se pratique à l'extérieur du bayou, où, chose invraisemblable pour lui, on place le poisson dans du « plastique » et les bébés dans des « poussettes ». Tout le style de vie attaché au modèle économique dominant est inconcevable pour Hushpuppy, qui adopte le point de vue de son père. Celui-ci, malgré son penchant pour l'alcool — à l'instar des autres adultes du Bassin —, traite sa fille en personne responsable, lui apprenant à la fois à être la plus autonome possible et à vivre fièrement au sein d'une communauté qui a développé ses propres valeurs et ses propres croyances.

Ces croyances sont transmises à l'école très particulière du Bassin, avec son institutrice-chamane, Miss Bathsheeba. Celle-ci insiste pour dire que tout vivant est constitué de la même « chair ». Elle évoque la libération des « aurochs », prêts à dévorer la chair des humains, lors de la fonte des glaces polaires, à la suite du réchauffement climatique. Dans la scène finale, après les bouleversements engendrés par l'ouragan qui a inondé le Bassin, et après que Hushpuppy eut dompté les terrifiants aurochs — maintenant ses « amis » —, et tout juste après la mort de son père, Hushpuppy nous résume ainsi sa vision du monde :

Quand tout se calme derrière mes yeux, je vois tout ce qui m'a fait voler en plein de petits morceaux invisibles. Quand j'essaie de mieux voir, ils disparaissent. Quand tout se calme, je les vois juste là. Je vois que je suis un petit morceau d'un très grand univers. Et alors, tout va bien. Quand je mourrai, les savants du futur, ils trouveront tout. Ils sauront. Il était une fois une Hushpuppy qui vivait avec son papa dans le Bassin.

Pour Hushpuppy, tout cela est fort simple. Mais quand on le regarde de près, son discours, qui exprimerait une forme de panthéisme, se prête à diverses lectures, comme celui de Spinoza. Cette vision du monde est-elle matérialiste? moniste? athéiste? panenthéiste²⁷? Comme pour le philosophe hollandais, on se gardera dans la présente thèse de trancher cette question, toute réduction de ce type allant à l'encontre de la pensée théologico-philosophique en cours de développement. Chose certaine, le discours de la jeune fille ne véhicule aucune théorie bien articulée. Une nouvelle fois, c'est une posture, celle de Hushpuppy, qui s'avère intéressante. Comme la posture adoptée par Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*), la posture de Hushpuppy apparaît en complet accord avec la définition de la spiritualité formulée dans l'état de la question de la thèse : au centre de cette posture, il y a l'expression d'un lien entre tout ce qui vit et, surtout, un souci de préserver ce lien. Hushpuppy est un personnage qui va au-delà de l'humanisme, avec sa vision du monde qui rompt avec l'anthropocentrisme. La vie devient alors au centre des préoccupations.

La grande originalité de *Les bêtes du sud sauvage* commence avec le choix d'une jeune fille de six ans comme protagoniste principal dans un film non destiné en priorité à un public d'enfants. Ce choix facilite bien sûr la présentation de scènes dans un registre surréel ou fantastique, avec les gigantesques aurochs qui s'amènent au Bassin. Mais on ne pourrait s'en distancer en disant simplement qu'il s'agit de l'imaginaire naïf d'une enfant. Car la trame narrative de fond demeure passablement dramatique, avec l'ouragan qui dévaste le mode de vie d'une communauté proche de la nature, conjointement avec la présence d'une digue qui empêche l'eau salée de s'évacuer, tuant la vie animale dans le bayou. *L'inadmissible* est manifeste : la digue sert à protéger les intérêts liés au modèle économique dominant, et non la vie — le père de Hushpuppy dynamitera la digue.

À la fin, Hushpuppy marche en tête d'une dizaine de rescapés et de rescapées de l'ouragan. Ils et elles se trouvent sur une route envahie par l'eau. Ils et elles portent fièrement des oriflammes. *Les bêtes du sud sauvage* serait la version

²⁷ Relire aussi, dans la section sur l'analyse de ce film, la forme de prière, ou de poème, qu'on l'on récite lors de la mort du père de Hushpuppy.

transnationale du film de superhéros qui sauve le monde. Mais ici, il s'agit d'une *superhéroïne* qui est simplement une personne responsable. Avec une grande force, en devenir, mais venue de sa communauté et non d'un quelconque pouvoir extraordinaire.

3.2.3.5 Bilan partiel

C'est toujours de l'autre dont il était question dans cette section. Ce qui a été dit dans le bilan partiel de la précédente section vaut pour tout film du corpus. Mais dans les quatre derniers retours, l'autre apparaissait avec en plus un effet de *zoom-out*. En d'autres mots, l'autre dans sa réalité, celle-ci interpellant la réalité du sujet nomade. On pourrait prendre n'importe quel film du corpus et faire le même exercice.

Dans un film classique au sens où Deleuze l'entend, il y a aussi un monde, comme dans tout film. Mais l'attention première se porte sur un enchaînement d'actions et de réactions. Quand, par exemple, on se préoccupe du sort d'un personnage dans un thriller, on s'intéresse moins au monde qui l'entoure qu'au dénouement qui le concerne. Dans les quatre films qui viennent d'être réanalysés, on n'a pratiquement pas le choix de s'intéresser au monde du film, ou à la réalité de l'autre. Et on emploie divers moyens pour nous présenter cette réalité :

- Dans *Ida*, les deux protagonistes non seulement vivent dans un monde qui broie l'individu, mais elles sont marquées par un lourd événement du passé (Shoah). Ce monde entrave l'épanouissement de l'autre en tant qu'autre, et de là, la possibilité de nouer des relations. Wanda choisit d'en sortir. Sa nièce apparaît à la fin comme au début d'un intense itinéraire spirituel, qui s'annonce périlleux. Le contexte d'*Ida* est bien sûr extrême, mais il interpelle celui du 21^e siècle, avec ses dérives grandissantes, qui obscurcissent la présence de l'autre en tant qu'autre.
- Dans le film péruvien, l'écart entre le bidonville de Fausta et la somptueuse résidence de la pianiste saute aux yeux. De même que la différence entre les univers culturels des deux lieux. Mais si on le remarque, c'est parce que les images prennent le temps de s'y attarder. Le spectateur n'est pas constamment en attente d'un rebondissement dans l'intrigue. Cet écart interpelle également le réel du 21^e siècle.

- Dans le film africain *En attendant le bonheur*, le *zoom-out* s'impose de lui-même, avec un protagoniste collectif. On suit quelques personnages, qui ont une individualité. Mais leurs problèmes personnels sont secondarisés. Le film ne nous donne pas la possibilité de s'y apitoyer longtemps. C'est le sort tout entier de ce monde, en attente, qui forme l'intrigue. Et son dénouement est hors du film. Il concerne le monde du spectateur occidental.
- Quant à *Les bêtes du sud sauvage*, on entend régulièrement le point de vue de la protagoniste sur son monde. Hushpuppy cherche des solutions pour *réparer* le monde. Avec *Bestiaire*, c'est le film du corpus qui rompt le plus avec une vision anthropocentriste du monde. Dorénavant, réparer le monde ne peut plus s'accomplir avec l'idée antique que « l'homme est la mesure de toute chose » (Protagoras).

Encore une fois donc, on retrouve une diversité de moyens, mais qui tous contribuent à établir une relation entre le monde, l'autre et le spectateur. Ce dernier est convié à s'intéresser à l'autre dans sa réalité, et à faire des liens avec la sienne. Il y a plus, soit ce qui se rapporte à la spiritualité. On en reparlera lors du bilan général de la troisième partie, avec la description d'un *inadmissible* dans le rapport entre l'autre et le monde.

3.2.4 La spiritualité et les techniques du cinéma transnational

D'entrée de jeu, il faut affirmer ceci : on ne saurait établir un catalogue de techniques porteuses d'une quête spirituelle dans le cinéma transnational. Cela reviendrait à vouloir enfermer ce cinéma dans un système de règles. Un non-sens en art contemporain. Mais, dans les films analysés, quelques grandes caractéristiques peuvent être dégagées, outre le choix des sujets qui, au sein d'une variété de thématiques, traitent tous de la vie et du rapport au monde.

En premier lieu, on l'a déjà signalé, dans tous les films il est possible d'établir un lien avec ce que Deleuze appelle le cinéma moderne, ou le cinéma de l'image-temps, avec son registre d'images cristallin et son univers incommensurable, opposé au registre organique du cinéma classique, qui témoigne d'une vision univoque et fermée du monde. D'ailleurs, par définition, un film ne pourrait être

transnational si on y décelait un discours de vérité issu d'une culture et se voulant universel. Par exemple, le film péruvien *La teta asustada* présente un processus de libération — celle de la Quechua Fausta — dans un contexte local et un univers subjectif uniques. Mais on n'y observe aucune théorie relativement à cette émancipation, sinon que celle-ci vise une réappropriation de sa pensée et de son intériorité. Ce que Cavell appelle le « perfectionnisme émersonien », qui en même temps contribue à nouer des liens avec le monde par la voie de la reconnaissance.

Rappelons aussi qu'il n'est pas dans les objectifs de la thèse d'établir jusqu'où un film du corpus est « moderne » ou non. Ni d'opposer un cinéma qui véhiculerait une esthétique deleuzienne à un cinéma qui répondrait davantage aux attentes de Cavell, plus préoccupé par la réception d'un film. D'autant que la différence entre les deux n'est peut-être pas aussi grande qu'elle y paraît à première vue, tous deux nous invitant à porter notre attention sur autre chose que l'intrigue narrative dans l'analyse d'un film.

On en arrive maintenant à chercher à dégager, à partir des observations que les travaux de Deleuze et de Cavell ont aidé à noter, des techniques dans le traitement des films analysés qui nous éveilleraient à l'importance de la spiritualité pour le monde du 21^e siècle. Un bon point de départ se dégage pour accomplir cette réflexion : régulièrement chez les personnages a été signalée une *posture*, intelligible, sans la connaissance du contexte local. Et cette posture apparaissait souvent liée à un *inexprimable*, sous la forme d'un non-montré et un non-dit. Ou elle était parfois liée à un discours, mais ne conduisant pas à une pensée réductrice, comme c'est le cas avec la vision du monde exprimée par Hushpuppy dans *Les bêtes du sud sauvage*.

L'ellipse et le hors-champ cinématographiques sont des alliés *naturels* de la spiritualité, telle que définie dans la thèse. Car, si cette spiritualité peut faire l'objet de concepts, comme l'*énergie vitale* d'Hochheimer, elle se vit toutefois en dehors d'une formulation, et encore moins d'une représentation, claires à son sujet. Et de plus en plus au 21^e siècle, elle se vit en dehors d'une tradition religieuse. Pour reprendre un commentaire de Bourquin, cité dans l'état de la question, la spiritualité contemporaine « naît de la nécessité de répondre de la vie et non des

référentiels de croyance » (2011, 115). Assurément, le cinéma transnational traite abondamment de la vie. Sous toutes ses formes. Pas nécessairement dans le même film, mais d'un film à l'autre, comme le constaterait un cinéphile–sujet nomade.

Avant d'aller plus loin, prenons pour exemple un film de Xavier Beauvois qu'on a beaucoup louangé il y a quelques années : *Des hommes et des dieux* (France 2010, Grand prix du jury à Cannes). Sur un sujet historique, le film raconte les dernières semaines d'une petite communauté de trappistes à Tibhirine en Algérie, avant que la plupart de ses membres ne soient assassinés (1996). On a salué la réalisation soignée et touchante de ce film, qui montre des moines décidant de rester dans un endroit où leur vie est menacée — par un groupe d'islamistes radicaux comme par l'armée —, bien qu'ils vivent en harmonie avec les villageois (musulmans) des environs du monastère. Dans une perspective deleuzienne, et sans porter le moindre jugement d'appréciation, *Des hommes et des dieux* est assez classique, avec des personnages qui réagissent à des actions. Il y a des zones d'ombre, mais le mystère vient de faits non élucidés sur les circonstances de leur mort. La force du film proviendrait plutôt de sa valeur en tant que témoignage, mettant en scène des personnages historiques vivant une intense spiritualité, et avec courage.

Les films analysés, eux, fonctionnent autrement. Le mystère n'est pas dans l'intrigue narrative, mais dans un questionnement non répondu sur la vie, ce qui donne des occasions au spectateur de s'investir lui-même dans ce qu'il observe. Comme dans le film iranien *Le vent nous emportera*, où les lacunes ne viennent pas d'un déficit d'informations factuelles, mais de choix qui épurent l'œuvre de toute vérité véhiculée par une narration classique. « Je ne crois pas à un cinéma qui ne donnerait au spectateur qu'une seule version de la réalité [...] J'aime que le cinéma laisse chaque spectateur libre d'interpréter, comme si le film était le sien », a déclaré Abbas Kiarostami dans une entrevue aux *Cahiers du cinéma* (n° 541).

Si la spiritualité contemporaine *répond de la vie*, on sait qu'elle ne pourrait apporter une réponse universelle à cette question. Les films analysés interrogent tous la vie, mais par divers moyens. L'ellipse et le hors-champ, qu'utilisent

également avec maestria des cinéastes comme l'Autrichien Haneke (*Amour*) et le Mauritanien Sissako (*En attendant le bonheur*) — un hors-champ quasi planétaire dans ce dernier film —, ne constituent pas une règle, ou une constante. La constante se retrouverait encore une fois dans une posture : un non-rationnel, un non-formulable, dans la façon de présenter l'autre et sa réalité. Ce non-rationnel nous prive d'explications qui enfermeraient le personnage et son monde dans une vision univoque, totalisante. Et il nous invite, voire nous force, à nous intéresser à autre chose qu'à une suite de rebondissements dans la narration, où on ne vit qu'une suite d'affects.

Concrètement, cette posture s'exprime par des moyens qui témoignent de la singularité de chaque créateur et de la diversité culturelle. Les limites du cinéma sont phénoménales, à tel point que cela en devient une difficulté pour l'artiste-cinéaste, comme l'écrit Badiou, précédemment cité : « Dans les autres arts, l'artiste n'a pas assez de choses [...] Dans le cinéma, il y a trop de choses, absolument et toujours trop » (2010 [2003], 364). En conséquence, le cinéma est aussi un art de l'épuration. Sinon, dans le cinéma transnational, l'autre, en tant qu'autre, deviendrait imperceptible, perdu au milieu d'une foule de *choses*.

Revoyons maintenant l'analyse épiphanique de quatre autres films. *Yi Yi* sera gardé pour la fin, car il est propice à la revue de quelques concepts clés utilisés dans la présente thèse.

3.2.4.1 CHOISIR : Retour sur *Amour*

Dans le sujet comme dans le traitement, marqué par « une sobriété qui a toujours été l'apanage de [l]a mise en scène » de Haneke (Bouvier, *Positif* n° 620), le « trop de choses » dont parle Badiou est considérablement réduit. À tel point que le film devient après quelques minutes un long huis clos, au risque de se voir taxé de théâtre filmé. De plus, les dialogues y apparaissent bien ciselés, comme dans une pièce.

Dans *Amour*, la même question est souvent formulée par l'un ou l'autre des personnages, avec de petites variantes. Quelques exemples parmi d'autres :

- Georges à Anne, quand celle-ci a une absence d'esprit au début : « Qu'est-ce

qui se passe? » et « Qu'est-ce qu'il y a? »

- Le pianiste Alexandre à Anne (son ex-professeuse), peu après l'opération qui l'a rendue hémiparétique : « Qu'est-ce qui vous est arrivé? »; Anne, qui à ce moment a encore toutes ses facultés mentales et l'usage de la parole, ne répond qu'évasivement.
- Eva (la fille d'Anne et Georges) à son père, après que sa mère eut perdu son autonomie et ses facultés mentales : « Qu'est-ce qui se passe avec maman? » suivi peu après de « Comment ça va se passer maintenant? »

Cette interrogation s'entend comme un leitmotiv, « a refrain with variations » (Stewart, *FQ* 67/1), qui marque tous les développements du récit. La question « Qu'est-ce qui se passe? » devient l'intrigue existentielle du film, par delà l'intrigue narrative, où on cherche à savoir comment la chambre d'Anne s'est transformée en crypte funéraire — rappelons qu'après la découverte du corps d'Anne au tout début, le film est essentiellement un long *flash-back* qui nous conduit à cette situation. On a d'ailleurs noté dans l'analyse que la plupart des personnes qui entrent dans l'appartement d'Anne et Georges ne comprennent pas ce qui s'y passe, bien que l'événement principal y soit à première vue limpide : un vieil homme prend soin de sa conjointe malade dans l'appartement du couple.

Outre l'épuration dans la mise en scène, et outre l'existence d'un vaste hors-champ — le monde extérieur, rationnel, où on place une femme âgée et malade dans une résidence spécialisée —, le film est troué de plusieurs ellipses : « *Amour* peut se raconter comme une succession d'ellipses fulgurantes » (Sotinel, *Le Monde* 23/10/2012). De plus, on observe des scènes hallucinatoires, comme un cauchemar de Georges où il se voit étouffer par une mystérieuse main, ainsi que des scènes insolites, inattendues, déstabilisantes, comme les deux fois où un pigeon pénètre dans l'appartement et se met à marcher sur toute l'étendue du vaste vestibule, comme s'il explorait les lieux²⁸. Le tout aboutit à une œuvre qui a finalement peu à voir avec le théâtre. Et le tout complique passablement, malgré

²⁸ Vers la fin, après la mort d'Anne et avant que Georges ne quitte l'endroit, celui-ci rédige une longue lettre, adressée probablement à sa fille. La caméra ne nous en dévoile que quelques phrases : « Tu ne le croiras pas. Un pigeon est entré dans l'appartement. C'est déjà la deuxième fois. Par le puits de lumière. Cette fois, je l'ai attrapé. En fait, ce n'était pas difficile du tout. Mais je l'ai remis en liberté ».

une situation de base des plus simples, la réponse à donner à la question « Qu'est-ce qui se passe? »

Avec sa structure elliptique et un mystère qui ne sera que partiellement élucidé quant au choix de Georges de transformer son appartement en tombeau, *Amour* donne beaucoup d'occasions au sujet nomade de s'y investir. La question de la dignité humaine s'impose, de même que le choix à faire quand la fin de la vie s'annonce, inexorablement. Sans contredit, c'est un film qui *pense*, à grande portée éthique. Mais si on en reste là, on voit mal comment le film a pu être autant acclamé — Palme d'or à Cannes et Oscar du meilleur film en langue étrangère notamment. Qui souhaiterait se déplacer dans une salle de cinéma pour « ce thème difficile, rébarbatif, bien éloigné de toute séduction commerciale » (Bouvier, *Positif* n° 620)?²⁹

C'est alors qu'il faut revenir au sujet du film, dans sa forme érotétique : « Qu'est-ce qui se passe? » Et à dire vrai, dans le huis clos de *Amour*, il y a quelque chose d'à la fois très *ordinaire* — pour reprendre un terme cher à Cavell — et très énigmatique au sujet de la vie et de la mort. À partir d'un sujet simple, au départ inapte à séduire un quelconque public, tout le traitement du film, dont les grandes lignes viennent d'être rappelées, pousse le spectateur dans une zone inconfortable pour la raison. Une zone que, en sujet nomade, il accepterait ainsi, sans chercher à l'explicitier. Car l'impossibilité à dire précisément *ce qui se passe*, dans un discours, a fait de ce film une œuvre cinématographique phare du 21^e siècle. En d'autres mots, dans le film de Haneke, « [m]agicien du trouble » (Loranger, *Séq* n° 282), il y a un inexprimable qu'on ne peut que *ressentir*. Et ce, en même temps qu'on active sa pensée à propos des choix qui s'offrent, ou devraient s'offrir, en fin de vie, dans un monde qui place la vie au centre de ses préoccupations, comme dans le huis clos de *Amour*.

²⁹ La revue *Film Quarterly* (publiée par University of California Press) rapporte la réaction de Jean-Louis Trintignant (Georges) quand il a reçu le script de la part du réalisateur : « Why do you want me to play in a film that nothing would induce me to go to a cinema to watch » (automne 2012).

3.2.4.2 VOIR : Retour sur *Bestiaire*

On entend souvent dire d'un film qu'il « dénonce » telle situation ou qu'il « soutient » telle cause, surtout quand il s'agit d'un documentaire. Comme si, lorsqu'un film cesse d'être un simple divertissement, il faille lui trouver un but, une utilité, où il prend parti dans un combat humanitaire, social, environnemental ou politique. Ou autre. Souvent également, on le qualifie d'œuvre « optimiste » ou, à l'opposé, de « pessimiste »; relents peut-être de la pensée classique et de sa morale du bien et du mal, ou de l'affrontement mythique entre les forces de la lumière et celles des ténèbres. Aux yeux de la présente thèse, aucun film de son corpus ne saurait être ainsi réduit, car le traitement laisse des questions existentielles sans réponses, des zones grises. Et le film d'essai *Bestiaire* de Denis Côté est sans doute le film qui résiste le plus à toute forme de réduction.

