

**La foi comme forme de vie « durable ».
‘Paradis : Foi’ (2012) de U. Seidl**

Ralitza BONÉVA



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

Collection Actes

Formes de vie et modes d'existence 'durables'

sous la direction de
Alessandro Zinna & Ivan Darrault-Harris

Editeur : CAMS/O

Direction : Alessandro Zinna

Collection Actes : Formes de vie et modes d'existence durables

1^{re} édition électronique : mars 2017

ISBN 979-10-96436-00-2

Résumé. Cet article est une étude de la foi comme forme de vie eu égard à la dynamique qu'elle engage dans le corps-actant (Fontanille 2011). En tant que configuration sémiotique, elle a un plan de l'expression, une syntagmatique de vie organisée autour d'un programme narratif de témoignage de l'expérience vécue de l'absolu, et un plan du contenu, englobant les modalités de vouloir et de vouloir-faire ainsi que les transformations narratives et passionnelles qui en découlent. Prenant pour objet d'analyse le film de Ulrich Seidl, *Paradis : Foi* (2012), l'étude circonscrit la structure élémentaire de la foi sur l'axe /volonté propre/ versus /volonté de Dieu/, la forme de vie se consolidant, quant à elle, dans des « zones critiques » (Floch 1990), les contraintes venant autant de l'extérieur que de l'intérieur, du corps-*chair* et du corps-*creux*.

FORME DE VIE, FOI, CORPS-ACTANT, VOLONTÉ PROPRE

Ralitza Bonéva travaille dans les domaines de la sémiotique et du cinéma, elle enseigne en sémiotique de l'image à l'Université de Toulouse. Elle a des articles publiés dans les revues universitaires *Image & Narrative*, *Actes Sémiotiques*, *Semen*, *Forma*, *Proteus – Cahiers des théories de l'art*. Elle est membre de l'équipe Médiations Sémiotiques.

Pour citer cet article :

Bonéva, Ralitza, « La foi comme forme de vie « durable ». 'Paradis: Foi' (2012) de U. Seidl », in Zinna A. et Darrault-Harris I. (éds), *Formes de vie et modes d'existence 'durables'*, Collection Actes, Toulouse, Éditions CAMS/O, p. 153-173

[En ligne] : <http://mediationsemiotiques.com/ca_9478>.

La foi comme forme de vie « durable ». 'Paradis:Foi' (2012) de U. Seidl

Ralitza BONÉVA

(Université Toulouse 2 – Jean Jaurès)

Le texte qui suit se propose d'étudier la forme de vie de la foi eu égard à la dynamique interne qu'elle engage dans le corps-actant. Concernant la sémiotique du corps, nous nous référons à la structure proposée par Jacques Fontanille dans *Corps et sens* (2011). D'autre part, l'analyse rebondit sur le film de Ulrich Seidl, *Paradis:Foi* (2012), film dans lequel l'acquis d'authenticité relève, pour une bonne part, de l'implication du corps de l'instance actorielle dans les événements dramatiques. Ainsi, l'objet de notre étude, c'est la foi chrétienne. Notre hypothèse de travail est la suivante: le corps, constitué par un *Moi-chair* et un *Soi-corps* propre, actant dans diverses pratiques et dont l'« expérience corporelle du monde » (Amiel 1998) est confinée dans des empreintes d'interaction, devient l'espace de confrontation du culturel et du non-culturel: la forme de vie subsume cette confrontation et tire son existence des contraintes qui en émanent, ou y périclité. En reprenant le terme de Jean-Marie Floch (1990) et en le dramatisant quelque peu, nous dirons que la forme de vie se construit sur des « zones critiques » qu'elle doit traverser, apprendre à le faire, se les approprier ou y être détruite. Comme on le verra, des comportements imprévisibles et aberrants surgissent, les contraintes venant autant de l'extérieur que de l'intérieur, du *corps-chair* et du *corps-creux*. Dans les cas où les « zones critiques » sont nombreuses et non confluentes au « projet de vie » (Fontanille 2015: 103), la forme de vie ne se constituera pas, sera progressivement détériorée ou obligée de muter.

1. Le corps-actant

Anna-Maria (Maria Hofstätter), l'instance actorielle autour de laquelle se construit le film de Ulrich Seidl, est présentée dans une scène qui nous confronte immédiatement au corps: dans une petite pièce, espèce de cabinet, après une brève prière à Jésus de délivrer les gens de l'enfer de leur désir charnel, Anna-Maria se déshabille et se met à fouetter son dos. On se rappelle: le corps n'est pas « pour la débauche » mais « pour le Seigneur » (1 Cor 6, 13), il est « le temple même du Saint Esprit » (1 Cor 6, 19). La scène est tournée en plans longs qui laissent voir les traces du fouet s'incrutant dans la chair. Les coups sont infligés au *corps-enveloppe*, mais le *corps-chair* « sait lire de l'intérieur » (Fontanille 2011: 92), et ces marquages pénètrent jusqu'au *corps interne* (*Ibid.*, p. 75). Rappelons la différence entre la *chair*, qui est « [...] un centre de mouvement et de sensation, du *Moi*, alors que le champ interne relève de *Soi* [...] Jouir ou souffrir dans sa chair, ce n'est pas *se sentir* (comme il advient au *Soi*), mais *sentir*, tout simplement (comme il advient au *Moi*) » (*Idem*). Or, le *Soi-corps* interne est un espace creusé et habité, capable d'accueillir une présence extérieure et de vivre l'expérience de la rencontre avec elle, d'en conserver l'empreinte et d'en porter témoignage. Une instance capable, selon Raúl Dorra, de « se voir elle-même dans l'acte de regarder » (2013: 36) et dont la voix énonce, s'énonce et est énoncée à la fois (*Ibid.*, p. 39-45).



Fig. 1: Capture d'écran: Anna-Maria se flagellant devant le crucifix de Jésus

Inversement, le *corps-enveloppe*, contenant et surface d'inscription (Fontanille 2011: 98), doublement orienté et sous double pression, l'une

venant de l'extérieur l'autre de l'intérieur, atteste de l'expérience vécue par le *Soi-corps interne* et agit sous ses impulsions et sous celles du corps-chair, les exprime ou les réprime, régule les échanges (*Ibid.*, p. 91-97) avec les autres actants-corps. Or, nous dirons qu'Anna-Maria est un sujet de faire dans un programme narratif de témoignage. Il est de savoir: de quoi, à proprement parler, témoigne-t-elle ?

