

LA GAZETTE

N° 35 décembre 2016

Humains sur la même planète

Lycée Pablo Neruda 35, rue Henri WALLON 38400 St MARTIN D'HERES - www.lycee-pabloneruda38.fr - rubrique vie lycéenne

Question d'humanité :

racisme, antisémitisme, exclusion.

La concorde et la paix, maintenant.

Ex clure

« Étymol. et Hist. 1. XIII^e « ne pas admettre qqn, qqc. ; chasser » (*Dialogue Ame et Raison*, éd. F. Bonnardot, IX ds *Romania* t. 3, p. 283, ligne 5 : esclou dolor [lat. *exclue dolorem*]) ; mil. XIV^es. [ms.] (Bercheure, f^o21, verso ds Littré) ; 2. 1559 « tenir qqn à l'écart de ce à quoi il pourrait avoir droit » *exclus du traité de la paix* (Amyot, *Agés.*, 47, *ibid.*) ; 3. 1657-62 « rejeter une chose comme incompatible avec une autre » (Pascal, *Pensées*, 862 ds *Œuvres*, éd. L. Brunschvicg, t. 14, p. 305). Empr. au lat. class. *excludere* « ne pas laisser entrer, ne pas admettre » (*ex-* marquant l'exclusion et *cludere* « fermer »). »

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/exclure>



II

Il ne sait pas trop ce qui le réveille. Probablement le bruit strident de la sirène des voitures de police au loin, ou l'aboïement des chiens du quartier. Il s'estime chanceux aujourd'hui, il n'a pas été délogé du petit pont sous lequel il a dormi. La nuit, les lieux peu fréquentés comme celui-ci sont assez prisés de ses congénères nocturnes : dealers, prostituées, SDF ; un véritable microcosme humain s'installe dans les quartiers les plus dangereux de la ville. La nuit pluvieuse, l'étroitesse du pont, le froid automnal ... Il ne sait pas ce qui lui a porté chance ; mais il décide qu'aujourd'hui est une bonne journée, dans la mesure où le réveil a été relativement serein.

Il se lève et marche en direction du centre ville, traînant derrière lui son vieux caddie. Le jour commence à se lever quand il approche de son endroit de prédilection, vers l'Église, en face des commerces. C'est un quartier très fréquenté dans lequel il s'installe, et il n'est pas rare que d'autres avant lui arrivent pour lui prendre sa place. Il aperçoit, à quelques mètres du coin où il veut s'installer, Dédé qui somnole les bras croisés sur la poitrine. Le bruit de la ferraille sur le pavé fait ouvrir un œil au vieil homme, qu'il referme aussitôt après avoir adressé un bref salut à l'arrivant. Il l'aime bien Dédé. Un vétéran de la rue, pas causant mais sympathique. Il s'assied, son chariot calé dans son dos. Et maintenant, il attend.

C'est chaque jour un lent va-et-vient d'humains qui se met en place. D'abord, les commerçants apparaissent à peu près en même temps que lui, certains très tôt et d'autres juste le temps d'ouvrir boutique. Puis arrivent les passants. Ils ne sont pas beaucoup au début, il y a d'abord les habitués, puis les pressés qui partent au travail, les courageux qui bravent le froid. La foule quant à elle vient plus tard, lorsqu'il y a de l'animation dans la ville. À peine une pause, en milieu de matinée, qu'à midi tout le monde se presse pour acheter de quoi déjeuner.

Ce matin, la somme qu'il récolte est bien maigre. En même temps il n'attire plus l'attention, voilà tout ; une simple pancarte, pas de musiques, pas de démarche auprès des passants. Et puis maintenant, il y a les punks qui occupent la place du marché. Il n'a pour eux ni haine, ni sympathie ; il tolère leur présence, mais respecte plus ceux qui ont depuis longtemps fait l'expérience de la rue, comme Dédé. Lorsque les punks arrivent en bande, vers dix heures, c'est un festival d'acrobaties en tout genre, musiques et autres. Face à eux, il ne peut pas rivaliser, il le sait. Et puis il a une sorte de lassitude à sans cesse demander la reconnaissance des gens, quand ceux-ci ne lui adressent même pas

un regard ; si bien qu'il se laisse vivre au gré de la bonté de la foule. Manifestement, aujourd'hui la récolte a été maigre. Il amasse les pièces dans ses mains, comptant à mi-voix le montant du butin de la générosité humaine : vingt centimes, cinquante, cinq... Il arrive tant bien que mal à une somme à peine plus élevée que trois euros : le prix de son repas. Il grommelle un peu. D'habitude, pour un lieu aussi fréquenté, le résultat est meilleur, mais bon.