Bestiaire se passe essentiellement dans un parc safari, au sud-ouest du Québec. Dans la partie qui suit le prologue, soit pendant l'hiver, on observe les animaux des pays chauds confinés dans un espace restreint au sein d'un bâtiment. On pourrait alors être tenté de se demander si le film ne *dénonce* pas la condition des animaux en captivité. Notamment quand on les voit nerveux. Par exemple, la caméra « capte, jusqu'à l'angoisse, les mouvements affolés de zèbres stressés qui se cognent contre les murs en ciment » (Raspiengeas, *La Croix* 22/02/2013). Mais l'été, on l'a déjà noté, surprise! Les animaux ont alors beaucoup d'espace et ce sont les visiteurs qui les observent à partir d'un espace réduit, comme en cage. Certains y voient une allégorie pessimiste sur le monde et la vie en général, ou une vision kafkaïenne, comme le laisse penser une rédactrice des *Cahiers du cinéma*, intitulant son article « Mécanique de l'absurde » (Gailleurd, *CdC* n° 687).

En réalité, *Bestiaire* pousse très loin la simplicité, défiant l'analyse qu'on peut en faire, ce qui conduit des commentateurs à y projeter ce qu'ils veulent bien y voir. Car le film n'offre « aucune indication psychologique ou narrative pour s'accrocher aux branches des intentions de l'auteur [...] À chacun de percevoir et d'interpréter ce qu'il voit, selon ce qu'il *ressent* » (Raspiengeas, *La Croix* 22/02/2013, la thèse souligne). L'approche de Côté — longs plans fixes sur des sujets non contrôlés, des animaux, parfois vus que partiellement, et non commentés par une voix off — est d'une telle simplicité, qu'elle tend à créer un malaise, rompant radicalement

avec le cinéma animalier classique, anthropomorphiste. L'ensemble invite le spectateur à s'interroger sur la relation entre les humains et les non-humains, tout en l'invitant à ressentir un lien direct, égalitaire, entre lui et l'animal. Ce lien ne va pas de soi, au sens où on n'est pas habitué à contempler ainsi un animal, lequel fixe parfois la caméra, comme s'il contemplait en retour le spectateur : « The effect is often eerie, uncomfortable » (Lacey, *G&M* 07/12/2012). Le tout engendre une tension, selon un commentateur californien :

The film has a meditative calm about it — there are only a few murmured words of French but nothing that could be called dialogue — with also some underlying tension, because as you look at the animals, they so often look back, their inscrutable consciousness both placid and unyielding (Olsen, *L.A. Times* 20/02/2013).

Ainsi, le côté le plus dérangeant de *Bestiaire* ne vient pas de la structure en miroir dans la construction globale du film, où on observe un enfermement tant chez les animaux que chez les humains — ce qui se rapporterait à l'« intolérable » dont parle Deleuze —, mais de la principale technique utilisée dans le film. Celle-ci fait subir au spectateur une forme d'épreuve qui l'oblige à devenir « captif des longs plans-séquences fixes » (Gailleurd, *CdC* n° 687), et de sons dont on ne connaît pas toujours la provenance : « [L]es mots sont presque inaudibles. À l'envers du discours, des bruits tonitruants viennent heurter l'oreille » (Luciani, *Le Monde* 26/02/2013). Conséquemment, *voir* dans ce film, c'est aussi *ressentir* l'inconfort dont parlent plusieurs commentateurs. Un inconfort que le sujet nomade verrait plutôt comme une expérience, qu'il accepte ainsi. Cette expérience met la pensée en marche, dans le temps, tout en faisant ressentir une relation directe entre l'humain et le non-humain, hors du temps ou sans l'entremise de la pensée. La difficulté d'accepter comme telle cette situation conduit aisément à des interprétations où la raison y projette des explications qui peuvent aller dans maintes directions, parfois sombres comme on l'a vu plus haut, selon la subjectivité de l'interpréteur.

Avant de terminer cette revue, encore un mot sur une partie du film dont on a peu parlé lors de son analyse : la séquence centrale où on observe des taxidermistes à l'œuvre, semble-t-il, dans un bâtiment annexé au parc safari. Pour certains

commentateurs, cette séquence rajoute des images de plus à la noirceur du film. « La mort plane », écrit Gailleurd dans la « Mécanique de l'absurde » (*CdC* n° 687), mentionné supra. On y voit les taxidermistes dans une pièce sans fenêtre, ce qui contribue à rendre « insupportable l'impression d'un enfermement à perpétuité », selon un autre commentateur (Bourget, *Positif* n° 626). Pourtant, dans les images de cette partie, à moins d'être totalement opposé à ce genre d'activité, rien n'apparaît en soi insupportable ou morbide. Encore moins pourrait-on parler de « perpétuité » si on ne s'en tenait qu'à des observations vérifiables. On voit surtout un homme, qu'on pourrait qualifier d'artiste, travailler méticuleusement à redonner une fière apparence à un canard sauvage, qui deviendra, pour les intéressés, un représentant de la beauté du monde animal.

À l'intérieur du film, le travail de taxidermiste ne cause aucun problème. À l'extérieur, il serait possible de le questionner, mais ce n'est pas un enjeu actuellement au 21^e siècle. S'il y a un inconfort à regarder ces images, il ne provient pas, comme ailleurs, du sujet filmé, mais de la manière avec laquelle il l'est, bien que toute simple encore une fois. Là aussi les dialogues sont absents — à part une ou deux bribes de conversation —, et là aussi rien ne vient *expliquer* au spectateur ce qu'il voit. Le spectateur est encore une fois livré à lui-même. Il n'a pas droit à un commentaire, comme c'est généralement le cas dans un documentaire, où on lui fournit un point de vue verbalisé, serait-il partiel. Toute cette séquence intensifie l'inexprimable que l'on ressent dans le reste du film. Les images interrogent non seulement la relation entre l'humain et le non-humain, mais aussi ce qui constitue la *substance* de la vie. Elles interrogent également la relation entre l'organique et l'inorganique, ou entre le naturel et l'industriel — comme la tôle et le ciment, auxquels sont confrontés l'humain comme le non-humain. Tout cela en seulement 72 minutes. Sans dialogues ni commentaire off qui dénoncent ou soutiennent quoi que ce soit. Mais avec une simplicité étonnamment inconfortable pour la raison.

Enfin, signalons une autre originalité de ce film. On y décèle également une posture, mais elle n'est pas *observable*. Cette posture vient de derrière l'image, soit de la caméra. C'est elle qui crée une relation égalitaire entre les humains et les non-humains. Et c'est elle qui semble vivre une sorte de *quête*, comme

cherchant à percer un mystère, dans chacun des deux groupes et dans la relation entre les deux. Du coup, le spectateur acquiert lui aussi cette posture. *Bestiaire* est une expérience cinématographique inusitée sur plus d'un plan.

3.2.4.3 VIVRE : Retour sur *Still Life*

Dans la section « Vivre », revenons quelque peu sur le film de Jia Zhangke, tourné dans une ville (Fengjie) réellement sur le point d'être engloutie dans le cadre d'un monumental projet hydroélectrique. Signalons davantage par quels moyens le film serait porteur de spiritualité.

Dans *Still Life*, il n'y a guère plus d'éléments narratifs que dans *En attendant le bonheur* de Sissako. Mais au lieu d'une œuvre chorale, mettant en scène une communauté (à Nouadhibou en Mauritanie), le film chinois fonctionne, visuellement, sur divers parallèles, en plus du mélange de réel et de fictif dont on a parlé précédemment : le passé (le vieux Fengjie en bas de la vallée) || le présent (la nouvelle ville en haut); la destruction (de la vieille ville) || la construction (du barrage); les ouvriers || les cadres; le traditionnel || le moderne; le naturel || l'industriel. Un parallèle qui résumerait possiblement le tout : la vie || la technologie. Encore ici, on n'y voit aucune forme de *dénonciation*, ou de manichéisme. Il faudrait forcer une interprétation pour parler d'oppositions. Cela dit, on observe tout de même des situations préoccupantes quand on perçoit le personnage comme étant l'autre. Dans ce monde, sa condition tend à devenir précaire, en tant qu'autre, c'est-à-dire avec une personnalité et une subjectivité distinctes. Par exemple dans les scènes avec les ouvriers en démolition. La caméra les filme de loin, et on les voit donner des coups de masse sur un rythme mécanique, voire métronomique, qui confère un aspect surréel à ces images. Et dans une scène, la caméra filme de près les ouvriers après leur journée de travail, entassés dans une petite pièce, mangeant un simple bol de nouilles comme repas.

Si l'autre en tant qu'autre a un côté évanescent dans ce monde, il apparaît aussi résilient. Ainsi, désirant reprendre sa vie commune avec Mâ, son ex-femme, le protagoniste Sanming décide de cesser le travail de démolition pour aller travailler pendant un an dans une mine de charbon. Là, selon ses dires, le salaire est meilleur mais on n'est jamais certain de remonter quand on y descend — un

commentaire qui ne manque pas d'audace au sein d'un film réalisé dans un pays où sévit une lourde censure. De cette façon, Sanming pourra payer une dette qui contraint Mâ à un travail d'esclave sur un bateau. Le devenir de Sanming et Mâ est marqué par une grande précarité. Le traitement du film met en parallèle cette précarité avec celle de tout un écosystème. En des termes exprimés précédemment, on observe alors une *posture*, aisément intelligible. Elle se rapproche de la posture de l'espoir dans *En attendant le bonheur*. La posture du film chinois exprimerait toutefois davantage l'incertitude que l'espoir, notamment dans le plan final, dans un registre surréel : alors qu'il est en chemin pour aller prendre un bateau qui le conduira là où il travaille comme mineur, Sanming lève les yeux vers le ciel et aperçoit un énigmatique équilibriste marchant sur un fil de fer entre deux bâtiments en voie de démolition. Image du rapport de l'autre au monde à notre époque?

En même temps, la caméra de *Still Life* nous propose une avenue tout au long du film. Par une série de va-et-vient entre les différents parallèles énumérés supra, cette caméra (numérique) revient toujours sur la vie. Et ce, à diverses échelles : au sein de la quotidienneté des personnages; au sein d'une transformation majeure du mode de vie de toute une région; de même qu'au sein d'une vallée qui conserve encore une majesté imposante. Avec le mélange du fictif et du réel, avec en plus quelques scènes dans un registre surréel, le spectateur se trouve devant un univers subjectif et poétique complexe, multidimensionnel et parfois déstabilisant. S'il est sensible à la spiritualité, il devrait s'en réjouir. Il a l'occasion d'*admirer* un inexprimable de grande envergure.

3.2.4.4 CHERCHER : Retour sur Yi Yi

Le film japo-no-taiwanais, le plus long du corpus — 173 min. —, se prête à une variété d'analyses. D'abord, comme on l'a relevé, en nous présentant une famille de la classe moyenne sans personnages extravagants, le film permet au spectateur d'établir facilement des liens avec l'*ordinaire* de sa vie, ainsi que le promet Cavell, qui vise à (re)donner une importance à cet ordinaire. Toujours dans le vocabulaire du philosophe de Harvard, *Yi Yi* est un excellent *laboratoire* pour observer des personnages qui sont à l'inverse des superhéros, mais qui

vivent des situations pouvant interpeller des spectateurs et des spectatrices de plusieurs régions du monde.

Ainsi, trois des quatre membres de la famille sont entraînés dans une crise existentielle, c'est-à-dire qu'ils vivent une perte de repères, intérieurement et extérieurement :

- « Je ne suis plus sûr de rien », dit N.J., le père de famille, qui se demande s'il n'a pas manqué quelque chose d'important dans son passé — après avoir revu son amour de jeunesse —. et qui dans le présent éprouve un malaise à côtoyer ses associés en informatique, à l'éthique douteuse.
- « Ma vie est un grand vide », énonce de son côté sa conjointe, Min-Min, qui ensuite part dans un temple — au culte non précisé —, à la recherche d'elle-même.
- « Pourquoi le monde est-il si différent de ce que nous pensions qu'il était? », se demande leur fille, l'adolescente Ting-Ting, victime du langage brutal d'un copain brièvement fréquenté.
- Quant au garçon de la famille, Yang-Yang, huit ans, il se lance dans une surprenante recherche sur la vie et le monde, se donnant pour but de faire voir aux gens des choses qu'ils ne voient jamais. Il entend faire connaître la « moitié de la vérité » qui nous échappe à tous.

Cela dit, pour capter l'attention du spectateur pendant près de trois heures dans un film où l'intrigue narrative est minimaliste — qu'arrivera-t-il avec le coma de la grand-mère? —, il en faut davantage. C'est assurément le traitement qui peut alors garder le spectateur *éveillé*. Dans l'analyse avait été signalée une construction qui semblait assez en accord avec le concept d'image-temps de Deleuze. Devant *Yi Yi*, le spectateur devient aisément un « voyant ». Dans un tel film, où on n'est pas en attente d'un rebondissement dans l'action — le *schème sensori-moteur* étant rompu —, la logique devient floue dans l'enchaînement des images. Chaque scène acquiert alors une certaine indépendance. Dans l'esprit de Deleuze, le temps est rendu perceptible par la coupure *irrationnelle* entre les plans. La pensée, évacuée par la composition organique, totalisante, du cinéma classique, peut alors se déployer.

Tout cela s'applique bien à un film choral comme *Yi Yi*, qui saute constamment d'un personnage à l'autre, formant une suite de mini-récits ayant une certaine

autonomie. Par conséquent, il ne peut plus y avoir un seul point de vue. Et encore moins un point de vue supérieur aux autres. Le jugement sur l'autre y devient impossible, en vertu d'une construction qui nous fait pleinement ressentir, semblablement au film mauritanien *En attendant le bonheur*, qu'on ne peut finalement que connaître des fragments dans la vie de l'autre. Comme le dit Deleuze, le personnage garde alors l'« innocence du devenir », n'étant plus le fruit d'une « narration véridique », qui épuise ce qu'il est.

Ainsi, l'autre nous est à la fois accessible et inaccessible dans *Yi Yi*. Le film utilise deux techniques, en particulier, pour nous le faire *voir*. Premièrement, on en a parlé lors de l'analyse, le film emploie une caméra discrète, voire pudique, qui prend autant que possible du recul, donnant du coup plus de visibilité au monde autour du personnage. On pourrait comparer cette technique avec celle utilisée dans le film iranien *Le vent nous emportera*, où assez souvent on ne voit même pas le visage de la personne à qui le protagoniste s'adresse. Dans *Yi Yi*, on aperçoit les visages, mais souvent de loin. Dans les deux cas, la technique nous place, avec des moyens différents, devant un inconnu dans l'autre. Cela se rapproche d'une idée-force de Cavell, quand il énonce que « notre relation au monde comme telle n'est pas une relation de connaissance » (entretien avec J. Cerf 2009).

Deuxièmement dans *Yi Yi*, on en a aussi parlé, les personnages sont souvent vus à travers une vitre dans laquelle se reflètent des portions du monde autour d'eux. Ajoutons maintenant qu'on peut tirer de cette technique une autre forme d'abstraction, semblablement à ce qui a été accompli dans d'autres analyses. D'abord, la vitre crée une barrière entre le personnage et la caméra, et de là, entre l'autre et le spectateur. Une barrière particulière, qui peut parfois devenir presque invisible, nous donnant l'impression que l'autre est facilement accessible. Mais à d'autres moments, il y a tellement de reflets dans la vitre que l'autre tend à disparaître, masqué ou brouillé par le monde. En d'autres mots, cette technique contribue à nous faire *ressentir*, par son utilisation répétitive, tel un leitmotiv musical, combien l'autre peut nous sembler proche dans certaines circonstances, et éloigné dans d'autres. Dans ce dernier cas, comme avec la caméra discrète signalée au paragraphe précédent, la relation entre l'autre et sa réalité prend plus

d'importance. Le tout se solde par un effet qui porte un regard neuf sur l'autre, et sur sa complexité, marquée par le monde dans lequel il baigne. Pendant près de trois heures, le film nous invite à nous intéresser à cet autre, sous la forme d'un protagoniste collectif qui n'a rien de spectaculaire. Un paradoxe s'installe progressivement avec l'usage de la vitre : réaliser et accepter une distance avec l'autre, et son côté inconnaissable, incite en même temps à vouloir se rapprocher de l'autre, comme si on voulait rendre la vitre la plus transparente possible.

Par ailleurs, il faut revenir sur quelques dialogues et événements du récit. Ceux qui parlent explicitement de la spiritualité, ou qui ont une proche parenté avec elle. Par exemple, au milieu du film un guide spirituel, celui qui dirige le temple où s'est rendue Min-Min, visite N.J. dans l'appartement de la famille. Le guide donne son explication sur la crise existentielle de Min-Min : par manque de contact avec la spiritualité la famille n'a pas su prévenir cette crise. La suite du film se garde de valider ou d'infirmer ce point de vue³⁰. Même chose avec le problème que soulève le jeune Yang-Yang : quelle est donc cette « moitié de la vérité » qui nous échapperait? Et quelle est celle que l'on voit? De même, que veut dire sa sœur Ting-Ting quand elle dit ceci : « Le monde est beau quand je ferme les yeux »? Notons aussi la forte présence, bien que courte, du Japonais Ota — l'informaticien, philosophe-musicien, avec qui N.J. discute d'un possible partenariat pour son entreprise —, qui exprime une sagesse toute simple et bien orientale, ainsi que proche de la pensée de Cavell, puisqu'il accorde la plus haute importance à l'ordinaire de son quotidien : « Chaque jour est une première fois. Chaque matin est nouveau ». En outre, constatant que N.J. se distingue éthiquement de ses associés, Ota dit à N.J. que, lui, il est un « homme bon ».

Le monde moderne et le mode de vie mondialisé sont bel et bien questionnés au sein des dialogues des nombreux mini-récits, ainsi que dans un nombre important d'images, notamment : les reflets des gratte-ciel de Tokyo dans une vitre, alors que derrière celle-ci on distingue une femme en pleurs (l'amour de jeunesse de

³⁰ Rajoutons aussi que le guide spirituel demande de l'argent à N.J. pour le séjour de Min-Min au temple. Mais encore ici, le film ne nous entraîne pas dans une explication facile sur cet aspect, que l'on pourrait interpréter négativement.

N.J.); l'inesthétique autoroute urbaine surélevée qui passe directement en face de l'immeuble où habite la famille, et sous laquelle se tiennent quelques dialogues qui préludent au drame (un meurtre) que connaîtront les voisins immédiats de la famille. Toutefois, il faudrait forcer une interprétation, comme on le ferait avec *Bestiaire* et *Still Life*, pour affirmer que *Yi Yi* se livre à un exercice de *dénonciation*. On constate plutôt une variété, voire un tourbillon, de subjectivités devant le monde, aucune n'apparaissant comme une vérité universelle. Les personnages de *Yi Yi* expriment des points de vue qui, s'ils sont dignes d'attention et qu'ils invitent à une réflexion, démontrent en même temps leurs limites à expliquer le monde. Collectivement, les personnages de *Yi Yi* valident ainsi la posture de fond de la théologie apophasique, soit l'impossibilité à décrire directement et complètement quelque chose qui nous dépasse.

Yi Yi est l'un des films du cinéma transnational les plus acclamés par la critique internationale. Juste lire les commentaires à son sujet — quelques-uns ont été cités lors de l'analyse — permet de réaliser combien il est difficile de rendre compte de toute la richesse de ce film, facilement accessible. « *Yi Yi* appartient à ces œuvres dont l'apparente limpidité décourage toute velléité d'analyse », écrit Jacques Kermabon en commençant son article (24 n° 103-104). C'est une façon d'exprimer que, au lieu de rationaliser ce qu'on observe dans le film, on aurait plus envie de ressentir intérieurement quelque chose qui se distingue d'un simple affect.

3.3.4.5 Bilan partiel

Puisque le retour sur l'ensemble des films est maintenant achevé, ce qui suit reprend des observations, concernant le traitement, recueillies dans des films de tout le corpus, outre l'ellipse et le hors-champ :

- Le personnage collectif (notamment une famille taïwanaise urbaine dans *Yi Yi* et une communauté malienne rurale dans *La vie sur Terre*) — Cette façon de faire défavorise l'identification à un seul personnage, invitant à s'intéresser davantage au monde du film. Et elle crée un enchaînement de scènes qui brisent la logique et la vérité de la pensée classique en nous présentant le monde sous divers points de vue.
- Le personnage quasi impénétrable (sœur Anna dans *Ida*, Cemal dans *Il était*

une fois en Anatolie) — Ce personnage illustre bien le côté insaisissable, inconnaissable, de l'autre. Il fait aussi porter notre attention sur le conflit entre l'intériorité et l'extériorité.

