Un aveugle au royaume des signes : traumatismes et révélations dans le cinéma de M. Night Shyamalan

Josué Morel

▶ **To cite this version:**

Josué Morel. Un aveugle au royaume des signes : traumatismes et révélations dans le cinéma de M. Night Shyamalan. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01264065

HAL Id: dumas-01264065

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01264065

Submitted on 15 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
UFR 04 – Arts plastiques et Sciences de l'art

Un aveugle au royaume des signes : traumatismes et révélations dans le cinéma de M. Night Shyamalan

Mémoire de master 2 recherche Cinéma et Audiovisuel

Présenté par M. Josué Morel
Sous la direction de M. José Moure

Année universitaire 2014 – 2015

Remerciements à Théo Charrière et Alice Bloch pour leurs relectures.

Corpus

Principal :

- *Sixième Sens (The Sixth Sense),* M. Night Shyamalan (1999)

- *Incassable (Unbreakable)*, M. Night Shyamalan (2000)

- *Signes (Signs)*, M. Night Shyamalan (2002)

- *Le Village (The Village),* M. Night Shyamalan (2004)

- *La Jeune fille de l'eau (Lady in the Water),* M. Night Shyamalan (2006)

- *Phénomènes (The Happening),* M. Night Shyamalan (2008)

- *Le Dernier maître de l'air (The Last Airbender)*, M. Night Shyamalan (2010)

- *After Earth,* M. Night Shyamalan (2013)

Secondaire :

- *Le Village des damnés* (*Village of the Damned*), Wolf Rilla (1960)

- *Pas de printemps pour Marnie* (*Marnie*), Alfred Hitchcock (1964)

- *Les Dents de la mer* (*Jaws*), Steven Spielberg (1975)

- *La Guerre des mondes* (*War of the Worlds*), Steven Spielberg (2005)

Introduction :

« *Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir.* »

Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* [1]

Depuis quinze ans et dix films, M. Night Shyamalan compose une œuvre singulière dans le champ du cinéma américain. Auteur apprécié à la fois du public (*Sixième sens, Incassable, Signes*) et de la critique européenne, la réputation des films de Shyamalan s'est principalement construite sur l'effet produit par de récurrents « twists » dramaturgiques (retournements de situations), signature qui au-delà de son impact immédiat sur le spectateur (le vertige face à une révélation violente) s'inscrit dans une démarche esthétique bien identifiable.

Ce moment du « twist » apparaît en effet à nos yeux moins comme une « distorsion » de la narration que comme son point d'accomplissement. Lorsque l'on visionne un long-métrage de Shyamalan, il semble qu'à un moment donné le film auquel on assiste se soustrait à un autre. À l'image de *Sixième sens*, la plupart des films de M. Night Shyamalan s'appuient tout d'abord sur un postulat fantastique (ici, un enfant doté du don de voir les morts) pour finalement bifurquer vers une quête intime. *Sixième sens* se révèle ainsi en vérité être l'histoire d'un fantôme, le thérapeute Malcolm Crowe, apprenant à faire son propre deuil. Dans *Signes*, le récit d'invasion par des extra-terrestres se couple, puis se substitue, à l'histoire d'un pasteur qui a perdu la foi et la retrouve. Quant au *Village*, la peinture d'une communauté vivant en autarcie, au milieu de bois peuplés de créatures menaçantes, glisse vers la révélation d'un secret : une mise en scène motivée par la volonté isolationniste des fondateurs de cet étrange hameau. Ce mouvement dialectique de transformation d'un film de genre

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964, p.18

(fantastique, science-fiction, horreur, film-catastrophe, ou encore film de super-héros dans le cas d'*Incassable*) en un drame aux enjeux plus ouvertement psychologiques (le vacillement et la recomposition d'un couple dans *Phénomènes*, la dislocation d'une famille et sa réunification dans *Signes*) structure ainsi la majorité des films de l'auteur. Ces enjeux, qui peuvent concerner plusieurs personnages de l'intrigue, se concentrent néanmoins toujours sur une figure centrale (pour reprendre les mêmes exemples : Elliot, le mari, dans *Phénomènes*, Graham, le père, dans *Signes*), un pivot autour duquel se cristallise le basculement narratif.

Notre hypothèse est que toutes ces œuvres reposent sur la construction d'un réseau de signes et d'une scène-clef de révélation où ces derniers révèlent leur véritable portée. D'une certaine manière, les personnages que suit M. Night Shyamalan sont des lointains cousins de Monsieur Sigma, le héros d'un petit récit inventé par Umberto Eco dans l'avant-propos du *Signe*[2] pour poser les fondations de son exposé. Sigma est un citoyen italien qui voyage à Paris et souffre d'un « mal de ventre ». Pour soigner cette douleur, l'homme doit faire face à un ensemble de signes qu'il doit décrypter (la sensation qu'il éprouve, le bottin français pour trouver un médecin, le fonctionnement d'une cabine téléphonique publique pour le contacter, etc.) afin d'identifier ses symptômes et de les présenter à un professionnel en mesure de lui venir en aide. En cherchant à résoudre ce problème, « aussi banal que spontané » nous dit Eco, Sigma est « immédiatement forcé d'entrer dans un réseau de *systèmes de signes* »[3]. Pour Sigma ces signes sont « tous, en tout cas, fondamentaux au regard de l'interaction sociale, au point que l'on se demande si ce sont les signes qui permettent à Sigma de vivre en société ou si la société dans laquelle Sigma vit et se pose comme être humain n'est rien d'autre qu'un vaste et complexe *système de systèmes de signes* »[4]. À l'instar de Monsieur Sigma, les héros des films de M.

[2] Umberto Eco, *Le Signe*, Bruxelles, Editions Labor, 1988
[3] Umberto Eco, *op. cit.*, p.17
[4] *Ibid.*

Night Shyamalan sont plongés dans un « réseau » ou dans « un système », ici l'organisation de divers éléments au sein de l'espace diégétique, et doivent, au fil d'une série de scènes et d'étapes, trouver leur place dans le « monde des signes » qui se présente à eux afin de comprendre et de dépasser le mal qui les habite. Si ce dérèglement présente différents visages selon les personnages et les films, il est à chaque fois la source d'une discontinuité entre l'individu et le monde des signes, discontinuité souvent d'emblée incarnée par un handicap physique ou mental (*Sixième sens* : l'enfant est psychologiquement perturbé ; *Incassable* : Elijah Price est atteint d'une ostéogenèse imparfaite – appelée aussi « maladie des os de verre » – ; *Signes* : le petit Morgan est asthmatique ; *Le Village* : Ivy Walker est aveugle, Noah Percy est fou ; *La Jeune fille de l'eau* : le concierge Heep est bègue ; *After Earth* : le père du héros a sa jambe cassée suite à un accident, etc.), signe que quelque chose ne va pas ou ne va plus mais aussi symptôme d'un aveuglement de ces individus guère accordés à un univers dont la logique leur parait opaque. Ils présentent par ailleurs tous les signes du traumatisme psychique, que Fendor Ferenczi caractérise ainsi : « un choc inattendu, non préparé et écrasant, [agissant] pour ainsi dire comme un anesthésique »[5] dont les conséquences sont « l'arrêt de toute espèce d'activité psychique, joint à l'instauration d'un état de passivité dépourvu de toute résistance »[6]. Les héros sur lesquels s'arc-boutent les récits entrent de fait souvent hébétés dans la fiction : le pasteur de *Signes* se réveille en sursaut, le héros d'*Incassable* émerge d'un accident de train dans un hôpital, le petit Aang du *Dernier maître de l'air* sort d'une longue hibernation, etc. Ils apparaissent de surcroit *écrasés* par leur passé, leurs secrets, encore sous le *choc* de quelque chose que les films vont s'atteler à dévoiler.

Pour déceler et tenter de dépasser le trauma, il faut donc que les personnages principaux retrouvent la vue, assimilent les signes qui se présentent à eux, seuls ou par le lien qui les unit à d'autres individus. De la même manière que Monsieur

[5] Sandor Ferenczi, *Le Traumatisme*, Paris, Editions Payot, 1982, p.40
[6] *Ibid.*, p.40

Sigma recourt à l'aide d'un médecin, les traumatisés des films de Shyamalan restaurent leur regard au contact d'autrui (*Sixième sens* : un thérapeute et son patient[7] ; *After Earth* : un fils et son père ; *Phénomènes* : un couple et une orpheline ; *Incassable* : l'indestructible David Dunn et l'estropié Elijah Price, etc.). Il serait tentant de continuer à filer la comparaison avec la figure de Sigma : les films de Shyamalan seraient ainsi structurés autour du passage d'un sens dénoté (premier stade : les personnages sont confrontés à des signes sans forcément relever ce qu'ils impliquent) à la compréhension d'un sens connoté (second stade : en reliant les différents signifiants qui se présentent à eux, ils accèdent à un sens qui auparavant leur échappait). Pourtant, en dépit de jeux de miroirs et d'entrelacements de scènes qui tendent à conférer aux films de Shyamalan des allures de puzzles filmiques, les récits progressent moins en décryptant un maillage d'indices qu'en prenant la forme de cheminements intérieurs au terme desquels les héros reprennent pied et parviennent à donner un sens à leur existence. Et pour retrouver (ou simplement trouver – à l'image des membres de la communauté de *La Jeune fille de l'eau* qui semblent pris dans une stase avant l'apparition de la jeune narf envoyée dans le monde terrestre pour remplir une mystérieuse mission) sa place, il ne faut pas seulement faire preuve d'observation mais aussi accepter de voir (*Sixième sens*), réapprendre à croire (*Signes*), ou encore affronter et surmonter ses peurs (*Incassable*). D'où l'idée de scènes de « révélations », et d'un « aveuglement » qu'il faut rompre. Dans les films de Shyamalan, les personnages doivent se remettre en question, revenir, rejouer, réapprendre, pour rendre visible ce qui jusqu'ici ne l'était pas. Car voir, c'est révéler : « la vision reprend son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même »[8].

Le « cheminement intérieur » du héros peut par ailleurs refléter un état collectif : dans *Le Village*, par exemple, le secret qui régit la communauté est révélé par

[7] Shyamalan le dit lui-même dans le dossier de presse du film : « l'amitié entre Malcolm et Cole est la clef du succès de la thérapie ».
[8] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.42

l'action de l'un ses membres, Ivy, qui entame sans le savoir un voyage – elle doit, littéralement, suivre un chemin – vers la vérité. Il en va de même dans *La Jeune fille de l'eau* : l'ensemble des personnages semble dans l'attente d'un événement qui va les réveiller, mais une figure, le concierge, incarne plus précisément cet état d'apathie et ce besoin de donner un sens à son existence. L'inverse est toutefois possible, puisque le récit collectif peut également servir le cheminement intime d'un personnage : dans *Signes*, la peur collective (les extra-terrestres) et le drame familial (le deuil de la mère de la famille) sont deux éléments avant tout perçus par le prisme d'une figure, Graham, qui n'apparaît pourtant pas comme le seul personnage traumatisé de l'intrigue. De la même façon, *Sixième Sens* s'appuie sur un duo de protagonistes écrasés par le poids d'un secret (l'enfant qui parle aux fantômes et le fantôme qui refuse d'accepter son trépas), et pourtant le film se révèle finalement centré sur le parcours de Malcolm, le thérapeute. De ces deux cas de figure (un état collectif qui se donne à voir par le prisme d'un individu, le cheminement intime d'un individu en proie à des événements dont il n'est pas le seul concerné), une constance émerge : s'il peut y avoir *plusieurs* traumatisés dans un même film de Shyamalan, il n'y a cependant qu'*un seul* personnage par lequel peut se cristalliser, si cela est possible, le passage de l'aveuglement à la vue retrouvée.

Il nous faut d'autre part poser l'hypothèse de ce qu'impliquerait la rupture de cet aveuglement : ce qui demeurait inexplicable pour les personnages principaux, ce qui obstruait leur vision du monde (par exemple dans *Signes* la foi perdue d'un pasteur suite à la mort soudaine de sa femme) pourrait *in fine* être assimilé et dépassé. Toujours à propos du traumatisme, Ferenczi considère que si « la commotion psychique survient toujours sans préparation, elle a dû être précédée par le *sentiment d'être sûr de soi*, dans lequel, par suite des événements, on s'est senti *déçu* »[9]. Le traumatisme provoque une fracture entre l'individu et ce qui l'entoure, fracture causée par une déception et qui engendre une perte de

[9] Sandor Ferenczi, *op. cit.*, p. 33

croyance (dans *Signes* toujours, la mort de sa femme provoque l'effondrement de sa foi en Dieu). Les films de Shyamalan rejoueraient alors le même scénario d'un personnage qui à l'issue d'un voyage intérieur restaure son habilité à voir le monde, et réussit à faire corps avec lui. Cette revitalisation du regard permettrait par conséquent de comprendre la nature d'un traumatisme (ce dont littéralement on ne peut pas faire le deuil, ce que la conscience refoule), auparavant dissimulé mais suggéré par la mise en scène. Les longs-métrages ici étudiés ne seraient dès lors pas tant des récits de genre que des parcours initiatiques « maquillés », dont la véritable teneur ne se dévoilerait que progressivement, jusqu'à une hypothétique acmé révélatrice. Il parait toutefois nécessaire d'interroger d'ores et déjà la nature de cette hypothèse : la revitalisation du regard est-elle toujours possible ? Et si oui, passe-t-elle par une seule et unique « révélation » ou par plusieurs scènes qui, mises bout à bout, favorisent une prise de conscience de la part des personnages ? L'un des objectifs de notre travail sera dès lors de comparer les différentes évolutions des récits les unes aux autres afin de déceler les similitudes mais aussi les points de divergence que présentent les films ici étudiés.

Il convient de s'interroger d'une part sur la nature de cette unité traumatique à l'origine de l'état d'aveuglement (personnelle, collective, voire même nationale ?), et de l'autre de comprendre les modalités esthétiques de cette opération de révélation. Dans quelle mesure la mise en scène de M. Night Shyamalan suggère-t-elle le traumatisme caché et par quels procédés dramaturgiques et formels parvient-t-elle à l'intégrer au reste du film pour mieux le mettre en lumière ?

Pour répondre à cette question, notre réflexion s'appuiera sur les huit derniers films en date de M. Night Shyamalan (*Sixième sens*, *Incassable*, *Signes*, *Le Village*, *La Jeune fille de l'eau*, *Phénomènes*, *Le Dernier maître de l'air* et *After Earth*) afin de mettre en exergue, par le truchement d'une approche comparative, la notion de trauma et ses incarnations dans le cinéma de Shyamalan. Au regard

de la récurrence de certains signes et de motifs de film en film à partir de *Sixième sens*, nous avons préféré resserrer notre cursus en écartant les deux premiers long métrages du cinéaste de notre étude (*Praying with Anger* et *Wide Awake*), moins directement centrés sur l'idée du traumatisme et ne recourant pas aux stratégies de dissimulations, révélations, et dédoublements des pistes narratives à l'œuvre dans les films qui suivent. Par ailleurs, nous recourrons de façon ponctuelle à l'analyse d'extraits tirés de films d'autres cinéastes (*Pas de printemps pour Marnie* d'Alfred Hitchcock, *Le Village des damnés* de Wolf Rilla, ainsi que *Les Dents de la mer* et *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg), moins pour dresser une généalogie des inspirations esthétiques du travail de M. Night Shyamalan que pour saisir la visée de certains motifs ou scènes-clefs, inscrits dans une tradition du cinéma de genre, de la représentation au cinéma du 11 septembre ou, dans le cas de *Pas de printemps pour Marnie*, de la mise en scène du traumatisme.

L'agencement de notre raisonnement épousera ce principe dialectique au cœur même des œuvres étudiées : nous étudierons tout d'abord le déploiement d'une esthétique du secret, avec des indices témoignant de la présence d'un conflit en germe, puis nous analyserons les principes dramaturgiques et les éléments de mise en scène permettant la révélation, avant de questionner sa portée.

I

Mise en scène d’un dérèglement

Puisque les films de Shyamalan semblent reposer sur un principe de « révélation », dont la mécanique n'apparaîtrait qu'à la faveur d'un second visionnage, une fois le mystère éventé, il serait logique de commencer notre analyse par la fin – le « twist » – pour mettre en exergue l'agencement de chaque film. Toutefois, il convient tout d'abord d'interroger l'impact véritable que peut avoir le « twist » sur le film. Redéfinit-il intégralement ce qui précède ? Pour le critique de cinéma Emmanuel Burdeau, « La révélation ne change rien. Elle apporte juste une compréhension »[10]. Plus encore, Burdeau considère que « ces twists ne modifient pas l'image, ils n'en modifient que le sens. Ils ne modifient pas l'image, ils modifient le *regard* sur l'image »[11]. Dès lors, si l'hypothèse de Burdeau est juste, la nature du secret révélé doit être inscrite dans l'image même, par une stratégie filmique de la dissimulation qu'une modification du regard adopté expose au grand jour.

Observons donc dans un premier temps les signes récurrents d'un dérèglement, d'un trauma enfoui qui parcourent les films de Shyamalan – indices et traces de l'enjeu secret, en amont de la révélation – et comment la mise en scène orchestre ce secret.

1) Disséminer les pièces du puzzle

Tel est l'enjeu fondamental des films de Shyamalan : suggérer la présence d'un sens qui nous échappe, présent souterrainement dès l'amorce du récit, mais dont les pièces sont éparpillées ici et là, dans l'attente d'un lien logique qui viendra leur donner leur pleine mesure.

Bien souvent tous ces éléments sont donnés dès le début du récit, qu'ils soient inscrits dans le champ du visible ou dans le dialogue. Shyamalan renoue ici avec

[10] Emmanuel Burdeau, « Le livre de la nuit », *So Film*, n°10, Mai 2013, p.60
[11] *Ibid.*, p.60

une tradition du cinéma classique[12] qui est de condenser les enjeux de l'intrigue dans une séquence matricielle que le film va ensuite décliner. Les prologues détiennent dès lors une vertu annonciatrice du traumatisme qui sera par la suite révélé et sont le premier moment où les signes se lient les uns aux autres pour constituer un réseau. Prenons l'exemple d'*Incassable.* Dans la première séquence qui suit l'annonce du titre du film et où le générique se poursuit, le héros, David Dunn (Bruce Willis), se trouve dans un train sur le point d'avoir un accident (l'événement déclencheur du récit). La séquence débute par un champ-contrechamp avec un enfant dont la tête inversée (motif récurrent du film, nous y reviendrons) vient souligner le thème central de l'œuvre, la dichotomie entre deux êtres, le héros (David Dunn – Bruce Willis) et l'anti-héros (Elijah Price – Samuel L. Jackson), et permet d'inscrire dans le cadre un premier signe de dérèglement. Dunn entreprend ensuite de séduire une jeune femme assise à ses côtés, retire son alliance afin de mieux cacher qu'il est marié (premier conflit soulevé – le couple éclaté), plaisante en évoquant sa « peur de l'eau » (premier trauma – un accident dans sa jeunesse, qui se répétera vers la fin du film), puis répond à une question à priori anodine (« Vous aimez le football ? – « Pas vraiment. »), qui renvoie à l'épisode traumatique central du personnage : un épisode de son adolescence (un accident de voiture qui a, dans ses souvenirs, mis fin à sa carrière sportive) révélateur de son don (une force surhumaine et une résistance qui font de lui un super-héros) qu'il a inconsciemment rayé de sa mémoire. La jeune femme, embarrassée par la tentative de séduction, finit par changer de place, avant qu'un dernier plan sur le visage de l'enfant, cette fois-ci à l'endroit et au regard réprobateur, préfigure la distance qui s'installera peu à peu entre David et son fils. Ici, toutes les pièces de l'intrigue figurent dans cette

[12] Une règle que l'historienne et critique Carole Desbarats résume ainsi, à partir d'une phrase du *Mépris* située à la fin du film de Jean-Luc Godard : « Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé ». Dans un compte-rendu d'une conférence de Desbarats (le 1/02/04 à l'Université populaire de Caen), Jean-Luc Lacuve détaille la nature de cette « règle » énoncée par l'historienne, « vraie seulement dans certains films classiques [exemples cités : *La Prisonnière du désert*, *Citizen Kane*, *La Nuit du chasseur*], où les cinéastes vont placer au début du récit des éléments très repérables pour les remettre à la fin et boucler ainsi leur film ». – Jean-Luc Lacuve, « Le commencement des films », 8 février 2002, http://www.cineclubdecaen.com/evenement/universitepopulairedecaencinema04.htm [date de consultation : 01/05/15]

séquence-générique, et plus particulièrement au cours d'une conversation constituée d'un seul et unique plan où les aspérités de l'espace permettent toutefois de fragmenter les échanges en une série de champs-contrechamps (la caméra, placée entre deux sièges, panote d'un visage à l'autre), et d'instiller ainsi l'idée d'une fracture au sein d'un plan pourtant continu. En outre, la dynamique même de l'échange, de droite (David Dunn pose les questions) à gauche (sa voisine y répond) confère une étrangeté à la scène. Comme l'explique Emmanuel Burdeau, chez Shyamalan « les mouvements d'appareils lisent […] l'espace »[13]. Or ici il faut lire la scène littéralement *à l'envers* – de droite à gauche.