Il se lève difficilement en s'appuyant sur le caddie et s'avance vers la supérette la plus proche. Il y entre, prend le sandwich "premier prix" qui lui tombe sous la main et se dirige vers la caisse. Les yeux se rivent sur lui. Désapprobation, mépris, dégoût. Il sent les regards, les nez qui se plissent à son passage ; il endure cela avec la force de l'habitude. Il a conscience de son apparence et s'en moque. Son honneur, il l'a laissé bien plus loin, quelques années en arrière, là où il avait encore quelque réticence à fouiller dans une poubelle. Aujourd'hui, il pense être indifférent à presque tout, la coquetterie qui l'a habitée durant longtemps est morte, comme un peu de son sentiment d'appartenir à l'humanité. Il s'insère entre les personnes devant lui : il remarque la distance des autres clients, et ça le fait sourire intérieurement. Ça doit être l'odeur.

Le nombre de personnes devant lui s'amenuise, il arrive à la caisse ; c'est à son tour, il pose son article devant la caissière qui le dévisage par dessus ses lunettes d'un oeil mauvais. "Deux euros cinquante" annonce-t-elle sèchement. Il dépose ses piécettes sur le comptoir, prend son article et lui sourit. "Bonne journée, madame". Elle a l'air encore plus dégoûté qu'avant, si cela est possible. L'haleine peut-être ? Mais il apprécie davantage son dégoût franc que celui dissimulé des autres clients. Il repart. Son caddie est toujours là. Ouf.

Le repas insipide est vite avalé. Puis il y a l'attente. Toujours cette attente. Le flot de la foule passe, s'en va, reste. Et toujours la même indifférence devant lui. Les punks plient bagages, en fin de journée. Il reste. Les rues se désemplissent, le crépuscule s'installe. Il reste. Pas de petites piécettes qui tombent dans son gobelet, le soir les gens sont frileux, ils s'en vont emmitoufflés dans leurs manteaux bien chauds. On voit les lampadaires s'allumer. Maintenant, il n'y a plus que quelques personnes qui passent de temps à autre devant lui. Il frictionne ses mains l'une contre l'autre. L'automne n'est pas tendre avec lui. Le vieux Dédé, lui aussi, s'en va. Il ne fait pas bon vivre ici quand on s'attarde le soir. Échanges de regards. Lui va rester là, parce que ce soir, il ne se sent plus la

force de bouger. Il est fatigué, si fatigué. Qu'ils lui passent dessus, les junkies, les dealers, les autres comme lui. Il s'en moque. Il est fatigué de tout ça. Fatigué de vivre en misérable, d'être considéré comme un moins que rien. Il est prêt à mourir, là, en se sentant humain, plutôt qu'ailleurs en étant traité comme un chien. Il n'est plus rien. Ce soir là, ça lui saute tellement aux yeux, ça le prend tellement aux tripes qu'il voudrait en finir, ici.

Dédé perçoit-il sa détresse, le désespoir profond dans ses yeux ? Impossible à dire, mais il reste. Il s'assoit à côté, en grommelant. "Tiens". Il lui tend la bouteille, de la piquette achetée au coin de la rue. La voix de Dédé est rauque, éraillée par le temps et la fatigue. Dédé est comme lui, il sait ce que ça fait de passer par là. Il porte la bouteille à ses lèvres. Le liquide est écœurant mais étonnement réconfortant. Il sent son cœur qui se réchauffe. Ses autres membres aussi, mais surtout son cœur.

Ils ne disent rien ; mais dans le silence, un merci semble flotter.

Alizée Tourneur,
Terminale L

Cinéma

Dans le cadre de ce projet, Matthieu Combe, élève de Terminale S2, propose des présentations d'œuvres cinématographiques.