- L'insolite ou le surréel (notamment *Still Life* et *La teta asustada*) — Ce serait le pendant transnational du *blockbuster* fantastique. Mais le procédé est employé avec retenue, créant ainsi des moments inattendus, au lieu d'un univers tout entier étrange, mais tout de même *vrai* à l'intérieur du film. Ces moments défient la raison et déstabilisent le spectateur qui serait porté à se faire bercer par la *narration véridique* dont parle Deleuze.
- L'humour, espiègle (*Les glaneurs et la glaneuse*, France) ou absurde (*L'homme sans passé*, Finlande) — Semblablement à ce qu'on retrouve dans le cinéma de Woody Allen, l'humour peut servir à prendre en contrepied la raison, devenant une autre façon d'attirer notre attention sur de graves problèmes du monde, comme l'exclusion dans le film finlandais, où une communauté de démunis est au centre du monde du film, dans un étonnant bidonville pour une capitale nordique (Helsinki).
- L'épuration, la simplicité, la balade — Par rapport aux *blockbusters*, tous les films analysés sont assez épurés. Il ne s'agit pas juste d'une question de budget. La recherche d'épuration, ou d'une simplicité qui vise à l'essentiel, a une longue histoire en art — comme dans la peinture d'Extrême-Orient, mentionnée lors de l'analyse du film *Yi Yi*. Au cinéma, elle est devenue une évidence avec le Néoréalisme, soit le cinéma italien réalisé dans les années qui ont suivi la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Pour Deleuze, c'est en bonne partie le début du cinéma « moderne ». Une mise en scène simplifiée, surtout si elle est doublée d'une errance des protagonistes — dans un film-balade, ou un *road movie* —, crée des vides par rapport au film classique. Elle donne l'occasion à la pensée de se déployer, et elle permet de percevoir l'autre, qui autrement serait perdu au milieu d'une multitude d'éléments.
- Le mélange du réel et du fictif — Cette approche est courante dans le cinéma contemporain. Elle était déjà bien présente dans le Néoréalisme³¹. Le meilleur exemple du corpus vient de *Still Life*, une fiction tournée dans une ville réellement sur le point d'être engloutie. Dans *La vie sur Terre*, Sissako nous

³¹ Par exemple *Allemagne année zéro* (1948), de Roberto Rossellini, est une fiction tournée dans les ruines de Berlin, peu après la capitulation du régime nazi.

présente des images du village malien où il a grandi sans qu'on sache trop s'il les a croquées sur le vif ou s'il les a mises en scène. Même dans le huis clos de *Amour*, tourné en studio, on voit entrer dans l'appartement un pianiste de concert (Alexandre Tharaud), qui joue son rôle dans le réel. Plutôt que de conférer davantage de *réalisme* au film, ce procédé fait porter davantage notre attention sur la *réalité* de l'autre.

On en trouverait d'autres. De tels procédés, qu'ils soient ou non nommés ainsi dans d'autres textes, font régulièrement l'objet de commentaires lors de l'analyse d'un film dans un grand journal ou une revue spécialisée. Ils font partie de l'intérêt que l'on porte au cinéma.

3.3 Bilan : Concepts retenus

Dans les films analysés ont été signalées trois grandes caractéristiques pouvant être liées à la spiritualité. Elles découlent de l'observation combinée des images, des personnages, des dialogues, de la piste sonore, d'une réalité locale et des techniques : l'inadmissible, l'inconnaissable et l'inexprimable. Les deux premières ont une parenté avec les pensées respectives de Deleuze et de Cavell. La troisième s'apparente davantage à la théologie apophatique. En outre, ces caractéristiques s'observaient en lien avec des postures qui ne semblaient pas spécifiques du contexte local. Ces postures étaient mises en lumière par la façon avec laquelle les personnages étaient rendus dans les films.

3.3.1 L'inadmissible, l'inconnaissable et l'inexprimable dans le cinéma transnational

3.3.1.1 L'inadmissible

L'inadmissible se rapporte aux conditions de vie de l'autre. Il prolonge aussi une idée de Deleuze, qui parle d'un « intolérable » dans son grand essai sur le cinéma. Pour le philosophe français l'« intolérable » se rapporte à « l'état permanent d'une banalité quotidienne » (*IT-DeI*, 221), que le cinéma moderne permet de constater. Il est lié au concept de « voyance », qui met la pensée en mouvement. C'est ce qui advient quand on *voit* le temps, grâce au montage « irrationnel » d'un film, qui donne de l'importance à la coupure entre deux plans. Laissé à *l'état permanent*, l'intolérable entrave le déploiement de la pensée. Et du moment que l'on pense au sens deleuzien — plus restreint que le sens de ce mot généralement accepté — s'ensuit nécessairement de « croire en ce monde », en ses possibilités de transformation. Devant les problèmes de ce monde, c'est la seule issue possible pour une pensée qui est véritablement en mouvement. La présente thèse prolonge cette discussion. Elle le fait vis-à-vis de films du cinéma transnational, soit des œuvres « entre le local et le global » qui se démarquent radicalement des *blockbusters* — distribués dans le global — et dont la valeur artistique est reconnue hors de leur pays d'origine.

L'« inadmissible » est une autre forme d'entrave, rendue perceptible lorsque le personnage du film est d'abord vu comme « l'autre ». L'inadmissible concerne le rapport de l'autre au monde. Dans sa forme extrême, l'inadmissible réduit l'autre, en tant qu'autre, à néant, celui-ci n'étant plus qu'un rouage au sein d'un monde qui subit les diktats du modèle économique dominant. Car dans ce modèle l'idée de l'autre est, ou bien absente, ou bien existante mais comme une nuisance au marché. Or, biffer l'idée de l'autre, ou ne pas prioriser les besoins de l'autre, c'est aussi détruire le lien qui unit, ou devrait unir, tous les humains. Et avec une vision étendue de l'autre — « 'earth' others » dans le vocabulaire de Braidotti —, comme celle de Hushpuppy dans *Les bêtes du sud sauvage*, nier l'autre c'est rompre la relation entre tout ce qui vit. Puisque cette relation est au cœur de la définition de la spiritualité adoptée par la pensée théologico-philosophique de la thèse, l'inadmissible est donc une idée et une préoccupation majeures de cette pensée. Dans les films analysés, l'inadmissible est perceptible de diverses façons. Dont celles-ci :

- Dans les images montrées par le film, comme *La teta asustada* : bidonville vs zone riche de Lima; et *Still Life* : ouvriers travaillant comme des machines dans le cadre du projet du barrage des Trois-Gorges.
- Dans un hors-champ local, comme au sein des films finlandais *L'homme sans passé* et franco-autrichien *Amour*, où les personnages vivent dans un lieu séparé du monde extérieur afin de protéger pleinement la dignité humaine, menacée par ce qui les environne.
- Dans un hors-champ global, comme dans les deux films africains de Sissako. En particulier *En attendant le bonheur*, où on voit le cadavre d'un migrant rejeté par la mer. Une double tragédie : celle d'un homme qui a cherché à fuir un continent abandonné à son sort, et qui ensuite s'est vu refuser le *bonheur* ailleurs dans le monde.
- Dans la posture de départ d'un ou d'une protagoniste, comme celle de Behzad dans le film iranien *Le vent nous emportera*. L'homme de la grande ville s'amène, avec son cynisme et sa vision utilitariste du monde, dans un village reculé qui a préservé un rapport harmonieux entre l'humain et la nature. Behzad sera forcé de réévaluer son regard sur le monde en rencontrant l'autre à cet endroit.

Puisque le cinéma en général tend à refléter les problèmes de l'époque où on l'a produit, et puisque le cinéma transnational est porté à refléter des problèmes vécus localement mais liés avec ceux vécus ailleurs, on peut s'attendre à ce que

beaucoup de films de ce cinéma présentent une forme d'inadmissible au sens défini plus haut. Dans le monde du 21^e siècle se livre un intense combat entre l'existence de l'autre, en tant qu'autre, et un monde globalisé aveugle à la réalité locale de l'autre.

Les résultats obtenus par la présente thèse suggèrent que « croire en ce monde » passe nécessairement par la constatation d'un inadmissible dans le rapport entre l'autre et le monde, tel que mis en lumière par le cinéma transnational. Cet inadmissible se ressent, sans discours, par toute personne qui place la vie au centre de ses préoccupations. Et si cette personne est un sujet nomade, elle ne devrait pas rester intacte, dans son intériorité comme dans son extériorité. S'ensuivraient des choix éthiques pour le spectateur-sujet nomade qui visionne régulièrement des films du cinéma transnational.

3.3.1.2 L'inconnaissable

L'inconnaissable peut être mis en parallèle avec des termes comme « esprit » ou « âme » dans diverses traditions religieuses. Il pourrait aussi correspondre à ce que Taylor appelle les « profondeurs intimes » de l'individu en modernité (1992 [1991]). Mais en premier lieu, l'inconnaissable reprend différemment une idée-force de Cavell, qui paradoxalement découle d'une « vérité » du scepticisme philosophique : « [N]otre relation au monde comme telle n'est pas une relation de connaissance » (entretien avec J. Cerf 2009). Une phrase qui s'appliquait particulièrement bien au film turc *Il était une fois en Anatolie*, avec le médecin Cemal, ébranlé par une observation recueillie lors d'une autopsie et qui lui fait garder le silence; comme si la *connaissance* qu'il avait obtenue se révélait inapte à rendre compte du monde. On a mentionné aussi que, à la suite de Wittgenstein, Cavell en venait à insister sur l'idée de la « reconnaissance » du sujet par le monde, au lieu d'une connaissance, irrémédiablement incomplète, voire décevante, du sujet vis-à-vis du monde; et pouvant conduire au nihilisme. L'idée-force de Cavell se mariait assez bien avec le concept de « sujet nomade » de Rosi Braidotti, le sujet nomade étant conscient de sa subjectivité et des limites de celle-ci.

La présente recherche reprend cette réflexion autrement en parlant de « l'inconnaissable », mentionné à quelques reprises dans la revue des films. Comme « l'inadmissible », cette idée débute avec la rencontre de l'autre dans le cinéma transnational. Elle affirme d'abord, ce qui va de soi, qu'un aspect de l'autre, en tant qu'autre, nous restera toujours inaccessible. Du coup, dans les films analysés, il semble difficile pour le spectateur de s'identifier avec l'un ou l'autre des personnages, comme il le ferait dans un film hollywoodien classique. D'autant que l'autre est marqué par la réalité singulière dans laquelle il évolue — c'est manifestement le cas avec la Quechua Fausta dans *La teta asustada*, victime d'une malédiction selon une croyance populaire.

Visionner régulièrement des films du cinéma transnational permet au minimum de constater la diversité des réalités locales dans le monde, ce qui devrait inciter à ne pas porter de jugement sur les personnages. Pour le dire dans les termes de la pensée théologico-philosophique de la thèse : du moment que l'on perçoit un personnage de film comme étant *l'autre*, et que l'on constate un *inconnaissable* en lui, il devient impossible de le juger. Comme mentionné, Deleuze exprime cela différemment en parlant du personnage du cinéma moderne comme ayant « l'innocence du devenir ».

Il y a davantage pour cette pensée théologico-philosophique. Car l'inconnaissable se rapporte aussi à la relation conflictuelle entre l'intériorité et l'extériorité. Ce conflit a régulièrement été noté dans les films analysés. Mais sa résolution pose un problème en raison de sa complexité. Comment être pleinement soi-même sans se distancer du monde? Il y a une part d'inconnaissable chez la personne aux prises avec ce conflit. Cette situation est particulièrement bien illustrée avec sœur Anna dans le film polonais *Ida*. Alors qu'on l'avait généralement vue impassible lors de la quête de ses origines, elle apparaît à la fin — dans le travelling final où elle marche, en habits de novice, vers un lieu inconnu — comme frappée par quelque chose que l'on ne saurait décrire avec précision, mais qui a un rapport avec ce qu'elle connaît maintenant du monde et avec son intériorité. Ce qu'elle vit alors a un fort aspect *inconnaissable*. On ne pourrait le réduire — sauf par une interprétation forcée — à une simple réaction découlant de sa connaissance, décevante, du monde. Un conflit intérieur habite la jeune femme. Et

à la voir marcher résolument vers on ne sait trop où, ce conflit est appelé à persister, que ce soit dans un couvent ou ailleurs.

Dans les autres films, on a pu constater divers degrés du conflit entre l'intériorité et l'extériorité, l'équilibre permanent ne pouvant exister, bien que Hushpuppy s'en rapproche dans *Les bêtes du sud sauvage*. Il peut aussi entraîner des dérives, comme Irma dans *L'homme sans passé* (Finlande), qui au départ du film ne vit que pour l'autre, sans souci pour sa propre vie. Ce conflit garde toujours un aspect inconnaissable pour le spectateur. Mais celui-ci, en visionnant de nombreux films, peut en premier lieu réaliser l'existence de ce conflit dans de nombreuses régions du monde; et en second lieu en arriver à l'accepter en tant que conflit inévitable. De là, on peut chercher à s'en faire un allié, par la dynamique toujours renouvelée qu'il entraîne. On peut mettre cette idée en parallèle avec ce que propose Cavell quand il écrit que le cinéma nous démontre à la fois notre inévitable condition sceptique et une avenue pour dépasser cette condition. Et ce, afin de ne pas sombrer dans le nihilisme, ou le cynisme.

Comme la vitre dans *Yi Yi*, l'inconnaissable crée une séparation entre le spectateur et l'autre. Mais le sujet nomade qui verrait régulièrement des films du cinéma transnational en viendrait néanmoins à se rapprocher de l'autre, comme s'il pouvait atténuer les reflets dans la vitre. Ou comme s'il pouvait comprendre et accepter que les reflets, qui à première vue brouillent la présence de l'autre, proviennent de la relation complexe entre l'autre et sa réalité, et non d'un *problème* émanant de l'autre. À vrai dire, le lien avec l'autre ne saurait être réciproque si on n'avait pas conscience d'une distance, infranchissable, qui préserve l'autre en tant qu'autre. Nouveau parallèle avec Cavell, ici avec son idée de « reconnaissance » du sujet par le monde. Mais dans la présente thèse, cette reconnaissance commence par l'acceptation d'un inconnaissable chez l'autre.

Si on peut faire un parallèle avec « l'âme » dans des traditions religieuses, les films analysés ne tiennent pas de discours, ou ne soutiennent explicitement aucune position, sur ce sujet. Encore moins sur une « immortalité » que l'on associe souvent à l'âme. Ils nous font juste constater *visuellement* que l'intériorité de chaque personne renferme un territoire qui ne peut être connu, ou expliqué

dans un discours. Mais ce territoire peut être *reconnu* afin d'établir une relation égalitaire avec l'autre. Ainsi, en visionnant des films comme ceux analysés dans la thèse, le sujet nomade peut à la fois mettre sa pensée en marche, en observant des zones grises qui appellent à la réflexion, et il peut réaliser, sans besoin d'aucun discours, que l'inconnaissable fait partie de la vie de l'autre, comme de sa propre vie. *Voir* cet inconnaissable, c'est déjà être en mouvement vers l'autre, où qu'il soit. Voilà bien un paradoxe et une force du cinéma transnational.

3.3.1.3 L'inexprimable

Pour la présente thèse, l'inexprimable se rapporte essentiellement à la vie, thématique majeure de toute l'histoire du cinéma, et thématique présente dans tous les films analysés, via diverses problématiques et approches locales. L'inexprimable provient d'un questionnement non répondu sur la vie. On en trouve un exemple saisissant dans le film franco-autrichien *Amour*, où un personnage pose régulièrement — avec de petites variantes — la question « Qu'est-ce qui se passe? » au sujet de l'état d'Anne. Et sans qu'il n'obtienne jamais de réponse claire ou définitive. Seule la situation générale est claire : une maladie dégénérative conduisant à la fin d'une vie. Tout en restant à l'intérieur d'une mise en scène sobre, épurée, le film complique considérablement la réponse à donner à « Qu'est-ce qui se passe? », avec des ellipses vertigineuses, avec des scènes insolites, ainsi qu'avec des personnages qui, pris dans la rationalité du monde extérieur, entrent dans l'appartement et ne comprennent rien à l'*amour* d'Anne et Georges.

Dans chacun des films analysés, en dehors de l'intrigue narrative, il y a un « Qu'est-ce qui se passe? » posé implicitement au sujet de la vie. Une question jamais entièrement répondue. Voici quelques scènes ou techniques qui rendent compte de cette interrogation :

- *Il était une fois en Anatolie* (Turquie) : Le silence du médecin Cemal dans la scène finale, après que l'autopsie eut révélé que la victime d'un meurtre a été enterrée vivante.
- *Yi Yi* (Japon-Taiwan) : Le profond vide que ressent Min-Min au sujet de sa propre vie, alors qu'elle se trouve devant sa mère, tombée dans le coma.
- *Ida* (Pologne) : Le suicide d'une des deux protagonistes, Wanda, dont on ne

peut que constater la grande souffrance.

- *La teta asustada* (Pérou) : Le corps de la mère qui ne semble pas se décomposer, attendant que sa fille, Fausta, sorte de son enfermement, qui fait pratiquement d'elle une morte.
- *L'homme sans passé* (Finlande) : M (re)devient bienveillant envers l'autre, et fait un pied-de-nez à un monde qui ne se préoccupe pas de la dignité humaine. Le tout, étrangement, après avoir perdu la mémoire.
- *Le vent nous emportera* (Iran) : Tout le film est rempli de mystères, à commencer par l'identité véritable du protagoniste Behzad, lequel s'impatiente à propos d'une centenaire à l'agonie qui tarde à mourir.
- *La vie sur Terre* (Mali) : Le cinéaste Abderrahmane Sissako, qui joue son propre rôle là où il a grandi, fait de la vie d'un village malien l'intrigue même d'un film où la frontière entre le réel et le fictif est souvent indiscernable.
- *Bestiaire* (Québec) : Les longs plans fixes devant des animaux, qui en retour fixent la caméra, engendrent un regard inédit sur le rapport entre l'humain et le non-humain. Le tout sans commentaire, ce qui donne lieu à des lectures allant dans de multiples directions.
- *Les bêtes du sud sauvage* (États-Unis) : La seule présence d'une Afro-Américaine de six ans, acclamée dans plusieurs régions du monde, provoque déjà un inexprimable étonnement, qui se confirmera et se complexifiera par le regard de l'enfant sur tout ce qui vit, à l'échelle cosmique.
- *Still Life* (Chine) : La précarité de la vie est au cœur de ce film, mi-fiction mi-documentaire, situé dans le cadre d'un chantier de grande envergure, le barrage des Trois-Gorges. La caméra ne nous propose pas de solution, sinon de nous inviter à recentrer notre regard sur la vie, au lieu de la technologie.
- *Les glaneurs et la glaneuse* (France) : La cinéaste Agnès Varda (la *glaneuse*) questionne elle aussi la vie avec son documentaire, qui part de sa propre vie, comme artiste et comme citoyenne, et qui prend pour sujet le glanage. Celui-ci devient, avec la magie de ses images et avec son étroite proximité avec l'autre, une surprenante posture intemporelle, qui va bien au-delà d'une simple question de survie.

Il faut aussi souligner un point important, soit la variété des registres employés dans les films : le drame, l'humour, le tragicomique, l'insolite, le surréel. On en trouverait d'autres avec un corpus plus étendu. Ces façons de faire témoignent de la diversité des cultures locales et de la créativité personnelle de chaque cinéaste. Et, prises ensemble, elles affirment que le questionnement sur la vie ne saurait être enfermé dans une vision univoque du monde. Pour la présente thèse, elles contribuent à rendre *visible* un inexprimable à propos de la vie.

Cet inexprimable, possiblement ce que Gebara appelle le « mystère du non-savoir »³², est certes difficile à accepter sans chercher à l'explicitier. En témoigne l'abondance des discours, religieux, métaphysiques, mythologiques ou autres, à propos de la vie dans l'histoire de l'humanité et de ses cultures. En témoigne aussi, paradoxalement, le documentaire sans dialogue ni commentaire du Québécois Denis Côté, qui déconcerte à ce point certains commentateurs — même ceux de revues spécialisées qui ont une longue histoire, comme les *Cahiers du cinéma* et *Positif* — que ceux-ci ne peuvent s'empêcher de substituer un discours, le leur, au silence du cinéaste. Le sujet nomade qui visionne régulièrement des films du cinéma transnational accepterait toutefois plus volontiers un inexprimable, inconfortable pour la raison, en constatant d'abord qu'il est répandu. Surtout, il verrait que le cinéma transnational a ses propres façons d'aborder une interrogation qu'on a souvent appelée le « mystère de la vie ». Et si ses façons se déclinent à l'infini, elles ont en commun ceci : elles se passent toutes d'un discours de vérité. À notre époque d'ailleurs, signe d'une transformation dans les manières de penser, un film pourrait difficilement être reçu et acclamé dans les festivals internationaux si on y décelait un discours totalisant sur le monde et la vie. Le cinéma transnational dans son ensemble témoigne de l'effondrement des idéologies. Cela étant dit, on a quand même pu dégager certaines *vérités* dans les films analysés. Ce qui nous conduit au point suivant.

3.3.2 La posture spirituelle transnationale

Le cinéma que Deleuze estime moderne rejette la « narration véridique ». C'est-à-dire qu'un film de ce type, avec le côté « irrationnel » de sa construction, ne véhicule aucun « modèle de vérité », qui conduirait à une vision « totalisante » du monde. Par conséquent, « l'homme véridique », qui a soif de juger, puisqu'il discerne avec certitude le vrai du faux, s'écroule dans le cinéma moderne. Ce cinéma privilégie plutôt le personnage « en devenir ». Alors que le cinéma

³² Ivone Gebara parle du « mystère du non-savoir, [du] mystère d'être là, tissés et attirés par [...] "quelque chose" d'irrésistible en nous et autour de nous » (2002, 31).

classique, toujours selon Deleuze, « épuise » le personnage, le rendant prisonnier du récit.