1.1 *Le témoignage*

Le concept de témoignage dans le domaine religieux¹ subit une permutation, comme révélée par Paul Ricœur (1972): si dans les Évangiles synoptiques, il s'agit d'un témoignage de faits – les narrateurs rapportent ce qu'ils ont vu et entendu – et en cela leur témoignage ressemble au témoignage ordinaire, les disciples d'Emmaüs (Lc 24) font déjà « un chemin de la narration vers la confession ». Ce passage vers le témoignage-confession de la foi s'impose dans l'Évangile de Jean qui, en outre, introduit un nouveau trait: le Christ est venu pour rendre témoignage à Dieu par ses œuvres (Jn 5, 36). Ce n'est plus un discours, c'est le faire du sujet qui est impliqué dans le témoignage, et dans cette perspective, le faire, et non pas les paroles, exprime pleinement le sujet. Avec Paul, la subversion est achevée: sans être témoin oculaire de la croix, une mission lui est confiée: « [...] le Seigneur apparut à Paul et lui dit: Courage ! Tu as été mon témoin à Jérusalem, il faut que tu le sois aussi à Rome » (Ac 23, 11). Ainsi, le témoignage devient « [...] l'action elle-même en tant qu'elle atteste dans l'extériorité l'homme intérieur lui-même, sa conviction, sa foi » (Ricœur 1994: 115). Sur le modèle du Christ, le sujet atteste de lui-même « par ses œuvres » et, comme le montre l'exemple de l'apôtre Paul, au prix d'une rupture décisive dans sa vie. C'est un acte double: « [...] un acte de la conscience de soi sur elle-même et un acte de la compréhension historique sur les signes que l'absolu donne de lui-même. » (*Ibid.*, p. 127). Comme le précise P. Ricœur: « L'absolu se montre. Dans ce court-circuit de l'absolu et de la présence, une expérience de l'absolu se constitue. De cela seul le témoignage témoigne. » (*Ibid.*, p. 128).

Nous pouvons conclure qu'à côté du témoignage-narration et du témoignage-confession, un troisième type de témoignage se manifeste: l'expérience vécue de l'absolu est témoignée. En tant qu'expérience sensible éprouvée par le *Soi-corps interne*, elle donne lieu à des *empreintes diégétiques* (Fontanille 2011: 113). Elle opère comme initiale – *initium*, dit P. Ricœur (1994: 128) – et engendre des pratiques qui, par la suite, l'alimentent et la prolongent. La foi ne peut se réduire à l'observance de quelques

préceptes, soutient Giorgio Agamben à l'instar de la vie monacale cénobite (2011: 72), ni s'identifier à une série d'actions (*Ibid.*, p. 2): « [...] être et vivre deviennent proprement indiscernables dans la forme d'une liturgisation intégrale de la vie et d'une vivification tout aussi intégrale de la liturgie. » (*Ibid.*, p. 114) Voilà pourquoi il devient possible que la forme de vie de la foi témoigne par elle-même d'une expérience vécue de l'absolu. En nous rapportant à l'étude de Jean-François Lavigne (2007), nous avançons l'hypothèse qu'un actant-adjurant apparaît lors de cette expérience.

1.2 *L'actant-force du pneûma*

Dans son étude des épîtres de saint Paul, J-F. Lavigne (2007) délimite l'actant du *pneûma*, qu'il ne faut pas confondre avec l'Esprit saint, ni avec « *psychè* » en tant que principe vital du corps et agent de la pensée et du jugement. Il s'agit d'un actant se manifestant figuralement comme *force* (Fontanille 2011: 78). Le mot *pneûma*, chez saint Paul, « [...] dans sa différence d'avec le psychisme et ses facultés – parmi lesquelles figure la volonté – [...] désigne une puissance subjective capable d'*influencer sur la volonté*, de [la] détach[er] des seuls intérêts du sensible et du physiologiquement déterminé (la chair). » (Lavigne 2007: 88) Il ne faut pas non plus confondre le *pneûma* avec ce que le français appelle « esprit », la faculté intellectuelle, « *noûs* » chez saint Paul, comme on le voit dans l'épître aux Romains: « C'est donc bien moi qui, par le *noûs* sers une loi de Dieu, et par la chair une loi de péché. » (7, 25) Le *pneûma* « peut communiquer sa propre qualité, rectitude ou perversion » (Lavigne 2007: 98), il est donc positif ou négatif. Et l'auteur conclut: « [...] il s'agit d'une entité suprêmement *réelle*, effectivement existante (son effectivité s'atteste par ses effets). » (*Ibid.*, p. 100), « [i]l opère, non dans le champ de la conscience de soi, dont il est ontologiquement distinct, mais à la source ou au principe des motions affectives qui orientent le vouloir et éclairent l'intelligence. » (*Idem*) Et dans un sens plus général, *pneûma* en vient à désigner « [...] dans l'expression "*kata pneûma*" par opposition à "*kata sarka*" ("selon la chair"), un *mode d'existence consciente*, une manière consciente de soi de se conduire [...], que saint Paul ne conçoit pas comme épreuve affective *de soi*, mais comme *service* – relation à quelque chose d'autre. » (*Ibid.*, p. 88) Nous dirons que l'expérience du *pneûma*, la présence d'un actant-*force* adjurant, distinct du corps-actant constitué par le *Moi-Chair* et le *Soi-Corps propre* (*Soi-idem* et *Soi-ipse*), est cette expérience sensible qui est témoignée par l'actant sujet.

Dans le film de Ulrich Seidl, les visites d'Anna-Maria chez les habitants des quartiers démunis de Vienne représentent la scène pratique actuelle, lors de laquelle le *corps-témoin*, avec ses *prothèses* et ses *empreintes-témoins*, tente d'actualiser la sémiotique-objet dans une énonciation (Fontanille 2011: 121-122) et dans une pratique susceptible de donner lieu à une expérience. L'expérience sensible de l'énonciateur ne suffit pas car elle n'engage qu'une partie de la croyance de l'énonciataire, sa *confiance*, régime différent de celui de l'*évidence* (*Ibid.*, p. 143-144), il faut procurer au destinataire les moyens d'accéder à l'*évidence*, solliciter sa propre expérience sensorielle. Le programme d'usage qu'Anna-Maria essaye de mettre en place, c'est prier ensemble avec ses hôtes. La prière est cette activité qui englobe et véhicule la *prothèse* cognitive et véridictoire, l'actant-*force* du *pneûma*.