Voici son premier article :

The Tree of Life
Terrence Malick
2011

Il est des films qui ne rentrent dans aucune case, qui semblent ne se rattacher à rien d'antérieur. Des films qui arrivent comme des miracles, ponctuant l'histoire du cinéma avec la rareté qui leur convient. Ces instants fugitifs sont précieux ; il faut savoir les saisir quand ils se présentent. Cependant, depuis que Terrence Malick s'est révélé au monde du cinéma – il y a maintenant quarante ans – leur fréquence a connu une augmentation fulgurante. Chacun de ses long-métrages, parmi les sept qu'il a réalisés jusqu'à maintenant, ont été des événements à part entière, des propositions uniques de cinéma dont lui seul connaît les ressorts. Évidemment, *The Tree of Life* ne déroge pas à cette constante. Bien au

contraire, il en constitue peut-être la plus éclatante manifestation, renforcée par la Palme d'Or que le film s'est vu attribuer en 2011 et qui, de fait, a braqué tous les projecteurs sur le cinéaste. Nombreux furent ceux qui décrièrent cette décision. Durant son parcours d'exploitation, le film divisa profondément les spectateurs et, dès lors, aucune œuvre du réalisateur ne fit consensus, scindant le public en deux parties irréconciliables. L'infime proportion de personnes situées entre ces extrêmes témoigne de la radicalité du cinéma malickien qui, en affirmant un style non-narratif et purement sensoriel, parfois à la lisière de l'expérimental, ne parvient pas à rassembler. N'est-ce pas contradictoire que *The Tree of Life*, traitant pourtant clairement la question de l'entente et de l'amour universel, ne réussisse à fédérer ? Formellement et thématiquement, le film décontenance. Ce serait un mensonge que de le dire facilement abordable. Néanmoins, ce serait une erreur que d'en refuser l'expérience. Il s'agit de présenter les caractéristiques propres à cette œuvre singulière afin d'en exprimer la nécessité absolue.

Cinquième film de Terrence Malick, *The Tree of Life* est le premier à focaliser son récit sur l'exploration de la famille. Dans une banlieue résidentielle texane, Jack O'Brien, aîné d'une fratrie de trois garçons, grandit entre l'autorité d'un père rigide et la chaleur d'une mère aimante. Le cinéaste croque les personnages dans leur quotidien et ne s'appesantit sur rien, préférant à la linéarité d'une narration classique faite de scènes qui se succèdent la liberté d'associer des plans comme des fragments de vie qui rejaillissent tout à coup. Le film s'amuse à superposer les époques, si bien que le spectateur ne sait pas s'il revient dans le passé à travers les souvenirs du Jack adulte ou si l'errance de ce dernier est une projection de ce qui adviendra du Jack enfant. Dans la filmographie de Malick, c'est à partir de *The Tree of Life* qu'il oriente son cinéma vers une déstructuration de plus en plus manifeste de la narration et un refus affiché de raconter une histoire. Il substitue à la règle des trois actes (exposition, développement, résolution) une construction fondamentalement différente qui peut rebuter plus d'un spectateur non averti. Sa démarche, particulièrement visible dans le film à l'étude ici, consiste en une succession d'images qui ont moins de liens narratifs entre elles que de correspondances émotionnelles. Dans *The Tree of Life*, il est cependant possible de déceler trois mouvements distincts – et non des actes – mais ceux-ci