La présente thèse retient cette vision du cinéma, tout en la formulant autrement et en la prolongeant. Ainsi dans les films analysés, on a pu noter régulièrement que des personnages conservaient une part d'*inconnaissable*. L'autre en tant qu'autre n'existe tout simplement pas sans cela. D'ailleurs, ce qu'on a appelé *l'inadmissible* pose une menace sérieuse sur l'existence de l'autre en tant qu'autre dans le monde globalisé. Et sans cet autre, la spiritualité est inconcevable pour la théologie, ou pensée théologico-philosophique, de la thèse. Tout comme il serait inconcevable de « croire en ce monde » (Deleuze encore) si l'autre tendait à disparaître en tant qu'autre. En outre, on a observé que, par divers moyens, une importante zone grise, qui n'était pas du ressort de l'intrigue narrative, restait non résolue lorsque tombait le générique. C'est ce qu'on a appelé au point précédent *l'inexprimable*, une intrigue secrète, relative à la vie. Cet inexprimable ne saurait s'accommoder d'aucune forme de dogmatisme. Cela va dans le sens de la spiritualité telle que plusieurs commentateurs, de diverses disciplines, la définissent à notre époque.

La thèse a aussi employé à plusieurs reprises le terme « posture ». Par exemple dans *En entendant le bonheur*, de Sissako. Au lieu d'une dramatique montrant les différentes étapes d'une migration, ce film nous propose de s'intéresser simplement à l'attente de migrants et de migrantes, dans un lieu de transit. Dans le vocabulaire de la présente recherche, cette attente devient une posture, qui exprime un état entre un *inadmissible* que l'on fuit, et une vie que l'on espère meilleure ailleurs. Où on aura au moins la possibilité d'être soi-même. Ce qui inclut la possibilité de ressentir pleinement son moi intime, de se *perfectionner*, au sens émersonien réactualisé par Cavell. Le film de Sissako nous propose un regard contemplatif sur des parcelles de vie, en révélant la présence d'une intériorité qui cherche à s'épanouir, à être *reconnue* par le reste du monde. Ainsi, à partir d'un lieu qui pourrait déconcerter bien des Occidentaux, le film parvient à abstraire une posture apte à interpeller tout spectateur et toute spectatrice.

Cette posture n'est donc pas spécifique du monde du film. La thèse la voit notamment comme une transposition de l'idée de « types » de Cavell, soit une forme d'abstraction, mais qui part d'une réalité singulière³³. En d'autres mots, l'autre garde un aspect inconnaissable tout en affichant une posture intelligible intuitivement, sans connaissance du contexte du film. Cette posture est le concept clé de la thèse : la *posture spirituelle transnationale*. Ce concept prolonge aussi celui de « l'image-temps » de Deleuze, qui pour lui met la pensée en mouvement. La pensée et la spiritualité deviennent alors des partenaires pour une même cause, c'est-à-dire croire aux possibilités de transformation du monde et opérer des choix en conséquence.

Avant de développer davantage le concept de la posture spirituelle transnationale, il est intéressant de signaler que, dans les titres de certains films analysés, on sent déjà un souci d'abstraire, à partir d'un lieu et d'une époque bien délimités, quelque chose qui n'est pas spécifique de ce lieu et de cette époque : 1) *La vie sur Terre*, qui pourtant ne nous présente que des images d'un village malien — hormis un court prologue où on voit Sissako en France avant son départ pour le Mali; 2) *Still Life*, « Nature morte » en français, alors que le film nous montre un lieu connaissant une transformation colossale, à l'image de la Chine contemporaine; 3) *Amour*, qui redéfinit ce terme universel à partir d'un huis clos dans un appartement européen; 4) *Bestiaire*, titre à la fois simple et énigmatique, comme tout le film; 5) Quant à *Yi Yi*, tourné à Taipei surtout, son titre est tellement abstrait et mystérieux que les distributeurs français l'ont laissé ainsi, car littéralement traduit il serait devenu *Un Un*³⁴.

Un excellent exemple pour illustrer le concept de la posture spirituelle transnationale provient du film d'Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*). On l'a déjà abordé, une posture intemporelle est explicitement exprimée dans un des commentaires en voix off de la cinéaste : « À la ville comme à la campagne, hier comme aujourd'hui, c'est toujours le même geste modeste de glaner ». Dépassant

³³ Ce sujet a été traité dans la section 3.2.2 : « La spiritualité et l'autre dans le cinéma transnational ».

³⁴ En caractères chinois, le titre apparaît encore plus abstrait : 一一.

cette constatation, Varda *glane* des images dans diverses régions de la France. Il en résulte ceci : la rencontre et la proximité entre une artiste contemporaine renommée et l'autre, le plus humble soit-il. En restant le plus près possible des images de Varda, on peut énoncer ceci : tout en vivant une vie unique dans le temps et dans l'espace, il est possible d'adopter une posture qui n'est pas liée à un contexte. Et cette posture conduit aisément à l'établissement d'un lien intime avec l'autre. Comme si avec une telle posture disparaissait tout le brouillage produit par le modèle économique dominant, où l'autre tend à devenir imperceptible en tant qu'autre. Ou comme si les obstacles matériels, les différences culturelles, les querelles de discours et le « vacarme assourdissant produit par la société de consommation » (Gebara) s'estompaient devant un *mode de relation* qui fait passer au second plan tout le reste.

De même, *L'homme sans passé* (Finlande) met bien en lumière le concept de la posture spirituelle transnationale. Ayant perdu la mémoire, M ne vit plus que dans le présent. Mais dans un présent constamment renouvelé par son rapport avec l'autre. L'histoire du film se déroule dans un contexte précis, à Helsinki, mais la posture qu'adopte M est intelligible sans la moindre connaissance de ce contexte, et sans qu'on ait besoin de la rationaliser. Au sein de sa propre vie, M évacue le plus possible tout ce qui créerait une barrière entre lui et l'autre, engendrant ainsi de l'harmonie autour de lui. Il trouve des moyens pour (re)valoriser la dignité humaine dans un bidonville. En termes deleuziens, l'intolérable qu'il observe met sa pensée en mouvement, ce qui le conduit à croire en son monde, à ses possibilités d'amélioration. Du coup, il pose des gestes par lesquels il obtient la *reconnaissance* que promet Cavell. Mais au centre de tout cela, il y a une posture, qualifiée de spirituelle par la présente thèse, et qui en soi tisse des liens.

Dans d'autres films se dégagent des postures qui reflètent des caractéristiques de la spiritualité contemporaine, telle que définie dans la thèse, et observées dans les quatre grandes divisions de l'analyse filmique : « Chercher », « Choisir », « Voir » et « Vivre ».

Chercher. — Chercher a été apparenté à une quête *augustinienne*, mais qui ne saurait aboutir à un état stable. Car le moteur de la quête provient du conflit entre l'intériorité et l'extériorité. Ce conflit peut conduire à un état proche de l'équilibre, mais ce dernier est toujours à rebâtir. La posture spirituelle de la recherche a un aspect inconfortable pour la raison, qui serait tentée, ou bien d'adopter un discours de vérité, ou bien ne pas chercher et ne vivre qu'au *présent*, mais un présent qui endort la pensée, au sens deleuzien. Visionner des films du cinéma transnational, c'est réaliser le caractère inévitable, intemporel, du conflit entre l'intériorité et l'extériorité. C'est faire un pas vers un meilleur équilibre pour être à la fois soi-même et dans le monde. Ce qui conduit à bloquer l'emballlement du discours rationnel. Un emballlement qui entraîne des querelles de langage et brise les liens entre les humains.

Choisir. — Le choix a lui aussi un rapport avec le conflit entre l'intériorité et l'extériorité. Il s'accomplit dans le monde, en activant sa pensée, mais avec une posture spirituelle défiant la logique du monde marquée par la rationalité, comme dans *Amour* et *La teta asustada*. En d'autres mots, le choix a un double caractère : rationnel et non rationnel. Ce non-rationnel témoigne de l'aspect *inconnaissable* de l'autre, nécessaire à percevoir pour établir un lien égalitaire avec lui. Si le choix fondamental est tourné vers la vie, dans ses modalités il peut s'exprimer différemment, en vertu de la singularité de chaque personne. Encore ici, la raison pourrait se sentir brimée et, au lieu d'accepter avec sérénité le choix de l'autre, elle le jugerait à partir d'un point de vue, d'un discours de vérité, où l'autre apparaît dans l'*erreur*. S'effondre alors le lien avec l'autre. Une nouvelle fois, le cinéma transnational s'avère inestimable, nous aidant à accepter le non-rationnel dans les choix effectués par l'autre, de toutes régions.

Voir. — Si, comme l'estime Cavell, chercher en priorité à *connaître* le monde conduit à une grande déception — et de là, au nihilisme —, il semble toutefois possible de (ré)apprendre à *voir* le monde et d'en retirer quelque chose de bénéfique pour soi. C'est du moins ce que les films de la section « Voir » nous invitent à réaliser. Les œuvres d'Abbas Kiarostami, d'Abderrahmane Sissako et de Denis Côté nous proposent de contempler la vie avec leur regard respectif : périphérique chez l'Iranien, iconique chez le Mauritanien et parcellaire chez le

Québécois — qui filme parfois longuement une partie d'un animal. Ces trois techniques, pour le moins différentes, témoignent ensemble de l'impossibilité d'une vision totalisante du monde (Deleuze), ce qui en soi est une forme de *vérité*. On peut aisément établir ici un parallèle avec la posture de Henry David Thoreau, qui lui-même transpose un concept bouddhiste clé, au bord de l'étang de Walden : l'éveil, renouvelé chaque matin. Visionner des films du cinéma transnational nous conduit à sortir du sommeil, de la torpeur, voire du nihilisme, et nous aide à rester *éveillé* devant la vie et le monde. En d'autres mots, on peut parvenir à une *connaissance* non décevante du monde, mais en adoptant une posture spirituelle contemplative. Ce qui entraîne aussi, à l'instar de Thoreau, de mettre sa pensée en mouvement, favorisant l'adoption de choix fondamentaux, par la perception de l'essentiel.

Vivre. — Les trois films analysés dans la section « Vivre » reflètent de grands problèmes du 21^e siècle : le bouleversement des sociétés et des écosystèmes, le réchauffement planétaire, l'exclusion, la perte d'identité, le manque de reconnaissance. Tous des problèmes qui menacent l'existence de l'autre en tant qu'autre, jusqu'à la vie même sur Terre. Les films analysés nous mettent devant des inadmissibles qui entravent la possibilité de l'autre de s'affirmer, de se perfectionner, au sens émersonien repris par Cavell, et donc de nous rejoindre. Mais les humains ne baissent pas les bras dans ces films. Surgissent des postures sous la forme d'une résilience ou d'une résistance qui visent à recentrer le monde sur la vie et le vivre-ensemble, au lieu de l'économie et de la réussite individuelle. Ces dernières, lorsque mises au centre des intérêts, brouillent la présence de l'autre en tant qu'autre, et de là, altèrent le lien avec l'autre. Le visionnement des films de la section « Vivre » conduit à affirmer haut et fort que la posture spirituelle transnationale est aussi une posture de combat.

3.3.3 Parallèles

Au début de la troisième partie de la thèse a été évoquée une parenté avec la théologie apophasique. À l'instar de ce que réalise Deleuze dans son travail de philosophe, il ne s'agissait pas d'en faire la critique, de lui trouver des failles, forcément à partir d'un point de vue, lui aussi sujet à la critique. Ni d'essayer de

démontrer à tout prix que la théologie de la présente thèse se révélait être une théologie apophatique. Il s'agissait plutôt de s'insérer en elle, d'exposer les problèmes qu'elle affrontait. Cet exercice a permis de mieux décrire comment des aspects des films analysés reflétaient une problématique ayant une longue histoire, et touchant aux limites du langage et de la connaissance. C'est à partir de ces constatations qu'on a pu poursuivre ensuite une réflexion qui a finalement abouti au concept de la posture spirituelle transnationale, intelligible sans l'appui d'un discours et sans connaissance du contexte local.

Dans les dernières pages, deux autres parallèles ont aussi été évoqués, avec des postures décrites dans la section « Généalogie d'une pensée théologico-philosophique du cinéma ». Un premier parallèle pourrait être qualifié de parenté éloignée, avec la posture dite augustinienne, tirée du récit autobiographique *Confessions*. Éloignée, car les films analysés ne véhiculent ni un discours sur Dieu ni le discours moral d'Augustin. Mais tout de même une parenté notable, car de l'avis de commentateurs, tels Michel Fattal et Charles Taylor, la posture de l'évêque d'Hippone marque un jalon important dans la promotion de l'intériorité. Ce qui a encore une résonance pour le 21^e siècle et son devenir.

Un deuxième parallèle pourrait, lui, être qualifié de parenté proche, avec la posture de Thoreau, dans un autre grand récit autobiographique, *Walden*. Esprit transnational avant l'heure, à l'instar de son ami et aîné Emerson, Thoreau s'appuie sur des spiritualités et des philosophies provenant de divers horizons, incluant l'enseignement éthique des évangiles, pour promouvoir une vie éveillée et simplifiée, en communion avec la nature. Sa spiritualité est dénuée de dogmatisme, et elle est tournée aussi bien vers lui que vers le monde. Ainsi, son autre texte majeur, *Civil Disobedience*, atteste d'un combat devant des inadmissibles du 19^e siècle qui affligent l'autre — en particulier l'esclavage. Quant à Emerson, il a été implicitement présent tout au long de la thèse, par la réactualisation qu'en fait Cavell, autour de la question du conflit entre l'intériorité et l'extériorité. En outre, la posture émersonnienne préfigure celle du sujet nomade : « Chaque homme recherche ceux dont la qualité diffère de la sienne [...] autrement dit il recherche les autres hommes et l'*altérité extrême* », « nous

aimerions avoir mille têtes, mille corps » (Emerson 2003 [1850], 8 et 16, l'auteur souligne).

Précédemment dans la thèse, une autre parenté importante a été signalée, avec la philosophie de Jean-Jacques Rousseau. Un aspect clé de sa pensée s'est trouvé validé par l'analyse filmique : spiritualité et éthique sont liées. En effet dans les films, la perception d'une posture spirituelle intelligible chez l'autre n'est jamais détachée d'images montrant la réalité de l'autre. Cette réalité s'inscrit dans un contexte, qui peut être très différent de celui du spectateur, mais la *relation* entre l'autre et sa réalité apparaît elle aussi intelligible sans connaissance particulière du contexte. Et cette relation conduit à mettre la pensée en marche par une réflexion à portée éthique. Pour ce faire, le spectateur n'a qu'à rester *éveillé* devant ce qu'il voit, c'est-à-dire percevoir une intrigue parallèle, qui se révèle quand on place la vie au centre de ses préoccupations. Dans les films, on a pu constater divers états de cette relation, allant d'un excellent accord entre l'autre et son monde — p. ex. *Le vent nous emportera* (Iran) — jusqu'à une rupture complète — p. ex. Wanda dans *Ida* (Pologne). Un spectateur ou une spectatrice ayant une posture de sujet nomade ne pourrait rester intact en visionnant régulièrement de tels films.

Autre parallèle notable, abordé dans le bilan de la section « Choisir » de l'analyse filmique, soit avec l'*Éthique* de Spinoza, en lien avec ce qui a été énoncé dans la présente section : le concept de la posture spirituelle transnationale souhaite prolonger un concept clé de Deleuze. Or, celui-ci réactualise Spinoza, en se glissant dans sa pensée, ce qui conduit jusqu'à proposer un regard neuf sur l'art cinématographique, pourtant apparu des siècles après le philosophe hollandais. Ainsi la connaissance du premier genre, inadéquate, chez Spinoza devient avec Deleuze l'image-mouvement, porteuse de modèles de vérité, également inadéquats pour notre époque. Et la connaissance du deuxième genre, adéquate et utilisant la raison, se transpose dans le concept d'image-temps, qui met la pensée en mouvement³⁵. Pour la présente thèse, la connaissance du troisième genre, obtenue par l'intuition et non transposée par Deleuze, prend alors la forme

³⁵ Revoir à ce sujet le point « Influence de Spinoza » dans la section « Concepts clés de la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze » au début de la thèse.

d'un mode de relation perçu intuitivement. Et appelé ici « spiritualité ». Par voie de conséquence, la présente thèse en vient à suggérer que les deux modes de connaissance *adéquats* de Spinoza se trouvent réactualisés au sein de la posture spirituelle transnationale.

Enfin, il y a cette question posée dans la partie généalogique : quelle réponse donnent les films analysés au grand débat historique sur l'Un et le multiple découlant du *Parménide* de Platon — où les protagonistes s'interrogent autour de diverses hypothèses sur l'Un, mais sans trancher pour une à la fin? Un débat qualifié de « vertige de la philosophie » dans un essai de Montebello (2008, 18) sur Deleuze. Lequel, bien que sa philosophie ne soit nullement platonicienne, traite le *Parménide* de « texte sublime [qui] développe tout un ensemble de paradoxes » (*Voix-Del* 27/03/1984).

Il va sans dire qu'aucun film analysé ne tient un discours explicite sur ce sujet. Quoiqu'au moins un film s'en rapproche par le titre et par la structure : *Yi Yi*, ou *Un Un* : « Il n'y a pas, dans *Yi Yi*, d'expérience qui ne soit le décalque ou la réplique d'une autre expérience, sa voisine dans l'espace ou par le montage. La réalité se compose d'un dos et d'une face, tout se double, se répond et se retourne », écrit Emmanuel Burdeau dans les *Cahiers du cinéma* (n° 549)³⁶. Lors de l'analyse, on a vu que *Yi Yi* était une œuvre chorale, avec une structure que l'on qualifierait de « cristalline » en terme deleuzien, créant une « multiplicité [de] circuits » (*IT-Del*, 68). Il en résulte un film qui, à partir d'une intrigue narrative simple — autour du coma de la grand-mère, qui présage sa mort prochaine —, crée de multiples liens, tout en présentant aussi des tensions entre les discours des personnages, à la recherche de nouveaux repères et exprimant différents points de vue sur la vie. Ce n'est ni l'un contre le multiple, ni l'un prenant divers visages, ni un multiple chaotique. Ce serait plutôt un enchevêtrement complexe, qui conduit à une forme de vérité : la recherche est nécessaire, mais les itinéraires spirituels se déclinent à l'infini. « Les chemins sont multiples et variés et il n'y a

³⁶ Emmanuel Burdeau a été rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* entre 2004 et 2009.

plus de "centres" spécialisés dans la production de spiritualité pour tout le monde », comme l'écrit Ivone Gebara (2002, 68).

Dans un autre film choral, *En attendant le bonheur* (Mauritanie), « l'histoire du film avance selon une esthétique et une morale du fragment, tout entière recueillie dans le décousu de son propos, dans cet espace qui semble s'inventer sous nos yeux » (Mandelbaum, *Le Monde* 14/01/2003). À première vue, c'est le multiple qui prédomine, ou un manque d'ordre. Mais autour de la question du bonheur, une abstraction aisément intelligible, le réalisateur Sissako réussit à tisser lui aussi un réseau complexe de liens, qui confèrent une cohérence au sein d'une communauté vivant dans un endroit marqué par l'instabilité — un lieu de transit entre l'Afrique et l'Europe. *Le décousu de son propos*, avec son intrigue événementielle lâche, n'est pas synonyme de désordre, d'un manque d'*unité* dans ce film, où on retrouve dans « la figuration épurée des formes et des couleurs l'expression d'une âme » (Sennequier, *Positif* n° 503).

De son côté, l'énigmatique *Bestiaire* de Denis Côté pourrait se prêter à une lecture moniste. L'humain, le non-humain, le ciment, la tôle, la nature, la voix, le cri, le vent. Tout semble se mêler dans les longs plans fixes, jamais commentés par une voix off. S'ajoute à cela le travail des taxidermistes transformant ce qui était vivant en objet décoratif. Au final, l'humain est détrôné de sa place traditionnelle, au haut d'une pyramide. L'humain serait-il de la même *substance* que tout le reste? Ou à l'inverse, ne serait-il qu'un élément parmi une infinité d'autres? C'est alors une vision pluraliste qui prédominerait dans le film. Dans les deux cas, la situation crée un inconfort pour la pensée humaniste classique, d'autant plus que les humains connaissent les mêmes contraintes que les animaux. Mais comme l'écrit un analyste, « *Bestiaire* n'est pas de ces films qui dévoilent au grand jour ses intentions. Sa signification paraît des plus indécises » (Fradet, *Séq* n° 277). Si bien que le multiple se déplace alors vers les commentateurs, qui y projettent une variété d'interprétations, certaines kafkaïennes. Avant tout, *Bestiaire* nous propose un regard inédit sur l'animal, présentant des parallèles avec l'humain. Il nous enseigne, comme d'autres films du corpus de la thèse, à être plus *éveillés*, ou contemplatifs, devant le monde... et à laisser la parole se reposer à l'occasion.