[14]

Ce principe de séquence matricielle est repris dans l'ouverture de *Signes*, qui contient une série d'indices indiquant la trace d'un désordre. Comme le remarque Axel Cadieux dans *Contes de l'au-delà*, « le premier plan montre, à travers la fenêtre fermée de [la chambre du héros] des balançoires abandonnées dans le jardin familial »[15]. La caméra recule alors et laisse entrevoir la chambre, tandis que la vision des balançoires est altérée par le voile que constitue la vitre – il y a anamorphose, donc déformation. Shyamalan raccorde ensuite ce plan sur une photo de Graham (vêtu d'une soutane) et de sa famille, enlacée, mais le plan suivant nous montre pourtant l'homme seul (deuxième trouble : où est sa femme ?) se réveillant brusquement, comme s'il surgissait d'un cauchemar. Il se

[13] Emmanuel Burdeau, art. cit., p.61
[14] Premier photogramme : le personnage situé à droite pose une question ; deuxième photogramme : la femme, installée à sa gauche, y répond.
[15] Axel Cadieux, « Générations » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà*, Paris, Vendémiaire, 2015, p.74-75

lève, s'arrête devant la chambre de ses enfants (troisième trouble : il n'ouvre pas la porte) avant qu'un cri (quelqu'un serait-il en danger ?) ne le fasse sortir de sa salle de bain, dans un plan où l'on peut voir distinctement la trace d'un crucifix retiré (quatrième trouble : pourquoi une croix aurait-elle été enlevée dans la maison d'un pasteur ?).

Graham sort de la maison, rejoint son frère (Joaquim Phoenix), et s'élance dans les champs de maïs qui bordent la demeure pour retrouver sa fille Bo, qui lui demande « si lui aussi est dans son rêve » (nouveau dérèglement : la porosité entre le réel et l'onirisme – rappelons que la scène s'ouvre sur le réveil du héros), puis son fils Morgan. Le père se précipite vers le garçon, joue son rôle de protecteur – il invite délicatement l'enfant à le regarder –, mais ce dernier, plus fermement, reproduit le même geste pour guider le regard du père vers l'objet du désordre (autre dérèglement : les rôles de l'enfant et du père sont inversés).

Graham s'avance alors dans la direction indiquée par son fils, une sorte de clairière où les épis de maïs sont écrasés sur le sol, et découvre deux chiens qui aboient sans que l'on sache exactement pourquoi (nouveau motif, nouvel indice d'une menace invisible qui plane sur la famille) avant qu'un plan aérien nous révèle que de mystérieux *crop circles* (ou agroglyphes – de gigantesques motifs géométriques observables du ciel et réalisés par l'aplanissement d'épis dans des champs de céréales) sont apparus pendant la nuit. Toutes les grandes pistes du récit sont ainsi condensées dans cette ouverture : la distance entre un père et ses enfants, le renversement des rôles au sein de la structure familiale, déréglée par la disparition de la mère, la présence d'un danger (qui sont les auteurs de cet agroglyphe ? Des extra-terrestres ?), un pasteur qui semble avoir perdu la foi, etc.

Néanmoins, les signes et fragments de la révélation à venir ne sont pas exclusivement présents dans les séquences d'ouverture. Pour reprendre la formule d'Umberto Eco, l'organisation du « réseau de systèmes de signes » ou « système de systèmes de signes »[16] propre à chaque film peut se construire au fil du récit, d'une séquence à une autre. Le réseau, ou l'ordre caché qui régit le « monde des signes », ne se donne pas alors à voir tel quel, mais prend plutôt la forme d'un réseau *en sommeil* : plusieurs signes se présentent à nous, sans révéler un sens immédiatement identifiable, mais ils joueront néanmoins un rôle au cours de l'intrigue.

Reprenons le cas de *Signes*. Les différents éléments de la résolution sont mis en germe dans la première demi-heure du film, et peuvent être à la fois symptômes

[16] Umberto Eco, *op. cit.*, p.17

d’un dérèglement et parties prenantes d’un réseau qui se révélera lors de l’issue finale. Par exemple, l’asthme du garçon, et le TOC de la petite fille, qui ne cesse de laisser trainer des verres d’eau entamés partout dans la maison, indiquent que quelque chose ne va pas : l’air comme l’eau semblent contaminés (idée d’ailleurs explicitement verbalisée par Bo, qui justifie ainsi sa manie). Mais ces deux éléments ont une autre fonction : une crise d’asthme du garçon bloquera son thorax et l’empêchera ainsi d’absorber le gaz toxique de l’Alien, tandis que l’eau se révélera le talon d’Achille de la créature, qui succombera au contact de ces verres disséminés dans la maison. De la même façon, la force brute de l’oncle, ex-batteur de base-ball, est le symptôme d’un trouble (l’homme n’a pas réussi à devenir professionnel à cause d’un défaut rédhibitoire dans sa manière de jouer et peine à trouver sa voie, c’est-à-dire sa place dans le monde) qui jouera pourtant un rôle primordial dans le combat face à l’envahisseur.

Autre cas de réseau de signes en sommeil : dans *Sixième sens*, le secret du film (le héros est mort lors de la première séquence, et c’est son fantôme que nous suivons pendant le reste de l’intrigue) transparait par une série de scènes qui laissent supposer que le personnage n’est plus en mesure de communiquer avec le reste des vivants – à l’exception d’un jeune garçon capable de voir les morts. Par des signes qui, là encore, sont autant symptômes d’un dérèglement (le héros ne communique plus véritablement avec son épouse) que porteurs d’un autre sens, qui ne se donne pas à voir d’emblée. Sa femme présente par exemple tous les symptômes du deuil (les crises de larmes chroniques, les mouchoirs qui jonchent son lit, les antidépresseurs sont des indices de son chagrin), que le

personnage de David Dunn interprète pourtant comme symptômes d'une crise conjugale. L'interprétation faussée entretient le traumatisme, le personnage s'aveugle volontairement, mais la clef de son secret est pourtant inscrite dans le cadre dès le début du film. De la même manière, l'absence physique du personnage est suggérée par un ensemble d'éléments – ses affaires sont entreposées dans la cave de sa maison, il n'y a pas de contact physique avec les autres personnages, ses interlocuteurs ne lui répondent pas ou ne le regardent pas lorsqu'ils s'adressent à eux – et le secret de Malcolm Crowe est annoncé en amont, dans les dialogues mêmes – cf. la scène où le petit garçon confesse au spectre son pouvoir, « Je vois des gens morts, […], ils ne voient que ce qu'ils veulent voir ». Les signes sont en place, mais ils ne formeront un réseau aux yeux du héros qu'à l'issue du film.

Enfin, l'idée de l'existence d'un réseau est également induite par des images-symboles qui mettent en scène un ou des individus *face* à des hiéroglyphes ou pris *dans* un réseau de signes. C'est par exemple le dernier plan de l'ouverture de *Signes* (cf. plus haut), où la famille Hess est réunie complètement pour la première fois à l'écran *devant* et *dans* une énigmatique figure géométrique, comme le révèle un changement d'échelle de cadre, par le passage d'un plan filmé au sol à un plan aérien.

Les hiéroglyphes peuvent aussi, de façon plus littérale, indiquer la présence d'un réseau à identifier. C'est le cas par exemple dans *After Earth* ou *La Jeune fille de l'eau*, où respectivement des peintures rupestres et une pyramide de boîtes de

céréales sont comme des injonctions à déchiffrer une énigme, à « déchiffrer le monde »[17].

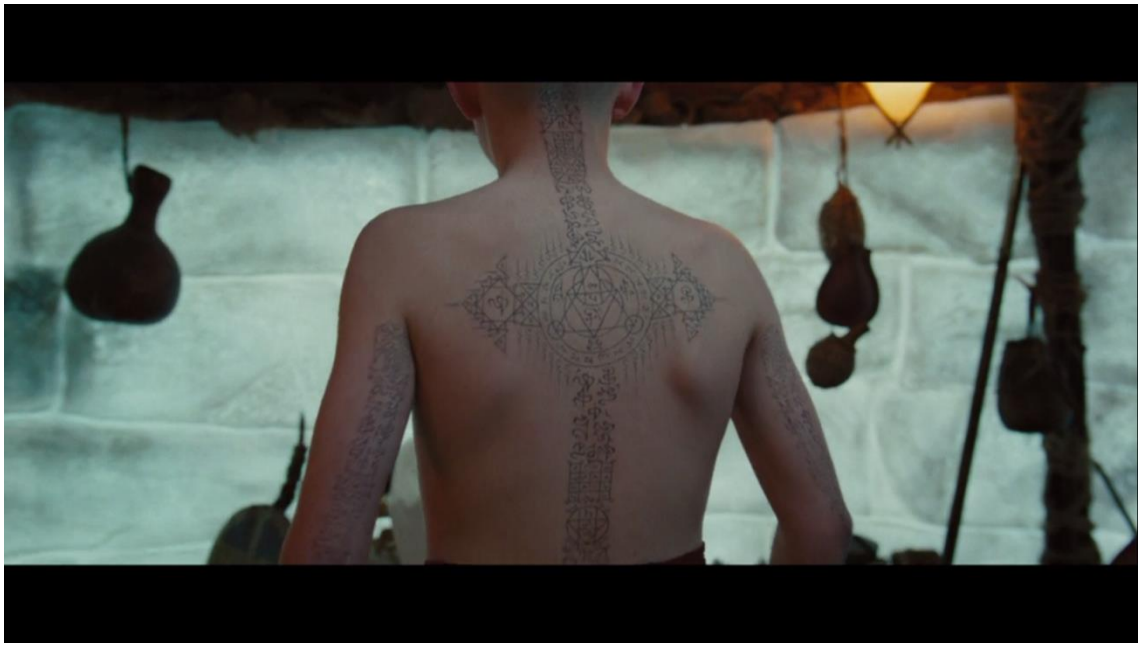
La présence symbolique du réseau est un indice qu'il faut lier les signes entre eux mais aussi, là encore, un symptôme : le regard est obstrué, il faut apprendre à lire l'ordre du monde (*Signes*) ou trouver quelqu'un capable de le traduire – comme le petit garçon aux céréales de *La Jeune fille de l'eau*, qui au sein de l'histoire contée par le film où chaque protagoniste doit remplir un rôle, joue celui de « traducteur ». Le mur de hiéroglyphes peut par ailleurs être à la fois la manifestation de l'existence d'un réseau et la métaphore de l'état psychologique du personnage : dans *Incassable*, le bureau d'Elijah Price, qui tient une boutique de *comics* (il considère qui plus est les bandes dessinées comme un réservoir de signes qu'il faut interpréter), est surplombé par une stèle griffée de symboles égyptiens, qui renvoie aussi à la fièvre herméneutique du personnage : son existence est dévouée à la recherche d'un sens expliquant sa maladie (ses os sont aussi friables que du verre), recherche qui lui permettrait ainsi de trouver sa place dans le monde.

[17] Hugues Derolez (dir.), *Contes de l'au-delà, op. cit.*, p.81, ouvrage où par ailleurs sont reproduits les photogrammes ci-dessous tirés de *La Jeune fille de l'eau* et *Incassable*.

Elijah Price est par ailleurs représenté comme plongé au sein d'un réseau de signes, dans une scène qui fait écho à l'ouverture du film analysée plus haut : dans cette séquence, l'alter-égo de David Dunn parle à la femme de ce dernier, rejouant la rencontre avec la passagère du début (David cache son alliance tandis qu'Elijah, lui, dissimule son identité), non pas pour tenter de la séduire mais au contraire en savoir davantage sur son mariage et son mari.

La scène travaille ainsi le motif de la dualité entre ces deux personnages (l'un est blanc, incassable, marié ; l'autre est noir, estropié, seul) tout en inscrivant à l'écran la matérialité du monde des signes : le sol est jonché de cercles et de carrés de couleurs différentes. Elle constitue une scène d'enquête où le personnage masculin glane des informations et en révèle : on découvrira plus tard, et ce sera même l'objet de la révélation finale du film, que les catastrophes qu'il évoque lors de cette conversation (l'explosion d'un avion, le glissement de terrain, l'incendie d'un hôtel) l'impliquent plus directement qu'il ne veut bien l'avouer.

Enfin, dernier cas un peu à part, les hiéroglyphes peuvent être inscrits sur le personnage même : il en est ainsi pour « l'Avatar », ce garçon mystérieux découvert dans une sphère de glace au début du *Dernier maître de l'air*, dont le corps est recouvert de symboles mystérieux. Le désordre intérieur du personnage, le poids écrasant de sa destinée – il se révèle être la réincarnation d'un être élu, apportant la paix dans le monde fantastique où se déroule l'action –, s'étend jusqu'à son enveloppe corporelle. Le personnage est littéralement « marqué ».



Dans ces séquences d'ouverture, dans l'analyse des « réseaux en sommeil », comme dans l'observation des hiéroglyphes, on peut noter que si le dérèglement ici mis en scène (il y a un traumatisme – un deuil non fait, un secret inavoué, une incapacité de l'individu à trouver sa place dans le monde) est intérieur, il parait néanmoins contaminer l'ensemble de l'espace diégétique. Ainsi on peut supposer que la mise en scène retranscrit moins une perception subjective du monde qu'elle ne procède à une *objectivation* de la subjectivité des personnages : le désordre s'inscrit concrètement dans la matérialité du monde. Pour vérifier cette hypothèse, concentrons-nous maintenant plus précisément sur l'organisation de l'espace au sein des films de M. Night Shyamalan.

2) Espaces fracturés

De nombreuses traces de conflits sont en effet données à voir par l'organisation même de l'espace. De la même manière, le montage permet lui aussi d'exprimer l'idée, à travers une fragmentation de l'espace, d'une dislocation de l'ordre psychique ou, comme nous allons désormais le voir, de la cellule familiale.

Chez Shyamalan, on peut effectivement observer un éclatement des foyers au sein de la mise en scène, notamment par les rapports de force qu'induisent le découpage et la composition des plans. Ainsi, dans *Signes*, les scènes à l'intérieur de la maison viennent mettre en lumière une rupture entre les enfants et les adultes, incapables de remplir pleinement leur fonction parentale. Ce motif de la rupture, déjà présent dans la séquence d'ouverture (le père et l'oncle apparaissent pour la première fois à l'écran dans la maison, tandis que les enfants sont eux en dehors de son périmètre, dans les champs de maïs), est ici rejoué. Suite à l'apparition d'une mystérieuse entité aperçue sur le toit de la demeure, Graham et son frère livrent leur déposition au shérif de la ville.

Ici, l'enfant est associé à la seule figure d'autorité opérante du film (une policière) tandis que le découpage et le dialogue révèlent l'impotence des figures tutélaires, présentes au sein d'un même plan, qui n'arrivent pas à définir la nature de ce qu'elles ont vu. Leur description est vague, incomplète, en somme inutile pour permettre d'identifier l'envahisseur nocturne. Le dérèglement est double : Morgan ne se place pas aux côtés des tuteurs, mais bien face à eux, tandis que la policière vient remplir un vide d'autorité, mais aussi d'une présence féminine, renvoyant ainsi à l'absence de la mère. C'est ce duo atypique qui mène la dynamique de l'échange, tandis que les parents sont pris à défaut. Cette représentation d'une rupture entre les enfants et les adultes se répète à plusieurs reprises dans le film, y compris à l'intérieur même de plans supposés réunir les différents protagonistes.

Dans cette scène-ci, l'ensemble de la famille est face à la télévision et découvre l'impensable : des extra-terrestres sont parmi nous. Les adultes sont assis et prostrés en arrière-plan, tous deux abasourdis, et Graham se distingue en étant le seul des quatre personnages à regarder dans le vide. À l'inverse, les enfants occupent le premier plan et délimitent chacun les contours du cadre, regardent frontalement la télévision (et par extension la caméra) l'air grave mais avec calme : ils font face à l'événement. Le plan est symétrique et repose sur une série d'oppositions : enfants/adultes, canapé/télévision, épaules tombantes et mains sur les genoux/position dressée face à l'objet du regard – il y a donc fracture entre les deux groupes, séparés d'ailleurs par une table.

Ce principe d'éclatement peut être observé dans d'autres films, comme dans *Incassable*, où le couple en crise et la relation distendue entre David et son fils, qui veut en croire à la possibilité que son père soit doté de dons extraordinaires alors que ce dernier refuse cette éventualité, mettent en péril l'équilibre du foyer.

Le photogramme ci-présent met en l'occurrence au même niveau les adultes et l'enfant et s'inscrit donc dans la même démarche identifiée dans *Signes* : mettre en échec l'entité parentale, destituée de sa fonction de figure d'autorité. Non

seulement les trois personnages adoptent la même position (ils sont à même le sol), mais ils occupent de surcroit chacun un coin de la cuisine, l'enfant à gauche et les adultes à droite (nouvelle division du groupe). Deux autres éléments peuvent être relevés : 1) la table désertée qui occupe le centre du cadre redouble l'idée d'un éclatement car elle incarne au contraire un signe d'unité possible ; 2) cette même table obstrue la possibilité d'un lien direct entre le fils et la mère, qui ne peuvent se voir. Le seul personnage qui peut donc faire la jointure, et relier les trois points disséminés du foyer, est le père. C'est à lui qu'incombe la tâche de restructurer le lien dénoué.

Il faut noter sur cette question la récurrence des scènes de dîner dans la filmographie de Shyamalan, scènes qui permettent d'exprimer par l'espace une scission des individus appartenant à un même groupe.

Ainsi dans les premières minutes d'*After Earth*, le père et le fils ont un échange assez vif lors d'un dîner où l'adulte exerce, à l'inverse de *Signes*, une autorité extrême – il fait répéter plusieurs fois une même phrase à l'adolescent jusqu'à ce qu'il la ponctue d'un « sir », lui interdit de se lever de table, etc. L'échange est fragmenté en une série de champs/contrechamps un peu particuliers et ce pour plusieurs raisons. Premièrement, les deux personnages discutent à l'intérieur d'un plan qui les réunit mais où le fils évite le regard de son père – il faut d'ailleurs que ce dernier lui en donne l'ordre pour que leurs regards se croisent. Deuxièmement, chacun occupe une place bien définie à l'intérieur de ce plan : l'adolescent est à droite, au premier plan, et se tient de profil, tandis que le père se trouve à gauche, en retrait, face à la caméra. Troisièmement, ces plans sont liés

à un contrechamp représentant la mère, muette mais dont le regard alerte traduit une attention à l'échange qui se déroule à la tablée. Lorsque le ton vient à monter, le fils se lève pour quitter la table et se retrouve tout d'un coup à moitié hors du plan (le cadre le coupe au niveau du torse), alors que son père le retient. Si les deux personnages cohabitent au sein d'un même plan par la force de l'autorité du père, ils n'en demeurent pas moins désunis.

Cet échange est ponctué par ce plan large regroupant les trois membres du foyer. Comme dans le photogramme d'*Incassable* inséré plus haut, la famille forme une trinité, *a priori* structurée autour du père (il occupe ici d'ailleurs une position centrale, celle du pivot), mais dont les jeux de regard induisent la trace d'un désordre : la mère fixe son mari, le mari fixe l'enfant, Kitai regarde dans le vide. Ou plutôt il regarde la place inoccupée à la table, ce qui renvoie à une absence : celle de la sœur aînée, morte quelques années auparavant. La famille se révèle dès lors, à la lumière de la circulation des regards, moins une trinité qu'un carré désormais incomplet. Cette séquence réunit les deux types de fragmentations identifiés dans *Signes* : fragmentation par le montage (les champs/contrechamps qui séparent la mère des deux personnages masculins), et fragmentation au sein de plans où les protagonistes sont ensemble sans apparaître unis.

Au-delà de cette question du foyer en crise, l'espace permet par ailleurs chez Shyamalan de figurer un repli sur soi (de la communauté ou de l'individu) et d'incarner à l'écran un danger invisible et extérieur.

Ainsi, dans *Signes*, la fracture entre la ferme familiale (un père, son frère, et ses deux enfants) et le reste du monde est figurée par une frontière inscrite dans la topographie des lieux et dans les choix de cadrage du cinéaste. On y retrouve l'idée d'une symétrie – verticale ou horizontale, cf. ci-dessous – comme moyen de figurer une scission.

L'enjeu est ici double : d'une part préfigurer une invasion, celle les extra-terrestres, figures d'altérité qui attaquent la maison et viennent de l'autre côté de la frontière, et de l'autre, représenter le retranchement d'un microcosme sur lui-même – la famille, meurtrie après la mort de la mère dans un accident de voiture. Cette idée du repli sur soi est redoublé par une série de dichotomies : entre la ville et la demeure excentrée, entre la surface et la cave de la maison, entre le ciel et la terre.

Les lignes abondantes qui régissent la structure des plans permettent également de figurer, de façon plus générale, la présence d'un mal invisible. Par exemple, dans *Le Village,* Shyamalan reconduit le même dispositif identifié dans *Signes* pour figurer une frontière. Elle est cette fois-ci littérale, pensée et créée par l'homme : il s'agit d'une ligne de démarcation entre le village et les bois, où vivraient de dangereuses créatures. Là encore, il y a fracture entre l'intérieur et

l'extérieur, là aussi la frontière implique un repli : on ne peut aller au-delà d'une limite désignée.

Il en va de même dans *Phénomènes*, où une invisible toxine émise par les végétaux pousse au suicide ceux qui l'inhalent. Ce danger, par définition invisible, est toutefois matérialisé par ce motif de la ligne. Dans la lignée d'une tradition du cinéma fantastique (des films de Jacques Tourneur au *Village des damnés*, film dans lequel des corps sont tous atteints d'un sommeil profond au-delà d'une ligne invisible), la mise en scène de Shyamalan s'arc-boute autour de cette ambition, récurrente dans ces films, de représenter l'invisible. Dans une interview donnée en 2010 aux Cahiers du cinéma, Shyamalan confirme cette inspiration : « Pour *Phénomènes* je pensais au *Village des damnés*, ce film où toute une ville s'assoupit sous l'effet d'une menace indicible. Il y a cette idée terrifiante : vous franchissez une ligne invisible et pouf !, vous tombez, comme ça. ». Avant d'ajouter, à propos du rôle que joue le vent dans *Le Dernier maître de l'air* et *Phénomènes*, « J'aime beaucoup l'idée que la mise en scène se résume à l'orchestration d'une suite de traces. J'ai toujours préféré une traînée d'indices ou de détails que la scène elle-même. Je pense que toute mon esthétique repose sur cette idée»[18]. Ici, « l'orchestration d'une suite de traces »[19] repose sur la ligne que forme l'ombre des arbres, la grande menace du film, et sur la position des corps sur la route, contenus dans une moitié du cadre.