ne sont pas forcément dans la continuité directe les uns des autres. Le film s'ouvre sur l'annonce de la mort du garçon cadet, qui restera invisible, et déploie les personnages principaux : le père (Brad Pitt), la mère (Jessica Chastain) et Jack (Sean Penn, adulte). Pendant près d'une heure, Malick, avare de dialogues, saisit la perte de l'enfant choyé dans des plans virevoltants et vertigineux. Il s'autorise une divagation cosmique spectaculaire – de plus d'une demi-heure certes –, séquence de création de l'Univers et véritable exaltation de la nature. C'est dans cet enchaînement démesuré du macrocosme galactique et du microcosme cellulaire que *The Tree of Life* prend son ampleur céleste sidérante. Au terme de cette digression grandiose, le film revient sur la famille O'Brien en plongeant cette fois-ci dans l'enfance des trois garçons. Ce retour en arrière n'a rien d'une analepse gratuite, car *The Tree of Life* ne quitte pas cette temporalité jusqu'aux vingt dernières minutes, mais surtout parce Malick irrigue sans cesse son œuvre de plans-souvenirs qui décrivent plus des instants de vie que des scènes en tant que telles. Les premiers pas d'un enfant, le papillon tournoyant autour de la mère, les baignades, les courses, les bagarres, tous ces moments quotidiens aimantent le film vers une captation contemplative de la vie. L'émotion qui s'en dégage provient avant tout de l'amour avec lequel Malick emporte ses acteurs. Rares sont les cinéastes qui réussissent à conduire les comédiens vers un tel dévoilement intime, pas d'un point de vue corporel mais bien sentimental. Cela s'adresse autant à Brad Pitt et à Jessica Chastain – lui, qui confirma son talent et elle, qui le révéla – qu'aux trois jeunes acteurs non-professionnels dont l'authenticité force l'admiration. L'aîné et le cadet se distinguent par leur rapport au père, le premier déjà considéré comme un adulte par celui qui cherche à lui apprendre la dure réalité du monde, le second épargné pour sa sensibilité qui rappelle à l'homme intransigeant qu'incarne Brad Pitt le musicien qu'il voulait devenir. Ces relations intenses, violentes quand il s'agit du père et pleines de grâce quand elles concernent la mère, se passent d'une quelconque explication verbale, Malick substituant au discours réducteur la puissance évocatrice de l'image. Chacun de ses plans est irradié d'une lumière solaire magnifique, fruit d'un travail minutieux du chef opérateur Emmanuel Lubezki, tandis que son approche aérienne, cœur de son esthétique singulière, traduit la variation perpétuelle du temps et de l'espace. Ces deux composantes du cinéma

malickien – la lumière et le mouvement – semblent néanmoins incomplètes sans la dimension musicale qui les accompagne. Loin de la surenchère grotesque des productions hollywoodiennes, Malick use avec parcimonie de pièces classiques qui siéent parfaitement à son atmosphère. « La Moldau » notamment, du compositeur tchèque Bedřich Smetana, devient, après visionnage, indissociable des images que Malick y joint. A l'instar de Stanley Kubrick, les choix musicaux du réalisateur dépassent la seule illustration sonore et permettent d'ouvrir le champ analytique de ses films. Ainsi, « La Moldau » (dans son titre original : Vltava) fait référence à la rivière qui traverse Prague et une connaissance de l'œuvre malickienne rend compte de son attrait pour l'eau, et surtout pour la rivière que l'on retrouve dans tous ses longs-métrages, associée aussi bien à la force implacable de la nature qu'à son calme apaisant. Les quelques notes rapides du morceau de Smetana évoquent ce mouvement de la rivière – et pourquoi pas de la vie – qui s'écoule sans frein, comme lorsque, en l'absence du père, les enfants et leur mère courent de chambre en chambre, rient, s'étreignent, profitant de cet instant unique pour accueillir la grâce du monde. Ce mouvement trouve son aboutissement lors du final déroutant mais ô combien remarquable, rassemblant tous les personnages sur une plage, lieu intemporel qui semble n'appartenir à personne. C'est dans cet espace infini et cet instant éternel, où chaque visage croisé retrouve sa place, où les corps se frôlent, les regards s'effleurent que Malick atteint une apothéose lyrique époustouflante. Chaque image, de la naissance du cosmos à celle du premier garçon, paraît alors trouver sa signification profonde, signification qui dépasse les mots et touche directement au cœur. Si *The Tree of Life* convoque une perpétuelle réinvention des formes cinématographiques, les dernières minutes du film témoignent autant de la vision d'un réalisateur que de celle d'un humaniste. La silhouette longiligne de Jessica Chastain découpée par la lumière encore pâle d'une aube naissante imprime sur la rétine une image inoubliable, peut-être symbole du film en alliant sa dimension visuelle visionnaire et son rapport à la grâce, aussi bien formel que thématique. Son invitation à l'amour universel, incarné dans sa consécration de la mère, fait de l'œuvre de Malick le geste d'un artiste et le geste d'un humain. Son cinéma en sera transformé pour toujours.