Si on prend l'ensemble des films analysés, on observe de prime abord une variété impressionnante de personnages, de parcours, de contextes, de thèmes, de techniques. Et puisqu'ils répondent à la définition du cinéma transnational, ces œuvres ne véhiculent aucun discours de vérité prétendument universel. Mais cette diversité ne va pas dans toutes les directions : 1) elle interroge la vie, faisant *voir* un inexprimable en elle; 2) elle nous met en contact avec l'autre, révélant l'existence d'un territoire intérieur accessible par lui seul, qualifié d'inconnaissable par la thèse; 3) elle expose des inadmissibles dans la relation entre l'autre et le monde. La diversité du sensible conduit ainsi le spectateur *éveillé* à une réflexion éthique, qui concerne sa vie comme celle de l'autre.

Les films analysés, avec leur construction souvent elliptique et leur intrigue narrative souvent floue — qui font « flotter l'action dans la situation » (Deleuze), procurant une certaine autonomie à chaque scène —, fonctionnent davantage sur des parallèles que sur des oppositions nettes, comme on en voit dans le *blockbuster* de type manichéen. On pourrait donc difficilement y percevoir une opposition tranchée telle que le monisme versus le dualisme, ou le monisme versus le pluralisme. Dans le cinéma transnational, qui ne tient pas de discours sur l'*origine* des réalités du sensible, le grand débat sur l'Un et le multiple se transposerait alors en termes de liens et de singularités. Les singularités se déclinent à l'infini, mais elles s'organisent autour de postures spirituelles qui rejoignent les spectateurs et les spectatrices vivant dans des contextes différents, eux aussi singuliers.

En accord avec le cinéma moderne que décrit Deleuze, il n'y a pas de « narration véridique » dans les films analysés. S'effondre alors une posture qui tend à tout juger en terme de vrai et de faux, de meilleur et de pire, de supérieur et d'inférieur, de civilisé et de primitif. Une posture qui génère sans cesse de l'exclusion, et qui est inadéquate pour construire le vivre-ensemble à l'échelle planétaire. La présente thèse, elle, met l'accent sur le lien par une posture spirituelle qui fait s'estomper les querelles de discours. S'il fallait qualifier la pensée tirée de l'analyse filmique par un quelconque *post-*, le terme « postdialectique » conviendrait bien.

Enfin, on pourrait encore dire que l'ensemble des films analysés forme une sorte de spirale tournoyant autour de questions ou paradoxes théologico-philosophiques implicites qui, n'étant jamais entièrement répondus, contribuent à stimuler et à renouveler sans cesse la création artistique.

CONCLUSION : UNE THÉOLOGIE EN FORME DE SPIRALE

Prologue

D'abord, un dernier lien. Dans sa structure, ainsi que dans le ton, la thèse s'apparente, modestement, à un film célèbre : *Vertigo* (États-Unis, 1958), considéré par beaucoup comme le grand chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock, et par certains comme le meilleur film de l'histoire du cinéma¹. Dans ce film, on retrouve un motif qu'on a abondamment commenté. Celui de la spirale. Par deux fois, le protagoniste, Scottie (James Stewart), sujet au vertige — d'où le titre —, grimpe un escalier en spirale dans le clocher d'église d'une ancienne mission espagnole en Californie. La première fois, il s'arrête avant le sommet. La seconde, il va jusqu'au bout. Ces scènes s'accompagnent d'une mise en abyme où la protagoniste, Madeleine-Judy (Kim Novak), portant un chignon enroulé avec un vide en son centre, se trouve à répéter la même déroutante machination, qui se termine les deux fois par une chute du haut du clocher. La machination émane d'un portrait vieux de quelques décennies et exposé dans un musée d'art de San Francisco, où apparaît une femme portant le même chignon enroulé. Le rationnel est sérieusement malmené dans ce film, au point où Scottie en devient un temps muet et effectue un séjour dans un hôpital psychiatrique. Le tout se solde par une œuvre qui baigne dans une atmosphère mystérieuse, qu'intensifie la musique lancinante de Bernard Herrmann. L'action évolue lentement, si bien qu'on retient davantage un effet de tournoiement, doublé d'un effet de régression à plusieurs niveaux, et qui se prêtent à une variété de lectures.

La figure de la spirale illustre bien l'élaboration d'un discours sur un sujet comme la spiritualité. Un sujet qui donne un certain *vertige*, car défiant les limites du langage. De plus dans cette thèse, on souhaitait en parler à partir du cinéma, lui-même non discursif selon le point de vue, adopté par la thèse, de Gilles Deleuze.

¹ En 2012, lors de la dernière révision de son classement des meilleurs films de l'histoire, le BFI (British Film Institute, fondé en 1933 et plus tard établi par charte royale) a placé *Vertigo* au premier rang. Le film d'Hitchcock détrônait alors *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, qui avait occupé cette position pendant 50 ans.

La thèse a tourné autour de ce sujet comme dans une spirale. Par deux fois, elle a tournoyé autour d'une série de films, pour finalement préciser des concepts. Et elle a accompli une sorte de régression loin dans le temps pour mieux définir la spiritualité contemporaine et mieux comprendre ce qu'est le cinéma. En fait, le motif de la spirale se retrouverait à plus d'un niveau dans la thèse.

La spirale externe : le cadre épistémologique et la méthodologie

Du côté de la théologie, la thèse a d'abord tenu compte d'un commentaire de John C. Lyden (*Film as Religion*), qui met en garde les analystes de ne pas importer dans des films non produits en Occident une théologie et une morale étrangères à ces œuvres. Parallèlement, avec une préoccupation pour une spiritualité non liée à une tradition religieuse, il n'apparaissait pas propice de discuter de films provenant de diverses régions du monde à partir du discours théologique chrétien. Un discours qui en outre ne s'intéresse à la spiritualité, comme concept, que depuis un passé récent dans son histoire. Néanmoins, la thèse a quand même voulu s'inscrire dans une longue série de déplacements au sein de la pensée occidentale, où « l'exercice théologique » (Gisel) a joué un rôle important jusqu'à aujourd'hui; c'est-à-dire dans une série de jalons qui ont abouti à la spiritualité telle que définie dans la thèse. Ainsi, on a remonté jusqu'à Platon, le premier à utiliser le terme « théologie », afin de *déployer dans le temps le concept de spiritualité*, pour le rendre à la fois contemporain et intemporel.

Le débat à savoir s'il y a véritablement une théologie dans la pensée de Platon est sans intérêt pour la thèse. Mais, de nombreux commentateurs le soulignent, à partir de la théorie des Idées, ou Formes, à laquelle s'est ajouté le questionnement sur l'Un et le multiple, une bonne partie de la théologie du premier millénaire de l'ère commune s'est progressivement élaborée. Les déplacements furent amorcés par les néoplatoniciens, en particulier Plotin. Un déplacement est toujours motivé par le désir de mettre à jour un discours et de le faire *parler* pour les personnes de son temps. Aussi, ce qui a surtout intéressé la pensée théologico-philosophique de la thèse n'était pas le discours engendré par le déplacement lui-même, forcément lié à une anthropologie, mais le *problème* auquel cherchait à répondre le déplacement.

Il y a deux ordres de problème. Le premier est celui d'une interrogation de fond sur la relation entre l'humain et le monde, ou sur la vie au sein de l'univers entier. C'est le centre de cette spirale, autour de quoi on tourne. C'est notamment le questionnement fondamental derrière la théologie apophatique, ou négative, qui, tel que compris par la thèse, se rapporte à quelque chose qui nous dépasse tous et toutes, peu importe comment on nomme ce *quelque chose*. On retrouverait ce questionnement à toutes les époques. Le second ordre de déplacement marque des étapes importantes pour la pensée occidentale. Étapes qui ont conduit à la théologie proposée dans cette thèse :

- Le *Parménide* de Platon, texte clé de la pensée occidentale, antidogmatique et aporétique, qui ne craint pas la spéculation métaphysique afin de susciter un dialogue philosophique, mais qui au final n'adopte pas de position. || Le discours contemporain sur la spiritualité n'est pas exempt de spéculation et il rejette lui aussi le dogmatisme.
- La promotion de l'intériorité et la quête spirituelle, qu'exprime Augustin d'Hippone. || Étape importante dans une série de déplacements qui conduiront au « tournant subjectif » de la modernité (Taylor) et d'une spiritualité indépendante d'un discours de vérité externe.
- Une interrogation sur les limites du langage, au centre de la théologie apophatique. || La spiritualité contemporaine s'accommode de zones grises pour la raison.
- La naissance du sujet, prémisse de la modernité qui commence déjà à poindre avec Thomas d'Aquin. || Autre étape importante vers une spiritualité d'abord ressentie en soi.
- Une pensée immanente en accord avec la nature, formulée par Spinoza, un des fondateurs de la modernité. || La spiritualité contemporaine, qui *répond de la vie*, a un caractère immanent.
- L'équilibre entre la civilisation et la nature, avec Rousseau, ce qui deviendra une problématique majeure, voire cruciale, au 21^e siècle. || Une des préoccupations qui rendent la spiritualité contemporaine indissociable de l'éthique.
- Avec Emerson et Thoreau, une vie spirituelle intuitive, *éveillée*, en communion avec tout ce qui vit. || On rejoint ici la spiritualité telle que plusieurs cherchent à la vivre au 21^e siècle.

L'addition de tous ces éléments définit le concept de spiritualité adopté par la thèse, qu'Ivone Gebara résume bien avec son idée de « spiritualité du

quotidien » : une « énergie qui nous fait bouger, qui nous fait chercher l'amour et la justice [... et qui est capable] de nous faire sortir de l'individualisme en vue de notre bien et du bien des autres » (2002, 57), ce qui s'accompagne d'un lien avec la nature et qui emprunte des « chemins [...] multiples et variés » (*ibid.*, 68).

À l'énumération supra, il faudrait ajouter l'influence des philosophies et spiritualités orientales, certaine mais difficile à mesurer. Elle est toutefois implicitement présente avec des auteurs comme Emerson et Thoreau, qui y ont souvent fait référence, reformulant notamment le concept bouddhiste de l'éveil (Thoreau). On sait aussi que les mondes grec et judéo-chrétien antiques ont été en contact avec des courants philosophiques et religieux venus d'Asie. Dans l'état de la question a été également mentionnée la popularité en Occident des pratiques spirituelles de l'Inde et de l'Extrême-Orient, qui participent à une hybridation culturelle croissante à notre époque. Pour la présente recherche, l'important n'était pas tant de proposer une recension exhaustive des étapes de la généalogie d'une théologie du cinéma transnational que de faire ressortir l'originalité de ce cinéma par rapport à l'ensemble de la pensée discursive, en ayant en tête quelques repères clés.

À notre époque, le mouvement de la spirale provient également de la philosophie occidentale actuelle, dont une partie des travaux tournoient eux aussi autour du rapport entre l'humain et le monde. Les philosophies du cinéma de Gilles Deleuze et de Stanley Cavell s'inscrivent dans ce tournoiement. C'était la première raison pour porter une attention particulière à leurs travaux respectifs. Une deuxième raison venait d'une confiance envers les études cinématographiques, qui ont consacré les écrits sur le cinéma de ces deux philosophes en s'y intéressant de près. Ce qui a conduit à un nouveau regard sur le 7^e art. Un regard radicalement différent des études précédentes qui pour une bonne part analysaient les films avec une méthodologie empruntée à la linguistique. Or, comme suggéré par Robert K. Johnston qui considérait (en 2007) que la théologie s'était presque exclusivement attardée au récit — ou au lien avec la Bible — dans ses analyses filmiques, la présente recherche souhaitait de son côté s'affranchir d'un paradigme littéraire. D'autant plus qu'une bonne partie de ce qu'on appelle le cinéma d'auteur s'est détachée d'un objectif premier visant à raconter une *bonne histoire*. Surtout après la Deuxième Guerre mondiale, dont les horreurs ont secoué la vision du

monde qu'on avait auparavant au sein des sciences humaines. Le cinéma, ancré dans les préoccupations du monde, ne pouvait que suivre ce mouvement, accompagné de nouvelles manières de penser, ébranlant tous les modèles de vérité.

Il y avait une troisième raison et non la moindre : les travaux respectifs de Deleuze et de Cavell apparaissaient complémentaires aux fins de la recherche. La vision de Deleuze part de ce qui démarque le cinéma des autres arts, et donc de préoccupations esthétiques. La vision de Cavell part de l'importance du cinéma pour le spectateur, et conséquemment de ce que le cinéma peut lui apprendre sur lui-même. Ces deux approches, de prime abord très différentes, sont toutefois bien liées à la modernité. Pour Deleuze, un film « moderne » — qui emploie l'image-temps — est un film qui permet le déploiement d'une pensée en phase avec notre temps, et qui nous invite à « croire en ce monde », c'est-à-dire à ses capacités de transformation. Quant à Cavell, il promeut le « perfectionnisme émersonien », soit une éthique qui est une autre façon de parler de l'affirmation de soi, rendue incontournable dans la modernité après Nietzsche. Dans le même ordre d'idée, le philosophe québécois Charles Taylor, parfois cité dans la thèse, considère qu'il est possible de concilier l'affirmation de soi nietzschéenne avec une éthique de bienveillance, celle-ci étant pour lui au cœur de la civilisation occidentale depuis les Grecs et les Juifs anciens.

L'ensemble des travaux de ces penseurs nous invitait à tournoyer autour du corpus filmique pour observer :

- Toute technique (ellipse, temps mort, scène inattendue, ambiguïté narrative et autres) brisant la logique du cinéma classique et rendant impossible la tenue d'un discours de vérité supérieur; et donc rendant possible un « impensé » (Deleuze), une nouvelle avenue pour la pensée, en lien avec des considérations éthiques propres au 21^e siècle;
- Tout moyen servant à créer une complexité dans les personnages, signalant du coup l'existence d'une vie intérieure chez l'autre;
- Un montage ou un cadrage pouvant visuellement mettre en lumière le rapport entre les personnages et le monde, c'est-à-dire l'autre dans sa réalité;
- Un traitement des personnages susceptible d'interpeller le quotidien des spectateurs et des spectatrices.

Il faut aussi signaler l'emploi du concept de « sujet nomade » de Rosi Braidotti, qui s'annonçait précieux pour deux raisons : 1) pour rompre avec le relativisme, en créant un espace au sein duquel les subjectivités sont mobiles, au lieu d'une impression de vérité que chacun posséderait dans son coin, avec les conséquences toxiques que l'on connaît; 2) pour favoriser une posture où on a à la fois le souci de soi et celui de l'autre, et donc pour favoriser l'adoption de choix éthiques fondamentaux, d'intérêt planétaire.

La spirale interne : une sélection de films du cinéma transnational

Le cinéma transnational se verrait comme une spirale qui tourne autour de diverses problématiques du 21^e siècle affectant plusieurs régions du monde, sinon toutes. Il peut être difficile de dire si un film est résolument transnational, ou national, ou encore s'il serait plutôt de l'ordre d'un *blockbuster* globalisant. Mais la difficulté s'apparente à celle de classer les films utilisant en priorité l'image-mouvement (pensée classique) ou l'image-temps (pensée moderne) dans une perspective deleuzienne. Un nouveau concept part de certaines constatations, où on sent que la pensée peine à rendre compte de ce qu'on observe. Le cinéma, phénomène culturel phare de l'époque moderne, évolue au rythme de cette époque, en constantes transformations — technologiques, économiques, politiques, environnementales, socioculturelles. L'ensemble du cinéma, tous genres confondus, reflète ces transformations, de même que les dérives préoccupantes qui les accompagnent — ce qu'on retrouve notamment dans les nombreux films à caractère postapocalyptique. Le concept de cinéma transnational favorise une discussion sur le 7^e art à ce moment-ci de son histoire. La présente recherche a ainsi adopté l'idée d'un cinéma « entre le local et le global » (Ezra et Rowden 2006), soit un cinéma qui témoigne de diverses tensions dans le monde, où on vise à la fois à réaliser des films qui sortent des frontières où ils sont produits, qui résistent à l'homogénéisation culturelle découlant de la mondialisation de l'économie, et qui vont dans le sens d'un progrès social (Hjort 2010).

On pourrait simplifier la définition du « cinéma transnational » en disant qu'*il nous met en contact avec l'autre et sa réalité, tout en portant une signature artistique singulière et en évacuant le plus possible un discours explicite*. Pour la présente

thèse, l'autre commence à se percevoir quand un personnage n'apparaît plus prisonnier d'un récit qui enchaîne actions et réactions. Ou quand le personnage n'évolue pas dans un contexte quasi hermétique pour des spectateurs et des spectatrices venant d'une culture distincte. En termes différents, un film transnational a besoin de *respiration*, ce qui se produit lorsque « l'action flotte dans la situation » (Deleuze)². Du coup, on peut alors remarquer la réalité de l'autre, qui acquiert une importance, devenant une source de réflexion car elle ne sert plus seulement de *décor*. Cette réflexion n'évacue pas les émotions générées par le visionnement d'un film; elle s'y ajoute, faisant appel à l'intelligence du spectateur.

Dans le cinéma transnational, plusieurs types d'observations sont possibles. Une thèse qui s'inscrit dans une recherche en psychologie cherchera bien entendu à repérer des problématiques spécifiques de cette discipline. La présente recherche, elle, voulait rendre compte non seulement d'une spiritualité portée par un film, mais d'une spiritualité portée par le traitement d'un sujet ayant un ancrage local. Pour ce faire, il fallait avoir en tête que la spiritualité contemporaine se présente comme non dogmatique et marquée par la subjectivité, ce qui tend à compliquer les observations du fait qu'elle devient multiforme. Cependant, caractéristique clé, elle s'accommode d'une zone inconfortable pour la raison, d'une forme de *vertige* pour le langage, ou du « mystère du non-savoir » (Gebara). Ce qui est malaisé pour la raison n'est pas nécessairement d'ordre spirituel — comme ce qui rend Scottie muet dans *Vertigo* —, mais ce type d'observation était indispensable à constater.

Dans le premier passage dans la spirale formée par le corpus, la thèse s'est intéressée en priorité aux techniques présentes, préoccupation deleuzienne, de même qu'au traitement des personnages, préoccupation plus cavellienne. On a

² Cette idée de respiration, ou d'action qui flotte dans la situation, se met aisément en parallèle avec l'expérience spirituelle de Thoreau à Walden : « *La lenteur* est une [...] méthode que Thoreau recommande, comme importante pour atteindre *une conscience élevée*. Il est plus difficile de suivre avec attention et délibération les choses qui vont vite; elles vont trop vite pour que nous puissions bien les saisir » (Shusterman 2009, 12, la thèse souligne).

ainsi pu recueillir des observations touchant à des zones inconfortables pour la raison, nous privant d'explications, et donc déifiant la logique de la pensée classique, qui évacue les ambiguïtés par un discours de vérité. C'est ce qui a conduit à envisager un rapprochement avec la théologie apophatique, ou négative, qui émane de l'impossibilité à parler directement de Dieu, ou de son essence. Elle provient donc d'un aveu concernant les limites du langage et de la connaissance.

Deleuze lui-même écrit que, dans le cinéma qu'il estime moderne, l'« image-temps met la pensée en rapport avec un impensé, l'inévocable, l' inexplicable, l'indécidable, l'incommensurable » (*IT-DeI*, 279). Et ce, en lien avec un montage qu'il appelle « irrationnel », dû à une logique narrative floue. Le tout rend impossible tout discours de vérité, mais permet à une nouvelle pensée philosophique de s'étendre, dans l'immanence du monde. C'est ce qui intéresse le philosophe français. Quant à Cavell, son idée maîtresse énonce que « notre relation au monde comme telle n'est pas une relation de *connaissance* » (entretien avec J. Cerf 2009, la thèse souligne); ce que le cinéma permet de constater en reproduisant la condition sceptique de l'humain vis-à-vis du monde³. Mais pour lui, le même cinéma propose une avenue pour ne pas nous laisser entraîner vers le nihilisme, voire le désespoir, en nous montrant des personnages qui réussissent à établir un meilleur lien avec le monde, par la voie d'une mutuelle *reconnaissance*, et en abandonnant l'idée d'une vie rêvée, inaccessible.

Les philosophies du cinéma de Deleuze et de Cavell ne nous conduisent pas en soi vers une réflexion sur la spiritualité. La première décrit comment le cinéma propose de nouveaux concepts philosophiques, et la seconde développe une pensée à portée pédagogique. Ce faisant, elles exposent néanmoins des situations qui rejoignent le problème des limites du langage, ou de la connaissance, au cœur de la théologie apophatique. Quant à la théologie de la thèse, appelée aussi pensée théologico-philosophique, on ne saurait la classer, en

³ Rappelons que pour Cavell, l'individu qui cherche en priorité à *connaître* le monde sera inévitablement déçu par le monde, au point de penser qu'il n'appartient pas à ce monde. Dans une salle de cinéma, le spectateur est aussi devant un monde auquel il n'appartient pas.

ce moment, comme un courant de la théologie apophatique. Du fait que celle-ci s'inscrit dans une tradition religieuse. Mais selon une chercheuse, la théologie apophatique pourrait devenir une théologie de la spiritualité qui traverse toutes les traditions, et qui œuvre à l'établissement de la paix universelle, en insistant sur l'aspect non affirmatif, non discursif, de ce type de réflexion. Et donc en évitant les débats acerbes autour de questions doctrinales (Bulhof 2002).