Nous dirons que la sémosis de la foi comme forme de vie a pour plan de l'expression la syntagmatique d'un cours de vie (Fontanille 2015: 41) se déroulant selon le programme narratif de témoignage de l'expérience vécue de l'absolu, la prière y apparaissant comme programme d'usage, comme le seront aussi l'abstinence, la chasteté, etc. Évaluons-le comme un « lien vivant » entre l'actant-corps et Dieu, un « dialogue » duratif de sémiotisation du vécu, des comportements et des actes de l'actant-corps ainsi que de ceux qu'il reçoit en réponse de la part des autres actants-corps. En ce qui concerne la foi chrétienne, Jésus-Christ, tel qu'il est décrit dans les Évangiles, sert de modèle: modèle posé d'emblée comme impossible à reproduire mais, de fait, estimé pouvoir servir de référence pour un « projet de vie ». Quant au plan du contenu de la forme de vie de la foi, il se constitue essentiellement, nous le verrons en détail, sur la modalité du vouloir-faire en accord avec Dieu, et par la suite, sur les transformations narratives et les états passionnels engendrés lors des confrontations que subit le sujet du vouloir et du vouloir-faire. La foi, entendue ici comme pratique, est certes liée à la modalité de *croire*, pourtant, dans notre étude, cette modalité reste la plupart du temps implicite (Fontanille 2003: 4), ce qui ne diminue pas de son efficience mais nous permet de ne pas nous distancier du procès modalisé, qui est l'objet de notre étude, car le prédicat modal vient « [...] occuper le premier plan, absorbe l'attention et suspend la *réalisation* de l'acte. » (*Ibid.*, p. 176)

Nous considérons que le film de Ulrich Seidl possède une *valeur référentielle*² et une *force isotopique* suffisantes (Fontanille 2015: 118) pour nous permettre d'étudier la structure élémentaire de la foi comme forme de vie ; ainsi, nous procédons à l'analyse en commençant par segmenter le film.

2. Segmentation du film et détermination de l'axe central

Chemise blanche, jupe noire – un uniforme presque –, cheveux coiffés en forme de nimbe, une statuette appréciable de la Vierge dans les bras : la silhouette d'Anna-Maria arpente les quartiers viennois. La réplique par laquelle elle se présente : « La Vierge Marie vient vous voir » fait claquer les portes. À première vue, les événements du film semblent motivés par les trajets qu'effectue son héroïne, comme si le film s'organisait autour de l'expérience de son corps, chassé, convoité, touché, repoussé, frappé, caressé et jusqu'à presque violé. Une telle organisation du récit verse dans l'effet-de-réel (Barthes 1968). La segmentation du film permet pourtant de découvrir l'isotopie qui le traverse, chaque scène apportant à la consolidation de la catégorie de *charnel*. Dès la première autoflagellation d'Anna-Maria, après sa prière : « Jésus bien-aimé, accepte mon sacrifice pour le péché de luxure. Tant de gens sont obsédés par le sexe. Libère-les de cet enfer. Libère-les de leur désir charnel. » Et tout au long du film, selon le cas de chaque protagoniste impliqué, le charnel apparaît tantôt réalisé ou surinvesti, tantôt refusé ou refoulé.

2.1 *La structure en écho*

Nous pouvons distinguer deux lignées de scènes selon le lieu où elles se déroulent : /scènes dans le monde/ *versus* /scènes chez elle/, dans la maison d'Anna-Maria.

La lignée « dans le monde » comporte cinq scènes, sans compter celle de l'hôpital qui fonctionne comme un préambule sur le corps, objet d'examen médicaux. Quatre parmi ces cinq scènes représentent des visites d'Anna-Maria chez des inconnus, la cinquième est une scène d'orgie dans le parc sur laquelle l'héroïne tombe par hasard. Pour la clarté de l'analyse, nous les présentons selon l'intensité du thème du charnel abordé en elles, et non pas selon leur distribution syntagmatique.

Ainsi, (i) la scène chez la famille d'émigrés apparaît comme le degré zéro par rapport à la thématique du charnel ; la présence du fils malade, révélée d'un coup à la fin, introduit cependant le trait d'irrégularité s'immisçant dans la norme : Anna-Maria l'arrose d'eau bénite : « il en a particulièrement besoin ». Vient ensuite (ii) la scène avec M. Rupnik : on pourrait voir se manifester, dans la nudité de l'homme et dans le vagabondage de son esprit, ainsi que dans le sur-désordre de l'appartement, une liberté désormais totale. Débrillé, après le décès de sa maman, il peut enfin faire littéralement ce qu'il veut. Prier ensemble s'avère impossible, M. Rupnik émaille le Notre Père de ses réflexions.



Fig. 2 : Capture d'écran : chez M. Rupnik, dire le Notre Père

Chez le couple vivant en union libre (iii), la dispute éclate : Anna-Maria prône l'obligation d'être mariés pour ne pas vivre dans le péché, alors que l'homme et la femme défendent la morale laïque, argumentant avec l'époque contemporaine, la vétusté des commandements et pour arriver jusqu'à la phrase tranchante : « Le péché ?! C'est ridicule. » De « c'est ridicule, le péché » jusqu'à « tout est permis », il n'y a pas une grande distance. Dans la scène (iv) avec la Russe qui se prostitue et qui, pour s'accepter, doit recourir à l'alcool, le charnel apparaît déjà néfaste et destructeur. Dans la scène de l'orgie dans le parc (v), la frontière entre l'humain et l'in-humain est remise en cause. L'audace du film est d'inclure une scène franchement pornographique dans la fiction. Du coup, l'on est dans le régime de l'évidence, la scène est insupportable, autant pour Anna-Maria que pour le spectateur : c'est l'enfer. Sur le plan de l'expression, l'éclairage nocturne et les plans généraux aident à l'intégration de la séquence dans le film-cadre ; sur le plan du contenu, elle apporte à ce que le schéma élémentaire de la signification du film se cristallise. Cette scène n'est pas uniquement obscène³, dans la perspective d'un rapport au corps, considéré comme « temple » et comme étant « pour le Seigneur » (cf. supra), l'orgie des corps relève du blasphème, de la profanation, de la violation. Ainsi, le corps-actant est soit un sujet de faire selon sa volonté propre, soit, tant qu'il résiste à ses désirs et à ses impulsions en respectant les commandements, un sujet de faire selon la volonté de Dieu. Se précise l'axe d'opposition /volonté propre/ vers /volonté de Dieu/. Sur cet axe, la forme de vie d'Anna-Maria s'oppose, semble-t-il, aux formes de vie des autres protagonistes.