Ethique et infini

E. Levinas (1906-1995)

LE VISAGE

« *Éthique et Infini* rassemble des dialogues d'[Emmanuel Levinas](#) et [Philippe Nemo](#) enregistrés par [France Culture](#) en février-mars 1981. Le livre est paru pour la première fois en 1982 aux éditions [Fayard](#). » Source Wikipédia

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/bac-philo-2015-2eme-session-24-explication>

http://philo.pourtous.free.fr/Articles/Julien/lhumanite_du_visage.htm

<http://lechat-sur-monepaule.over-blog.fr/article-emmanuel-levinas-ethique-et-infini-77686863.html>

Ph.N. - Dans "Totalité et Infini", vous parlez longuement du visage. C'est là un de vos thèmes fréquents. En quoi consiste et à quoi sert cette phénoménologie du visage, c'est-à-dire cette analyse de ce qui se passe quand je regarde autrui face à face ?

E.L. - Je ne sais si l'on peut parler de "phénoménologie" du visage, puisque la phénoménologie décrit ce qui apparaît. De même, je me demande si l'on peut parler d'un regard tourné vers le visage, car le regard est connaissance, perception. Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas.

Il y a d'abord la droiture même du visage, son exposition droite, sans défense. La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitait à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui interdit de tuer.

Ph.N. - Les récits de guerre nous disent en effet qu'il est difficile de tuer quelqu'un qui vous regarde de face.

E.L. - Le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu'autrui, dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans un contexte. D'ordinaire, on est un "personnage" : (...) fils d'Un tel, tout ce qui est dans le passeport, la manière de se vêtir, de se présenter. Et toute signification, au sens habituel du terme, est relative à un contexte : le sens de quelque chose tient dans sa relation à autre chose. Ici, au contraire, le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas "vu". Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà. C'est en cela que la signification du visage le fait sortir de l'être en tant que corrélatif d'un savoir. Au contraire, la vision est recherche d'une adéquation ; elle est ce qui par excellence absorbe l'être. Mais la relation au visage est d'emblée éthique. Le visage est ce qu'on ne peut tuer, ou du moins ce dont le sens consiste à dire : "Tu ne tueras point". Le meurtre, il est vrai, est un fait banal : on peut tuer autrui ; l'exigence éthique n'est pas une nécessité ontologique. L'interdiction de tuer ne rend pas le meurtre impossible, même si l'autorité de l'interdit se maintient dans la mauvaise conscience du mal accompli. (...)

Ph.N. - Autrui est visage ; mais autrui, également, me parle, et je lui parle. Est-ce que le discours humain n'est pas aussi une façon de rompre ce que vous appelez "totalité" ?

E.L. - Certainement. Visage et discours sont liés. Le visage parle. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours. J'ai refusé tout à l'heure la notion de vision pour décrire la relation authentique avec autrui ; c'est le discours et, plus exactement, la réponse ou la responsabilité, qui est cette relation authentique.

Ph.N. - Mais puisque la relation éthique est au-delà du savoir, et que d'autre part elle est authentiquement assumée par le discours, c'est donc que le discours lui-même n'est pas quelque chose de l'ordre du savoir ?

E.L. - J'ai toujours distingué en effet, dans le discours, le dire et le dit. Que le dire doive comporter un dit est une nécessité du même ordre que celle qui impose une société, avec des lois, des institutions et des relations sociales. Mais le dire, c'est le fait que devant le visage je ne reste pas simplement là à le contempler, je lui réponds. Le dire est une manière de saluer autrui, mais saluer autrui, c'est déjà répondre de lui. Il est difficile de se taire en présence de quelqu'un ; cette difficulté a son fondement ultime dans cette signification propre du dire, quel que soit le dit. Il faut parler de quelque chose, de la pluie et du beau temps, peu importe, mais parler, répondre à lui et déjà répondre de lui.

Ph. N. - Dans le visage d'autrui, il y a, dites-vous, une "élévation", une "hauteur". Autrui est plus haut que moi. Qu'entendez-vous par là ?

E.L. - Le "Tu ne tueras point" est la première parole du visage. Or c'est un ordre. Il y a dans l'apparition du visage un commandement, comme si un maître me parlait. Pourtant, en même temps, le visage d'autrui est dénué ; c'est le pauvre pour lequel je peux tout et à qui je dois tout. Et moi, qui que je sois, mais en tant que "première personne", je suis celui qui se trouve pour répondre à l'appel."

http://opium-philosophie.com/opium_articles/ethique-et-infini-une-lecture-de-levinas/

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/bac-philo-2015-2eme-session-24-explication>

<http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/projet-eee.levinasPhFtxt.pdf>