Le centre de la spirale : l'image de la spiritualité

Au centre de la spirale qui a tournoyé autour du corpus filmique de la thèse, il y a d'abord la vie. Sans quoi il n'y a pas de spirale. On pourrait sans doute dire la même chose d'une bonne partie du cinéma dans son histoire, qui célèbre la vie d'une multitude de façons, avec des moyens sans précédent et sans cesse en transformation.

Lors du deuxième passage dans la spirale constituée par le corpus, l'attention première s'est portée sur la relation entre l'autre et sa réalité. Comme énoncé plus haut, il s'agit, pour la thèse, de la caractéristique qui distingue radicalement le cinéma transnational d'un cinéma globalisant. Si la vie crée la spirale, c'est l'autre qui l'anime. *Par une dynamique entre son intériorité et son extériorité.* Cette dynamique transparait ici encore grâce à la respiration du film. Les moyens techniques utilisés sont divers⁴, de même que le traitement des personnages. Mais le tout converge vers ceci : chez l'autre, il y a à la fois un territoire inaccessible, ou inconnaissable, et un territoire aisément accessible, ou intelligible.

L'inconnaissable pourrait se rapporter aux « profondeurs intimes » de l'individu en modernité dont parle Taylor (1992 [1991]). Sans cet inconnaissable, l'autre

⁴ Trois techniques parmi d'autres, en ce qui touche le rapport entre l'autre et sa réalité : 1) dans le film polonais *Ida* (2014), les protagonistes sont souvent repoussées dans un coin de l'image; le monde, austère, dans lequel elles baignent ressort alors davantage; le film est de plus en noir et blanc. 2) dans le film péruvien *La teta asustada*, les images montrent avec éloquence l'écart entre le bidonville où vit la protagoniste, et l'endroit où elle travaille dans une riche villa de Lima; 3) et dans le film japo-no-taiwanais *Yi Yi* (2000), la caméra filme souvent les personnages à travers une vitre, dans laquelle se reflète le monde, urbain — qui pourrait être aussi celui du spectateur —, autour d'eux.

n'existe plus en tant qu'autre. Dans un récit qui fait d'un personnage le jouet d'une série de rebondissements dans l'action, l'autre disparaît en tant qu'autre, son intériorité n'ayant pas la chance de se manifester. Or, les films analysés nous font *voir* la présence d'un aspect inconnaissable chez l'autre, en nous faisant réaliser, notamment par l'usage de l'ellipse et d'une logique narrative floue, que nous ne pouvons connaître que des fragments de sa vie, aussi bien intérieure qu'extérieure. Constaté cet inconnaissable entraîne de s'éveiller davantage à sa propre intériorité et invite à affirmer sa propre singularité. L'inconnaissable est un paradoxe de la thèse : il crée à la fois une distance, infranchissable, avec l'autre, et une *appartenance transnationale* qui touche à l'intériorité que nous possédons tous et toutes et qui nous distingue les uns des autres.

En même temps, au sein des films analysés, l'autre présente une facette facilement accessible, appelée dans la thèse « posture spirituelle transnationale ». Il s'agit d'une forme d'abstraction, intelligible sans la connaissance du contexte local où on l'observe. Cette posture à la fois transpose une idée de Cavell et prolonge un concept de Deleuze. Par rapport à Cavell, il y a transposition de son idée de « types »⁵. Et par rapport à Deleuze, il y a prolongement de son concept d'« image-temps », qui fait du spectateur un « voyant », ce qui lui permet alors de mettre sa pensée en mouvement, le « schème sensori-moteur » s'étant écroulé. La thèse garde ce concept, mais lui adjoint une autre forme de voyance qui, elle, ne nécessite pas l'usage de la pensée, révélant des points de contact entre l'autre et le spectateur.

La posture spirituelle transnationale est le *concept clé de la thèse*, celui qui permet le plus de suggérer qu'un film est porteur d'une spiritualité pouvant interpeller le spectateur de partout. Elle se rapporte à au moins une des caractéristiques de la

⁵ Les « types cinématographiques sont habités par des figures que nous avons rencontrées ou que nous pourrions bien rencontrer dans d'autres circonstances » (*PM-Cav*, 65). Les types font appel à notre expérience dans le monde, à nos rencontres. La thèse retient l'idée d'une forme d'abstraction véhiculée par un personnage, indépendamment du récit, que le spectateur peut associer à ce qu'il connaît dans le réel.

spiritualité contemporaine, décrite dans les quatre grandes sections, ou angles de vue, de l'analyse filmique :

Chercher. — Dans les films analysés, la manifestation d'une intériorité de la part d'un ou d'une protagoniste s'accompagne dans certains cas d'un intense questionnement existentiel. Plus précisément, il s'agit d'une étape, parfois sous la forme d'une crise, dans un parcours inachevé, en devenir (Deleuze), ou conduisant à un nouveau commencement (Cavell). Il ne s'agit pas d'une quête qui aboutit à l'adoption d'une vérité supérieure, transcendante, comme dans l'itinéraire spirituel d'Augustin dans ses *Confessions*. La *vérité* apparaît alors dans l'idée même de la recherche et elle ne peut être détachée du monde. En d'autres mots, les films invitent à la perception d'une intrigue parallèle, plus intime, et non entièrement résolue, mais qui reste ancrée dans le monde. C'est ce qui a conduit à suggérer que la théologie de la thèse était plus *érotétique* qu'apophatique⁶. Certains aspects des films analysés se rapporteraient ainsi à un *inexprimable*, à propos de la vie, en lien avec le côté non rationnel, ou non rationalisé, des films.

Choisir. — Deleuze parle de « choisir de choisir », c'est-à-dire d'un choix qui gouverne l'ensemble de nos décisions, ou du choix d'un « mode d'existence » véritable relativement à la vie. Quant à Cavell, il ne parle pas de choix véritable, mais de la possibilité de prendre des décisions dans le but de se *perfectionner*, au sens émersonien, c'est-à-dire sans visée élitiste et avec l'objectif de se (ré)approprier sa singularité. Sur ce sujet, on constate dans les films analysés que le choix a souvent un caractère mi-rationnel mi-intuitif, parfois même aporétique, c'est-à-dire qu'il défie la possibilité de l'expliquer par le langage⁷. Ou encore il témoigne d'un processus d'affirmation de soi, ou d'autoguérison intérieure, s'accompagnant d'un geste ou d'une décision qui ne tient pas exclusivement d'une logique rationnelle. Car ce processus témoigne du conflit entre l'intériorité et

⁶ « Érotétique » vient du grec *erôtao*, « interroger ».

⁷ L'exemple par excellence venait du film franco-autrichien *Amour* (2012), où le protagoniste masculin (Jean-Louis Trintignant), transforme en crypte funéraire la chambre où repose sa conjointe (Emmanuelle Riva), dans l'appartement d'une grande ville, puis disparaît pour on ne sait où.

l'extériorité, qui a une part d'inconnaissable. Ce conflit n'est pas le fruit de la modernité, comme paradigme de pensée, mais il semble inévitable à l'époque moderne pour toute personne cheminant dans un itinéraire spirituel. Il a alors pour effet de forcer une réévaluation des choix accomplis pour rester soi-même sans se couper du monde. En d'autres mots, il nécessite une *mise à jour périodique* de nos choix. Un seul film peut davantage mettre l'accent sur le choix que sur la recherche, et vice-versa, mais l'ensemble des films valide ce que saint Augustin signalait déjà il y a seize siècles : la recherche et le choix sont intimement liés dans un itinéraire spirituel. En outre, ces films se trouvent à valider l'idée des deux modes de connaissance jugés adéquats par Spinoza, l'un utilisant la raison, et l'autre, l'intuition.

Voir. — Dans les films analysés, on observe, à l'instar de plusieurs commentateurs qui ont décrit l'art cinématographique en général, un fascinant paradoxe : voir implique aussi de constater, au sein d'œuvres hautement acclamées, des lacunes dans ce qu'on voit ou entend — en raison d'une ellipse, d'un hors-champ ou d'un cadrage qui nous présente un sujet de façon fragmentaire, ou encore d'un silence. Ces lacunes créent un espace pour le spectateur, qui a la possibilité de s'y investir, de mettre sa pensée en marche, au lieu de se laisser entraîner machinalement par une suite d'affects et un récit qui répond à toutes les questions. Ce qui rejoint la vision du cinéaste iranien Abbas Kiarostami (*Le vent nous emportera*) : « Il faut envisager un cinéma inachevé et incomplet pour que le spectateur puisse intervenir et combler les vides, les manques » (entretien avec Jean-Luc Nancy 2001). En même temps, les lacunes forcent aussi à porter une meilleure attention à ce qui nous est montré, soit l'autre dans sa réalité, ou la *relation* entre l'autre et son monde. En fait, on n'a pas le choix alors de s'intéresser à cette relation, dont l'observation remplace l'attente d'un rebondissement narratif — ce dernier ne disparaît pas, mais il ne gouverne plus le montage. Ici, c'est le spectateur qui est invité à adopter une posture spirituelle transnationale. Ce qui en quelque sorte se substitue à l'ambition de *connaître* le monde, objectif conduisant à la déception et au nihilisme selon Cavell. Voir, c'est donc voir *autrement*. Cet autrement peut être mis en parallèle avec la notion d'éveil, que Thoreau emprunte au bouddhisme et qui lui sert à percevoir l'essentiel dans le monde.

Vivre. — *S'éveiller* à l'autre par une posture spirituelle transnationale, c'est en même temps percevoir dans sa réalité tout ce qui peut le menacer, dans son intériorité comme dans son extériorité. Dans plusieurs films, les images montrent ainsi des situations *inadmissibles* pour quiconque place la vie au centre de ses intérêts. Pour rester avec le motif de la spirale, l'inadmissible est une force destructrice qui annihile le mouvement de la spirale. L'inadmissible rend impossible la pensée, au sens de Deleuze. Celui-ci emploie le terme « intolérable » pour exprimer un état où la banalité du quotidien entraîne une « pétrification » de la pensée, celle-ci n'ayant pas la chance de se déployer, de croire en les possibilités de transformation du monde : « [La pensée] ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même » (*IT-DeI*, 220)⁸. L'inadmissible inclut cet intolérable et le prolonge en rendant compte d'images qui montrent une situation menaçant le lien avec l'autre. Dans un tel cas, le monde dans lequel évolue un personnage tend à brouiller l'existence de l'autre en tant qu'autre, cherchant à l'exclure de ce monde, ou en faire un simple rouage au sein du modèle économique dominant. Pour préserver le lien avec l'autre, des choix éthiques s'imposent afin que celui-ci ait à la fois la chance de penser, au sens deleuzien, et de parvenir à une plénitude intérieure, ou à ce que Cavell appelle le perfectionnisme émersonien, qui parallèlement contribue à le faire reconnaître par le monde.

Ainsi, en s'appuyant sur des concepts ou idées-forces de Deleuze et de Cavell, la thèse en vient à conclure que les films du cinéma transnational analysés nous enseignent que, à l'époque moderne et hors d'une tradition religieuse, la spiritualité se vit et se construit avec l'autre, dans une relation égalitaire. Conséquemment, les mêmes films nous font réaliser que la spiritualité est indissociable de l'éthique, ce que Rousseau avait déjà compris au Siècle des Lumières. Une éthique qui combat les inégalités, sous toutes leurs formes⁹.

⁸ Dans le même ordre d'idée, rappelons ce commentaire de la théologienne de la libération Ivone Gebara, cité dans l'état de la question : « Le vacarme assourdissant produit par la société de consommation [...] paralyse la pensée » (2002, 67).

⁹ Cette éthique est particulièrement bien illustrée dans deux films analysés. Dans *L'homme*

Par ailleurs, il est apparu que la pensée du cinéma transnational n'était pas uniquement le fruit de la modernité, qui affirme le primat de la raison pour affronter les problèmes. Cela rejoignait des commentaires, dont un de Cavell, rapportés dans la section sur la généalogie du cinéma, qui avancent qu'une certaine idée du cinéma a longtemps précédé la technologie permettant de projeter des images animées sur un écran. De là, on pouvait suggérer que, si le cinéma demeure le phénomène culturel le plus marquant de l'époque moderne dans son ensemble, il n'appartenait pas pour autant au seul paradigme de la modernité. Les résultats obtenus permettent donc d'énoncer que la spiritualité, telle que décrite dans cette thèse à partir de films du cinéma transnational, ne s'inscrit pas en faux avec la modernité. Elle la prolonge.

Remarques sur le corpus

Les treize films analysés ne pourraient représenter tout le cinéma transnational, multiforme. Cependant, certains des cinéastes qui les ont réalisés sont parmi les plus respectés par leurs pairs : Abbas Kiarostami (Iran), Michael Haneke (Autriche), Aki Kaurismäki (Finlande), Jia Zhangke (Chine), Edward Yang (Taïwan), Nuri Bilge Ceylan (Turquie), Abderrahmane Sissako (Mauritanie), et bien sûr Agnès Varda (France), née en 1928, figure légendaire de l'histoire du cinéma. Le Québécois Denis Côté aussi, s'il n'est pas autant renommé demeure apprécié par les spécialistes et son œuvre est bien connue dans le réseau des festivals internationaux.

Tous les films de ces cinéastes portent une signature distinctive, mais la plupart de leurs techniques, décrites dans la thèse, se retrouvent ailleurs. Dans le processus de sélection du corpus, le visionnement de plusieurs autres films donnait raison à

sans passé (Finlande, 2002), le protagoniste adopte une posture égalitaire avec l'autre; et ce, dans un bidonville, si bien que cet endroit apparaît comme un lieu où la dignité humaine est au centre des préoccupations, à l'opposé du reste du monde.

Et dans le documentaire *Les glaneurs et la glaneuse* (France, 2000), la réalisatrice, Agnès Varda, se met elle-même en scène, sans équipe technique, et tisse des liens étroits avec des exclus, ou avec des marginaux qui rejettent la société de consommation. Deux films qui montrent que l'on peut avoir une personnalité singulière tout en adoptant une posture transnationale, éthique, qui facilite la relation avec l'autre et crée de l'harmonie.

Lipovetsky et à Serroy quand ils écrivent que dans « nombre de films, tout se passe comme si l'appréhension claire et distincte du récit avait cessé d'être une exigence » (2007, 109), ce qui va dans le sens du concept d'image-temps de Deleuze. Les mêmes auteurs estiment aussi qu'« un nombre croissant de réalisateurs se nourrit d'une multiplicité de références » (*ibid.*, 104), ce qui se vérifie assez bien quand on visionne les films projetés dans les grands festivals, marqués par une hybridation culturelle, tout en inscrivant leur sujet dans un contexte local.

En outre, par définition — celle adoptée par la thèse —, le cinéma transnational tend à évacuer tout discours idéologique. D'ailleurs, ce cinéma reflète bien l'écroulement des modèles de vérité se voulant universels qu'on a progressivement connus après la Deuxième Guerre mondiale. Les résultats obtenus dans la thèse sont d'abord ceux de son corpus. Mais il est possible de suggérer qu'on obtiendrait des résultats similaires à partir d'un autre corpus, du moment que les films ont obtenu une solide reconnaissance dans le milieu même du cinéma. Ou on pourrait prolonger, le cas échéant, les concepts définis dans cette thèse en visionnant davantage de films¹⁰.

Le « cinéma est spirituel par nature », énonce Jean Collet dans un dialogue avec Michel Cazenave (2014, 69). Les résultats obtenus ne sauraient valider une affirmation ontologique de ce type. Mais il y aurait lieu de se demander en analysant d'autres films s'il n'y a pas une *affinité naturelle* entre la spiritualité et le cinéma transnational. Celui-ci cherche à se démarquer radicalement des *blockbusters*, mais tout en souhaitant être lui aussi diffusé dans l'espace

¹⁰ Parmi les films qui ont été visionnés en cours de recherche et qui à première vue pourraient conduire à des résultats similaires, signalons : 1) *35 rhums* de Claire Denis (France, 2009); 2) *Lumière silencieuse* de Carlos Reygadas (Mexique, 2007); 3) *Le fils d'Elias* de Daniel Burman (Argentine, 2004); 4) *L'homme qui crie* de Mahamat Saleh Haroun (Tchad, 2010); 5) *Footnote* de Joseph Cedar (Israël, 2011); 6) *Le tableau noir* de Samira Makhmalbaf (Iran, 2000); 7) *The Lunchbox* de Ritesh Batra (Inde, 2013); 8) *Still Walking* de Hirokazu Kore-eda (Japon, 2008); 9) *Le poème* de Lee Chang-dong (Corée du Sud, 2010); 10) *Café Lumière* de Hou Hsiao-hsien, surnommé HHH (Taïwan, 2003); 11) *Leviathan* d'Andreï Zviaguintsev (Russie, 2014); 12) *Winter's Bone* de Debra Granik (États-Unis, 2010); 13) *Tu dors Nicole* de Stéphane Lafleur (Québec, 2014).

planétaire. Un questionnement spirituel sans discours de vérité, accompagné de postures spirituelles aisément intelligibles, apparaît, d'après les résultats obtenus dans cette thèse, comme un moyen privilégié pour rejoindre des spectateurs et des spectatrices de partout au 21^e siècle. Ce questionnement et ces postures n'imposent rien, tout en suscitant une réflexion qui, contrairement à la religion, ne semble pas en recul. Une réflexion qui touche au « mystère d'être là » (Gebara) et à la recherche de nouvelles façons de vivre ensemble. En d'autres termes, le cinéma transnational apparaît, dans le contexte du *village planétaire*, comme un véhicule de « l'art épiphanique », qui « nous met en présence d'une réalité autrement inaccessible, et qui revêt la plus haute signification morale ou spirituelle » (Taylor 1998 [1989], 525).

Épilogue

« Cinéma » vient du grec κίνημα (*kínêma*), « mouvement ». Au final de cette thèse, le mouvement se révèle aussi comme une caractéristique de la spiritualité contemporaine, avec un mouvement bidirectionnel : vers soi et vers l'autre. C'est-à-dire un mouvement qui touche autant à l'intériorité qu'à l'extériorité, en recherchant un équilibre entre les deux. Dans une perspective spinozienne, on pourrait simplifier ce mouvement : aller vers la nature, c'est aussi aller vers soi et vers l'autre, ou le monde, soit être en accord avec la substance de tout l'univers. Les films analysés ne tranchent pas ce genre de débat, mais ils nous incitent à rencontrer l'autre, où qu'il se trouve, et à mieux le percevoir au milieu du « vacarme » (Gebara) du monde. Et certains films nous invitent à adopter une vision étendue de l'autre, ce dernier n'apparaissant pas seulement comme l'humain. Ce qui rejoint alors Rosi Braidotti avec son éthique posthumaniste, rompant avec une vision anthropocentriste du monde¹¹.

Quoi qu'il en soit, une idée-force de Spinoza, relayée plus tard dans une mise en garde de Rousseau, se transpose de nos jours dans un cri d'alarme émis par

¹¹ Dans au moins deux films analysés, *Bestiaire* (Québec, 2013) et *Beasts of the Southern Wild* (États-Unis, 2012), on observe un écroulement de la vision anthropocentriste du monde.

beaucoup à notre époque : on n'a plus le choix de s'accorder avec la nature quand pèse une menace sur toute la vie de notre planète¹².

Pris ensemble, les films analysés renouvellent notre façon de voir la vie et le monde. Au sein d'une logique narrative souvent floue, que Deleuze nous aide à analyser. Dans ces œuvres, l'intrigue événementielle tend à s'estomper pour faire place à une intrigue plus intime, où le dénouement reste en suspens¹³. Ils nous font alors *voir* l'inexprimable de la vie, mais aussi sa précarité¹⁴. À partir d'un contexte unique, délimité par l'espace et le temps, mais qui ne demande qu'à être observé, voire *reconnu* dans une perspective cavellienne, que rejoint Taylor par sa défense des minorités culturelles.

Il en résulte une *pensée* originale. Dans les films eux-mêmes. Ils expriment que la raison seule peine à rendre compte du monde et des solutions pour affronter les défis de notre temps. *Mais sans rejeter la modernité*. Ils suggèrent qu'on peut adjoindre à la modernité un *mode de relation intuitif, non discursif*. Ce mode respecte et même encourage l'affirmation de soi tout en permettant de tisser avec le monde des liens qui n'ont pas besoin d'être rationalisés, prévenant ou atténuant ainsi toutes les mésententes qui surgissent trop souvent dès qu'on emploie la parole. Ce mode va dans le sens des transcendentalistes étatsuniens du 19^e siècle, Emerson et Thoreau — influencés par les philosophies orientales et réactualisés par Cavell —, de même que dans le sens de Spinoza — le « Christ des philosophes » pour Deleuze —, avec la connaissance du troisième genre,

¹² La présente thèse est déposée au moment où s'ouvre à Paris la COP21, conférence internationale jugée cruciale par nombre d'environnementalistes.