[18] Jean-Sébastien Chauvin, Vincent Malausa, « Air Shyamalan », *Les Cahiers du cinéma*, 2010, n°659, p.72

[19] Shyamalan avance ici une idée déjà formulée par Bresson : « TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant." – Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p.77

[20]

Sixième sens adopte également ce parti pris de lignes séparant distinctement l'espace en deux, cette fois-ci pour matérialiser une rupture entre le monde des vivants et le monde des fantômes (celui de Malcolm Crowe, le thérapeute interprété par Bruce Willis) – rupture donc individuelle : le héros se ment à lui-même, sa représentation du monde est faussée.

Dans cette représentation par l'espace d'un conflit psychique, l'enfant, qui peut voir et converser avec les défunts, joue un rôle d'intermédiaire, de passeur, entre les deux strates, le monde des vivants et le monde des morts, cohabitant à l'intérieur d'un même plan.

[20] À gauche : *Le Village des damnés* de Wolf Rilla (1960) – à droite : *Phénomènes.*

Le photogramme ci-dessus est l'illustration la plus emblématique de cette dimension du film. Dans cette séquence le jeune Cole, accompagné du thérapeute, se rend à la veillée funèbre d'une petite fille dont le spectre est venu le visiter. Le garçon, situé au milieu d'une diagonale qui relie le fantôme (Malcolm Crowe, en arrière-plan) au père de l'enfant mort (en bas à droite du cadre), fait la jonction entre les deux univers, donne du liant à ce qui n'en a plus, et construit ainsi une passerelle invisible au sein même de l'espace. Par la position des trois figures au sein de l'espace, et du rôle pivot que joue l'enfant (au centre), on voit donc bien, en amont de la révélation finale, qu'il y a dérèglement du côté de Malcolm : il n'appartient pas tout à fait au même monde que les personnages qu'il croise tout au long du film.

C'est ce que montre d'ailleurs Shyamalan par l'omniprésence d'ombres comme signes de cette superposition de deux univers, celui des morts et celui des vivants, dans un même espace. Les ombres sont les stigmates de quelque chose de voilé, en l'occurrence de deux secrets : un garçon possède un don qui lui permet de parler aux morts et un fantôme refuse l'idée de ne plus être en vie.

Dans ce petit montage, regroupant deux photogrammes issus de séquences distinctes (la réception d'anniversaire, et la veillée funéraire en hommage à la petite fille), les ombres de Cole préfigurent l'apparition d'une vision liée à son don de voir les morts. L'ombre annonce, mais aussi témoigne d'une dualité (un secret) qui transparait ainsi à l'écran. Il en va de même pour le photogramme ci-dessous, issu de la même séquence de veillée funéraire.

Malcolm Crowe (Bruce Willis) ignore qu'il est mort, ou du moins, il *refuse* de le voir, il nie l'épisode traumatique qui lui a été fatal, et pourtant il est représenté comme *appartenant* au royaume des ombres. Sa dimension fantomatique est inscrite sur son visage même, à moitié illuminé, à moitié obscurci, tandis que deux ombres, celles de vivants, sont projetées dans « son » plan. Cette inversion quasi-ironique de la situation (une présence spectrale émanant de vivants, dans

un plan centré sur un fantôme persuadé d'être en vie) est renforcée par l'inscription dans le cadre du déni du personnage, qui tourne le dos aux enfants, avant d'être ravalé dans le montage par un fondu au noir.

Maintenant que nous avons observé comment la mise en scène de Shyamalan s'appuie notamment sur l'espace pour donner à voir une présence invisible, il s'agit de se demander comment, par des signes et procédés récurrents, le mal secret qui habite les personnages peut surgir matériellement à l'écran, tel le reflux de quelque chose d'enfoui.

3) L'irruption du conflit

Comment matérialiser physiquement, et non plus simplement suggérer, la trace d'un désordre intérieur ? D'autant plus lorsque le personnage n'est pas complètement conscient de ce désordre (la mort de Malcolm et le « sixième sens » de Cole, la résistance prodigieuse du héros d'*Incassable,* etc.) ? Comment par ailleurs donner corps à la menace invisible du film (les créatures fantasmées du *Village*, les extra-terrestres de *Signes*, la toxine de *Phénomènes*) ? Première solution, passer par un truchement : ne pas représenter directement, mais inscrire dans le plan quelque chose qui *sente* l'invisible, une présence qui en implique une autre. Par exemple, avec un chien.

Ainsi, dans *Phénomènes*, le premier plan est focalisé sur un canidé, tandis que le second identifie immédiatement la menace, bien avant les protagonistes du film. Le champ-contrechamp lie ainsi le signe avant-coureur (le chien) et le danger (les plantes).

Le procédé n'est pas nouveau. Spielberg, notamment, recourt lui aussi à la figure du chien comme signe d'une présence invisible à l'écran - les extra-terrestres, dans *Rencontre du troisième type*, et surtout le requin des *Dents de la mer*. La deuxième attaque du film, où périt un garçon, est précédée par une série de signes avant-coureurs, dont la disparition d'un chien. On voit ainsi plusieurs fois le chien entrer et sortir de l'eau au cours de la séquence, avant qu'un plan sur un bâton qui flotte à la surface de l'eau, raccordé à un plan sous-marin (point de vue subjectif du requin), suggère que l'animal a été attaqué par un autre, tapi sous la surface. Comme dans *Phénomènes*, le chien précède l'attaque et donne corps à cette présence invisible qui se manifeste ensuite dans le montage.

Dans *Le Village*, l'animal figure aussi une présence invisible dans l'enceinte du hameau : ce sont ces corps dépecés et exposés aux yeux de tous, interprétés comme un avertissement que la trêve avec les créatures des bois est sur le point d'être rompue. Cette fois-ci, les animaux sont morts, et ne sentent donc pas, comme dans *Phénomènes* ou *Signes*, une « présence invisible ». Cela ne constitue pas à première vue une véritable « information » pour le spectateur mais, pourtant, si l'on compare les films cités, on remarque qu'il existe toutefois une logique dans cette différence. *Le Village* est en effet le seul film où cette « menace » n'existe pas : elle est inventée, pour inciter les habitants à ne pas

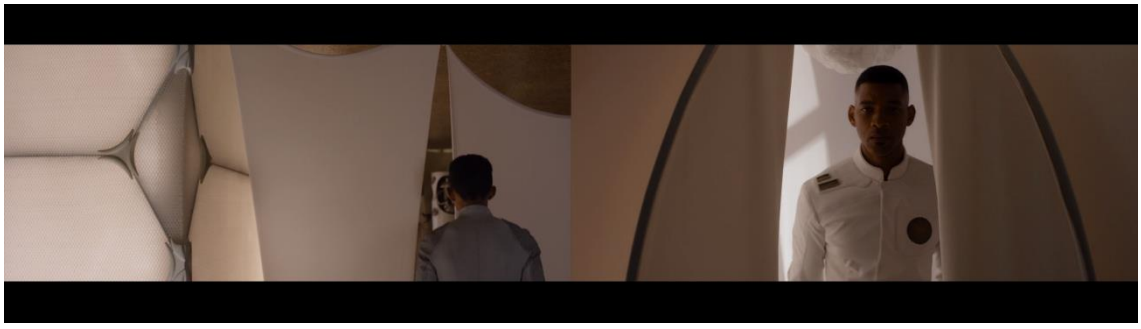
pénétrer dans les bois. Les animaux dépecés incarnent un dérèglement, à savoir l'entrée supposée des créatures dans le village, mais ils sont aussi le fragment d'une mise en scène. Leurs cadavres sont donc signes – mais signes que l'on ne peut pas lire d'emblée, il faudra attendre la révélation – d'un mensonge au cœur du village.

Par ailleurs, l'animal peut être l'incarnation même de la menace. L'animal est alors source du danger (les monstres d'*After Earth* et *La Jeune fille de l'eau*), mais symbolise aussi autre chose. Dans *After Earth* l'ursa est une créature qui ne *voit pas* mais qui *sent* la peur (elle perçoit donc, là aussi, ce que les humains ne peuvent pas voir, de même qu'elle symbolise leur propre aveuglement), alors que les « scrunts » de *La Jeune fille de l'eau*, sortes de chiens-loups dont les dos sont recouverts de pelouse, peuvent se rendre parfaitement invisibles si nécessaire en s'aplatissant sur le sol. L'ursa renvoi à l'épisode traumatique (la mort de la sœur du héros, victime d'une de ces créateurs) et contient la clef pour le résoudre, à savoir surmonter sa peur, tandis que le scrunt est l'obstacle qu'il faut révéler au grand jour et affronter pour que chaque habitant de la résidence puisse jouer son rôle et accomplir son destin – aider la jeune narf à rejoindre le « monde bleu » dont elle est originaire.

Enfin, l'animal peut regrouper plusieurs des caractéristiques évoquées plus haut. Dans *Signes* il est ainsi à fois un présage (les chiens aboient pour une raison mystérieuse), une source de danger (le chien des Hess agresse soudain un enfant) et le marqueur d'une présence invisible (on entend un cri étouffé, signe de sa mise à mort en hors-champ, juste avant que les Aliens pénètrent dans la maison des Hess). L'animal traduit une gradation du danger : premièrement l'apparition des « signes » dans les champs de maïs, puis un premier pic de violence, et enfin le début de l'invasion à proprement parler, signifié par l'aboiement d'un chien qui soudainement se tait, manifestation redoublée dans le plan par une petite statuette, apposée sur la cheminée, représentant un chiot.

Outre ce premier procédé, Shyamalan recourt à des inscriptions plus littérales d'une menace ou d'un trouble dans le plan, notamment par le symbole de la faille. La faille peut avoir plusieurs significations dans les films de Shyamalan : elle peut être cette béance par laquelle s'infiltre la menace invisible (donc signe de contamination) ou figurer le trouble intérieur d'un personnage ou d'une communauté. *Phénomènes*, lors d'un plan fugace, embrasse de façon littérale le motif, par la présence d'une déchirure dans la toile d'une voiture laissant le mal – une attaque invisible et implacable – s'insinuer dans un espace présumé clos.

C’est un motif que l’on retrouve fréquemment dans ses films. Il y a ainsi cette fenêtre brisée dans l’ouverture de *Sixième sens* (signe qu’un étranger est dans la maison), la rencontre avec le « serial-killer » dans *Incassable*, là aussi devant une fenêtre grande ouverte, l’ultime soubresaut du mystérieux « événement » de *Phénomènes*, lorsque l’air pénètre la petite maison où se déroule la fin du film, à travers des fenêtres là aussi cassées. Mais c’est peut-être dans *After Earth* que le motif de la faille apparaît comme le plus présent. Nous évoquions plus-haut la scène du dîner où Kitai et son père s’opposent. Juste avant cette séquence, un raccord inscrit à l’image la distance qui s’est installée entre les deux personnages : alors que Kitai vient d’apprendre qu’il avait raté son examen de ranger, on le voit sortir par une porte en forme d’iris. Plan suivant : le père rentre chez lui, en franchissant une ouverture similaire.



Cette faille permet de mettre en scène une opposition des personnages – l'un sort de dos, l'autre rentre de face –, mais se révèle aussi, comme nous le verrons plus tard au cours de notre raisonnement, une métaphore de l'utérus dont le jeune Kitai, pas encore adulte, n'est jamais sorti, comme il n'est jamais au fond sorti de cette « boîte » dans laquelle il a vu mourir sa sœur. La faille se donne en tout cas à voir immédiatement, au-delà de sa portée métaphorique, comme signe de dérèglement. On en retrouve partout dans le film : c'est la faille spatio-temporelle qui va mener les deux personnages jusqu'à la planète Terre, délaissée et devenue inhabitable pour l'homme, mais aussi cette membrane qui s'ouvre et se referme à l'entrée du vaisseau, séparant donc l'abri du monde dangereux, ou encore les fissures à l'intérieur même de cet abri, à moitié en ruines.

Enfin, évoquons l'importance du recours à des couleurs dissonantes chez Shyamalan, trait commun à nombre de ses films (les visions qu'expérimente David Dunn dans *Incassable*, cisaillées de saillies chromatiques révélatrices ; la bague du héros de *Phénomènes,* qui change de couleur selon l'humeur de celui qui la porte), et qui s'avère particulièrement important dans *Le Village* et *Sixième sens*.

Dans le cas du premier film, le rouge est en effet une couleur prohibée pour les habitants, puisqu'elle est supposée attirer, selon les mythes du village, les créatures qui peupleraient les bois. Cette même couleur renvoie également aux manteaux des dits monstres, et est donc assimilée au subterfuge inventé par les anciens du village : faire régner la peur d'une chose qui n'existe pas pour priver les habitants de toute envie de franchir les frontières de la ville.

Comme l'indique le premier plan du montage ci-dessus, la fleur rouge doit être enterrée (pour ne pas provoquer le courroux des créatures des bois), tandis que dans le deuxième plan le rouge symbolise une fissure dans l'ordre établi du village – doublement symbolique : c'est une faille (cf. plus haut) et sa couleur est porteuse de mauvais présages. Le rouge, qui figure donc la peur, suscite un désordre et doit être *enterré.* Ici, il y a littéralement *refoulement* de la part des habitants du village : les créatures rouges sont refoulées au-delà de la frontière, les fleurs rouges sont enterrées, etc. Ce refoulement symbolique renvoie bien entendu à un autre, lui réel : les habitants ont fui toute civilisation, jusqu'à inventer un retour en arrière, ce qui revient à enterrer leur passé, et avec lui l'existence de l'événement traumatique – la perte de proches. Ici, le rouge est donc l'incarnation directe et la plus franche du trauma. Il revient à la surface, les fleurs sortent de la terre. Le rouge symbolise par ailleurs l'emprise d'une machination secrète, la réussite d'un simulacre orchestré par l'homme lui-même. Plus tard dans le film, alors même que l'héroïne a pourtant connaissance de la facticité du mythe des créatures des bois, sans pourtant en avoir eu la preuve visuelle – elle est aveugle –, un plan vient réactiver le mécanisme de la peur pour elle, et par extension pour le spectateur, lui aussi au courant du subterfuge. Une explication rationnelle a d'ores et déjà été livrée (les créatures ne sont que des costumes), mais la peur, elle, demeure.

Le rouge est ainsi associé à la peur tenace, d'une créature, d'un danger que l'on sait faux mais qui pourtant exerce toujours une emprise, et au reflux matériel de cette panique (la couleur) qui vient « contaminer » le plan.

Shyamalan utilise ici la couleur comme pouvait le faire Alfred Hitchcock dans *Pas de printemps pour Marnie*. Marnie est une cleptomane qui tout au long du film apparaît particulièrement touchée par des événements *a priori* anodins (exemple : le tonnerre retentit). Surtout, la jeune femme défaille à la vue du rouge. Alors que Marnie, présente à une chasse à courre, semble choquée par l'enthousiasme des participants de ce rituel violent (on voit notamment une meute de chiens se précipiter sur un renard), son regard est attiré par la redingote d'un homme sans visage, tenant dans sa main une cravache, autre signe de violence, qui semble déclencher chez elle une trouble inexplicable. La couleur contamine entièrement le cadre, par un principe de surimpression.

On découvrira par la suite que Marnie revit au cours de ses crises un événement traumatique (un meurtre) : le rouge en est l'un des éléments déclencheurs, il renvoie au sang autant qu'il est l'incarnation formelle d'un « reflux » du trauma enfoui (le rouge envahit le cadre).

Dès *Sixième sens,* Shyamalan fait un usage analogue de la couleur comme signe d'un trauma. La logique de « reflux » est poussée au paroxysme dans la scène de la réception d'anniversaire, où deux plans se répondent pour figurer la montée d'une tension et augurer l'apparition d'un fantôme.

Le ballon rouge semble ici « remonter » à la surface (tel le secret enfoui du petit garçon – celui de pouvoir voir les morts) et le contrechamp consacre l'irruption du rouge, qui, associée à une spirale, exprime le reflux de quelque chose que le personnage refoule au fond de lui-même : son don, la cause de visions d'effroi. Ici, la répartition de la couleur dans chaque plan – un centre rouge sur un fond plan ; un centre blanc dans une spirale vermeil – donne l'impression que le ballon a éclaté, et que ce qu'il contenait s'est répandu dans le reste du cadre. Ici,

le processus est le même que dans la scène tirée de *Pas de printemps pour Marnie* mentionnée plus haut : le rouge d'un objet contamine ensuite le cadre – par un effet extra-diégétique chez Hitchcock, tandis que Shyamalan, lui, joue sur la couleur du décor.

Le rouge est donc la robe du trauma, dans les deux sens du terme : à la fois son symbole et sa parure, qu'il faut mettre à bas pour libérer la vérité. Ainsi, lorsque le jeune Cole décide pour la première fois de faire face à un de ces spectres qui le tourmentent, celui-ci apparaît sous une couverture rouge. Une fois cette dernière retirée, il découvre une petite fille dont les intentions ne sont pas belliqueuses, bien au contraire. Les fantômes ne veulent guère du mal à l'enfant, leurs actions ne sont *in fine* qu'un appel à l'aide.

Il en va de même dans *Le Village* où dévoiler le rouge permet de désamorcer la peur, de mettre à jour cette dernière et de la dépasser – en somme, de faire son deuil d'un trauma (le don cauchemardesque de Cole, avec lequel il apprend à vivre ; pour *Le Village* vaincre la créature, et donc sa peur). C'est précisément sur cette question du dévoilement que nous allons désormais nous concentrer, via l'analyse des techniques de mise en scène qu'utilise Shyamalan pour figurer la révélation d'un conflit intérieur ou d'un traumatisme.

II

Révéler la « sombre doublure du monde »

Nous comparions au cours de la première partie de notre raisonnement les différents éléments filmiques (principes de mise en scène, matière narrative, motifs visuels) aux pièces d'un « puzzle » dont le sens s'affirmerait au terme du film. Ce qui ne signifie pas pour autant que les longs-métrages de Shyamalan reposent sur une mécanique linéaire visant à compléter ce « puzzle ». Les films prennent davantage la forme de cheminements intérieurs, à l'issue desquels le regard des personnages a suffisamment mûri pour qu'ils puissent comprendre ce qui jusqu'ici leur échappait. À propos *de La Jeune Fille de l'eau*, Céline Braud compare ce changement du regard à une « anamorphose, cet *art de la perspective secrète* selon Dürer, [qui] recompose les choses en un point de vue privilégié. Décaler son regard, trouver le point et s'y tenir, pour que ce qui est en apparence informe et confus prenne forme et cohérence. »[21]. Ainsi, les *dénouements* (tout converge vers le dénouement d'un conflit chez Shyamalan) sont des moments d'épiphanie, de prise de conscience, et de résolutions plus (*Signes*, *Sixième sens*, *After Earth*) ou moins (*Incassable*, *Le Village*, *Phénomènes*) positives. Mais avant de nous attarder plus en détail sur l'issue de ce voyage intérieur, il convient d'analyser comment ils arrivent à ce point, c'est-à-dire comment le traumatisme est révélé en plein jour. Aux yeux de la critique de cinéma et réalisatrice Axelle Ropert, le retournement, « la marque de fabrique de Shyamalan, […] n'est pas tant le renversement d'une chose en son contraire que l'exposition au grand jour de la sombre doublure du monde, mort et contemporain : c'est déjà fini (*Sixième sens*) et c'est encore aujourd'hui (*Le Village*) »[22]. Le terme de « doublure » semble ici faire volontairement écho aux écrits de Merleau-Ponty, pour qui « le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence »[23]. En l'occurrence cette « doublure d'invisible » correspond à un « secret », identifié par Ropert comme le

[21] Céline Braud, « La Jeune fille de l'eau – Toute une histoire », *L'art du Cinéma*, numéro 61-62 intitulé « Les genres ont cent ans… Vive leur modernité ! », Été 2009, p.77
[22] Axelle Ropert, « La Jeune fille de l'eau », juillet 2006, *Les Inrockuptibles*
[23] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p.85

« chagrin »[24]. Revenir à la source de l'affliction, c'est traverser le miroir, déchirer le voile de l'invisible et percer « la sombre doublure du monde ». Mais comment révéler ?