Les scènes de la deuxième lignée, se déroulant dans la maison d'Anna-Maria – nous l'avons appelée « chez elle » –, apparaissent comme des reprises en écho des scènes « dans le monde ». Le tableau ci-après présente ces deux lignées de scènes avec, au milieu, le trait commun, qui permet de voir que l'écho qu'elles se renvoient est souvent sur ton dérisoire. Ainsi, le vagabondage d'esprit de M. Rupnik est inversé dans le discours de la copine d'Anna-Maria, croyante fervente, qui invoque sans cesse et pour tout la Vierge, jusqu'à l'occuper des problèmes de digestion de son chat. Un autre exemple, le rapport en écho entre la scène-dispute chez le couple vivant en union libre et la scène entre Anna-Maria et Nabil, celui-ci réclamant ses droits du mari alors qu'Anna-Maria se refuse: les deux couples vivent, pour ainsi dire, dans la désobéissance, bien que de façon contraire. Se profile ici un écart entre faire selon la volonté de Dieu et faire selon sa propre volonté, en remaniant sur elle la volonté de Dieu.

Scènes « dans le monde »	Trait commun	Scènes « chez elle »
Chez la famille d'émigrés avec un fils malade	Le handicap, malheur ou don de Dieu	Dans la salle de bains, le sens de l'infirmité de Nabil
Chez M. Rupnik, le désordre et le vagabondage de l'esprit	Les désirs innombrables	Avec la copine invoquant pour tout la Vierge
Chez le couple vivant en union libre	Couple vivant dans la désobéissance	Nabil réclamant ses droits de mari alors qu'Anna-Maria se refuse
Scène avec la Russe	La violence dans le charnel	Scène du viol
L'orgie dans le parc	Le groupe, le faire commun	Le groupe « fer de lance de la foi » chez Anna-Maria

Tableau 1 : comparatif des scènes « dans le monde » vs « chez elle »

Sans compter les syntagmes de passages dans la ville et dans le quartier d'Anna-Maria, ainsi que ceux dans lesquels elle ou Nabil restent seuls, on pourrait délimiter deux sous-lignées de scènes « chez elle », se répondant en écho elles aussi. D'une part, les scènes constituant la relation très affective d'Anna-Maria avec Jésus: prières, flagellations, manifestations de tendresse de toute sorte et jusqu'à la scène de la colère à la fin. Leur sont opposées les scènes avec Nabil, le mari d'Anna-Maria, et leur relation dépourvue d'affection. Le schéma ci-dessous visualise la symétrie partielle dans l'organisation du récit en écho.

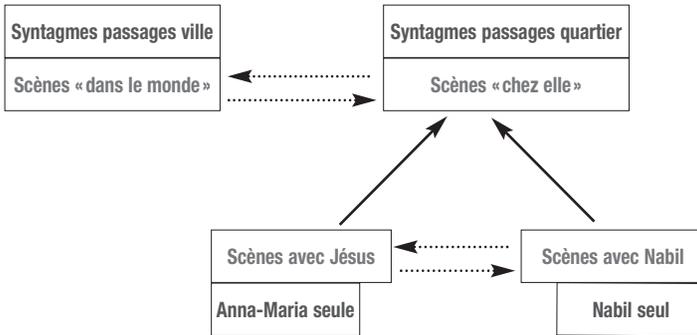


Fig. 3: Schéma de l'organisation du récit selon le lieu du déroulement des scènes

La scène finale dans laquelle Anna-Maria se met à fouetter le crucifix, nous reviendrons, apparaît comme une interversion de ses autoflagellations, restituant ainsi – non sans ironie amère – « l'ordre des choses » tel qu'on le connaît de l'Histoire. Cette scène fixe définitivement l'axe d'opposition /volonté propre/ vers /volonté de Dieu/ en tant que constituant la structure élémentaire de la forme de vie de la foi. C'est dans le Christ, pour les chrétiens, que le corps-actant retrouve son alter-ego le plus désiré, son « soi-même comme un Autre » ; et c'est dans le Christ, également, l'épreuve la plus tranchante qu'il puisse rencontrer, le ramenant à la conscience de sa faiblesse. Autant de raisons pour que la figure du Christ focalise en elle un diapason large d'affects humains.

2.2 La catégorie de /volonté propre/

Le dictionnaire du CNRTL oppose désir à volonté: *Le désir est passif et impersonnel, la volonté est le type même de l'activité et de la personnalité. La volonté est donc spécifiée par l'intensité du vouloir. Elle est une « [...] qualité individuelle, qui se caractérise par la fermeté et la constance dans la décision et l'exécution, et par une énergie morale plus ou moins grande. »* La triple modalisation – devoir-pouvoir-vouloir – apparue chez Kant, selon G. Agamben (2013), démontre en effet la nécessité de contrebalancer par le devoir ce vouloir très puissant qui conjoint le pouvoir dès qu'il devient un vouloir-faire. Par contre, faire selon la volonté d'un autre a une charge dysphorique: cela revient à agir selon le « bon plaisir » de quelqu'un, sauf si ce n'est pas « la volonté d'un mourant » qui est « sacrée » (CNRTL), compte tenu de l'amenuisement de l'intensité et de la diminution de la valence de l'extension, car c'est sa dernière volonté. Au pluriel,

la valence d'intensité diminuant, apparaît l'inconséquence: *Les volontés sont libres*, ou bien le caprice: « faire les quatre, les trente-six, les quatre cents volontés de quelqu'un ». Il y a donc un axe d'investissement euphorie/dysphorie selon les oppositions moi/autre et unitaire/multiple, représenté sur le schéma par la flèche à double sens.