¹³ En particulier *Le vent nous emportera* (Iran, 1999) de Kiarostami, et les deux films africains de Sissako, *La vie sur Terre* (Mali, 1998) et *En attendant le bonheur* (Mauritanie, 2002), avec leur construction elliptique, qui ne dévoile que des parcelles de vie, et qui laisse la fin ouverte, comme si le film restait inachevé.

¹⁴ L'inexprimable et la précarité de la vie sont bien illustrés dans le film chinois *Still Life* (2006), avec des scènes dans un registre surréel, avec des protagonistes au devenir incertain, et dans le cadre à la fois chaotique et majestueux de la vallée du Yang-Tsé, où se construit le barrage des Trois-Gorges.

adéquate et intuitive, qu'il promeut dans l'*Éthique*, texte clé de la pensée occidentale.

La théologie de cette thèse ou, plus modestement, un exercice théologique dans le vocabulaire de Gisel, nomme « spiritualité » ce mode de relation. Dans les films, c'est par la rencontre avec l'autre qu'on ressent le mieux la spiritualité. C'est-à-dire en percevant un inconnu chez l'autre, en même temps qu'une posture où se dessine un aspect de lui qui est indépendant du contexte dans lequel il évolue. Cet inconnu, ou identité intime, et cette posture, intelligible, ont le potentiel d'interpeller le spectateur, qui a lui-même une identité intérieure et qu'il cherche à préserver. Ils l'invitent aussi à devenir un sujet nomade, réceptif à la subjectivité de l'autre, et respectueux de la manière avec laquelle il exprime sa spiritualité, qui ne saurait être universelle dans le discours ou la pratique.

Par voie de conséquence, la théologie de cette thèse devient une éthique. Décrire la spiritualité promue par cette théologie, ou pensée théologico-philosophique, c'est en même temps promouvoir la nécessité d'un choix fondamental qui se résume à mettre la vie au centre de nos préoccupations. Cette théologie, tirée de l'analyse des films, place la vie avant l'économie et la technologie, le vivre-ensemble avant la popularité et la gloire. De ce côté aussi, les films analysés proposent une vision originale. L'éthique n'est pas juste l'affaire de choix rationnels. La nécessité du choix découle également de la nécessité de préserver le lien entre tout ce qui vit. Et ce lien est mis en lumière par la rencontre avec l'autre et par la perception de postures qui traversent toutes les cultures et toutes les époques.

Enfin, cette théologie est également une méthodologie. Celle-ci est partiellement inspirée de la dialectique platonicienne, où des protagonistes mis en scène discutent de réalités qui sont au-delà du directement observable dans le monde. Dans la recherche qui s'achève, les *protagonistes* étaient Gilles Deleuze et Stanley Cavell. Toutefois, la thèse a aussi adopté la façon de penser, antidialectique, de Deleuze. De sorte que ce sont en priorité des points d'intersection qui ont été mis en lumière entre les deux philosophies, afin de fournir des outils pour conceptualiser des observations qui, pour la présente

recherche, tourbillonnaient autour d'une réalité non directement observable. Et comme dans la philosophie de Deleuze, les concepts retenus ne constituent pas un *système* de pensée, tôt ou tard déphasé et potentiellement toxique pour le monde.

Le tout aboutit à une thèse qui décrit comment la théologie et la philosophie demeurent des disciplines pouvant encore travailler ensemble pour mieux affronter les défis de notre temps, comme le promet Panikkar. D'autant que les résultats obtenus dans cette recherche proposent une avenue pour contribuer à la réalisation de toutes les promesses des Lumières. Et ce, à partir de films acclamés du cinéma transnational, et d'une sorte de *vertige* qu'ils donnent. Un vertige car il défie les limites du langage, mais un vertige qui stimule autant la création artistique, toujours renouvelée, qu'une pensée théologico-philosophique en devenir.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

Bibliographie / Essais, articles de dictionnaire, cours (Deleuze)

- ALLEN, Reginald E. (1983). *Plato's Parmenides* ; Minneapolis : University of Minnesota Press.
- ANDRIN, Muriel (2005). *Maléfiques. Le mélodrame filmique américain et ses héroïnes (1940-1953)* ; Bruxelles : P.I.E.-P. Lang (Repenser le cinéma, n° 2).
- AUGUSTIN, saint (1993). *Confessions*, édition présentée par Philippe SELLIER, texte établi par Odette BARENNE et traduit du latin par Arnauld d'ANDILLY ; Paris : Gallimard (Folio, n° 2465).
- AUMONT, Jacques et Michel MARIE (2004). *L'analyse des films*, 2^e éd ; Paris : Armand Colin (Armand Colin Cinéma).
- AUMONT, Jacques *et al* (2004). *L'esthétique du film*, 3^e éd. revue et augmentée ; Paris : Armand Colin (Armand Colin Cinéma).
- BADIOU, Alain (2010). *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de BÆCQUE ; Paris : Nova.
- BAECQUE, Antoine de, et Philippe CHEVALLIER (dir.) (2012). *Dictionnaire de la pensée du cinéma* ; Paris : PUF.
- BAECQUE, Antoine de (2012). « Mort du cinéma », dans de BÆCQUE et CHEVALLIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, p. 462-466.
- BARLET, Olivier (2010). « The New Paradoxes of Black Africa's Cinemas », dans ĐUROVIČOVÁ et NEWMAN (dir.), *World Cinemas*, p. 217-225.
- BAUER, Edgar (1998). « Généalogie », dans Sylvain AUROUX (dir.), *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, tome 1, 2^e édition ; Paris : PUF (Encyclopédie philosophique universelle, tome 1), p. 1044-1046.
- BAZIN, André (2010). *Qu'est-ce que le cinéma?*, recueil des principaux articles parus d'abord en quatre tomes entre 1958 et 1962 ; Paris : Cerf (Septième art, n° 60).
- BERGALA, Alain (2008). « Du paysage comme inquiétude », dans RAGEL (dir.), *Abbas Kiarostami*, p. 103-124.
- BERGSON, Henri (1972). « Lettre, H. Bergson à L. Brunschvicq, 12 février 1927 », dans *Mélanges. L'idée de lieu chez Aristote. Durée et simultanéité Correspondance. Pièces diverses. Documents*, textes publiés et annotés par André ROBINET ; Paris : PUF, p. 1482-1483.
- BOURQUIN, Gilles (2011). *La théologie de la spiritualité. Une approche protestante de la culture religieuse en postmodernité* ; Genève : Labor et Fides.

- BRAIDOTTI, Rosi (1994), *Nomadic Subject. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* ; New York : Columbia University Press (Gender and Culture).
- _____ (2005). « Affirming the Affirmative. On Nomadic Affectivity », *Rhizomes* 11/12 ; [en ligne] : <www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).
- _____ (2009). *La philosophie... là où on ne l'attend pas* ; Paris : Larousse (Philosopher).
- BRISELANCE, Marie-France et Jean-Claude MORIN (2010), *Grammaire du cinéma* ; Paris : Nouveau Monde.
- BRISSET, Tifenn (2006). *Le cinéma d'Alfred Hitchcock. Une œuvre du devenir-humain* ; thèse de doctorat en philosophie, Université de Grenoble.
- BRISSON, Luc (1992). « Platon : *Parménide* ou *Sur les formes* », dans Jean-François MATTÉI (dir.), *Les œuvres philosophiques. Dictionnaire*, tome 1 ; Paris : PUF (Encyclopédie philosophique universelle, tome 3), p. 1044-1046.
- BULHOF, Ilse N. (2002). « Negative Theology as Spirituality: Deep Openess », dans OLIVETTI (dir.), *Théologie négative*, p. 423-441.
- CANUDO, Ricciotto (1995). *L'usine aux images*, éd. intégrale établie par Jean-Paul MOREL ; Paris : Séguier & Arte éditions.
- CARDINAL, Serge (2010). *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps* ; Québec : Presses de l'Université Laval.
- CAVELL, Stanley (1999) [1971]. *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit de l'anglais par Christian FOURNIER ; Paris : Belin.
- _____ (2003). *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*, textes rassemblés par Élise DOMENACH et traduits par Christian FOURNIER et Élise DOMENACH ; Paris : Bayard (Temps d'une question).
- _____ (2011) [2004]. *La philosophie des salles obscures. Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, traduit de l'anglais par Nathalie FERRON, Mathias GIREL et Élise DOMENACH ; Paris : Flammarion (Bibliothèque des savoirs).
- CERF, Juliette (2009). « Stanley Cavell. "Le combat entre l'espoir et le désespoir motive la pensée" », entretien avec Stanley Cavell, *Philosophie Magazine* ; [en ligne] : <www.philomag.com/les-idees/entretiens/stanley-cavell-le-combat-entre-lespoir-et-le-desespoir-motive-la-pensee-3679?title=&page=0%2C1> (page consultée le 1^{er} oct. 2014).
- CHAPOUILLÉ, Guy (2008). « Un cinéma de l'arrière-fond », dans RAGEL (dir.), *Abbas Kiarostami*, p. 145-154.
- CHENG, François (2000). *D'où jaillit le chant. La voie des fleurs et des oiseaux dans la tradition des Song* ; Paris : Phébus.

- CHENU, Marie-Dominique (1998). « Thomas d'Aquin », *Dictionnaire des philosophes* ; Paris : Albin Michel (Encyclopædia Universalis), p. 1492-1500.
- CHRISTIANSON, Eric S., Peter FRANCIS et William R. TELFORD (dir.) (2005), *Cinéma Divinité. Religion, Theology, and the Bible in Film* ; London : SCM.
- COLLET, Jean et Michel CAZENAVE (2014). *Petite théologie du cinéma* ; Paris : Cerf (Théologies).
- CORRIGAN, Kevin (2010). « The Place of the *Parmenides* in Plato's Thought and in the Subsequent Tradition », dans John D. TURNER and Kevin CORRIGAN (dir.), *Plato's Parmenides and its Heritage* ; Atlanta : Society of Biblical Literature (ACLS Humanities E-Book), p. 23-36.
- CROFTS, Stephen (1998). « Concepts of National Cinema », dans John HILL et Pamela CHURCH GIBSON (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies* ; Oxford: Oxford University Press, p. 385-394.
- DEBIDOUR, Michèle (2007). *Le cinéma, invitation à la spiritualité* ; Paris : Atelier.
- DELADALLE, Gérard (1992). « Thoreau, Henry David : *La désobéissance civile* », dans Jean-François MATTÉI (dir.), *Les œuvres philosophiques. Dictionnaire*, tome 1 ; Paris : PUF (Encyclopédie philosophique universelle, tome 3), p. 1044-1046.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition* ; Paris : PUF (Bibliothèque de philosophie contemporaine / Histoire de la philosophie et philosophie générale).
- _____ (1980-1981). « Sur Spinoza », transcription de cours sur le site *WebDeleuze* ; [en ligne] : <www.webdeleuze.com/php/sommaire.html> (page consultée le 1^{er} sept. 2014).
- _____ (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1* ; Paris : Éditions de Minuit (Critique).
- _____ (1984). « Vérité et temps », transcription de cours sur le site *La voix de Gilles Deleuze* ; [en ligne] : <www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=341>, (page consultée le 1^{er} nov. 2014).
- _____ (1985). *L'image-temps. Cinéma 2* ; Paris : Éditions de minuit (Critique).
- _____ (1990). *Pourparlers. 1972-1990* ; Paris : Éditions de minuit.
- _____ et Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* ; Paris : Éditions de Minuit (Critique).
- DESCHOUX, Marcel (1980). *Platon, ou Le jeu philosophique* ; Paris : Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 243).
- DIXSAUT, Monique (1998). « Platon », *Dictionnaire des philosophes* ; Paris : Albin Michel (Encyclopædia Universalis), p. 1217-1239.

- _____ (2001). *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon* ; Paris, Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).
- DOMENACH, Élise (1998). « Stanley Cavell. Les chemins de la reconnaissance », *Revue philosophique de Louvain* 96/3, p. 496-511.
- _____ (2011). *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme* ; Paris : PUF.
- DULAC, Nicolas et André GAUDREULT (2006). « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction. Les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », *1895*, n° 50 ; [en ligne] : <www.1895.revues.org/1282> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).
- DUMAS, Marc (2010). « La spiritualité aujourd'hui. Entre un intensif de l'humain et un intensif de la foi », *Théologiques* 18/2, p. 199-212.
- ĐUROVIČOVÁ, Nataša et Kathleen NEWMAN (dir.) (2010). *World Cinemas. Transnational Perspectives* ; New York: Routledge.
- EMERSON, Ralph Waldo (2003) [1850]. *Platon, ou, Le philosophe*, précédé de *De l'utilité des grands hommes*, traduit de l'américain et postfacé par Catherine PIERRE ; Paris : Éditions Mille et une nuits (Mille et une nuits, n° 411).
- _____ (2011) [1836]. *La Nature*, traduit de l'américain par Patrice OLIETE LOSCOS ; Paris : Allia.
- _____ (2011) [1838]. *Discours aux étudiants en théologie de Harvard*, suivi de *Le dernier repas*, traduit, préfacé, établi et annoté par Raphaël PICON ; Paris : Cécile Defaut (La chose à penser).
- EZRA, Elizabeth et Terry ROWDEN (dir.) (2006). *Transnational Cinema. The Film Reader* ; Abingdon (UK)–New York : Routledge (In focus – Routledge Film Readers).
- FATTAL, Michel (2006). *Plotin chez Augustin*, suivi de *Plotin face aux gnostiques* ; Paris : L'Harmattan (Ouverture philosophique).
- FOUCAULT, Michel (1994). « Qu'est-ce que les Lumières », dans *Dits et Écrits*, vol. 4 ; Paris : Gallimard, texte 351.
- FROGER, Marion (1999). « Deleuze et la question de la narration », *Cinémas* 10/1, p. 131-155.
- GABARA, Rachel (2010). « Abderrahmane Sissako: Second and Third Cinema in the First Person », dans Rosalind GALT et Karl SCHOONOVER (dir.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories* ; Oxford–Toronto : Oxford University Press, p. 320-333
- GAGNEBIN, Bernard (1998). « Rousseau, Jean-Jacques », *Dictionnaire des philosophes* ; Paris : Albin Michel (Encyclopædia Universalis), p. 1317-1325).

- GAUCHET, Marcel et Jean-Claude QUENTEL (dir.) (2009). *Histoire du sujet et théorie de la personne. La rencontre Marcel Gauchet et Jean Gagnepain* ; Rennes : Presses universitaires de Rennes (Essais).
- GAUDREULT, André et Philippe Marion (2013). *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique* ; Paris : Armand Colin (Cinéma / arts visuels).
- GEBARA, Ivone (2002). « Les religions en mal de salut » et « La spiritualité du quotidien comme source... », dans Pierrette DAVIAU (dir.), *Pour libérer la théologie. Variations autour de la pensée féministe d'Ivone Gebara* ; Québec : Presses de l'Université Laval, p. 13-34 et 55-76..
- GIBELLINI, Rosino (1994). *Panorama de la théologie au XX^e siècle*, traduit de l'italien par Jacques MIGNON ; Paris : Cerf (Théologies).
- GIRAUD, Thierry (2011). *Une spiritualité athée est-elle possible? L'esprit du corps* ; Paris : L'Harmattan.
- GISEL, Pierre. (2007). *La théologie* ; Paris : PUF.
- GOGLIN, Jean-Marc (2010). *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin*, thèse de doctorat en sciences des religions, École pratique des hautes études, Paris.
- GOLDBERG, Philip (2010). *American Veda: From Emerson and The Beatles to Yoga and Meditation: How Indian Spirituality Changed the West* ; New York : Harmony Books.
- GREISH, Jean (2002). « Du "Non-Autre" au "Tout-Autre". Le spectre de la théologie négative », dans OLIVETTI (dir.), *Théologie négative*, p. 147-170.
- HABIB, André et al (2010). « Complexifier la mystique par la mécanique. Entretien avec Bruno Dumont », *Hors Champ* (5 juin 2010) ; [en ligne] : <www.horschamp.qc.ca/spip.php?article394> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).
- HEELAS, Paul et Linda WOODHEAD (2005). *The Spiritual Revolution. Why Religion is Giving Way to Spirituality* ; Malden: Blackwell Pub.
- HIGSON, Andrew (2006). « The Limiting Imagination of National Cinema » ; dans EZRA et ROWDEN (dir.), *Transnational Cinema*, p. 15-25.
- HJORT, Mette (2010). « On the Plurality of Cinematic Transnationalism », dans ĐUROVIČOVÁ et NEWMAN (dir.), *World Cinemas*, p. 12-33.
- HODDER, Alan (2014). « Asia » dans Wesley T. MOTT (dir.), *Ralph Waldo Emerson in Context* ; New York : Cambridge University Press, p. 40-48.
- HOCHHEIMER, John L (2003). « Spirituality, Meaning and Communication », dans John L. HOCHHEIMER et William S. SCHMIDT (dir.), *Spirituality and the 21st Century. Explorations* ; Oxford : Inter-Disciplinary Press, p. 3-20.
- HUNDLEY, Jessica (2006). « Alejandro González Iñárritu. Shaker of Souls », *MovieMaker 13* (Automne), p. 52-56.

- JACQUES, Francis (2002). « Le statut de la pensée apophasique. Dire, dédire, redire », dans OLIVETTI (dir.), *Théologie négative*.
- JOHNSTON, Robert K. (dir.) (2007). *Reframing Theology and Film: New Focus for an Emerging Discipline* ; Grand Rapids : Baker Academic Press (Cultural Exegesis).
- JUMP, Herbert (2007) [1911]. « The Religious Possibilities of the Motion Picture », dans Jolyon MITCHELL et S. Brent PLATE (dir.), *The Religion and Film Reader* ; New York : Routledge, p. 14-26
- KANT, Emmanuel (1997 [1787]). *Critique de la raison pure*, 5^e édition, traduit de l'allemand par A. TREMESAUGUES et B. PACAUD ; Paris : Quadrige & PUF.
- LACROIX, Jean (1993). « Rousseau, Jean-Jacques », dans Denis HUISMAN (dir.), *Dictionnaire des philosophes*, tome 2, 2^e éd. revue et augmentée ; Paris : PUF, p. 2482-2490.
- LAUGIER, Sandra et Marc CERISUELO (dir.) (2001). *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie* ; Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- LAUGIER, Sandra (2011). « Présentation », *Revue internationale de philosophie* n° 256 (numéro spécial sur Stanley Cavell), p. 113-119.
- LEDOUX, Aurélie (2012). « Platon », dans de BAECQUE et CHEVALLIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, p. 544-545.
- LEFKA, Aikaterini (2013). *"Tout est plein de dieux". Les divinités traditionnelles dans l'oeuvre de Platon. Du rapport entre religion et philosophie* ; Paris : L'Harmattan.
- LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY (2007). *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne* ; Paris : Seuil.
- LYDEN, John C. (2003). *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals* ; New York : New York University Press.
- MACHEREY, Pierre (1994). « Spinoza est-il moniste? », dans Myriam REVAULT d'ALLONNES et Hadi RIZK (dir.), *Spinoza. Puissance et ontologie* ; Paris : Kimé, p. 39-53.
- MARRATI, Paola (2006), « Une image mouvante du scepticisme », *Rue Descartes* n° 53/3 (« À quoi pense le cinéma? »), p. 62-70.
- MARTIN, JOHN W. (2007). « Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film », dans Jolyon MITCHELL et S. Brent PLATE (dir.), *The Religion and Film Reader* ; New York–London : Routledge, p. 421-426.
- MISRAHI, Robert (2005). *Spinoza* ; Paris : Entrelacs (Sagesses éternelles).
- MONTEBELLO, Pierre (2008). *Deleuze, philosophie et cinéma* ; Paris : Vrin (Philosophie et cinéma).