1) Stratégies de substitution

Première possibilité : la « doublure du monde » est donnée à voir par un dédoublement du film. Comme nous l'évoquions lors de l'introduction, les films de Shyamalan opèrent en effet un glissement d'un tracé à un autre, l'un assimilable à un film de genre (science-fiction, fantastique, film-catastrophe, film d'épouvante ou de super-héros), et l'autre à des enjeux plus intimes. Pour Emmanuel Burdeau, ces « deux fables […] semblent s'écrire indépendamment l'une de l'autre pendant les deux tiers du film »[25], et « la résolution de l'intrigue se fait grâce au travail par lequel le héros comprend que le scénario de genre lui est destiné ». Ainsi, la révélation trouve racine dans un motif de genre (une invasion, un pouvoir, un phénomène paranormal), qui conduit à une acceptation personnelle : accepter ce qui nous dépasse, s'accepter soi-même, faire le deuil. Ce mécanisme de substitution est particulièrement visible dans *Phénomènes*. Dans ce film de 2008, les époux Moore sont confrontés à une catastrophe qui s'abat sur New York et ses alentours : les arbres libèrent une toxine, transportée par le vent, qui pousse ceux qui l'absorbent au suicide. Le « phénomène » se développe de façon bien curieuse, ciblant en premier lieu les groupes les plus nombreux avant d'atteindre les zones les moins habitées. Pour survivre, les personnages doivent donc adopter un comportement contraire à celui des victimes d'un film-catastrophe type : ils ne doivent non pas se réunir pour s'entraider, mais se diviser pour mieux survivre. Pendant la première heure du récit, les Moore sont pris dans un mouvement qui les dépasse et qui concerne

[24] Axelle Ropert, « La Jeune fille de l'eau » art. cit.
[25] Emmanuel Burdeau, « Le livre de la nuit » art. cit., p.60

l'ensemble des protagonistes. On les voit progressivement prendre le train, puis fuir dans l'arrière-pays, d'abord en masse puis au sein de groupes de plus en plus petits, jusqu'à se terrer avec la fille d'un de leurs amis dans une maison isolée. Dès lors, le film de genre se dilue considérablement : il n'y a plus de mouvement, il n'y a plus de menace, ou du moins celle-ci est mise en sourdine pour mieux ressurgir à la fin, et cette fois-ci uniquement dans l'intérêt du « scénario de mélodrame[26] ». Détaillons ce point. Selon Burdeau, « la plupart des fictions américaines fonctionnent sur ce même principe d'un double scénario. Toute aventure, fût-elle mondiale, est aussi pour le héros un moyen de se soigner, de reprendre confiance en lui, etc. […] mais la fable familiale est en général un sous-ensemble de la fable horrifique ou science-fictionnelle : au plus fort de la tempête, seule l'aventure compte, et c'est quand tout est résolu qu'il apparaît qu'en sauvant – réellement – la planète le héros s'est aussi sauvé – spirituellement – lui-même et sa famille »[27]. Quelle est donc la différence entre ce « double scénario » archétypal et le mode opératoire narratif de Shyamalan qui fait communiquer la « fable de genre » et la « fable intime » ? Burdeau apporte une réponse : « Chez Shyamalan, c'est différent. Ni rapport d'échelle, ni hiérarchie : le scénario familial n'est pas contenu dans le scénario d'horreur ou de science-fiction. Pendant les deux tiers du film, chacun semble s'écrire indépendamment de l'autre : d'une part Dunn [le héros d'*Incassable*] se laisse peu à peu convaincre qu'il pourrait être un super-héros, de l'autre il invite sa femme à dîner, rejoue avec elle leur premier rendez-vous… De l'un à l'autre, il n'y *a priori* aucun rapport de cause à effet »[28]. À un moment, les deux scénarios viennent à communiquer, et c'est leur mouvement dialectique qui permet de révéler la portée de la fable « intime ». Que nous racontent les deux premiers tiers de *Phénomènes* ? Que le pays est sous le choc d'une catastrophe, mais aussi que le couple Moore bat de l'aile. Il n'y a « *a priori* aucun rapport de cause à effet » entre les deux fils du récit. Pourtant, le dernier tiers, lui, replace l'intrigue

[26] Emmanuel Burdeau, « Le livre de la nuit », art. cit., p.60
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*

familiale au creux de la catastrophe. Les époux ont, par la force des événements, une petite orpheline à élever, le récit se sédentarise, et la résurgence de la menace est conditionnée par l'intrigue familiale : le « phénomène » revient pour diviser les personnages en deux groupes (le mari d'un côté, la femme et l'enfant de l'autre) et s'arrête au moment où les trois personnages se réunissent, à l'air libre, pour recomposer une famille. Le tempo du « scénario horrifique » se calque alors sur celui du « scénario de mélodrame ».

Cette mécanique de substitution est centrale chez Shyamalan, et là encore, elle est double, voire triple. Car la fable de genre se retrouve greffée, à partir de *Signes*, à une dimension métaphorique supplémentaire. Ce film, *Le Village* et *Phénomènes* racontent au fond la même histoire : une communauté (une famille, un village), face à une menace (des extra-terrestres, un sentiment d'insécurité, une catastrophe biologique) fait le choix d'un repli, d'une forme d'isolationnisme. Ainsi dans *Signes*, la famille se terre dans une ferme en périphérie de la vie citadine, une communauté entière se retire du monde moderne dans *Le Village*, tandis que la famille de *Phénomènes* fuit et évite tout contact avec d'autres groupes, susceptibles de réveiller la toxine en sommeil, et se replie dès lors *à l'intérieur* du pays, moins habité. Il n'est pas interdit de lire dans ces films des allégories de l'Amérique post-11 septembre, à la lumière de quelques liens que tissent les films avec les attaques terroristes et leurs conséquences : la peur de l'autre (les Aliens), la catastrophe (*Phénomènes*, *Signes*), le deuil impossible d'êtres chers (*Le Village*, *Signes*), etc. *Phénomènes* et *Signes* partagent d'ailleurs de nombreuses séquences rejouant la sidération des téléspectateurs américains face à leur téléviseur lors du 11 Septembre – et il faut noter qu'au cours de ces dites séquences la menace elle-même se révèle.

Dans le cas de cette scène de *Signes*, où une vidéo amatrice tournée lors d'une réception d'anniversaire donne à voir un Alien arpentant une rue brésilienne, Merrill Hess réagit comme un spectateur du 11 septembre : il découvre, révulsé et passionné, la découverte. C'est une scène qui se répète beaucoup dans le film : seul, ou à plusieurs, les membres de la famille Hess sont suspendus à l'écran pour suivre ce qui se passe. Il y a communion dans la peur.

Phénomènes file particulièrement la métaphore, en multipliant les séquences de sidération face à la télévision. On découvre *ensemble* ce qu'il se passe mais il faudra ensuite fuir *chacun de son côté* pour survivre.

Sur le deuxième montage, un autre aspect de la réception du 11 septembre est mis en scène : on y voit un groupe de personnages observer avec répulsion la courte vidéo du suicide de l'employé d'un zoo, qui se jette dans une fosse aux lions pour se faire dévorer. La mort est un spectacle ici à la fois repoussant et passionnant, de sorte qu'en dépit de leur dégoût les personnages ne peuvent pas détourner les yeux.

Un autre élément témoigne dans *Phénomènes* de la présence d'une fable dans une autre (une fable intimiste, dans une fable politique, dans une fable de genre) : ces scènes de suicides évoquant les *jumpers* - ces victimes coincées dans le World Trade Center qui ont préféré se jeter dans le vide plutôt que de périr dans les flammes. Sur la question du rapport entre le cinéma et la représentation du 11 septembre, le critique Jean-Baptiste Thoret[29] évoque notamment quelque chose que la télévision n'a pas montré en direct, par décence : « le bruit cauchemardesque » des corps sur le bitume. Ce bruit, dont on connaît l'existence par des témoignages, est bel et bien présent dans une des premières scènes de *Phénomènes*, qui rejoue la mort des *jumpers*, où des ouvriers se jettent d'un bâtiment en construction.

Outre ce son, tout le film renvoie à ces *jumpers*, par l'idée même d'une toxine qui pousse les individus au suicide. Le 11 septembre est un traumatisme que le cinéma révèle ici par un *reflux* des images « cachées » du réel. Il les fait remonter à la surface pour leur donner leur pleine mesure. C'est ce qui arrive aussi, de

[29] Jean Baptiste Thoret, Stéphane Bou, « Comment le cinéma américain digère-t-il le 11 septembre ? », épisode de l'émission de radio *Pendant les travaux le cinéma reste ouvert*, France Inter, mardi 24 juillet 2012

façon plus littérale, dans *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg, dans cette scène où la petite fille voit des corps défiler sur une rivière. Les cadavres pénètrent progressivement le plan, de plus en plus nombreux, jusqu'à ce que Ray Ferrier, le héros, bande les yeux de sa fille et relègue la mort en hors-champ. Ce sont les victimes du 11 septembre, ces corps dont on connaît l'existence mais que l'on n'a pas vu à la télévision (sauf subrepticement – *les jumpers*). *La Guerre des mondes* comme *Phénomènes* mettent en scène chacun à leur manière l'aveuglement de l'Amérique face à ce traumatisme d'ampleur nationale : chez Spielberg les yeux de l'enfant sont bandés à plusieurs reprises alors qu'à l'inverse les Tripodes extra-terrestres constituent des entités cyclopéennes dont les différents attributs (réacteurs, tentacules, armes) sont autant de symboles oculaires. Le regard est détenu par l'envahisseur, tandis que les terriens quant à eux tentent de fuir et d'échapper aux yeux de leurs assaillants. Chez Shyamalan ce sont également les caractéristiques de la menace qui traduisent un état d'aveuglement : elle est parfaitement invisible. Les humains peuvent observer ses traces et ses conséquences, mais elle n'en demeure pas moins indiscernable. Dans le cas présent, Shyamalan élabore donc à partir d'un scénario de genre une fable qui révèle un autre trauma, à l'échelle cette fois-ci d'un pays entier.

Signes, *Phénomènes* et *Le Village* dépeignent de plus un climat de peur constante, qui appelle à un repli de l'Amérique sur ses traditions et ses valeurs (la famille, la communauté), repli poussé à son paroxysme dans *Le Village*, où les habitants tentent littéralement de donner vie à un « retour en arrière » dans le temps. Pour ces films, le passage à relais d'un récit de genre à une « fable »

familiale ou intime met en exergue la métaphore du récit de genre, mais induit également un nouveau rapprochement – entre l'allégorie ici portée par la « fable de genre » et le secret et le chagrin que contient la seconde. Dans le cas de la première fable il s'agit donc de la fracture d'un pays (sous le choc d'un traumatisme collectif) et dans le cas du « scénario de mélodrame » de la fracture d'une famille (*Signes*, *Phénomènes*) ou d'une communauté (*Le Village*). À nouveau, les deux fables marchent main dans la main : chacune semble fonctionner de façon autonome, mais elles finissent par se rejoindre.

Ce principe de substitution est renforcé par un autre type de transfert, que l'on peut qualifier de subsidiaire (il se recoupe avec le passage d'une « fable » à une autre), celui d'un héros à un autre. Par exemple, dans *Sixième sens*, l'intrigue de genre se polarise sur le petit garçon (Cole), qui s'avère finalement être le thérapeute de son propre psychologue (Malcolm Crowe). Ce dernier ne dit-il d'ailleurs pas, au cours d'un dialogue maquillé en conte raconté à l'enfant, que « s'il peut aider ce garçon, ce sera comme s'il aidait l'autre aussi »[30] ? Il en va de même dans *Le Village* : à la moitié du film, Lucius Hunt (Joaquin Phoenix), jusqu'ici le héros du film, laisse Ivy Walker (Bryce Dallas Howard) occuper la place centrale du récit. Ainsi, le secret se dévoile au seul protagoniste aveugle, celui qui trouve la révélation dans les ténèbres (l'amour, la possibilité de surmonter ses peurs) mais ne peut déceler l'ampleur du mensonge de ses parents (le monde dans lequel il vit est un pur fantasme).

La « stratégie de substitution » est donc une première étape vers la révélation. Mais il en existe d'autres. À l'image du petit Cole qui fait tomber le drap rouge recouvrant le fantôme pour y découvrir une inoffensive petite fille, les personnages de Shyamalan doivent souvent d'abord « dévoiler » pour enfin voir, accéder à la vérité. Cette idée même de vérité nous renvoie au concept d'« aléthéia », traduit généralement comme « vérité » mais qui aux yeux de

[30] « Le garçon » désigne Cole lui-même tandis que « l'autre » renvoie à l'ex-patient qui pénètre sa maison au début du film et qui, même si le personnage l'ignore encore, est responsable de sa mort.

Heidegger signifie davantage «ne plus être caché, être dévoilé »[31]. La vérité se trouve donc dans un état de « non-voilement », mais aussi de non-oubli[32]. Comme nous allons maintenant l'observer, *dévoiler* c'est aussi se *souvenir*, c'est un acte de réminiscence.

2) Dévoiler ce qui est caché

C'est un nouveau signe qui ne trompe pas : cinq des films de notre corpus contiennent une scène se déroulant dans une cave. La cave de *Sixième sens*, où sont entreposées les affaires du héros, la cave de *Signes*, où se réfugie la famille, la cave du *Village*, où se cachent Lucius et Ivy pour échapper aux créatures, et enfin celle du dénouement de *Phénomènes*, où la famille s'abrite au cœur du péril. La cave peut ici être interprétée comme une métaphore de l'inconscient, littéralement un espace sous terre, sous la surface, où l'on enfouit, où l'on se cache. Pourquoi alors faire le choix de distinguer ce lieu métaphorique (que l'on pourrait même qualifier d'espace mental) des autres métaphores visuelles et spatiales figurant le traumatisme et l'idée de dérèglement (les frontières, la couleur rouge, etc. – cf. partie 1) ? Parce que la cave, loin de n'être qu'une incarnation spatiale du *refoulement*, est directement partie prenante de la révélation, ou du moins incarne un premier glissement vers cette dernière. Précisément parce qu'elle incarne, le temps d'une scène, l'emplacement du secret, son cœur, que les personnages peuvent alors approcher. Elle est un catalyseur du dévoilement, un endroit où les personnages parviennent à comprendre.

[31] Martin Heidegger, *De l'essence de la vérité : approche de l'allégorie de la caverne et du Théétète de Platon*, Gallimard, Saint Armand, 2001, p.21

[32] Aléthéia est composé du « a » privatif et du nom propre « Léthé », le fleuve de l'oubli. *Cf.* Emmanuel Rouille, « Le Secret et l'*Aléthéia* grecque », *Le Portique* [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 2 2004, mis en ligne le 15 avril 2005, consulté le 03 mai 2015. URL : http://leportique.revues.org/465

Prenons l'exemple d'un « glissement » dans *Incassable*. La scène est située dans la première moitié du film, et pourtant elle constitue une première (bien que petite, au regard du dénouement final) révélation.

Dans cette scène, le héros, qui soulève des haltères en présence et avec l'aide de son fils, découvre à son insu – l'enfant rajoute des poids supplémentaires, sans le prévenir – qu'il peut repousser les limites de ce que peut réaliser un corps normal. La séquence *révèle* ainsi la force herculéenne du personnage mais constitue aussi un tournant important dans la relation père-fils – l'admiration que l'enfant porte au père (il devient son héros) est un enjeu sous-jacent du film. C'est d'ailleurs l'un des composants du dénouement : le père assume pleinement cette dimension de figure paternelle en même temps qu'il accepte son statut de super-héros – la famille alors se recompose. La séquence opère donc un glissement de la fable de genre à la fable intime, et amorce en partie la recomposition du lien père-fils. C'est dans un lieu enfoui que le secret remonte en partie à la surface.

Une scène similaire du *Village* concilie ces deux mêmes éléments : alors que les créatures pénètrent le village en proie à la panique, le héros vient à la rescousse

d'Ivy Walker (Brice Dallas Howard), qu'il prend par la main, pour ensuite l'emmener dans la cave de la maison. Deux enjeux sont ici figurés : d'une part la névrose et le repli sur soi d'une communauté, de l'autre la naissance de l'amour qui lie les deux personnages. Ces mains enlacées constituent par ailleurs un passage de relais d'un héros (Lucius) à un autre (Ivy) et préparent le basculement du film.

En ce qui concerne *Signes*, la séquence de la cave survient lors de l'attaque de la maison par les extra-terrestres : la cave est là encore le refuge d'une famille apeurée, tout en étant le théâtre de l'amorce de la révélation. Le petit garçon y connaît une crise d'asthme, crise qui provoque le retour à la surface autant qu'elle le sauve du péril – ses poumons n'assimileront pas la toxine libérée par l'Alien présent dans la maison. Enfin, dans *Sixième sens* et *Phénomènes*, la cave est partie prenante de la séquence dite d'épiphanie. Dans le premier cas, le héros peut enfin *voir* quelque chose qu'il refusait jusqu'ici de *regarder* : la cave n'est pas accessible car la porte est obstruée et ses affaires s'y trouvent car il est mort.

[33]

Quant à *Phénomènes*, la famille se recompose dans la cave (le père retrouve sa femme, accompagnée de la petite fille de leur ami mort) alors même que « l'événement » à l'origine de la catastrophe est train de s'achever – de sorte que la résolution de la fable de genre, et de la fable intime (une famille en crise) se recoupe en un seul et même lieu.

[33] Ici le passage au plan large lors de la révélation (photogramme deux) permet de révéler la véritable nature de la même image préalablement vue (photogramme un).

La cave est donc un seuil potentiel de la révélation parmi d'autres. Pour identifier les autres marqueurs de la révélation, il faut revenir à la visée même de cette dernière. La révélation *dévoile* un secret, elle *libère* un trauma enfoui. Tout ce processus s'incarne formellement chez Shyamalan. Il y a ainsi, par exemple, de nombreuses portes dans ses films, qu'il faut ouvrir pour accéder à ce qu'elles renferment (le secret). La porte est bien entendu assimilée à la peur (que va-t-on trouver derrière ?), et s'inscrit donc dans une mise en scène de l'effroi. Dans la scène de la réception d'anniversaire, le ballon rouge et l'escalier en forme de spirale mènent à une porte où l'on peut entendre, dans la pénombre, une inquiétante voix caverneuse. À ce stade du récit le spectateur ignore que l'enfant voit des fantômes, mais cet épisode amorce la révélation (un aveu de l'enfant au thérapeute). Elle n'en demeure pas moins une scène d'effroi, comme celle de l'apparition d'un fantôme sous la tente que s'est fabriquée l'enfant dans sa chambre : la porte symbolise l'inconnu, la part d'ombre, cet endroit où se terre la source de l'angoisse.

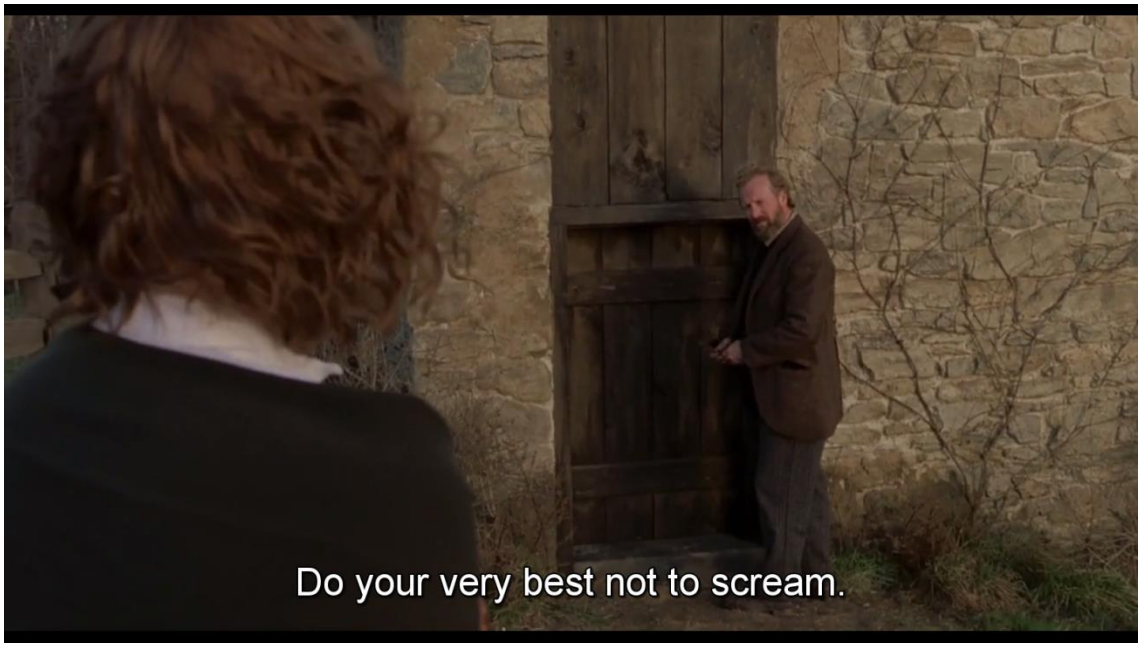
Mais elle a aussi une fonction libératrice. Elle est bloquée (dans le montage qui suit il s'agit la porte de la cave, dont la poignée est d'ailleurs rouge), il faut l'ouvrir (la poignée de la chambre de la fillette morte, qui renferme le secret de son décès, et permet donc de révéler la vérité). Ouvrir la porte, c'est faire face au secret, mais c'est aussi prendre le risque de se livrer à la menace.

Le critique Hendy Bicaise explique ainsi que « la porte est un motif de premier ordre chez Shyamalan : signifiant à la fois la séparation et le passage, elle est une barrière fragile entre deux mondes, entre l'ordre et le désordre »[34]. Cette idée d'une frontière entre deux mondes (le monde et sa doublure, ce que l'on voit et cette présence invisible) est donnée à voir dans *Signes* et *Le Village*. Avant de se cloitrer lui et sa famille dans la ferme familiale, le révérend Graham Hess rend visite à l'homme qui a causé la mort de sa femme. On le voit recevoir l'appel qui le pousse à ce trajet à travers l'embrasure d'une porte, trajet qui va le mener à une autre porte, derrière laquelle se trouve un Alien piégé.