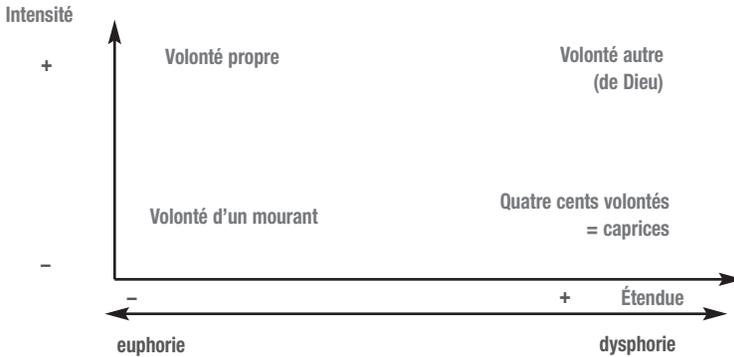


Fig. 4: Schéma tensif de la catégorie de /volonté propre/

Le schéma montre la relation de contrariété entre la /volonté propre/ et la /volonté autre/, en l'occurrence celle de Dieu. Le volitif « Que ta volonté soit faite » que l'on retrouve dans le Notre Père, la seule prière confiée par Jésus Christ à ses disciples, atteste déjà de l'importance, pour les chrétiens, de subsumer la contrariété en mettant en valeur le consentement délibéré à la volonté de Dieu. Pour les Pères de l'Église, la volonté propre est à la racine de toutes les souffrances, c'est elle qui a causé à Adam et Ève la perte du paradis. Inversement, le salut, la réfection de la confiance entre l'homme et Dieu, passe par la mise en cause de la volonté propre. Les Pères de l'Église n'ignorent pas la difficulté de la tâche à accomplir, pour ce faire, un exercice assidu en la capacité de recueillement serait nécessaire. Selon abba Barsanuphe (V^e-VI^e s.), « Couper sa volonté est une opération sanglante [...] Les paroles, "Voici, nous avons tout délaissé et T'avons suivi..." (Mt 19, 27) concernent la perfection – dit abba Barsanuphe – il s'agit non seulement d'abandonner ses domaines, grands ou petits, mais d'abandonner les pensées et les désirs. » (1954: 133). Et il ajoute: « À celui qui y parvient cela lui sera reconnu comme sacrifice. » (*Ibid.*, p. 134) Il semble que dans l'Église catholique, séparée de l'Église

orthodoxe à partir du schisme en 1054, cette idée se soit perdue ; la compréhension que la volonté propre est à la racine du péché originel réapparaît chez saint François d'Assise, selon G. Agamben (2011 : 189)⁴. Certains philosophes ont, quant à eux, « aperçu le fond démonique de la liberté humaine », d'après l'expression de P. Ricœur (1994 : 223). Le carré sémiotique ci-après montre la répartition des occurrences du vouloir-faire selon que le faire est conforme à la /volonté propre/ ou à la /volonté de Dieu/. Dans ces deux cas, le *pneûma*, en tant qu'actant-*force* adjuvant du faire, est présent, positif ou négatif. Par contre, il est absent dans l'antonyme de volonté, *aboulie*, définie comme : « Trouble mental caractérisé par la diminution ou la privation de la volonté, c'est-à-dire par l'incapacité d'orienter et de coordonner la pensée dans un projet d'action ou une conduite efficiente. » (CNRTL) Ni volonté propre ni volonté de Dieu, l'*aboulie* représente le terme neutre.

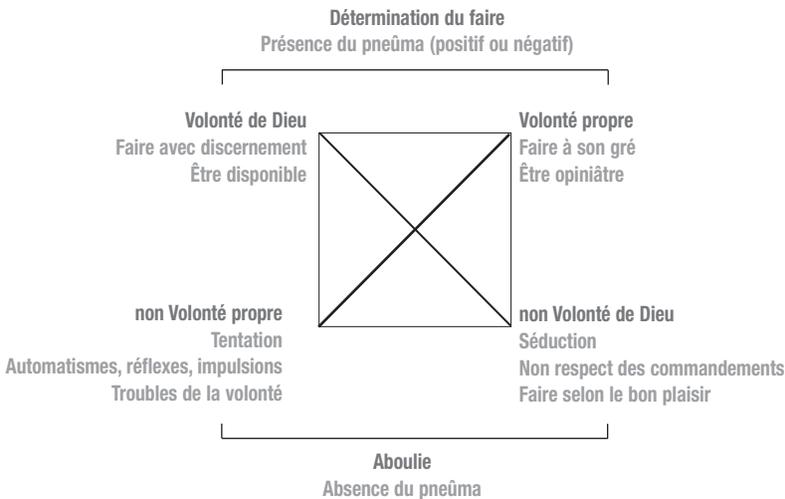


Fig. 5: Carré sémiotique de la catégorie /volonté propre/ vs /volonté de Dieu/

Ainsi, faire selon sa volonté propre, revient à faire à son gré, être obstiné, opiniâtre. Alors que faire selon la volonté de Dieu, signifierait faire avec discernement, être disponible et à l'écoute. Les relations de contradiction font apparaître les subcontraires : /non-volonté propre/ vs /non-volonté de Dieu/.

Dans la conjonction de la /volonté propre/ avec la /volonté de Dieu/, un syncrétisme du Destinateur et du Sujet du faire se met en place, le sujet s'instaure comme *sujet du vouloir-faire* (Greimas 1983: 184). Donc, Anna-Maria, sujet du *vouloir-faire*, vit dans l'harmonie d'un faire conforme à la volonté de Dieu. Jusqu'au jour où, après deux ans d'absence, son mari revient.

2.3 La « zone critique »

Le retour de Nabil – un homme beau, égyptien, paraplégique et plutôt agnostique que musulman – ouvre une « zone critique » (Floch 1990) pour la forme de vie de la foi d'Anna-Maria. Elle en est bien consciente et promet devant le crucifix de Jésus: « Que ta volonté soit faite et non la mienne ! ». En bonne chrétienne, Anna-Maria accueille son mari, lui prépare les repas, lui assure le linge propre, mais Nabil veut plus que cela. Les disputes s'ensuivent: regarder ou non la télé, comment nourrir le chat... Nabil a son projet – « repartir du bon pied » – et pour commencer, il remplace le portrait de Jésus sur la table de chevet par leur photo de nouveaux-mariés.



Fig. 6: Capture d'écran: Anna-Maria et Nabil, la symétrie partielle dans l'image

Célèbres sont les plans-tableaux de Ulrich Seidl ; François Niney les définit comme un face-à-face, la caméra frontale, sans fuite dans le hors-champ ni jeu de champ-contrechamp (2007: 167). La symétrie dans l'image répond, sur le plan de l'expression filmique, à la symétrie déjà mentionnée dans l'organisation du récit: un écart maîtrisé s'immisce, les deux parties n'étant pas littéralement identiques. Cette symétrie manquée évoque un équilibre fragile, prêt à s'écrouler. Ainsi, le portrait de Jésus restitué et la photo de nouveaux-mariés fichée, Nabil fait le tour de

la maison et détruit les objets du culte: croix, crucifix, statuette. En réponse, Anna-Maria lui subtilise le fauteuil roulant. La guerre éclate, Nabil se traîne sur les coudes de part en part dans la maison, Anna-Maria n'a plus une seconde de calme pour prier. Soudain, l'espace filmique est divisé en champ/hors-champ, la crise consolide à la fois la frontière et le vouloir s'étendre au-delà, vouloir imposer son *Moi*. Le *Moi* est l'instance de la *résistance*, comme le définit J. Fontanille (2011: 46): « [...] il affirme et pose son unicité, unicité de l'actant de référence et unicité de la chair sensori-motrice, contre la labilité plurielle de l'altérité. » Le *Moi* triomphe dans la volonté propre. Le programme de destruction apparaît comme un programme narratif d'imposition de la volonté propre, coûte que coûte et jusqu'au bout.