- _____ (2008). *Deleuze. La passion de la pensée* ; Paris : Vrin (Bibliothèque des philosophes).
- MOUSOPOULOS, Evangelos (1993). « Platon », dans Denis HUISMAN (dir.), *Dictionnaire des philosophes*, tome 2, 2^e éd. revue et augmentée ; Paris : PUF, p. 2269-2276.
- NAÏM, Joëlle (2004). « Musique en cinéma. Autour de quelques films de Jean-Luc Godard », dans Guillaume Coqui *et al*, *Le phénomène contemporain* ; Paris : Publications de la Sorbonne (Arts et monde contemporain, n° 4, et Ancrages, Cahiers d'art et d'esthétique, n° 4).
- NANCY, Jean-Luc (2001). *L'évidence du film. Abbas Kiarostami* ; Bruxelles : Yves Gevaert Éditeur.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993). *Œuvres*, deux tomes, édition dirigée par Jean LACOSTE et Jacques LE RIDER ; Paris : Robert Laffont (Bouquins).
- OLIVETTI, Marco M. (dir.) (2002). *Théologie négative* ; Padoue : CEDAM (Biblioteca dell' Archivio di Filosofia).
- PAMART, Jean-Michel (2012). *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma* ; Paris : Kimé.
- PANIER, Louis (2012). « Quelques notes sur la "théologie négative" - incidences sémiotiques », *Actes Sémiotiques* n° 115 ; [en ligne] : <www.epublications.unilim.fr/revues/as/2486> (page consultée le 17 août 2015).
- PANIKKAR, Raimon (2012). *Œuvres. Volume VI. Cultures et religions en dialogue. Tome 1. Pluralisme et interculturalité* ; Paris : Cerf (Œuvres de Raimon Panikkar).
- PANOFSKY, Erwin (1973) [1947]. « Style et matériau au cinéma », *Revue d'esthétique* n° 2-3-4, p. 47-60.
- PERL, Eric (2010). « Pseudo-Dionysius the Areopagite », dans Lloyd P. GERSON (dir.), *The Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity*, vol. 2 ; Cambridge (UK) : Cambridge University Press.
- PLATON (1969). *Sophiste. Politique. Philèbe. Timée. Critias*, traduction, notices et notes par Émile CHAMBRY ; Paris : Flammarion.
- _____ (1991). *Phédon*, traduction, introduction et notes par Monique DIXSAUT ; Paris : Flammarion (GF, n° 489).
- _____ (2011). *Parménide*, 3^e édition révisée, traduction, introduction et notes par Luc BRISSON ; Paris : Flammarion (GF, n° 688).
- PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE (1943). *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction par Maurice de GANDILLAC ; Paris : Aubier & Éditions Montaigne (Bibliothèque philosophique).

- RAGEL, Philippe (dir.) (2008). *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel* ; Toulouse–Crisnée : Université de Toulouse II - Le Mirail / LARA & Yellow Now (Côté cinéma).
- _____ (2011). « Chemin faisant... Avec Abbas Kiarostami », *Entrelacs* 8, [en ligne] : <www.entrelacs.revues.org/235> (page consultée le 30 octobre 2015).
- REVEL, Judith (2008). *Le dictionnaire Foucault* ; Paris : Ellipses.
- RIZZERIO, Laura (1997). « Platon apôtre des Grecs dans l'œuvre de Clément d'Alexandrie », dans Ada Babette NESCHKE-HENTSCHKE (dir.), *Images de Platon et lectures de ses œuvres. Les interprétations de Platon à travers les siècles* ; Louvain-la-Neuve et Louvain : Éditions de l'Institut supérieur de philosophie & Éditions Peeters (Bibliothèque philosophique de Louvain, n° 48), p. 53-78.
- RODOWICK, David N. (2008). « Le Monde, Temps », dans François DOSSE et Jean-Michel FRODON (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, traduit de l'américain par Hélène FRAPPAT ; Paris : Cahiers du cinéma (Essais), p. 129-144.
- _____ (2011). *Ethics in Film Philosophy (Cavell, Deleuze, Levinas)* ; [en ligne] : <www.isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic242308.files/RodowickETHICSweb.pdf> (page consultée le 1^{er} sept. 2015).
- ROTHMAN, William et Marian KEANE (2000). *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film* ; Detroit : Wayne State University Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1993) [1763]. *Lettre à Monseigneur de Beaumont, précédée du Mandement de Monseigneur l'Archevêque de Paris* ; Lausanne : L'Âge d'homme (Poche Suisse, n° 126).
- _____ (2002) [1762]. *Du contrat social, ou Principes du droit politique*, édition numérique réalisée par Jean-Marie TREMBLAY pour la collection « Les classiques des sciences sociales » (UQAC), [en ligne] : <http://classiques.ugac.ca/classiques/Rousseau_jj/contrat_social/Contrat_social.pdf> (page consultée le 23 nov. 2015).
- RUSSELL, Bertrand (1952). *Histoire de la philosophie occidentale. En relation avec les événements politiques de l'Antiquité jusqu'à nos jours*, traduit de l'anglais par Hélène KERN ; Paris : Les Belles Lettres (Le goût des idées, n° 17).
- SCHNEIDERS, Sandra M. (2000). « Religion and Spirituality. Strangers, Rivals or Partners », *Santa Clara Lecture 6/2*, [en ligne] : <http://www.liturgy.co.nz/spirituality/reflections_assets/schneiders.pdf> (page consultée le 1^{er} juin 2014).
- SHAMS, Sussan (2011). *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique* ; Paris : L'Harmattan.

- SHUSTERMAN, Richard (2009). « La philosophie comme vie éveillée chez Emerson et Thoreau », traduit de l'anglais (américain) par Lauret PIERRE, *Cahiers philosophiques* n° 120, p. 15-24.
- SPINOZA, Baruch (1990) [1677]. *Éthique*, introduction, traduction, notes et commentaires de Robert MISRAHI ; Paris : PUF.
- TAYLOR, Charles (1992) [1991]. *Grandeur et misère de la modernité*, traduit de l'anglais par Charlotte MELANÇON ; Montréal : Bellarmin (L'essentiel).
- _____ (1998) [1989]. *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte MELANÇON ; Montréal : Boréal.
- THOREAU, Henry David (1967) [1854]. *Walden ou la vie dans les bois. Walden or Life in the Woods* (édition bilingue), introduction, traduction et notes par Germaine LANDRÉ-AUGIER ; Paris : Aubier.
- TIRARD, Laurent (2004) [1995]. « Jean-Luc Godard », dans *Leçons de cinéma* ; Paris : Nouveau monde, p. 211-218.
- TOURAINE, Alain (2005). *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui* ; Paris : Fayard.
- TRÉMOIS, Claude-Marie (2008). *Woody, Aki, Otar... et les autres. 1998-2008. Dix ans de critique dans la revue Esprit* ; Lyon : Aléas.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1961) [1921]. *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques* ; Paris : Gallimard (Tel, n° 109).

Bibliographie / Critiques, analyses des films du corpus de la thèse

Amour (France-Autriche, 2012)

- BOUVIER, Stanislas. « Amour à mort », *Positif* n° 620, octobre 2012, p. 15-17.
- BRADSHAW, Peter. « A Painful Chamber Drama about the Aftermath of a Stroke for an Octogenarian Couple, Michael Haneke's Second Palme d'Or Winner Still Has His Trademark Chill », *The Guardian*, 20 mai 2012.
- DARGIS, Manohla. « Étude on Aging, Its Graces, Its Indignities », *New York Times*, 18 décembre 2012.
- LORANGER, Anne-Christine. « L'autre somme de toutes les peurs », *Séquences* n° 282, janvier-février 2013, p. 42-43.
- SCHWARTZ, Arnaud. « Un appel à l'intelligence sur un sujet sensible », *La Croix*, 23 octobre 2012.
- SOTINEL, Thomas. « Comment c'est l'amour à la fin, quand la vie vous lâche? », *Le Monde*, 23 octobre 2012.

STEWART, Garrett. « Haneke's Endgame », *Film Quarterly* n° 67/1, automne 2013, p. 14-21.

TESSÉ, Jean-Philippe. « Mal mal mal », *Cahiers du cinéma* n° 683, novembre 2013, p. 6-8.

Beasts of the Southern Wild (Les bêtes du sud sauvage) (États-Unis, 2012)

BÉGHIN, Cyril. « La vie de radeau », *Cahiers du cinéma* n° 684, décembre 2012, p. 38.

FERRARI, Jean-Christophe. « La chair du monde », *Positif* n° 622, décembre 2012, p. 17-18

GAJAN, Philippe. « Splendeur du Southern Gothic », *24 images* n° 158, septembre 2012, p. 61.

LAVALLÉE, Sylvain. « Un bric-à-brac miraculeux », *Séquences* n° 280, septembre-octobre 2012, p. 42-43.

PINKERTON, Nick. « Beasts of the Southern Wild », *Sight & Sound*, novembre 2012, p. 82-83.

SCHWARTZ, Arnaud. « Fragiles existences du bayou », *La Croix*, 11 décembre 2012.

SCOTT, A.O. « She's the Man of This Swamp », *New York Times*, 26 juin 2012.

Bestiaire (Québec, 2013)

DARGIS, Manohla. « On Trail of Objectivity in an Unnatural Home », *New York Times*, 18 octobre 2012.

DEQUEN, Bruno. « Mécanique animale », *24 images* n° 157, mai-juin-juillet 2012, p. 42.

FRADET, Pierre-Alexandre. « Le silence plurivoque des bêtes – ou pourquoi le critique peut trahir l'auteur », *Séquences* n° 277, mars-avril 2012, p. 36-37.

GAILLEURD, Céline. « Mécanique de l'absurde », *Cahiers du cinéma* n° 687, mars 2013, p. 48-49.

LACEY, Liam. « What We Learn from Looking at Animals (and Having Them Stare Back) », *The Globe and Mail*, 7 décembre 2012.

LUCIANI, Noémie. « Réapprendre à regarder les animaux », *Le Monde*, 26 février 2013.

OLSEN, MARK. « Sit with the Animals in the Charming 'Bestiaire' », *Los Angeles Times*, 20 février 2013.

RASPIENGEAS, Jean-Claude. « En cage, au zoo », *La Croix*, 27 février 2013.

En attendant le bonheur (Mauritanie, 2002)

FORSTER, Siegfried. « Abderrahmane Sissako, le cinéaste le plus en vue du continent africain », *Radio France internationale*, 15 janvier 2014.

HIGUINEN, Erwan. « Sous l'attente », *Cahiers du cinéma* no 575, janvier 2003, p. 84-85.

MANDELBAUM, Jacques. « Fragments de vies africaines en partance », *Le Monde*, 14 janvier 2003.

MARSOLAIS, Gilles. « Les blessures de l'exil », *24 images* n° 114, hiver 2003, p. 52.

SENNEQUIER, Pascal. « Continent de lumière », *Positif* n° 503, p. 35-36.

Glaneurs et la glaneuse, Les (France, 2000)

CALLENBACH, Ernest. « *The Gleaners and I* », *Film Quarterly* n° 56/2, hiver 2002, p. 46-49.

DELISLE, Martin. « Poème contemporain », *Séquences* n° 212, mars-avril 2001, p. 32-33.

MANDELBAUM, Jacques. « Biens sans maître glanés par maîtres sans bien », *Le Monde*, 5 juillet 2000.

SCOTT, A.O. « A Reaper of the Castoff, Be It Material or Human », *New York Times*, 30 septembre 2000.

STERRITT, David. « 'Gleaners' is Vibrant », *The Christian Science Monitor*, 9 mars 2001.

Homme sans passé, L' (Finlande, 2002)

GOUDET, Stéphane. « Les derniers des hommes? », *Positif* n° 501, novembre 2002, p. 14-15.

KERMABON, Jacques. « Un conte de notre temps », *24 images* n° 112-113, automne 2002, p. 29.

MALAUSA, Vincent. « Le vagabond roi », *Cahiers du cinéma* n° 573, novembre 2002, p. 70-72.

SCOTT, A.O. « Losing Memories But Gaining a Life », *New York Times*, 2 octobre 2002.

TRÉMOIS, Claude-Marie. « *L'homme sans passé* », *Esprit*, novembre 2002, p. 178-181.

Ida (Pologne, 2014)

BAUCHE, Nicolas. « Antisociale », *Positif* n° 636, février 2014.

CASTIEL, Élie. « Le paradoxe des origines », *Séquences* n° 291, juillet-août 2014, p. 55.

NOUCHI, Franck. « *Ida* sonde le tréfonds de l'âme polonaise », *Le Monde*, 11 février 2014.

SCOTT, A. O. « 'Ida,' About an Excavation of Truth in Postwar Poland », *New York Times*, 1^{er} mai 2014.

WHEATLEY, Catherine. « Pawel Pawlikowski Condenses European (and Cinematic) History into a "Sad, Small", Ineffably Potent Road Movie of the Soul », *Sight & Sound*, 28 novembre 2014.

Il était une fois en Anatolie (Turquie, 2011)

BRADSHAW, Peter. « A Long Night Spent Looking for a Body... », *The Guardian*, 15 mars 2012.

DARGIS, Manohla. « One Search for a Body, Another for Meaning », *New York Times*, 3 janvier 2012.

DOMENACH, Élise. « Cherchez la femme », *Positif* n° 609, novembre 2011, p. 27-28.

HURST, Heike. « *Il était une fois en Anatolie* », *Jeune cinéma* n° 342-343, décembre 2011 – janvier 2012, p. 111-112.

LAVALLÉE, Sylvain. « Vérité du cinéma », *Séquences* n° 278, mai-juin 2012, p. 40-41.

ROY, André. « L'humanité », *24 images* n° 155, décembre 2011 – janvier 2012, p. 49.

SOTINEL, Thomas. « Nuri Bilge Ceylan et sa ronde de nuit en Anatolie », *Le Monde*, 2 octobre 2011.

Still Life (Chine, 2006)

AMIEL, Vincent. « Une ouverture dans le cinéma chinois », *Esprit*, octobre 2007, p. 196-200.

BÍRÓ, Yvette. « Tender is the Regard: *I Don't Want to Sleep Alone* and *Still Life* », *Film Quarterly* n° 61/4, été 2008, p. 34-40.

BURDEAU, Emmanuel. « Une ruine pour quoi faire », *Cahiers du cinéma* n° 549, avril 2007, p. 28-31.

KAUSCH, Franck. « Rivière sans retour », *Positif* n° 555, mai 2007, p. 7-8.

KERMABON, Jacques. « Entre deux mondes », *24 images* n° 133, septembre 2007, p. 38.

MANDELBAUM, Jacques. « L'homme noyé dans le changement », *Le Monde*, 30 avril 2007.

Teta asustada, La (Fausta) (Pérou, 2009)

AZALBERT, Nicolas. « La vie en ce jardin », *Cahiers du cinéma* n° 646, juin 2009, p. 40-41.

CATSOULIS, Jeannette. « A Trauma in Peru », *New York Times*, 26 août 2010.

GAUNT, Clare. « Sorrow and Joy in the Andes », *The Guardian*, 20 février 2009.

GRUGEAU, Gérard. « *Fausta. La teta asustada* », *24 images* n° 144, octobre-novembre 2009, p. 53.

O'NEILL, Eithne. « *Fausta* », *Positif* n° 580, juin 2009, p. 34.

SOTINEL, Thomas. « Le destin d'une Péruvienne élevée au lait de la peur », *Le Monde*, 16 juin 2009.

Vent nous emportera, Le (Iran, 1999)

BERGALA, Alain. « L'os et le pare-brise », *Cahiers du cinéma* n° 541, décembre 1999, p. 34-36.

EUVRARD, Michel. « Éloge de l'inachevé », *24 images* n° 101, printemps 2000, p. 40.

HAÏM, Monica. « Rien n'est plus beau que la vie », *Séquences* n° 208, mai-août 2000, p. 43-44.

MASSON, Alain. « Il est, dans un profond retrait, un lieu », *Positif* n° 466, décembre 1999, p. 6-8.

TESSON, Charles. « Le secret magnifique », *Cahiers du cinéma* no 541, décembre 1999, p. 27-29.

Vie sur Terre, La (Mali, 1998)

FORSTER, Siegfried. « Abderrahmane Sissako, le cinéaste le plus en vue du continent africain », *Radio France internationale*, 15 janvier 2014.

HOLDEN, Stephen. « The Millennium in Fable and Reality », *New York Times*, 10 octobre 1999.

MANDELBAUM, Jacques. « Sokolo, village d'Afrique, interpelle le village planétaire », *Le Monde*, 10 juin 1999.

Yi Yi (2000, Taïwan-Japon)

BRADSHAW, Peter. « The Film of the Week Could Be the Film of the Year... », *The Guardian*, 6 avril 2001.

BURDEAU, Emmanuel. « Le regard clair », *Cahiers du cinéma* no 547, juin 2000, p. 67-67.

- JOUSSE, Thierry. « Yang apaisé », *Cahiers du cinéma* no 547, juin 2000, p. 43..
- KERMABON, Jacques. « Entrelacs et pointillisme », *24 images* n° 103-104, automne 2000, p. 49.
- MASSON, Alain. « L'humanité retrouvée », *Positif* no 476, octobre 2000, p. 17-19.
- SCOTT, A.O. « Of Taiwan's Bourgeoisie and Its Affecting Charms », *New York Times*, 4 octobre 2000.
- VALADE, Claire. « La vie, tout simplement », *Séquences* n° 214, juillet-août 2001, p. 42.

Filmographie

Amour

Réalisation et scénario	Michael Haneke (Autriche)
Acteurs principaux	Emmanuelle Riva, Jean-Louis Trintignant, Isabelle Huppert
Production	TF1 Video
Pays de tournage	France
Langue	Français
Durée	126 minutes
Sortie	2012
Version visionnée	DVD / Sony Pictures Classics

Bestiaire

Réalisation	Denis Côté
Production	Metafilms, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains
Pays de tournage	Canada (Québec)
Langue	Français
Durée	72 minutes
Sortie	2012
Version visionnée	DVD / The Kimstin Collection

Bêtes du sud sauvage, Les

Titre original	<i>Beasts of the Southern Wild</i>
Réalisation	Benh Zeitlin
Scénario	Lucy Alibar, Benh Zeitlin
Acteurs principaux	Quvenzhané Wallis, Dwight Henry
Production	Cinereach, Court 13 Pictures, Journeyman Pictures
Pays de tournage	États-Unis
Langue	Anglais
Durée	92 minutes
Sortie	2012
Version visionnée	Blu-ray / Seville Pictures

En attendant le bonheur

Titre original :	<i>Heremakono</i>
Réalisation et scénario	Abderrahmane Sissako
Acteurs principaux	Khatra Ould Abdel Kader, Maata Ould Mohamed Abeid, Mohamed Mahmoud Ould Mohamed
Production	Arte France Cinéma, Duo Films
Pays de tournage	Mauritanie
Langues	Hassanya, Français, Mandarin
Durée	96 minutes
Sortie	2002
Version visionnée	DVD / Cinéart

Fausta

Titre original	<i>La teta asustada</i>
Réalisation et scénario	Claudia Llosa
Actrices principales	Magaly Solier, Susi Sánchez
Production	Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals <i>et al</i>
Pays de tournage	Pérou
Langues	Quechua, Espagnol
Durée	93 minutes
Sortie	2009
Version visionnée	DVD / K-Films Amérique

Glaneurs et la glaneuse, Les

Réalisation	Agnès Varda
Production	Ciné Tamaris
Pays de tournage	France
Langue	Français
Durée	82 minutes
Sortie	2000
Version visionnée	DVD / Arte France : Ciné-Tamaris

Homme sans passé, L'

Titre original	<i>Mies vailla menneisyttä</i>
Réalisation et scénario	Aki Kaurismäki
Acteurs principaux	Markku Peltola, Kati Outinen
Production	Bavaria Film <i>et al</i>
Pays de tournage	Finlande
Langue	Finnois
Durée	97 minutes
Sortie	2002
Version visionnée	DVD / Columbia TriStar Home Entertainment

Ida

Réalisation	Paweł Pawlikowski
Scénario	Paweł Pawlikowski, Rebecca Lenkiewicz
Actrices principales	Agata Trzebuchowska, Agata Kulesz
Production	Opus Film <i>et al</i>
Pays de tournage	Pologne
Langue	Polonais
Durée	82 minutes
Sortie	2014
Version visionnée	Blu-ray / Music Box Films

Il était une fois en Anatolie

Titre original	<i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i>
Réalisation	Nuri Bilge Ceylan
Scénario	Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal
Acteurs principaux	Muhammet Uzuner, Yilmaz Erdogan, Taner Birsnel
Production	Zeynofilm et al
Pays de tournage	Turquie
Langue	Turc
Durée	157 minutes
Sortie	2011
Version visionnée	Blu-ray / Cinema Guild

Still Life

Titre original	三峡好人 (<i>Sānxiá hǎorén</i>)
Réalisation et scénario	Jia Zhangke
Acteurs principaux	Han Sanming, Wang Hong Wei, Zhao Tao
Production	Xstream Pictures, Shanghai Film Studios
Pays de tournage	Chine
Langue	Mandarin
Durée	108 minutes
Sortie	2007
Version visionnée	DVD / Mongrel Media

Vent nous emportera, Le

Titre original	باد ما را خواهد برد (<i>Bād mā rā Khāhad bord</i>)
Réalisation et scénario	Abbas Kiarostami
Acteur principal	Behzad Durani
Production	MK2 Productions
Pays de tournage	Iran
Langue	Persan
Durée	115 minutes
Sortie	1999
Version visionnée	DVD / Mongrel Media

Vie sur Terre, La

Réalisation et scénario	Abderrahmane Sissako
Acteurs principaux	Abderrahmane Sissako, Nana Baby
Production	La Sept Arte
Pays de tournage	Mali, France
Langues	Bambara, Français
Durée	60 minutes
Sortie	1999
Version visionnée	DVD / WinStar TV & Video 2000

Yi Yi

Titre original	——
Réalisation et scénario	Edward Yang
Acteurs principaux	Wu Nien-jen, Elaine Jin, Kelly Lee, Jonathan Chang
Production	Atom Films <i>et al</i>
Pays de tournage	Taiwan, Japon
Langues	Mandarin, Min Nan, Anglais, Japonais
Durée	173 minutes
Sortie	2000
Version visionnée	Blu-ray / Criterion