L'idée d'une frontière entre deux mondes est redoublée par un autre motif que nous avons préalablement observé (le cadre divisé entre ombre et lumière, il y a donc un double seuil à franchir dans le plan) tandis que l'encombrement des deux pièces laisse apparaître un désordre intérieur. S'il y a bien une présence derrière la porte (le pasteur voit une ombre se dessiner au sol), à laquelle Graham Hess s'adresse, le héros ne veut pas cette fois-ci ouvrir la porte. Il refuse d'affronter ce

[34] Hendy Bicaise, « Le cinéaste, la fable et la communauté » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà*, *op. cit.*, p. 114

qui s'y cache derrière. D'où le recours à diverses tentatives pour éviter de faire face à ses peurs : il se met contre le sol pour voir ce qu'il y a derrière, puis utilise un couteau afin d'observer sur sa surface le reflet de l'intérieur. Dans les deux cas, il ne voit pas : il reste derrière la porte, l'aveuglement persiste. Lorsqu'il s'apprête à sortir, sa curiosité l'emporte néanmoins et il tente une dernière fois d'apercevoir l'intérieur de la pièce sans ouvrir la porte : une main monstrueuse surgit près de son visage, la frontière est partiellement brisée. L'affrontement avec l'autre est toutefois différé : il faudra atteindre la fin du film pour qu'il se reproduise, et que Graham puisse faire face à ses démons intérieurs. Cette opposition entre deux mondes est par ailleurs rejouée dans *Le Village* : Edward Walker emmène sa fille Ivy jusqu'à une remise dont l'accès est normalement interdit aux habitants du hameau. En franchissant la porte, la jeune femme découvre un secret, qui pour le spectateur est une révélation : les créatures n'existent pas, ce sont en réalité des membres de la communauté vêtus de costumes. C'est un premier dévoilement, même si la peur ne peut pas être pleinement domptée : l'héroïne est aveugle, elle vit elle-même dans la pénombre, et lorsqu'elle se retrouvera face à une présence inconnue dans la forêt, sa connaissance de la vérité ne l'empêchera pas d'être saisie d'une angoisse terrible.



À noter que l'ouverture de la porte se fait en deux temps : ce n'est que quelques minutes plus tard, à la faveur d'un flashback, que le spectateur découvrira ce qui se cache dans la remise dont l'accès est interdit. *Ouvrir* est aussi une affaire de montage : la vérité se révèle progressivement aux yeux du spectateur comme elle met un certain temps à apparaître pour le personnage.

Dans les exemples précédemment observés, la valeur de la révélation tient à ce que les personnages peuvent *voir*. Graham ne voit qu'à moitié (la porte n'est pas ouverte), Ivy découvre mais ne voit pas à cause de son handicap. La révélation existe, mais elle est partielle (*Signes* : les Aliens existent bel et bien, Graham vient d'en avoir la preuve, bien qu'incomplète – la main ; *Le Village* : les créatures n'existent pas, mais ce n'est pas le plus grand des secrets, il y en aura un autre à percer, plus important encore).

Un motif analogue incarne cette tension entre le visible et l'invisible, l'ouverture et la fermeture : la boîte. Il y a dans les films de Shyamalan de nombreuses boîtes qui renferment un secret terrible et dont l'ouverture engendre une révélation. Dans *Sixième sens*, c'est la boite trouvée dans la chambre de la jeune fille qui contient une cassette vidéo révélant les circonstances de sa mort (sa mère l'a empoisonné). L'idée de doublure est elle-même redoublée dans le plan : par un reflet sur le dos du boîtier et par la présence d'une autre boîte (la cassette), située dans un écrin tapissé de rouge, couleur qui là encore se révèle être celle du secret.

La télévision est d'ailleurs une autre de ces boîtes : télévision où le héros de *Sixième Sens* découvre qu'il n'est qu'un fantôme en regardant le film de son mariage que sa femme se repasse (ressassement, stase psychique : elle n'a pas fait son deuil, elle revit les moments où il était encore en vie), dans *Signes* télévision où Meryll découvre cet Alien arpentant les rues d'une résidence au Brésil et, enfin, télévision où un extra-terrestre qui a pénétré la maison se révèle dans un reflet, tenant en joue le petit Morgan.

Le motif est répété dans *Le Village*, où les anciens de la communauté possèdent chacun chez eux un coffre qui renferme leurs secrets.

Que se passe-t-il lorsque ce coffre est finalement ouvert ? On y découvre une photo qui précipite par un montage parallèle la grande révélation du film : l'action de la fiction est en réalité contemporaine à la nôtre, contrairement à ce que laissait supposer le mode de vie de cette communauté. Le plan qui suit celui de cette photo représentant les anciens habillés de vêtements anachroniques montre ainsi l'héroïne projetée dans le monde moderne. Elle a franchi la frontière qui sépare les deux mondes (le mur d'enceinte de la forêt), et l'ouverture de la boîte est aussi le déclic, dans le montage, de la révélation. La doublure se donne à voir au grand jour.

Le découpage épouse la mécanique suivante : on met tout d'abord l'accent sur la serrure de la boîte (le secret est verrouillé), puis sur le contenu de cette dernière (une photo, donc une image *objective* de la réalité, en opposition au simulacre du village), et enfin ce qu'implique ce secret (l'héroïne vit dans le mensonge réactionnaire de ses ainés victimes de pertes traumatiques – des proches assassinés). C'est donc une boîte de Pandore : elle donne accès à une connaissance dangereuse. Chez Shyamalan, la vérité contenue dans une boîte est à chaque fois glaçante – l'assassinat d'un enfant par sa mère, le mensonge terrible des ainés à leurs enfants, la mise à jour d'une menace terrible qui finit par attaquer un petit garçon. La boîte peut par ailleurs contenir la menace elle-

même : elle est l'écrin qui contient la peur. Dans *After Earth*, Kitai et son père voyagent ainsi à bord d'un vaisseau spatial où se trouve un ursa. Cette créature, dont un autre spécimen a causé la mort de la sœur de Kitai, est prisonnière d'une boîte qui se brisera une fois le vaisseau écrasé sur terre.

Ce que contient la boîte est la source du trauma, et la boîte renvoie à l'épisode traumatique même, où Kitai, alors encore enfant, a vu sa sœur se faire assassiner alors qu'il se trouvait alors à son tour dans une boîte, une bulle le protégeant de la créature monstrueuse. C'est un décadrage, lors d'un flashback, qui révèle le détail : passif, immobile, le garçon n'a rien pu faire pour empêcher la mort de sa sœur. Pour accepter le trauma et le dépasser, Kitai ne va pas avoir d'autre choix que de revivre l'expérience traumatique, et de faire face, comme nous allons maintenant le voir, à ses peurs les plus intimes.

3) À la source du trauma

« Le meilleur remède pour combattre ses peurs est de les communiquer »[35]. Cette phrase de Shyamalan, à propos de la « talking cure » du petit Cole avec le thérapeute Malcolm Crowe dans *Sixième sens*, pourrait s'appliquer à d'autres personnages de son cinéma. David Honnorat, à propos d'une scène de la scène d'*After Earth* où Kitai se retrouve confronté à l'ursa encore prisonnier de sa « boite », remarque que « sans le savoir, le soldat [qui lui explique les manifestations physiques de l'angoisse que peut sentir le monstre] vient de fournir à l'adolescent les armes qui lui permettront plus tard de triompher »[36]. Avant d'ajouter : « car désigner l'angoisse, c'est la seule manière de la dépasser ». Comment « désigner » et comment « dépasser » ? Pour désigner, il faut d'abord « voir », et pour « dépasser » un événement traumatique, il faut d'abord le revivre, même symboliquement. Dans *Le traumatisme*, Ferenczi considère que « si on veut atteindre [les origines de la commotion], alors il faut répéter le traumatisme lui-même, et, dans des conditions plus favorables, l'amener, *pour la première fois*, à la perception et la décharge motrice »[37]. La répétition est nécessaire pour restaurer son regard, apprendre à percer la doublure du monde, et pouvoir repartir de l'avant, sortir d'un état de stase.

Prenons l'exemple de *Signes*. Au début du film, Graham Hess se réveille en sursaut, comme s'il venait de faire un mauvais rêve. Par la suite, le spectateur assiste progressivement, par une série de flashbacks, au dévoilement d'un souvenir : la découverte de l'accident de la femme de Graham, et les derniers instants qu'il partage avec elle. Dans un sens, toute la trajectoire du personnage est conditionné par le dévoilement de ce souvenir : hanté par un trauma, Graham doit revivre le mauvais rêve, jusqu'à le surmonter et pouvoir pleinement sortir de

[35] Shyamalan, dans le dossier de presse du *Sixième sens*.
[36] David Honnorat, « Une thérapie contre l'angoisse » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà*, *op. cit.*, p.34
[37] Sandor Ferenczi, *op. cit.*, p.40

son sommeil. Dans son commentaire de *L'interprétation des rêves* de Freud, Sandor Ferenczi considère en effet que « l'état de sommeil » ne favorise pas seulement, comme le juge Freud, « la domination du principe de plaisir (la fonction d'accomplissement de désir du rêve) » mais aussi « le retour d'impressions sensibles traumatiques, non résolues, qui aspirent à la résolution »[38]. Avant d'ajouter : « la tendance à la répétition du traumatisme est plus grande pendant le sommeil qu'à l'état de veille », et plus particulièrement au cours du stade du « sommeil profond ». Toutefois, la répétition du rêve ne permet pas aux yeux de Ferenczi de dépasser le trauma : « si l'on réussit à établir le lien entre cette passivité totale [le sommeil profond] et le sentiment d'être capable de vivre le traumatisme jusqu'au bout […] alors une nouvelle sorte de résolution, plus avantageuse, voire aussi durable, du traumatisme peut se produire. L'état de sommeil ne peut pas accomplir cela, mais tout au plus une nouvelle répétition, avec le même résultat final, comme une paralysie »[39]. C'est une autre doublure possible : celle du monde des rêves. Pour Graham, l'enjeu va être d'extraire sans en avoir conscience la répétition du trauma du monde des rêves (un flashback s'y répète en boucle) et de la déplacer dans le monde tangible, en vivant un décalque de l'épisode traumatique pour mieux le surmonter. Évidemment, la répétition n'est dès lors plus affaire de « talking cure », de neutralisation par la parole d'un événement douloureux, mais est bel et bien rattachée à des scènes bien spécifiques où l'événement traumatique se reproduit par le biais de flashbacks. Première répétition : entre une scène nocturne et une scène diurne, où le flashback est raccordé sur un plan de Graham se réveillant. La scène coïncide également avec une avancée de la « fable de genre » – l'existence d'extra-terrestres vient d'être confirmée à la télévision – et de la « fable intime » – Graham vient d'évoquer à son frère les raisons pour lesquelles il a perdu la foi.

[38] Sandor Ferenczi, *Le Traumatisme*, *op. cit.*, p.41
[39] *Ibid.*

Deuxième répétition : de nouveau entre une scène nocturne et une scène diurne, et de nouveau suite à un moment charnière du récit de science-fiction – les extra-terrestres ont envahi la maison et la famille Hess s'est réfugiée dans la cave.

Outre ces points communs, on peut relever de nombreuses similitudes entre les deux flashbacks. Tout d'abord, le personnage revit l'épisode traumatique étape par étape. Dans le premier rêve, il s'arrête avant d'apprendre que sa femme ne pourra pas être sauvée, dans le deuxième son rêve s'interrompt juste avant qu'il ne puisse l'apercevoir. Ensuite, les flashbacks sont tous deux raccordés sur un plan de Graham *les yeux fermés*. Il ne voit pas encore le trauma en face, il n'arrive pas encore à donner un sens à ce qui s'est passé. L'aveuglement est une métaphore possible de son état, mais on pourrait aussi opter pour celle du sommeil prolongé : il n'est pas encore sorti du mauvais rêve. Or la troisième répétition du flashback, elle, rebat complètement les cartes. D'une part parce qu'elle répète l'événement jusqu'à son terme, d'autre part parce que le personnage revit l'épisode en pleine journée (ce n'est donc plus un songe), et enfin parce que le flashback s'amorce par l'entrelacs de ses prémices avec trois

plans (comme le nombre de flashbacks au sein du film) de Graham *les yeux ouverts*.

Le flashback est lui-même raccordé à un autre souvenir (la scène, évoquée plus haut, qui précède dans le film l'apparition du tout premier flashback et dans laquelle Graham évoque à son frère l'abandon de sa fonction religieuse), avant que l'on ne revienne sur son visage, toujours les yeux ouverts. Ce soudain changement dans le processus de la répétition tient aux événements au cœur de la scène : Morgan, le fils de Graham, est tenu en joue par un Alien. Le montage rapproche ainsi la perte d'un proche (sa femme) d'une répétition potentielle (le fils). C'est à ce moment précis que le héros va avoir une révélation, que tout va faire sens pour Graham (fin de l'aveuglement : ses yeux sont ouverts) et que la part invisible du monde va être exposée au grand jour. La répétition est non seulement complète, mais elle est en outre sortie du monde des songes pour pénétrer le réel. Graham est allé à la source de son trauma.

Il en va de même dans *Sixième sens*. Au début du film, un ancien patient de Malcolm Crowe, désormais adulte, s'immisce dans le domicile du thérapeute et lui reproche de ne pas avoir pu le soigner, avant de l'attaquer. Que raconte le reste du film ? Malcolm suit le cas analogue d'un enfant perturbé et assailli de voix. Lors de sa première rencontre avec Cole, le gamin fait référence à une phrase en latin[40], « De profundis clamo ad te, Domine » - que le héros traduit ainsi : « Out of the depths, I cry to you O Lord »[41]. Ces « profondeurs » renvoient

[40] Le psaume 130.1, appelé aussi « De Profundis ».

[41] Cette traduction est tirée de la version suivante de la bible : *Holy Bible: New Revised Standard Version*, OUP Oxford, 1989. Son sens diverge de celui de la traduction française : « Des profondeurs, je criai vers Toi, Seigneur ». Dans le cas présent « clamo » est traduit par « to cry » (pleurer) tandis que la version française elle le traduit par « crier ». Toutefois une autre traduction anglaise existe, plus proche du sens

aux voix d'outre-tombe qu'entend le petit garçon mais aussi au reflux de quelque chose. Alors que la thérapie se poursuit, Malcolm découvre justement que Cole présente les mêmes symptômes que cet ex-patient qu'il n'a pas pu guérir, et réalise soudain qu'ils sont tous les deux dotés du même don. Et la clef de la guérison passe par l'écoute, la compréhension du fait que ces fantômes appellent à l'aide, ce que disait déjà la phrase en latin. Se met en place une double guérison : l'enfant fait face à ses peurs, tandis que l'adulte rejoue l'échec d'une thérapie qui a eu pour conséquence… son assassinat par l'ex-patient perturbé. Alors même que Malcolm est dans le déni le plus profond de sa propre mort, le travail qu'il entreprend avec Cole lui permet de rejouer le trauma en remplaçant l'enfant qu'il a jadis traité sans succès par un autre. Ce n'est qu'en rejouant ce scénario qu'il va pouvoir rouvrir les yeux, découvrir qu'il est en vérité un spectre et mettre fin à cette stase entre la vie et l'au-delà.

After Earth, quant à lui, repose également sur la répétition d'un événement traumatique. La répétition se fait en conciliant le principe déjà contenu dans *Signes* de flashbacks d'un même événement révélé au fur et à mesure à l'idée présente dans *Sixième sens* de corriger une faute passée en reproduisant la scène. Progressivement, par le biais de ces retours en arrière, Kitai revit la mort de sa sœur à laquelle il avait assisté inerte, protégé par une bulle. Pour faire face à ses peurs, et pour revenir à la source du trauma, Kitai va devoir faire deux choses.

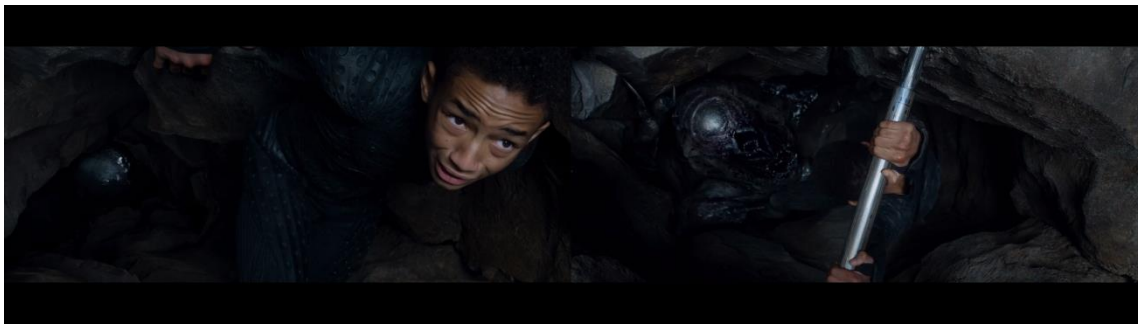
D'une part, à l'instar les héros de *Signes* et de *Sixième sens*, rejouer la perte, c'est-à-dire affronter un ursa. Pendant tout le film, Kitai suit une piste qui le mène à l'autre moitié de la navette spatiale, échouée à plusieurs dizaines de kilomètres. Le cheminement initiatique du personnage est inscrit dans l'itinéraire même qu'il doit suivre, ponctué d'épreuves et d'obstacles. À l'arrivée, se trouve la créature source du trauma. Sur cette question, le film trace un parallèle avec

originel du verbe « clamo » et de la traduction française : « From the depths, I have cried out to you, O Lord ». Les deux versions étant acceptées, celle choisie par le film (la plus récente) renforce l'idée d'un chagrin (pleurer plutôt que crier).

Moby Dick de Melville, ouvrage ouvertement cité dans le film : c'était en effet le livre fétiche de la sœur de Kitai, et le jeune garçon annonce à son père au début du film qu'il commence sa lecture. Dans *Moby Dick,* le capitaine Achab veut prendre sa revanche sur une gigantesque baleine blanche responsable de la perte de sa jambe. En somme, Achab veut « rejouer » la scène pour en changer l'issue et cette fois-ci triompher de son ennemi. Sa jambe d'ivoire est la marque anatomique de sa fêlure intérieure, marque que partage le père de Kitai, dont la jambe s'est brisée lors du crash de la navette spatiale sur Terre.

Le fils, lui, doit donc rejouer son propre trauma tout en accomplissant la revanche de son père, qui n'a jamais fait le deuil de sa fille, et qui tient quelque part Kitai responsable de ce qu'il s'est passé. Il affronte donc, comme Achab, sa Moby Dick. Certains passages de la scène du combat entre Kitai et l'ursa paraissent d'ailleurs fortement inspirés de l'ouvrage de Melville. Ainsi, lorsque l'ursa surgit d'une crevasse, sous Kitai, pour le dévorer, on pense à l'apparition de la baleine, au cours de la première journée de chasse qui l'oppose à son ennemi juré, décrite ainsi par Melville : « Mais soudain, comme il [Achab] plongeait son regard dans les profondeurs, il vit remonter des abîmes, avec une merveilleuse vitesse, un tâche blanche vivante qui, d'abord, n'était pas plus

grosse qu'une belette, mais qui grandit en montant jusqu'au moment où elle se retourna, et alors apparurent distinctement deux rangées de dents crochues, d'une blancheur éblouissante […] »[42].



Pour tuer la bête, Kitai va devoir dompter sa peur pour qu'elle ne puisse plus du tout le voir (la créature est aveugle, elle ne fait que sentir l'angoisse) et la chevaucher pour la pourfendre de lames – tel Achab avec son harpon lorsqu'il affronte la baleine blanche. Première façon de rejouer la perte.

D'autre part, Kitai va devoir s'extraire de la « bulle » dans laquelle il s'est réfugié enfant. Cette bulle est dans le film une métaphore de l'utérus : Kitai encore enfant doit devenir adulte, sortir du ventre de sa mère, ce qui explique aussi les récurrences de « failles » visibles tout le long du film, par lesquelles le personnage s'extrait. C'est par exemple le vaisseau, ce nid où un aigle gigantesque le transporte, la grotte aux peintures rupestres, ou la propre « boîte » brisée de l'ursa. Ces poches sont autant de cavités utérines que le personnage rencontre au cours de son voyage.

[42] Herman Melville, *Moby Dick*, Gallimard, Saint Armand, 1941, p.696

Ce motif de la « renaissance »[43] est aussi présent dans le combat qui l'oppose à l'ursa. Le monstre suit l'adolescent qui se cache dans une poche rocheuse et s'ensuit un combat déséquilibré. Ce n'est qu'en revenant à la surface que Kitai parvient à renverser l'issue de la bataille.

Dans un cas Kitai revient dans le ventre maternel, se replie vers le point d'origine, dans l'autre il est accouché de la terre, et accomplit sa renaissance. On peut noter par ailleurs que Kitai surgit de l'eau pour trouver une brèche et sortir de la grotte : il est possible d'y voir une métaphore du baptême qui laverait le personnage de son trauma, mais ce qui frappe avant tout est le rapprochement de cette séquence avec une scène-clef d'*Incassable*. David Dunn, dont l'eau est la plus grande peur, rejoue en effet à un moment du film, à son corps défendant, un souvenir traumatique de son enfance – sa quasi-noyade. Alors qu'il tente d'arrêter un criminel dont il a perçu la part obscure grâce à ses pouvoirs jusqu'ici refoulés, David sombre dans une piscine, poussé par le meurtrier. Il est littéralement ravalé par les profondeurs, et ce n'est qu'en remontant à sa surface qu'il combat et neutralise son adversaire – et par extension fait la paix avec son don et accepte sa responsabilité de « super-héros ». On le voit s'extraire de la piscine, se mettre à genoux, puis enfin se redresser : l'homme vient de renaître. Comme Kitai, il a plongé pour mieux remonter à la surface. Comme Kitai, il a rejoué un épisode de son passé pour en changer l'issue. Comme Kitai, il est allé à la source du trauma.

[43] Notons par ailleurs que le voyage même des personnages épouse ce mouvement du retour au ventre nourricier : un millénaire après l'abandon de la Terre par l'humanité, Kitai revient sur une planète-mère qu'il n'a jamais connu.