Fig. 7: Capture d'écran: privé du fauteuil roulant, Nabil parcourt la maison se traînant

2.4 L'opposition haut/bas

Une autre opposition très nette dans l'espace filmique intervient selon l'axe haut/bas. Les agissements des protagonistes sont situés dans le bas de l'image: Anna-Maria en prière ou parcourant à genoux l'appartement et récitant son chapelet; Nabil, dépourvu du fauteuil roulant, se traînant dans le sens inverse. Dans le bas de l'image sont situés les corps en bagarre, les corps aux prises. Cet espace bas, très mouvementé, est opposé à l'espace haut sans mouvement, calme, un espace de paix. La paix règne dans toute la maison avant le retour de Nabil. Chaque fois lorsque Anna-Maria entre dans la pièce-cabinet, la caméra déjà là, il se crée la sensation que quelqu'un l'attendait. La sensation d'une présence calme qui habite le champ même est corroborée par le fait que c'est vers elle qu'Anna-Maria adresse ses prières. L'opposition haut/bas est soulignée

parfois par une légère plongée ou contre-plongée. Se constitue un actant *corps-point* (Fontanille 2011 : 99), une position de référence déictique très mobile, susceptible d'apparaître et disparaître dans la durée du plan lui-même. Or, se précisent les relations d'homologation suivantes :

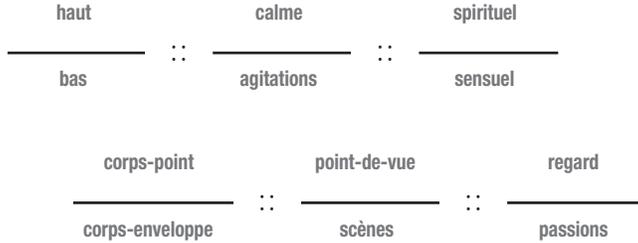


Fig. 8: Les homologations sémantiques



Fig. 9: Capture d'écran: l'axe d'opposition haut/bas dans l'image

3. Le Christ ressuscité: un Soi-ipse accompli

L'espace vide et cependant habité, tel qu'est l'espace haut de l'image ou l'espace de la pièce-cabinet d'Anna-Maria, rappelle un autre espace vide et habité: le tombeau que retrouvent les femmes dans l'Évangile. À la place de l'objet de désir, elles y découvrent le message, comme le remarque Louis Marin (1971 : 45-47): « L'ange [...] signifie, dans l'absence de référent, la présence de la parole. » Nous dirons, elles y découvrent la parole accomplie. L'absence du corps signifie cet accomplissement, sa résurrection dont il leur avait parlé et qu'ils n'avaient pas compris. Le

corps ressuscité du Christ est un *Soi-ipse* accompli jusqu'à inouï. C'est un corps en devenir, dont la zone de réalisation est celle où, comme défini par J. Fontanille, « [...] la tension téléologique l'emporte à la fois sur les tensions individualisantes du *Moi* et sur les exigences de répétition et de similitude du *Soi-idem*. » (2011 : 28). Ceci jusqu'au point d'être complètement méconnaissable avant qu'il ne décide de se faire reconnaître par un geste ou par une intonation de la voix, respectivement, dans la scène au village d'Emmaüs (Lc 24, 13-35) ou dans la scène avec Marie-Madeleine devant le tombeau vide (Jn 20, 16). Il y a donc dans le film cet actant *corps-point*, un regard, un silence ou une attente, une présence qui apparaît et disparaît de façon à peine saisissable, comme dans le plan où Nabil monte à l'étage avec le monte-escalier.

3.1 *La scène du viol*

Après la casse des objets liés à la pratique contestée, définie comme « religion perverse », le dernier objet du culte étant le corps d'Anna-Maria, Nabil entreprend de la violer. Faisant semblant d'être tombé, il l'appelle au secours. Elle entre dans la situation comme dans une situation de don. Mais là le corps de l'homme s'abat sur le sien. Suit une longue scène de lutte physique, d'échange de coups, Anna-Maria s'oppose farouchement et parvient à s'en sortir, en profitant de l'infirmité de l'homme. Le paradoxe est que dans cette lutte, dans le refus de renoncer à sa forme de vie, Anna-Maria la perd. Son identité chrétienne est anéantie. À la volonté propre de l'homme violent, elle a opposé sa propre volonté violente. Elle se dresse contre le crucifix de Jésus et lui demande quelque explication, crache sur lui, prend le fouet avec lequel elle se flagellait auparavant et se met à le fouetter. L'éclatement de la colère d'Anna-Maria provient du « [...] choc modal entre le /vouloir-être-conjoint/ toujours présent et le /savoir-ne-pas-être-conjoint/ [...] », comme le définit Greimas (1983 : 233), plus un /savoir-devoir-ne-pas-vouloir-être-conjoint/ ici, devoir ne pas imposer sa volonté propre, car cela rend la relation avec le Destinateur caduque, « rompt l'alliance », dont l'enjeu principal est la confiance. L'enjeu, c'est la relation vivante avec le Christ. L'événement vient pour attester de cette relation, comme il est dit, « Dieu connaît le fond de votre cœur. » (Lc 16, 15) Cette connaissance est vécue par certains comme étant insupportable, intenable, jusqu'à l'envie de se précipiter dans l'abîme⁵. Il apparaît à présent, après la scène du viol, qu'Anna-Maria, croyante militante, serviteur de Dieu, n'était pas complètement exempte de sa volonté propre. Cette mise à nu ne passe pas inaperçue pour Anna-Maria et en réponse, tant qu'il ne peut y avoir de réponse, elle

va encore plus loin, au-delà des blasphèmes: cracher sur lui, le flageller, pareillement à ceux qui l'ont déjà fait, mais qui, contrairement à elle, ne l'avaient jamais connu. Cet acte est en effet un acte pur de la volonté propre. Bien entendu, on pourrait voir aussi dans cet acte une conjonction avec le mal. Nous nous référons à certains Pères de l'Église pour soutenir l'idée que le mal n'a pas de force par lui-même. Chez saint Grégoire de Nysse par exemple (Gaïth 1953), le mal n'est possible que parce qu'il est choisi par un actant-corps, celui-ci étant libre de choisir entre la « [...] progression vers la plénitude de l'être, ou [la] régression vers le néant. » (*Ibid.*, p.78) Or, le mal n'a pas le même niveau de pertinence que le divin et par conséquent, les deux termes ne peuvent constituer un axe d'opposition. Cela ouvre sur deux conséquences bien connues: i) le libre-arbitre qui offre le pouvoir de se définir soi-même, en choisissant entre le mal et le bien, et ii) la puissance de Dieu.