Répéter pour mieux dépasser ? Les films de Shyamalan seraient-ils donc des récits de renaissance ? En 2003, après la sortie de *Signes*, Jean-Pierre Rehm relevait déjà le motif de la mise au monde, et posait le constat suivant : « Tu n'es pas encore né. C'est ce postulat qu'explorent les trois films de M. Night Shyamalan »[44]. Révéler la sombre doublure du monde serait-il donc synonyme de trauma surmonté ? Il convient toutefois de se demander si la guérison est toujours possible. C'est la question à laquelle il nous faut maintenant nous atteler.

[44] Jean-Pierre Rehm, « Naissance d'une vision (notes sur la trilogie de M. Night Shyamalan) » dans Emmanuel Burdeau (dir.) *Mecanic Cinéma*, ACOR, Rennes, 2003

III

Dépasser le traumatisme ?

Que se passe-t-il lorsque la sombre doublure du monde est révélée au grand jour ? Que produisent, fondamentalement, les révélations qu'expérimentent les personnages ? À l'assertion d'Emmanuel Burdeau, qui juge que « la révélation ne change rien. Elle apporte juste une compréhension »[45], nous opposerons une autre hypothèse : si la prise de conscience ne change en effet guère la nature des images précédemment montrées, peut-elle être synonyme d'une *guérison* pour le personnage, désormais capable de dépasser le conflit exprimé souterrainement dans ces mêmes images ? L'aveugle peut-il retrouver la vue ? Les films de Shyamalan apportent une réponse nuancée. Dans certains cas (le mensonge de la communauté du *Village* demeure ; la résolution du conflit familial dans *Phénomènes* est contrebalancée par la présence toujours latente d'une catastrophe amenée à se répéter, ce qu'entérine le plan final où le « phénomène » se reproduit cette fois-ci dans le Jardin des Tuileries) la rémission ne parait *a priori* pas complète. L'héroïne du *Village* surmonte certes ses peurs, sauve l'être aimé (Lucius Hunt), vainc la « créature », mais ignore toujours l'ampleur du mensonge. Si la révélation-résolution peut par ailleurs être ternie par la nature du secret dévoilé (*Incassable* : le héros a fait la paix avec lui-même, mais découvre que cet apaisement s'est fait au prix de la mort de centaines d'innocents, sacrifiés par Elijah Price pour révéler son don), elle n'en demeure pas moins vectrice d'un espoir d'apaisement. Dans *Signes*, le pasteur interprété par Mel Gibson retrouve ainsi la foi – le monde fait finalement sens, la croyance est restaurée – et dans *Sixième sens*, l'épiphanie est double : Cole vit maintenant en paix avec son don, qu'il révèle à sa mère, de même que le héros accepte sa mort et parvient par extension à faire ses adieux à sa femme. Au regard de ces exemples, on peut supposer que si le traumatisme n'est pas toujours *pleinement* surmonté, il l'est néanmoins *en partie.* Pour vérifier cette hypothèse, observons maintenant à la fois comment le traumatisme peut être dépassé dans le cinéma de M. Night Shyamalan et ce qui peut y faire obstacle.

[45] Emmanuel Burdeau, art. cit., p.60

1) Renouer et dénouer

S'il existe, comme nous l'avons vu, de nombreux signes de dérèglement dans le cinéma de M. Night Shyamalan, on peut relever également la présence de signes qui eux, au contraire, marquent un retour à la normale. Les signes « négatifs » (failles, fissures, couleurs criardes, éclatement dans l'espace) se réfléchissent ainsi dans des signes « positifs » (motifs de rassemblement, mouvements de caméra qui unissent les personnages, etc.) porteurs de l'idée d'une guérison.

La révélation reconstruirait donc quelque chose de préalablement délié, tout en constituant, comme nous l'avons vu, un « changement de regard »[46], une manière de revoir ce qui a été préalablement vu sous un autre angle. Ce « changement de regard » peut s'incarner de plusieurs manières, et notamment par les mouvements de caméra. Prenons par exemple une scène située à la fin de *Sixième sens*. Cole a enfin pu faire face à ses peurs les plus intimes et peut désormais converser sans crainte avec des fantômes qui n'ont plus rien d'agressifs. Malcolm vient alors rendre une dernière visite à son patient guéri, pour assister à une représentation théâtrale de la légende du Roi Arthur qui symboliquement marque le rétablissement du petit garçon. Le traumatisme et son effacement sont ici figurés par l'épée Excalibur, d'abord coincée dans le rocher, puis retiré par Cole-Arthur, tandis que la caméra s'élève, passant d'une contre-plongée à une plongée, pour figurer le « déclic » intérieur du personnage. Au sein d'un même plan Shyamalan exprime une idée analogue aux « renaissances » d'*Incassable* et d'*After Earth*, ici en un seul mouvement de caméra. Il y a une élévation, un affranchissement de la pesanteur, le garçon se libère du poids de son secret.

[46] Emmanuel Burdeau, art. cit., p.60

L'ordre est ainsi symboliquement restauré par un mouvement, de bas en haut, de la terre vers le ciel, trajectoire qu'empruntera ensuite à son tour le thérapeute, une fois qu'il aura compris qu'il n'est plus qu'un fantôme. Cette idée d'un mouvement qui viendrait rétablir l'ordre du monde des signes est également présent dans *Incassable* où l'on peut relever, à plusieurs reprises, des plans de visages à l'envers. Il y a dans ces plans la trace d'un dérèglement (comme dans *Signes*, où les *cartoons* que regardent Boo sont diffusés à l'envers) que la mise en scène va corriger tout au long du film.

Ici, deux visages d'enfants se font écho : la petite fille anonyme du train, juste avant l'accident, et le fils de David Dunn qui découvre la catastrophe à la télévision. Ces choix de cadrages sont repris ensuite dans le film, moins pour donner à voir une perpétuation du dérèglement que pour montrer au contraire une possible réparation, par une modification du regard. Comment incarner ce « changement du regard » à l'œuvre dans les films de Shyamalan ? Dans *Incassable*, l'idée s'incarne de façon très concrète : la caméra remet à l'endroit un objet *regardé* à l'envers – comme pour lui redonner un sens, le remettre à sa

place. En somme, les mouvements de caméra rectifient le problème, accompagnent la quête de vérité des personnages.

Enfant, Elijah Price est un personnage solitaire et coupé du reste du monde : sa maladie des « os de verre » l'empêche d'être un garçon comme les autres. Pour le motiver à sortir, sa mère imagine un stratagème : elle annonce à son fils qu'un cadeau l'attend sur le banc en face de l'appartement où réside la famille. S'il veut découvrir ce qui se cache dans ce paquet surprise, il doit donc traverser la rue et s'exposer au grand jour. Le garçon va jusqu'au banc, ouvre la boîte (ce qui en soi nous informe déjà que l'objet qu'elle contient est important, au regard du rôle primordial que jouent les boîtes chez Shyamalan) et découvre alors un *comic book*, positionné *à l'envers*. L'enfant le remet alors à l'endroit, tandis qu'un mouvement panoramique accompagne son geste. C'est la première bande dessinée que lira Elijah, celle qui sera à l'origine de sa recherche effrénée pour donner un sens à l'existence de sa maladie. Plus tard dans le film, lorsque Elijah parait ne plus croire au potentiel merveilleux de David, il tombe sur une autre bande-dessinée qui se révèle à lui, là encore, à l'envers, et qui va raviver sa croyance. Cette fois-ci seul le personnage remet le *comic book* à l'endroit (la caméra n'accompagne pas le mouvement), dans une scène qui fait toutefois écho à cette découverte originelle de la bande dessinée.

Ici, l'action de renouer passe par un demi-cercle : ce qui était l'envers est remis à l'endroit. Cette question de la circularité est très présente dans les films de Shyamalan, et constitue même l'un des motifs d'apaisement les plus fréquents. Dans *Incassable*, la circularité n'est toutefois pas complète : la caméra fait un demi-cercle, tandis que le personnage d'Elijah est lui-même physiquement partagé entre une verticalité inerte et une circularité motrice : suite à un énième accident dont il ressort avec notamment une jambe plâtrée, Elijah recourt à un fauteuil roulant. L'immobilité forcée de ses membres redouble physiquement sa stase physique, son obsession dévorante, tandis que la roue incarne quant à elle le mouvement, la part active du personnage : le collectionneur de bande dessinées veut relier les points entre eux, trouver un sens qui lui permettrait d'accepter son handicap. Cette incomplétude de la circularité (demi-cercle, cercle de la roue à laquelle s'oppose la rigidité des membres) renvoie aussi à l'issue du film : il y a révélation, mais pas de guérison égale pour les deux personnages centraux, David et Elijah.

Autre motif important de circularité : la présence de mouvements panoramiques lors des moments-clefs de révélations. Le panoramique peut mettre aussi bien en exergue la révélation en elle-même (on passe du champ au contrechamp sans coupe) que son vertige : ces mouvements sont d'autant plus marquants qu'ils sont rares dans des films qui reposent beaucoup sur des effets de découpage et de champs-contrechamps. Mais cet affranchissement de la coupe, donc de la fissure, est aussi un moyen de procéder à une réunification. Ainsi, dans *Le Village*, un panoramique entre le père et l'héroïne précède l'entrée de cette dernière dans la

remise où elle découvre les costumes des monstres. Même si Ivy n'approche alors que la surface du secret, le père et la fille sont reliés dans une vérité partagée, et la scène fait d'ailleurs office de passation de pouvoir entre les deux personnages – son père lui déclare alors : « Tu es forte, Ivy. Tu es celle qui mène lorsque les autres suivent. Tu vois la lumière dans les ténèbres. J'ai confiance en toi ». C'est d'ailleurs après ce panoramique que la deuxième partie du film, centrée sur le voyage d'Ivy vers « la ville », démarre pleinement.

Le panoramique de la fin de *Signes,* lui, relie les différentes pièces du puzzle jusqu'ici indépendantes les unes des autres (l'asthme, l'eau, la batte de baseball, la dernière phrase énigmatique de la mère, juste avant qu'elle ne trépasse – « swing away ») pour défaire l'extra-terrestre. Il permet d'épouser le point de vue de Graham, dont le regard parcourt la pièce pour s'arrêter sur la batte de baseball. L'ex-pasteur répète alors l'ultime phrase de sa défunte épouse à son frère, et tout ce qui paraissait étrange (le défaut de jeu de Meryll, ex-batteur à la force remarquable mais qui ne savait pas faire la différence entre les bonnes et les mauvaises balles qu'on lui lançait, le TOC de Bo, l'idée d'un air contaminé avec l'asthme de Morgan, etc.) se révèle utile dans le combat contre l'entité venue d'un autre monde. Quant au dénouement d'*Incassable,* la caméra accompagne d'un mouvement circulaire la poignée de main qui révèle les crimes d'Elijah Price. Elle amorce la révélation autant qu'elle cimente définitivement le lien secret qui unit les deux personnages, face A et face B d'une même pièce.

On remarque ici qu'à l'instar de « révéler », « dénouer » est synonyme de « revivre » - revivre l'évènement traumatique, mais aussi potentiellement renaître en tant qu'individu. Les révélations de *Signes*, *Incassable*, *Le Village* et de *Sixième sens* sont en effet accompagnées de flashbacks (les pièces du puzzle) réunis par un lien logique, la compréhension d'un sens qui jusqu'ici se dérobait. Dans *Sixième sens*, le héros découvre ainsi qu'il est mort lorsque son alliance (objet circulaire qui littéralement *lie* un personnage à un autre) tombe en roulant sur le sol.

L'anneau marque autant un délitement – il tombe, le mariage est rompu dès lors que le héros a conscience qu'il est mort – qu'il ne cicatrise : le traumatisme est révélé, le personnage peut maintenant faire ses adieux à sa femme. Il *dénoue* un conflit et paradoxalement *renoue* divers fragments en un seul et même maillage : la scène qui suit remontre en montage alterné les différents indices présentés tout au long du film (la porte bloquée, la scène du restaurant, les stigmates du deuil de son épouse, l'absence de réponse de ses interlocuteurs), et les éclaire en adoptant un nouveau regard. Le conflit se résorbe en même temps qu'il est revécu, pour faire dégager un sens commun à un ensemble d'épisodes *a priori* déconnectés les uns des autres.

La bague (ou l'alliance) est un motif que l'on retrouve par la suite fréquemment dans le cinéma de Shyamalan. Outre l'ouverture d'*Incassable* (où David Dunn retire sa bague), il y a par exemple cette « bague magique » au doigt d'Elliot Moore dans *Phénomènes*, dont la couleur change selon les émotions de celui qui la porte, soit un objet renvoyant d'une part à l'union familiale et de l'autre à la possibilité de lire quelque chose d'invisible, comme la menace de cette toxine inconnue au cœur de l'intrigue. Elliot porte de surcroit une alliance tandis que sa femme, elle, a une bague constamment suspendue à son cou – ce qui marque la mise en suspens du devenir de son mariage, l'alliance n'est pas à sa place naturelle. On peut également relever la présence discrète mais véritablement importante de la bague dans *After Earth* : le père de Kitai détecte grâce à elle le nuage d'astéroïdes qui va provoquer le crash de la navette spatiale, tandis qu'à la fin du film, c'est sur un plan amorcé sur cette bague que l'on voit le personnage interprété par Will Smith manifester un signe de vie et se redresser, avant de retrouver sa famille et que le film s'achève sur un *happy-end*.

Les dénouements chez Shyamalan sont ainsi conjugués à la restauration d'un lien brisé. L'alliance n'est toutefois pas le seul motif identifiable pour parvenir à cette fin : l'union de deux mains est une autre façon, elle aussi récurrente, d'incarner une restructuration du lien logique.

C'est notamment une poignée de main qui « déclenche » le flashback révélateur d'*Incassable* (le contact provoque chez David Dunn une « vision », comme celles qu'il a pu avoir au contact de criminels précédemment dans le film), et c'en est une autre qui symbolise l'union retrouvée du couple de *Phénomènes*, union coïncidant avec la fin de l'attaque biologique. Enfin, c'est aussi un contact entre l'héroïne du *Village* et l'objet d'un secret qui lui révèle la véritable nature des créatures. Ces trois instants sont sensiblement mis en scène de la même façon : dans le cadre d'un gros plan, qui apporte une valeur dramatique supérieure à l'évènement, tout en accentuant l'idée que les deux mains forment alors un seul tout.

Dans le premier cas le terrible secret d'Elijah est révélé, dans le deuxième la famille se recompose, tandis que dans le troisième Ivy découvre une petite parcelle du mensonge de ses ainés (elle effleure d'ailleurs la main plus qu'elle ne la saisit). On remarque à l'inverse que lorsque les mains sont « déliées », il y a trace d'un conflit non résolu, comme on peut le constater dans *Sixième sens* (les

mains du couple ne se touchent pas lors de la scène du restaurant), *Signes* (le fils retire sa main de celle du père au début du film), et *Le Village* (l'amour inavoué du père de l'Ivy pour la mère de Lucius, incarné par son refus de la toucher). Chez Shyamalan, on renoue pour mieux dénouer.

Si on étudie de plus près ce motif, on remarque de surcroit que le lien se recompose dans l'adversité : les parents de *Phénomènes* qui prennent chacun à un moment du film la petite fille par la main, pour marquer l'adoption de cette dernière dans la famille ; le couple du *Village* qui se forme au moment où Lucius soustrait Ivy aux griffes de la « créature ».

Deux faits importants sont à relever de cette analyse des motifs de « réunification ». Tout d'abord, on constate qu'il n'y a pas nécessairement *une seule* révélation dans les films de Shyamalan mais potentiellement plusieurs, qui précèdent une plus importante : dans *Signes* la parfaite synergie d'éléments de prime abord anodins, dans *Le Village* le retour en arrière de cent ans, etc. Deuxièmement, l'analyse de la circularité (alliances) et des motifs de la réunification (mains entrelacées) laissent induire que la mise à bas du dérèglement passe par une re-solidification de la communauté. Maintenant que

nous avons vu comment la mise en scène organise le « dénouement » des conflits, observons, à travers le prisme de la communauté, si le dépassement du traumatisme est toujours possible et comment le lien communautaire permet de panser les plaies.

2) La communauté restaurée

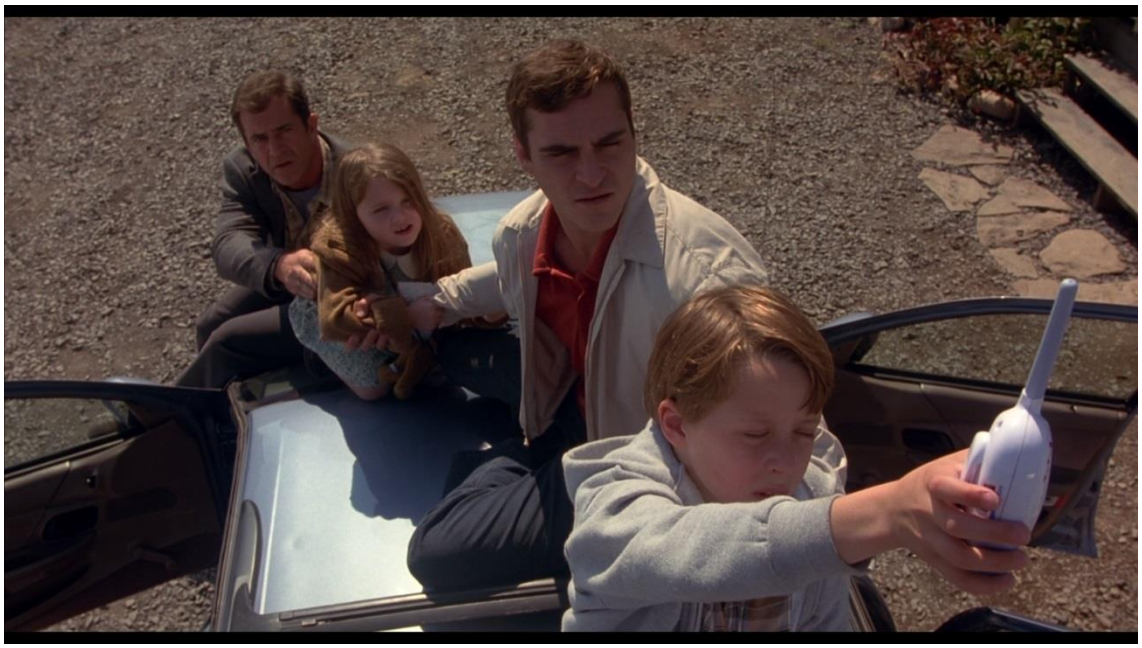
Autre hypothèse envisageable concernant le dépassement du traumatisme : pour lâcher prise, les personnages des films de Shyamalan ont besoin de retrouver ce qu'ils ont perdu, ou du moins un substitut – quand ce qu'ils ont perdu ne peut être retrouvé. Dans *After Earth* la mort de la sœur est un trauma dépassé par sa répétition (Kitai affronte l'ursa et le défait) mais également par une reconfiguration du lien familial. L'énonciation des fonctions parentales (père, mère) joue sur ce point un rôle fondamental chez Shyamalan. Dans *Signes*, l'ensemble des personnages en dehors de la famille (le shérif, la pharmacienne, le vétérinaire responsable de la mort de son épouse) s'adresse toujours à Graham en l'appelant « mon père » – ce qui renvoie à son double statut de pasteur et de *pater familias* en échec – tandis que « père » est le tout dernier mot entendu dans *Le Dernier maître de l'air*. Shyamalan confère toutefois à ces mots une importance symbolique encore plus grande dans *After Earth* : d'une part le film s'ouvre sur la séparation de Kitai et de son père, scène où le premier mot prononcé par l'adolescent est « papa », de l'autre il se clôt sur la réunion des deux personnages et l'ultime mot de Kitai (aussi le dernier du film) est « maman ». « Papa » et « maman » sont les deux bornes du récit, deux pôles qui se font écho. Cette réunion des deux personnages à la fin du film fait de surcroit elle-même écho à une scène située au début : avant de décoller à bord du vaisseau spatial, Kitai et son père rencontrent un vétéran amputé d'une jambe, qui remercie le général de l'avoir sauvé au cours d'un combat. Il lui confie qu'il

vient de « voir pour la première fois le visage de sa fille », avant de le saluer, soutenu par deux autres soldats. La dernière scène est un décalque parfait de cette séquence (voire même son contrechamp, au regard de la place qu'occupe le père dans chacune d'entre elles), sauf que le salut militaire laisse place cette fois-ci à une embrassade entre le père et le fils, alors que la dernière phrase (« Je veux travailler avec maman »), prononcée sur un mode comique, redistribue les rôles au sein de la structure familiale. Kitai cesse non seulement d'être un soldat, un subordonné aux yeux de son père-général, mais il s'affranchit de surcroit de sa tutelle.