3.2 La scène antérieure: la folie de la croix (1 Cor, 1, 23-25)

À chaque coup, le bois de la croix tape contre le mur dans un bruit glauque, tel un écho de coups donnés pour enfoncer des clous. Anna-Maria les reconnaît: cela a déjà été fait, elle a rejoint ceux qui, acharnés, ont torturé Jésus et le bafouaient de ne pas pouvoir s'évader d'eux.



Fig. 10: Capture d'écran: Anna-Maria fouettant le crucifix

Si la scène du viol représentait pour Anna-Maria une situation similaire à celle du calvaire de Jésus, l'épreuve serait: renoncer à soi-même, à l'image de Jésus, et vivre le viol. Se manifeste ici une extension des phé-

nomènes d'inversion que Claude Chabrol détermine comme « [...] un travail qui tend dans chaque structure à neutraliser l'opposition qui lui sert de base. Cette neutralisation apparaît d'abord comme une perte de sens. Elle rend non pertinentes les catégories qui ordonnent un système de signification. » (1971 : 89-90) Ce travail, ayant pour résultat l'affirmation du terme neutre – par exemple, Jésus crucifié n'est ni roi ni brigand – « [...] ouvre la possibilité d'une nouvelle catégorie et donc d'une transformation de sens. » (*Ibid.*, p. 95) Dieu assumant la condition humaine, jusqu'à l'humiliation extrême, jusqu'à la mort, représente autant la grande particularité distinctive de la religion chrétienne que son point le plus incompréhensible pour le raisonnement humain. Si l'on replace la scène du viol d'Anna-Maria sur l'axe péché/chasteté, c'est le terme neutre – ni péché ni chasteté – qui y apparaît. La catégorie qui syncretise les hétérogénéités est celle de *métanoïa*, en grec, littéralement : au-delà de la faculté intellectuelle humaine, *noûs*. Le mot est traduit habituellement par *repentir*, cependant, dans cette perspective, le repentir doit être entendu non pas comme un accès de remords et d'apitoiement sur soi-même, mais comme une nécessité de sortir du raisonnement humain pour accéder à une logique autre. L'humilité est désignée comme l'une des voies qui rendent possible la sortie du raisonnement humain. Vivre la *métanoïa*, c'est vivre un temps de clarté, voir en soi, reconnaître là le bien et le mal, l'amour et la haine (Ware 1993), et le pire dont on est capable, sans ménagement. Ainsi, même s'il paraissait qu'il fallait renoncer à soi-même pour parvenir à vivre l'événement excessif, en effet, c'est pour vivre ce temps de limpidité et pouvoir s'affronter tel quel, *Moi-chair* et *Soi-corps propre*. Si la colère, comme la définit Greimas (1983 : 246), est un « pouvoir-faire exacerbé », « affirmation de soi et destruction de l'autre », une « agressivité orientée », l'état de *métanoïa* propose la solution contraire : se reconsidérer dans la perspective d'un *Soi-ipse* en train de s'accomplir.

La crise d'Anna-Maria est aussi percutante parce que, comme déjà mentionné, le christianisme se construit autour d'un *Soi-ipse* s'accomplissant, alors que l'acte d'Anna-Maria révèle un *Soi-ipse* en difficulté qui n'arrive pas à se projeter de façon cohérente et à l'emporter sur les tensions du *Moi*. « Le *Moi* reprend l'initiative », selon les termes de J. Fontanille (2011 : 27-28) et le corps-actant n'arrive pas à « redistribuer les valeurs » et à découvrir un « nouveau horizon de l'action ». Mais, comme le suggère le son pendant le générique final, cette violente manifestation du *Moi* a cédé la place à un *Soi-ipse* se rétablissant ; on entend Anna-Maria chanter d'une petite voix : « Ô combien éphémères / Combien vaines / Sont les choses humaines. / Tout, absolument tout ce que nous

voyons/ Doit s'abîmer et disparaître./ Mais celui qui craint Dieu demeure éternellement. » Ce rebondissement est possible parce que, comme le soutient R. Dorra, il est propre au *corps sentant* de trouver « son autre » dans son *corps senti*, « en tant qu'altérité », laquelle altérité est envisageable, car: « [...] le soi-même, se présentant comme tel, peut être accueilli seulement en tant qu'autre » (2013: 151). L'actant-corps parvient à établir une hiérarchie des valeurs, le *Soi-ipse* s'affranchissant des désirs et des penchants du *Moi-chair*, ainsi que des angoisses du *Soi-idem*. Sans l'épreuve vécue, cette nouvelle distribution des valeurs n'aurait pas été aussi ferme. Or, la forme de vie de la foi se constitue sur des « zones critiques », dans la dynamique d'échecs et de reprises. Le diagramme ci-après rassemble les carrés sémiotiques des catégories de foi et de volonté, on voit ainsi les relations d'homologation des termes provenant de /vouloir-croire/ et de /volonté/.

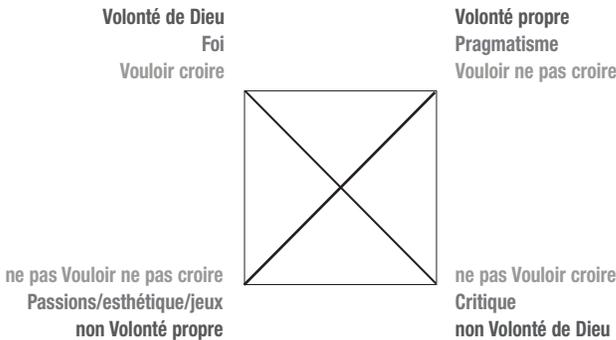


Fig. 11: Diagramme de l'homologation entre /vouloir-croire/ et /volonté/

4. Le schéma tensif de la forme de vie de la foi

La forme de vie de la foi pourrait être représentée comme une relation tensif entre la /volonté de Dieu/ et la /volonté propre/, le premier terme servant de valence de l'intensité, le second de valence de l'étendue, selon l'opposition révélée dans les paroles: « Marthe, Marthe, tu t'inquiètes et tu t'agites pour beaucoup de choses; il n'y en a qu'une seule qui soit vraiment nécessaire. » (Lc 10, 41-42) La seule chose nécessaire, dans cette perspective, c'est confier son être et son faire à Dieu. La crise dans la foi, en l'occurrence la chute, sera marquée par la domination de la /volonté

propre/, et tant qu'elle se prolonge dans un /vouloir ne pas croire/, elle constituera le profane; elle pourra aller jusqu'au blasphème et encore plus loin, jusqu'à la haine, si on se réfère à Jean-Paul Sartre qui affirme que « la haine est une foi » (1946: 23). Inversement, en se rapprochant de l'axe de l'intensité, on retrouvera ce que G. Agamben définit comme « liturgie en tant que forme de vie », et en s'approchant encore de l'axe d'intensité, on atteindra l'état mystique, considéré comme étant entièrement dans la volonté de Dieu. En se rappelant les mots: « Qui n'aime pas n'a pas connu Dieu, car Dieu est amour. » (1 Jn 4, 8), on retrouvera aux extrêmes les deux états passionnels: la haine et l'amour.

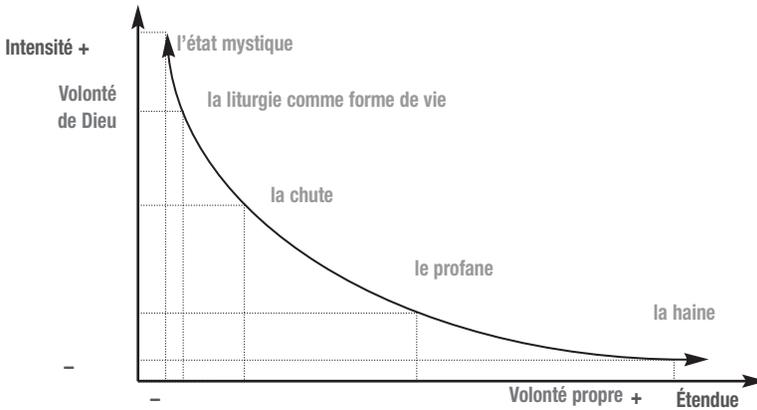


Fig. 12: Schéma tensif de la foi comme forme de vie

Pour finir, nous dirons que la forme de vie de la foi se constitue à partir d'un actant-corps et les *Moi-chair* et *Soi-Corps propre* dont il dispose, selon le modèle du Christ dans le cas de la foi chrétienne⁶. Elle se consolide, ou inversement se détériore, dans les « zones critiques » qu'elle traverse et où elle est soumise à des contraintes, confrontations, infractions, ajustements et réajustements. En tant que fait sémiotique, son plan de l'expression se manifeste comme un programme narratif de témoignage d'une expérience vécue de l'absolu, alors que son plan du contenu comprend la congruence des modalités et des états passionnels d'un sujet de vouloir-faire dont la volonté cherche à rejoindre celle de Dieu. Ce qui fait d'elle une forme reconnaissable, c'est la fusion des marquages lisibles apportés lors des interactions avec les autres corps-actants au cours des pratiques qui la constituent et dont la hiérarchie est établie par elle.

Notes

- 1 Quant au témoignage « ordinaire », voir FONTANILLE (2011: 119-149).
- 2 Avant *Paradis: Foi*, U. Seidl a réalisé le documentaire *Jésus, tu sais* (2004), qui est une enquête chez des croyants chrétiens. D'autre part, il y a dans son film de fiction des scènes qui ont été tournées pendant que le réalisateur et la comédienne se préparaient pour le film et improvisaient des visites chez des habitants de Vienne sans les organiser au préalable; telle est la scène tournée chez la famille d'émigrés avec un fils malade, qui est entrée dans le film.
- 3 Nous remercions Raúl Dorra pour nous avoir suggéré ces termes et pour nous avoir fait part de ses observations sur le texte.
- 4 Un exemple contraire, et éloquent, c'est le film de propagande nazie *Le Triomphe de la volonté* (Leni Riefenstahl, 1935) qui glorifie la force délétère de la volonté propre.
- 5 Thématique chère à F. M. Dostoïevski; voir, entre autres, les aveux de Lise Khokhlov à Aleksei dans *Les Frères Karamazov* (1880), « Un Diablotin », éd. Samizdat 2014, p. 584-590.
- 6 Le modèle, au sens large, peut être vu comme *institution*.

Bibliographie

- AGAMBEN, GIORGIO
(2011) *De la très haute pauvreté, règle et formes de vie*, Paris, Rivages.
(2013) *Qu'est-ce que le commandement ?*, Paris, Payot & Rivages.
- AMIEL, VINCENT
(1998) *Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF.
- BARSANUPHE SAINT
[V^e-VI^e] Réponses à abba Dorothee de Gaza, Авва Доротеѝ, [VI^e s.] Църковни слова, Арх. Йосиф (пр.), София, К. Маринов, (1954).
- BARTHES, ROLAND
(1968) « L'Effet de Réel », *Communications*, n° 1, p. 84-89.
- CHABROL, CLAUDE
(1971) « Analyse du "texte" de la Passion », *Langages*, n° 22, p. 75-96.
- DORRA, RAÚL
[2004] *La Maison et l'escargot, Pour une sémiotique du corps*, Paris, Hermann, (2013).
- FLOCH, JEAN-MARIE
(1990) « Êtes-vous arpenteur ou somnambule ? », in *Sémiotique, marketing et communication – Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF, p. 19-47.
- FONTANILLE, JACQUES
(2003) *Sémiotique du Discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
(2011) *Corps et sens*, Paris, PUF.
(2015) *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires.

GAÏTH, JÉRÔME

(1953) *La conception de la liberté chez Grégoire de Nysse*, Paris, Vrin.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN

(1983) *Du sens II*, Paris, Seuil.

MARIN, LOUIS

(1971) « Les femmes au tombeau », *Langages*, n° 22, p. 39-50.

NINEY, FRANÇOIS

(2007) « Prendre le spectateur de front, Sur le nouveau documentaire autrichien: Sauper, Geyrhalter, Seidl, Salmonowitz », *Austriaca*, n° 64, p. 165-177.

RICOEUR, PAUL

[1972] « L'herméneutique du témoignage », *Lectures 3*, Paris, Seuil, (1994), p. 105-137.

SARTRE, JEAN-PAUL

[1946] *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, (1985).

WARE, KALLISTOS

(1993) *Le Royaume intérieur*, Paris, Cerf/Sel de la Terre.

Sitographie

CRISCO

(1998) <http://www.crisco.unicaen.fr/des/> [Consulté le 01 janvier 2016].

LAVIGNE, JEAN-FRANÇOIS

(2007) « Chair, corps, esprit », *Noesis*, n° 12, <http://noesis.revues.org/1293> [Consulté le 09 mai 2015].