Dans *Signes*, la question de la recomposition du lien familial en un nouveau groupe passe aussi par la recherche d'une autre structure, substitut de la première. La mère est en quelque sorte remplacée par défaut par l'oncle (Merrill Hess), il y a un vide à combler. C'est pourtant paradoxalement lorsque la mère refait surface, lorsqu'elle communique de nouveau aux vivants, que la famille retrouve un équilibre. Prenons l'exemple de la scène du *babyphone* : Morgan croit entendre une voix, qu'il identifie immédiatement comme extra-terrestre. Aux yeux du critique Christophe Beney, c'est là que « commence le processus de deuil »[47] collectif de la famille Hess. Morgan se hisse sur la voiture pour obtenir une meilleur connexion et entendre plus distinctement la mystérieuse voix, soutenu par son oncle – lui-même relié à sa nièce et son frère, de sorte que la petite famille forme une chaîne humaine. Chaîne humaine, mais aussi chaîne communication entre la terre (les vivants) et le ciel (les morts) : c'est ce

[47] Christophe Beney, « La vie après la mort » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà, op. cit.*, pp.62-63

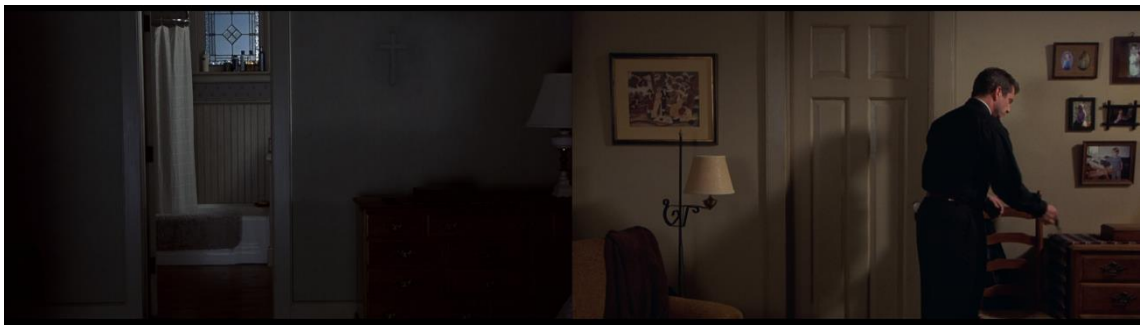
qu'explique Beney, « chaque membre de la famille s'ajoute ainsi l'un après l'autre à ce passage de relais, jusqu'à rétablir la communication, interrompue depuis le décès de son épouse, entre Graham et le ciel »[48]. Le *babyphone*, objet qui en soi renvoie déjà à l'idée d'une famille toujours reliée, même lorsque ses membres ne sont pas ensemble, permet ainsi moins d'entendre la voix d'un extra-terrestre que de reconstruire momentanément l'unité familiale autour de son membre absent, la mère défunte.



Ce n'est toutefois qu'à la fin du film que cette logique est poussée à son paroxysme : l'ultime phrase prononcée par la femme de Graham, qui lui revient en souvenir, lui permet de vaincre l'Alien infiltré dans la maison. La clef qui manquait à Graham pour faire le deuil et retrouver la foi semble provenir de l'au-delà et constitue une réponse à ses prières jusqu'ici non écoutées. Suite à cette communication, l'épilogue fait écho, à l'instar d'*After Earth*, au début du film pour signifier la restauration de l'ordre. La vitre qui déformait la vision de balançoires délaissées est maintenant brisée et la famille est recomposée dans un plan où la pénombre a laissée place à la lumière.

[48] *Ibid.*

De la même manière, le plan du début du film où se trouvait la trace d'une croix retirée est répété. Le mur est désormais tapissé de photos de famille, Graham a retrouvé la foi (il est de nouveau pasteur, en témoignent ses vêtements), la porte précédemment ouverte est fermée – elle représente alors une croix au milieu du cadre – et la pièce est ensoleillée.



Au-delà des points de résonance observables entre ces plans tirés des ouvertures et épilogues de *Signes* et *After Earth*, la représentation d'une communauté restaurée peut aussi passer par l'unification de personnages autour d'un autre. C'est le fil conducteur de *La Jeune fille de l'eau* : la création d'un collectif à partir d'individualités qui ne semblent d'abord guère reliées entre elles. À ce sujet, Céline Braud explique que « le geste politique de ce film [*La Jeune fille de l'eau*] consiste à saisir ce qui risque de disparaitre définitivement : ce qui relie tous ces êtres vivants et souffrants […] et à rendre nécessaire ce qui semble oublié : l'action collective »[49]. Des personnages aussi esseulés et excentriques que M. Leeds (un homme mutique qui ne sort jamais de son appartement) ou Reggie (un bodybuilder qui a décidé de ne se muscler qu'un seul de ses bras)

[49] Céline Braud, art. cit., p.66

vont être amenés à jouer un rôle au sein d'une mission qui les réunit. Pour Braud, « l'ensemble des habitants de la résidence peuplée de traumatisés et de barjos donne l'image d'un pays hébété qui a renoncé – un pays amorphe, en quelque sorte »[50]. Ici, c'est moins la révélation soudaine d'une logique insoupçonnée (*Signes*) que le désir de croire qui unit les personnages. M. Heep, le concierge de la résidence, vient ainsi tour à tour leur raconter une invraisemblable histoire – une entité d'un autre monde, une narf, doit rentrer chez elle et chacun d'entre eux est doté d'un don secret qui va l'aider à accomplir cette quête – que personne, étrangement, ne remet en cause : d'emblée, chacun accepte le récit sans discuter et manifeste sa volonté d'aider la mystérieuse jeune fille. Chacun a besoin de croire, chacun semble avoir attendu, en sommeil, que le destin le réveille.

Pour composer un groupe, une équipe, Heep doit d'abord identifier les rôles nécessaires à l'accomplissement de la mission (« le vaisseau », « le gardien », « la guilde », « le guérisseur », etc.) et deviner, à partir de leurs caractéristiques, qui dans la résidence est destiné à l'interpréter. Heep est un personnage à mi-chemin entre Malcolm Crowe de *Sixième sens* et Graham Hess de *Signes* : avant de devenir concierge il a été médecin (jusqu'à la disparition, là aussi, d'êtres aimés) et s'il cherche à sauver la narf, c'est la jeune femme qui va en vérité lui donner la possibilité d'une rédemption en lui permettant de retrouver une communauté et de dépasser ainsi le traumatisme de sa famille décédée. Le mouvement dialectique de guérison réciproque entre les deux personnages, donné à voir au gré de nombreuses scènes (exemple : Heep saute dans la piscine pour sauver la narf de la noyade mais c'est au final elle qui lui vient en aide) culmine dans une scène clef où Heep découvre qu'il remplit peut-être le rôle du « guérisseur » au sein du groupe. Alors qu'il doit soigner les plaies béantes de la narf, Heep, submergé par l'émotion, ne sait quoi faire. Un des habitants de la résidence lui conseille alors « de dire quelque chose, pour libérer [son] énergie » et spontanément Heep s'adresse alors à sa femme et ses enfants défunts, tués par

[50] *Ibid.*

un cambrioleur. « Pardon de ne pas vous avoir protégés ». En prononçant cette phrase, qui amorce son message à l'au-delà, Heep se pardonne avant tout lui-même. Il fait le deuil, s'affranchit de son sentiment de culpabilité, tandis qu'il porte dans ses bras la narf et que les mains de la « guilde » sont posés sur ses épaules, afin de lui transmettre leur énergie. Le groupe aide Heep à faire le deuil, mais il lui redonne aussi ce qu'il avait perdu : une place au sein d'un collectif, un sens à sa vie (une mission) et quelqu'un à protéger. À l'instar de la scène du *babyphone* de *Signes*, le contact avec l'au-delà se fait via une chaine humaine, de bras et de mains qui composent un grand tout.

Ce lien communautaire – essentiellement familial mais qui parfois va au-delà, cf. *La Jeune fille de l'eau* – est aussi celui qui régit les relations entre d'un côté les adultes et de l'autre les enfants. On l'a vu, les relations entre enfants et parents jouent un rôle fondamental dans le cinéma de M. Night Shyamalan. Les enfants sont parfois les symptômes mêmes des défaillances de la communauté : dans *Signes* Graham échoue dans son rôle d'adulte et ce sont les enfants qui paraissent calmes et placides face aux évènements. Ce n'est que lorsque Graham redevient doublement père (père de famille et pasteur) que l'ordre est restauré. Le regard que peuvent avoir des enfants sur les adultes est aussi potentiellement, en soi, une

source du traumatisme. Dans la scène d'introduction d'*Incassable*, le regard réprobateur de la petite fille augure un conflit larvé chez David Dunn : celui d'être à la hauteur aux yeux de son fils. La petite fille, elle, a vu la duplicité de l'adulte, sa tentative d'adultère, ses stratégies de dissimulation (la bague retirée), ses regards lubriques, etc. Elle expérimente un état de l'enfance que le romancier John Steinbeck décrit en ces termes: « Lorsqu'un enfant, pour la première fois, voit les adultes tels qu'ils sont, lorsque pour la première fois l'idée pénètre dans sa tête que les adultes n'ont pas une intelligence divine, que leurs jugements ne sont pas toujours justes, leurs idées bonnes, leurs phrases correctes, son monde s'écroule et laisse place à un chaos terrifiant. Les idoles tombent et la sécurité n'est plus. Et, lorsqu'une idole tombe, ce n'est pas à moitié, elle s'écrase et se brise ou s'enfouit dans un lit de fumier. Il est difficile alors de la redresser et, même réinstallée sur son socle, des taches ineffaçables dénoncent la chute passée. Et le monde de l'enfant n'est plus intact. Il se meut alors péniblement jusqu'à l'état d'homme. »[51].

Le personnage va devoir par la suite redevenir un modèle pour son fils, ses actions répondent à cette scène matricielle de la petite fille déçue : il va redresser l'idole et la réinstaller sur son socle, en devenant un super-héros. Sa renaissance symbolique (le personnage qui émerge de l'eau puis se redresse) est aussi une restauration de l'idole – ce sont d'ailleurs des enfants qui tendent une perche à David lorsqu'il est en train de se noyer et qui font donc de lui par extension un héros. Sans prononcer le moindre mot, David indique à son fils de regarder le journal où figure la représentation restaurée de l'adulte protecteur et tout-puissant, en somme une image régénérée de l'adulte.

[51] John Steinbeck, *À l'est d'Eden*, Le Livre de poche, 1974, p.31

Mais la scission entre adultes et enfants est parfois trop nette pour être comblée, les tâches sont « ineffaçables ». C'est le thème principal du *Dernier maître de l'air*, adaptation d'une série animation où les personnages principaux (Aang, « l'Avatar », ses adjuvants Katara et Sokka, le prince Zuko de la nation du feu, son rival, et la princesse Yue de la nation de l'eau) sont des enfants ou des adolescents. Comme le remarque le critique Jean-Sébastien Chauvin, « les héros ici sont ces enfants qui doivent porter la destinée du monde sur leurs frêles épaules, parfois même assumer la responsabilité d'événements tragiques. Il y a quelque chose de presque dérangeant, contre nature, à les voir ainsi forcés d'agir et penser comme des adultes »[52]. Ainsi Aang apprend de la bouche d'adultes (les moines de son monastère) la nature de son destin et des sacrifices qu'il implique – ne pas pouvoir fonder de famille, ne pas pouvoir aspirer à une vie normale. Katara et Sokka, quant à eux, sont destinés selon leur grand-mère à quitter leur village natal pour seconder le jeune Avatar. Les voilà donc obligés d'arpenter le vaste monde et d'abandonner leur port d'attache. Zuko, lui, est exilé sur l'ordre de son père, le seigneur de la nation du feu, et n'a pas le droit de revenir dans son royaume tant qu'il n'aura pas capturé l'Avatar. Ce même père, dans l'ultime

[52] Jean-Sébastien Chauvin, « Le Dernier maître de l'air », *Chronic'art* n°67, juillet 2010

séquence du film, scène qui annonce la suite de la franchise (*Le Dernier maître de l'air* a été pensé comme le premier volet d'une trilogie) confie la chasse de l'être élu à sa fille. Enfin, la princesse Yue se voit demandée (par l'oncle de Zuko ; pourtant l'un des rares adultes du film conscients de la charge qui pèse sur les épaules des enfants – il apparaît soucieux de protéger son neveu) de sacrifier sa propre vie afin de redonner vie à une entité sacrée, l'Esprit de la lune. Abasourdie, la jeune fille demande « Ai-je le droit de décider d'offrir ma vie ? », ce à quoi il lui répond « Nous avons tous un destin à accomplir » – sentence irrévocable qui condamne l'adolescente.

Le film s'achève dès lors sur une note faussement positive. S'il convient de relativiser sa portée (*Le Dernier maître de l'air* est le seul film de Shyamalan appelant à une suite, sa fin n'en est donc pas vraiment une), la victoire d'Aang et de ses alliés face aux soldats de la nation du feu est cependant suivie d'une scène qui rejoue le traumatisme de l'enfant : les adultes se prosternent face à l'Avatar et Aang doit symboliquement répondre à cette marque de reconnaissance. Lorsque les moines de son enfance se sont inclinés une première fois face à lui, Aang, pris de panique, a pris la fuite et porte depuis la responsabilité de la mort de ses aînés, assassinés par la nation du feu, prête à tuer pour empêcher l'Avatar d'accomplir sa mission. Le film laisse en suspens ce que va faire Aang, mais la détresse se lit sur son visage alors qu'il doit cette fois-ci surmonter ses peurs et embrasser sa lourde destinée.

La solitude à laquelle est condamnée Aang, entérinée par le montage, qui l'oppose seul face à une foule impressionnante ne lui permet pas, à l'inverse de

nombreux personnages des films de Shyamalan, de trouver l'harmonie au sein d'une communauté, sa distinction est une entrave, son traumatisme n'est pas pleinement surmonté. Mais dans d'autres cas, il ne l'est pas du tout. On l'a vu, surmonter le traumatisme équivaut souvent à affronter ses peurs ou à exprimer son chagrin. Mais qu'en est-il lorsque cela est impossible ? Quel autre facteur peut-il empêcher de retrouver la vue ? Il convient maintenant d'observer dans quelles circonstances l'aveuglement n'est pas rompu.

3) Guérisons impossibles

Dans son article sur *La Jeune fille de l'eau*, la critique Axelle Ropert s'interroge sur l'existence d'un autre secret à l'œuvre dans les films de M. Night Shyamalan, en plus du chagrin : « Un autre secret est peut-être en jeu. On n'a sans doute pas assez remarqué, dans les précédents films de Shyamalan, ces quelques personnages, souvent ingrats, animés par une rage impuissante : Samuel L. Jackson dans *Incassable* ou Adrien Brody dans *Le Village*. Et si la colère était ce second secret ? »[53]. La colère est une question centrale dans *Le Dernier maître de l'air*. À plusieurs reprises, les personnages mettent leur vie en danger en menaçant de succomber aux sirènes de la colère. Au début du film, Katara et Sokka, frère et sœur d'une petite tribu de l'eau, assistent au débarquement du prince Zuko et de ses troupes. Une même scène se répète : hantés par le souvenir de leur mère, tuée dans une rafle par la nation du feu, les jeunes gens sont effrayés à l'idée que se reproduise le tragique épisode. Chacun à son tour va être soumis à la tentation de combattre (en dégainant une arme, en commençant l'incantation d'un sort de l'eau) avant que sa tentative soit avortée par l'intervention de l'autre.

[53] Axelle Ropert, art. cit.

Le cadrage de ces deux plans repose sur le même principe : celui qui est soumis à la colère n'a littéralement plus toute sa tête (coupée par le cadre) tandis que son partenaire parvient à le calmer et à empêcher un acte qui le mènerait à sa perte. Le lien familial empêche l'aveuglement.

Il en va de même dans une scène située un peu plus loin dans le récit, où le prince Zuko, en exil, est invité à la table d'un amiral de la nation du feu. Au cours de ce banquet, le chef militaire humilie publiquement le prince héritier en rappelant qu'il a été banni par leur seigneur. Zuko, suffoquant de colère, n'est ramené à la raison que par l'intervention de son oncle, qui calme le jeune homme en posant sa main sur la sienne.

Encore une fois, le lien familial empêche le basculement dans la violence. Quant à Aang, le héros, c'est un esprit s'adressant à lui dans un songe qui l'exhorte à prendre conscience de sa colère afin de parvenir à maîtriser ses pouvoirs et triompher de ses adversaires – « Tu ne veux pas accepter la disparition de ton peuple ni ta part de responsabilité dans cette tragédie. Tu refuses de ressentir ton chagrin. Tu es plein de colère. Il faut que tu l'exprimes » – et ajoute, avant de s'éclipser « Tu es l'Avatar, tu ne dois pas faire de mal aux autres ». La colère, on l'a vu, est mauvaise conseillère, elle *aveugle*. Mais elle est aussi, comme l'implique cette curieuse conclusion du monologue de l'esprit, source de basculement dans la violence.

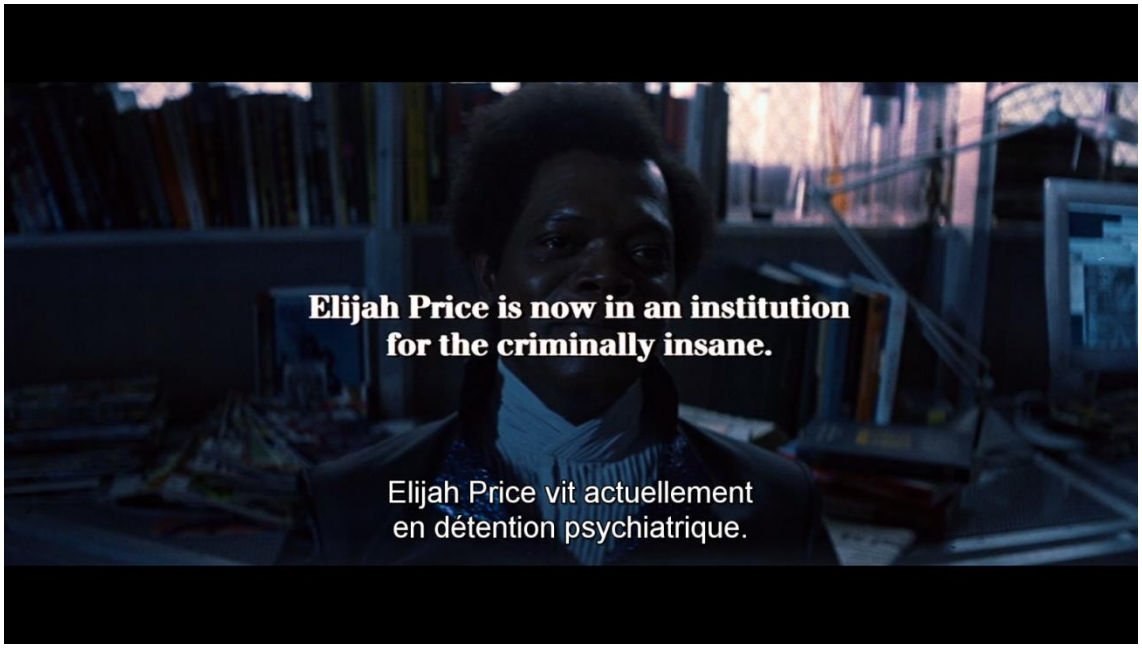
Revenons au tout début de *Sixième sens*. Malcolm Crowe tombe nez à nez dans son appartement avec un ex-patient. Manifestement dérangé, l'homme demande à Malcolm « Savez-vous pourquoi on a peur lorsqu'on est seul ? Moi, je le sais », avant de révéler qu'il a jadis été traité par le thérapeute, puis de tirer sur le médecin et de se suicider. Ce personnage est, comme le petit Cole, écrasé par un secret (le don de parler aux morts, on l'apprend par la suite) et tétanisé par la peur. À ceci près que lui n'a pas su la verbaliser, être entendu, et affronter l'objet de la peur. La colère a pris le pas et le personnage a sombré dans la folie. La folie est une autre incarnation de l'aveuglement dans la mesure où elle témoigne d'une discontinuité avec le monde « normal » : la connexion entre l'individu et ce qui l'entoure est incomplète et pervertie. On le remarque également dans *Le Village*, où la folie et la colère cohabitent à nouveau au sein d'un personnage : Noah. Noah est un handicapé mental (il est aussi en quelque sorte le « fou du village ») dont l'on voit au cours de la première partie la facette joyeuse et joueuse. Très proche d'Ivy Walker, qui est sa partenaire de jeu, Noah semble être le seul personnage du hameau à ne pas vivre dans la terreur. Au contraire, chaque manifestation des créatures des bois semble susciter chez lui excitation et satisfaction. Il est donc, de fait, le seul habitant du village insensible au secret et à l'effroi qu'il ordonne. Mais à la moitié du film, alors que Lucius et Ivy se sont

déclarés leur amour et projettent de s'épouser, Noah rend visite à Lucius, en pleurs, et poignarde le rival amoureux. La jalousie et la colère ont fait basculer le personnage dans une fièvre de violence : affublé d'un des costumes cachés par les anciens du village, il pourchassera Ivy dans la forêt où il périra dans une fosse. Noah et sa colère donnent alors vie au monstre, il devient la personnification d'un secret qui a mué jusqu'à devenir nocif. Le lourd secret du village a fini par déteindre sur lui, mais sous une autre forme que pour ses comparses : si les enfants vivent dans la peur, les adultes dans le chagrin des êtres perdus, Noah, lui, est submergé par la colère.

Cette dissension entre le chagrin et la colère est également observable dans *Incassable*. Au cours d'un flashback, le spectateur découvre le personnage d'Elijah Price enfant. Le bras dans une attèle, le garçon explique à sa mère qu'il ne veut plus sortir de chez lui de peur de se blesser à nouveau, et révèle le surnom que lui ont donné ses camarades à l'école : « Mr. Glass » (l'homme de verre). La peur de se blesser se mêle à la colère d'Eljiah face à cette injustice de la maladie, et sa mère le met en garde : « Si tu décides maintenant d'avoir peur, tu ne reviendras jamais en arrière. Toute ta vie, tu vivras dans la peur ». Sa mère lui donne alors un cadeau (une bande dessinée) qui va changer le cours du destin du personnage : désormais Elijah cherchera dans ces bandes dessinées la possibilité d'une réponse à ses questions. Pour donner sens à sa maladie, il recherche son extrême opposé, quelqu'un qui serait capable de résister à toute blessure, en somme un super-héros de chair et de sang.

Si Elijah affronte sa peur en se risquant à l'extérieur et en cherchant activement une réponse à son mal-être, il n'en demeure pas moins mué par une profonde colère : la scène qui suit le flashback mentionné plus haut montre l'agacement du personnage, désormais adulte et détenteur d'une galerie spécialisée dans les *comics*, face à un client qui souhaite acheter une planche extrêmement rare pour son fils en bas-âge. C'est aussi la colère qui le pousse à mettre sens dessus dessous une boutique de *comic books* alors que David Dunn vient de lui annoncer

qu'il a été malade lorsqu'il était encore enfant, ce qui invaliderait sa théorie à son sujet. Mais c'est lors de la révélation finale que le personnage révèle l'ampleur de sa colère : pour trouver son strict opposé, l'homme incassable auquel il serait secrètement connecté, Elijah a commis l'irréparable : il se révèle responsable de l'explosion d'un avion, de l'incendie d'un hôtel et du déraillement du train où se trouvait David. Elijah s'exprime comme l'ex-patient de Malcolm Crowe dans *Sixième sens* : « Vous savez quelle est la chose la plus terrifiante ? Ne pas connaître sa place dans le monde. D'ignorer pourquoi on est là ». L'un révèle sa peine au début du film, l'autre à la fin. Mais ce qui fait d'Elijah un personnage véritablement à part dans le cinéma de M. Night Shyamalan tient à la façon dont il vit la révélation de ce terrible secret : il s'agit de son *épiphanie*, le moment où il trouve la réponse à ses angoisses. Enfin, Elijah a trouvé son identité : il est le « vilain » (le rival du super-héros), son strict opposé, « l'homme de verre ». C'est au fond Elijah, secrètement, qui peut être considéré comme le vrai héros du film : *Incassable* s'ouvre sur sa naissance et se referme sur l'accomplissement de sa mission. Mais son parcours n'a rien d'une guérison : le carton final du final nous indique d'ailleurs que le personnage « vit actuellement en détention psychiatrique ». Elijah a vaincu ses peurs et résorbé le trauma, mais au prix de sa santé mentale et d'un déchainement de violence. À noter par ailleurs que la scène finale peut sur bien des aspects renvoyer au dénouement de *Psychose* : révélation autour d'une figure dans une chaise roulante, folie d'un personnage révélée au grand jour, et note finale sur son incarcération. La ressemblance entre les deux dénouements est chargée d'ironie : la fin de *Psychose* entérine la fracture psychique d'un personnage en deux êtres, tandis qu'Elijah déclare précisément à ce moment-là avoir trouver son identité.



Son itinéraire tient davantage de la métamorphose. Au début du film, la naissance d'Elijah est filmée en un seul plan-séquence où un miroir permet l'organisation de champs-contrechamps entre la mère de l'enfant et le médecin appelé à son chevet. Ce motif du reflet est repris ensuite dans le flashback de l'enfance d'Elijah, où son image apparaît dans la télévision – comme d'ailleurs le « méchant » de *Signes*, l'Alien, lors de la séquence finale. Le procédé met assez nettement en scène la « doublure » en même temps qu'il souligne la dualité entre Elijah et David. Mais il annonce aussi le basculement progressif d'Elijah vers un alter ego (« Mr Glass » – « l'homme de verre ») et donne à voir la part sombre du personnage, qui se nourrit de sa colère et de sa peur.

La colère n'est toutefois pas le seul obstacle possible à une guérison des protagonistes. Outre Noah et Elijah, il existe dans le cinéma de M. Night Shyamalan d'autres cas où l'aveuglement perdure pour des raisons sensiblement différentes.

C'est le cas par exemple de la fin du *Village* : Ivy Walker rentre au hameau avec les médicaments nécessaires au rétablissement de Lucius, elle va sauver l'être aimé, en somme le personnage vit un *happy-ending* à ses aventures. C'est pourtant une sombre fin à laquelle assiste le spectateur : le monstrueux secret du village nous a été révélé mais son emprise demeure souveraine – les adultes continuent de mentir à leurs enfants. Ce sont d'ailleurs les enfants qui souffrent le plus de ce simulacre dans le film : Noah, le personnage le plus innocent (car fou) périt à cause du mensonge, Ivy a risqué sa vie à cause de l'archaïsme dans lequel vit la communauté et Lucius se trouve jusqu'à la fin de l'intrigue dans un état critique. La mise en scène des aînés a mis en péril les plus jeunes, et pourtant leur volonté de garder le secret est maintenue et se révèle même renforcée par la mort de Noah, qui atteste de l'existence des créatures des bois. Le film se termine ainsi sur la reconduction d'un pacte : les aînés se lèvent en faveur de la perpétuation du secret, y compris la mère de Noah, en larmes alors qu'elle vient

d'apprendre la mort de son fils. Lucius, le seul « enfant » présent dans le plan, n'est que partiellement visible, amputé par le cadre : cette communauté ressoudée se fait au prix d'un mensonge infligé aux enfants.

Par ailleurs, là où de nombreux films de Shyamalan s'achèvent sur une note rédemptrice et ouvrent sur un apaisement possible (*Signes*, *Sixième sens*, *After Earth*, *La Jeune fille de l'eau*), *Le Village* quant à lui se termine sur un symptôme de cette stase dans le passé (passé de la reconstitution, passé traumatique des adultes qui n'ont pas fait le deuil de leurs défunts) : « Je suis de retour », dit Ivy à Lucius. Si, comme dans *Incassable*, il y a une diffraction entre la fin telle que la perçoit le spectateur et la façon dont elle est vécue par l'héroïne, la phrase prononcée par la jeune fille montre bien qu'il n'y a guère eu de guérison. L'héroïne n'a franchi le mur qui la séparait du monde réel que pour mieux revenir au cœur du mensonge. Le village lui-même est la « sombre doublure du monde », il est en l'incarnation géographique. Si la persévérance de l'aveuglement d'Elijah trouvait sa source dans la colère, ici deux responsables sont assez distinctement désignés : premièrement, bien entendu, la cécité de l'héroïne, mais aussi la communauté elle-même. Contrairement à d'autres films où, comme nous l'avons vu, le lien communautaire permet de dépasser le

traumatisme, c'est ce lien lui-même qui est au fondement du dérèglement dans *Le Village*. Il n'apparaît pourtant pas comme une exception à la règle : *Phénomènes*, lui aussi, met en scène une persévérance de l'aveuglement en dépit de la reconsolidation du couple.

L'aveuglement est même double : il concerne d'une part les personnages du « scénario de genre » et d'autre part ceux de la « fable intime ». Suite à l'achèvement soudain du « phénomène », la vie reprend son cours. Ou plutôt, elle reprend son cours comme si rien ne c'était passé. Un débat à la télévision oppose le présentateur et un scientifique invité : ce dernier pense que cet épisode n'était qu'un prélude, un avertissement de la nature adressé à l'homme, mais son interlocuteur oppose un certain scepticisme à sa théorie. Le dernier plan du film, lui, montre la catastrophe survenir à nouveau, cette fois-ci à Paris. Le danger est toujours là, ce que montrait déjà le premier plan de ce saut dans le temps, où la mention « Trois mois plus tard » s'inscrivait entre deux rangées d'arbres.

D'autre part, la scène finale qui réunit les époux Moore rappelle curieusement ces plans où des corps avançaient mécaniquement sous l'emprise de la toxine libérée par les arbres. Alors qu'Elliot remonte la rue pour revenir chez lui, il

s'arrête soudainement (comme les victimes du « phénomène ») à la vision de sa femme, reste immobile dans un gros plan où son visage, sans expression, est au milieu d'un cadre bordé de nombreux végétaux, puis on le voit de dos parcourir lentement la distance qui le sépare de sa femme, sur un trottoir là encore parsemé de plusieurs plantes et arbres. La bonne nouvelle que doit lui annoncer sa femme (sa grossesse) est nuancée par sa démarche, proche de celles des victimes, et par la scène qui lui est raccordée (le retour du « phénomène » au Jardin des Tuileries).

Ici, l'oubli est synonyme d'un aveuglement partiel. Si l'on revient sur ce que disait Emmanuel Burdeau à propos du lien entre « scénario de genre » et « scénario de mélodrame », et plus particulièrement sur l'idée que « la résolution de l'intrigue se fait grâce au travail par lequel le héros comprend que le scénario de genre lui est destiné. »[54], on remarque que le processus n'est ici pas allé au bout. Avant le saut dans le temps de trois mois, Elliot explique de la façon suivante le fait que sa famille ait survécu, en ayant pourtant été exposée à l'air libre : « Ça dû s'arrêter avant qu'on sorte ». Le personnage n'a pas su voir ce que cet épisode signifiait réellement pour lui (c'est un enseignement, une fable qui lui est destiné), la guérison de son couple n'est donc pas complète et sa famille reste soumise au danger.

[54] Emmanuel Burdeau, *Le livre de la nuit*, art. cit., p.60

Conclusion

« In hoc signo vinces »[55].

La question du « signe » et de la « révélation » peut être connotée religieusement, comme on a pu l'observer dans le cas de *Signes*, où le héros est un pasteur et où la révélation apparaît comme un acte quasiment divin (un message de l'au-delà, sous la forme d'un flashback). Cette dimension religieuse latente, combinée au fait que la révélation coïncide le plus souvent avec un affrontement (contre un meurtrier dans *Incassable*, un Alien dans *Signes*, un ursa dans *After Earth*, un scrunt dans *La Jeune fille de l'eau*), pourrait dès lors renvoyer à un épisode chrétien fondateur, celui de la bataille du pont Milvius, au cours de laquelle l'empereur Constantin adopte la devise *In hoc signo vinces* (« Par ce signe tu vaincras ») à la suite d'une révélation divine. Trouver le signe pour vaincre le trauma rampant ? Le parallèle entre Constantin et les héros des films de Shyamalan est envisageable, mais il s'agirait ici de combattants hébétés, qui ne découvraient l'existence d'une bataille que lorsqu'elle est sur le point de s'achever. « Vaincre » ne signifierait pas alors seulement trouver le « signe » nécessaire, mais simplement prendre conscience qu'il y avait bataille, soit un traumatisme à affronter, un conflit à dénouer.

Tout converge vers le dénouement d'un conflit chez Shyamalan. C'est le cœur de la structure narrative, qui repose sur un mouvement dialectique entre un récit de genre et un récit intime, mais aussi de la mise en scène. Chaque film révèle un dérèglement (un trauma personnel, une communauté ou une famille dysfonctionnelle), semé dès le début du film, via une série de visions et de motifs visuels comme traces d'un problème à résoudre, un régime de lignes fragmentant l'espace, un découpage qui met en tension un conflit, etc. Ce qui s'apparente à

[55] Locution latine signifiant « Par ce signe tu vaincras». Peu avant la bataille du pont Milvius (312), Constantin 1er aurait eu, selon les dires d'Eusèbe de Césarée, historien chrétien et proche de l'empereur, une vision du chrisme (symbole chrétien formé des lettres grecques X et P croisées). Suite à cette vision, l'empereur aurait adopté cette devise – cf. Eusèbe de Césarée, *La Vie de Constantin*, Paris, Éditions du Cerf, 2013

première vue à un canevas codé d'un point de vue dramaturgique (le genre de la science-fiction, du film-catastrophe, du film d'épouvante ou de super-héros) s'avère finalement épouser un parcours initiatique à l'issue duquel le héros parvient à surmonter sa peur, et à combler la distance qui le séparait du reste du monde. Pour mettre en lumière le cœur secret de chaque film, Shyamalan recourt à de nombreuses répétitions : répétitions d'une même scène dans des contextes différents (exemple : les manifestations de colère dans *Le Dernier maître de l'air*), répétition de plans (*Signes*, *Sixième sens*) à des étapes différentes du récit pour les approcher sous un nouvel angle, répétition d'un épisode traumatique par le truchement d'un flashback, etc.

Notre hypothèse de travail, qui supposait une analogie entre le cheminement narratif et la résolution d'un traumatisme (où il s'agit de dépasser un épisode terré dans l'inconscient ou de guérir une blessure par sa compréhension) à la faveur d'une révélation, semble se recouper avec la matière narrative et les principes de mise en scène au cœur des films de Shyamalan, à deux nuances près. Tout d'abord, la moitié des films étudiés aboutissent à un dénouement en demi-teinte (*Phénomènes*, *Incassable, Le Dernier maître de l'air*) ou qui reconduit l'aveuglement (*Le Village*). Il n'en demeure pas moins que le dénouement est synonyme, dans la majorité des films, d'un apaisement, même partiel : Aang a dompté sa colère, David Dunn a enfin accepté sa facette secrète, Elliot a retrouvé une famille avec sa femme Alma et la petite Jess. Seul le cas du *Village* rejoue les traits habituels du cinéma de Shyamalan (cheminement intérieur, ici figuré par un voyage, révélations, répétitions de scènes, etc.) pour mieux les mettre en échec : Ivy est allée au bout de sa quête pour sauver Lucius, l'être aimé, mais elle n'a pas su voir la révélation de la face cachée du village. C'est la seule fois où l'aveuglement, trop profond – il est d'ailleurs, pour une fois, physique –, ne peut être rompu.

Deuxième nuance : on remarque que le dénouement d'un trauma n'est pas nécessairement circonscrit à la seule acmé révélatrice finale, mais peut également

survenir partiellement lors de séquences situées plus en amont. Néanmoins, le lien entre un secret (et par extension d'un trauma ou d'un conflit) et sa révélation apparaît bien comme le socle structurant de l'esthétique de l'ensemble des films ici analysés. Il existe une grande révélation, « l'exposition au grand jour de la sombre doublure du monde »[56] selon Axelle Ropert, mais aussi des glissements du récit, des scènes qui distillent une partie du secret sans révéler complètement sa nature.

La révélation, plus qu'un retournement narratif qui viendrait soudainement présenter des faits nouveaux, constitue davantage une modification du regard. Ce qui paraissait anodin (le TOC de Bo dans Signes) se révèle primordial. Le dénouement permet dès lors aussi la réintégration de l'individu dans le « monde des signes » : à partir du moment où les signes se révèlent lisibles, le rapport à ce qui l'entoure change. La lumière revient (*Signes*), le rôle de chacun se révèle (*La Jeune fille de l'eau*, *Incassable*) et les traumatisés se libèrent de leur passé et de leur chagrin (*Signes*, *After Earth*) pour se tourner vers l'avenir.

[56] Axelle Ropert, « La Jeune fille et l'eau », art. cit.

Bibliographie

Ouvrages

Sur M. Night Shyamalan:

- Michael Bamberger, *The Man who heard voices: or, How M. Night Shyamalan risked his career on a fairy tale and lost*, Penguin Group US, 2006

- Christophe Beney, « La vie après la mort » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà*, Paris, Vendémiaire, 2015

- Hendy Bicaise, « Le cinéaste, la fable et la communauté » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà*, Paris, Vendémiaire, 2015

- Axel Cadieux, « Générations » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà*, Paris, Vendémiaire, 2015

- David Honnorat, « Une thérapie contre l'angoisse » dans Hugues Derolez (dir.) *Contes de l'au-delà*, Paris, Vendémiaire, 2015

- Jean-Pierre Rehm, « Naissance d'une vision (notes sur la trilogie de M. Night Shyamalan) » dans Emmanuel Burdeau (dir.) *Mecanic Cinéma*, Rennes, ACOR, 2003

Sur la notion de signe :

- Umberto Eco, *Le Signe*, Bruxelles, Editions Labor, 1988

- Umberto Eco, *La Production des signes*, Paris, Le livre de poche, 1992

- Martine Joly, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin, 1994

Sur la notion de traumatisme :

- Louis Croq, *16 leçons sur le trauma*, Paris, Odile Jacob, 2012

- Sandor Ferenczi, *Le Traumatisme*, Paris, Payot, 1982

- Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967

Sur le visible et l'invisible :

- Renaud Barbaras, *Le tournant de l'expérience*, Paris, J. Vrin, 1998

- Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964

- Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964

Sur le cinéma et le 11 septembre :

- Marc Lits (dir.), *Du 11 septembre à la riposte*, Bruxelles, De Boeck, 2004

- Jean-Baptiste Thoret, « Filmer le 11 septembre 2001 : le syndrome Zapruder », dans *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Paris, Rouge Profond, 2003

Autre (essais, romans, etc.) :

- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975

- Eusèbe de Césarée, *La Vie de Constantin*, Paris, Éditions du Cerf, 2013

- Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1941

- John Steinbeck, *À l'est d'Eden*, Paris, Le Livre de poche, 1974

- Martin Heidegger, *De l'essence de la vérité : approche de l'allégorie de la caverne et du Théétète de Platon*, Paris, Gallimard, 2001

Articles (périodiques et Internet)

Sur M. Night Shyamalan :

- Daniel Argent, "De Sixième sens à Incassable", *Synopsis*, n°11, janvier-février 2001

- Frédéric Bonnaud, « Signes », *Les Inrockuptibles*, 15 octobre 2002, http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/signes/ [date de consultation : 01/05/15]

- Frédéric Bonnaud, « M. Night Shyamalan – Héros malgré eux », *Les Inrockuptibles*, 19 décembre 2002, http://www.lesinrocks.com/2000/12/19/cinema/actualite-cinema/m-night-shyamalan-heros-malgre-eux-11219129/ [date de consultation : 01/05/15]

- Emmanuel Burdeau, « Le testament de M. Nuit », *Vacarme*, n°20, juillet 2002

- Emmanuel Burdeau, « Stupeur et enchantement », *Cahiers du cinéma*, n°593, septembre 2004

- Emmanuel Burdeau, "Tombée de la nuit", *Les Cahiers du cinéma*, n°635, juin 2008

- Emmanuel Burdeau, "Le livre de nuit ", *So Film*, n°10, Mai 2013

- Céline Braud, « La Jeune fille de l'eau – Toute une histoire », *L'art du Cinéma*, numéro 61-62 intitulé « Les genres ont cent ans… Vive leur modernité ! », Été 2009

- Jean-Sébastien Chauvin, « Le Dernier maître de l'air », *Chronic'art* n°67, juillet 2010

- Jean-Sébastien Chauvin, Vincent Malausa, « Air Shyamalan : entretien avec M. Night Shyamalan », *Les Cahiers du cinéma*, n°659, septembre 2010

- Olivier Joyard, "Le Sixième sens", *Les Cahiers du cinéma*, n°542, janvier 2000

- Jean-Marc Lalanne, « Le Village », *Les Inrockuptibles*, 18 août 2004, http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/le-village/ [date de consultation : 01/05/15]

- Jean-Marc Lalanne, « Phénomènes », *Les Inrockuptibles*, 11 juin 2008, http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/phenomenes/ [date de consultation : 01/05/15]

- Vincent Malausa, « Signes », *Chronic'art*, n°6, septembre-octobre 2002

- Vincent Malausa, « Le Village », *Chronic'art*, n°14, août 2004

- Vincent Malausa, « Phénomènes », *Chronic'art*, n°46, juin 2008

- Vincent Malausa, « Une page blanche », *Les Cahiers du cinéma*, n°659, septembre 2010

- Jérôme Momcilovic « After Earth », *Chro*, n°1, juin 2013

- Jean-Pierre Rehm, « Le village est-il damné ? », *Les Cahiers du cinéma*, n°593, septembre 2004

- Axelle Ropert, « La Jeune fille et l'eau », *Les Inrockuptibles*, 25 juin 2007, http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-jeune-fille-de-leau/ [date de consultation : 01/05/15]

- Jean-Philippe Tessé, "Rire et ravissement", *Les Cahiers du cinéma*, n°615, septembre 2006

- Charles Tesson, "Sainte trinité", *Les Cahiers du cinéma*, n°572, octobre 2002

Sur le cinéma et le 11 septembre :

- Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001, http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/lesprit-du-terrorisme [date de consultation : 01/05/15]

- Emmanuel Burdeau, « Dans l'ombre du 11 septembre », *Les Cahiers du cinéma*, n°603, juillet-août 2005

- Romain Blondeau, « Une décennie de cinéma américain commentée », *Les Inrockuptibles*, 9 septembre 2011, http://www.lesinrocks.com/2011/09/09/cinema/11-septembre-2001-une-decennie-de-cinema-americain-commentee-119910/ [date de consultation : 01/05/15]

- Jean Baptiste Thoret, Stéphane Bou, « Comment le cinéma américain digère-t-il le 11 septembre ? », épisode de l'émission de radio *Pendant les travaux le cinéma reste ouvert*, France Inter, mardi 24 juillet 2012, http://www.franceinter.fr/emission-pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-comment-le-cinema-americain-digere-t-il-le-11-se [date de consultation : 01/05/15]

- Sophie Torlotin, « 11 septembre au cinéma : de la sidération à l'allégorie », *RFI*, 9 septembre 201

- Alexandre Tylski (dir.), Dossier « Le cinéma américain après le 11 septembre », *Cadrage*, septembre 2011, http://www.cadrage.net/dossier/11septembre.htm [date de consultation : 01/05/15]

Autre :

- Umberto Eco, « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, n°15, année 1970

- Jean-Luc Lacuve, « Le commencement des films », 8 février 2002, http://www.cineclubdecaen.com/evenement/universitepopulairedecaencinema04.htm

- Emmanuel Rouille, « Le Secret et l'Aléthéia grecque », *Le Portique* [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 2 2004, http://leportique.revues.org/465 [date de consultation : 01/05/15]

Table des matières

Corpus **1**

Introduction **2**

I) Mise en scène d'un dérèglement **10**

1) Disséminer les pièces du puzzle 11
2) Espaces fracturés 21
3) Irruption du conflit 31

II) Révéler la « sombre doublure du monde » **41**

1) Stratégies de substitution 42
2) Dévoiler ce qui est caché 50
3) À la source du trauma 60

III) Dépasser le traumatisme ? **69**

1) Renouer et dénouer 71
2) La communauté restaurée 80
3) Guérisons impossibles 89

Conclusion **99**

Bibliographie **103**