Table des matières

Résumé III
Abstract V
Table des matières VII
Remerciements IX
Introduction 1
Premier chapitre : Le parricide 11
Freud et le parricide 11
Guy Rosolato : le sacrifice et la culpabilité 15
Agressivité maligne, agressivité maligne : Benjamin Linus 19
Agressivité passionnelle : John Locke 21
Agressivité héroïque : Jack Shephard 22
Tropisme : James Ford 24
La psychanalyse et le rapport à la mère: Lacan 27
Le parricide chez Kafka 31
Une culpabilité à purger 33
Deuxième chapitre : Le principe de communauté, la foi et le sacrifice 35
1. Le principe de communauté 37
1.1. Du meurtre du père 40
1.2. L'état de nature 42
1.3. Le contrat social 44
1.4. L'altérité selon Jean-Paul Sartre 48
2. La foi : confiance, croyance et idéologie 53
2.1. Le vrai croyant et l'acte de foi 56
2.2. Jean-Paul Sartre : la liberté, l'existentialisme et la mauvaise foi 60
2.3. De la religion 62
3. Le sacrifice 64
3.1. Définir le sacrifice 64
3.2. Les sources du sacrifice 67
3.3. Les inspirations judéo-chrétiennes 70
L'épreuve de l'île vers la rédemption 73
Troisième chapitre : La figure de l'île 75
Provenance et définition de la figure 77
L'acte de lecture/spectature 77
Les processus de lecture/spectature 78
Définir la figure – Martin Lefebvre et Bertrand Gervais 82
La méthodologie et la figure de Philippe Dubois 86
La figure de l'île : la matière-espace de la rédemption 87
Les présupposés 88
L'avant-*Lost* : les présupposés et l'intertextualité aléatoire de l'île 89
La rédemption que permet l'île 98
La figure de l'île et sa matière-espace : l'œil et le miroir 102
La figure forte de l'insulaire 108

Conclusion 109
Bibliographie 119
Corpus étudié 119
Articles et ouvrages sur la télésérie 119
Mémoires et thèses ayant comme objet *Lost* 120
Ouvrages et articles théoriques sur le parricide 120
Ouvrages théoriques sur le principe de communauté et l'individu 122
Ouvrages théoriques sur la figure et sur l'île 122
Ouvrages théoriques sur la foi, la rédemption, le sacrifice et la religion chrétienne 124
Ouvrages théoriques ou articles sur le cinéma ou les séries télévisées 124
Annexe : Les personnages 127

Remerciements

Je remercie mes parents, Odette et Normand, pour le soutien moral et financier. Je remercie aussi ma sœur, Marie-Odile, mon frère, Pierre-Olivier, mon amoureux, Jean-Philippe, et mes amis pour les encouragements. Je remercie enfin mes professeurs, Benoit Doyon-Gosselin et Jean-Pierre Sirois-Trahan, pour les commentaires constructifs et les corrections nécessaires.

Je dédie ce mémoire à ma *mère-grand*, Titi.

Introduction

Sans jamais remplacer le cinéma, la série télévisée n'est tout de même plus un art à sous-estimer. Sa popularité et son intérêt grandissent auprès des journalistes, critiques et chercheurs issus du milieu du cinéma et des sciences humaines (Martin Winckler, Jean-Pierre Esquenazi, Alain Carrazé, Barbara Villez). Son statut est changeant. Dès son apparition, elle a été considérée « inférieure » à son cousin le cinéma : « Longtemps, les rapports entre les deux écrans [du cinéma et de la télévision] ont été pensés selon un schéma hiérarchique opposant légitimité et illégitimité, haut et bas culturels. Le cinéma occupait le haut et la télévision le bas : à l'un la création de l'art, à l'autre la banalité du commercial[1] ». En effet, du côté américain, ces visions manichéennes s'appliquent aux séries télévisées dès leur création dans les années soixante, et ce, jusque dans les années quatre-vingt-dix. Cependant, l'avènement de l'âge d'or des séries, à la fin de cette décennie, a remis en cause cette hiérarchie. Abordée en 2003 dans un numéro consacré aux séries dans les *Cahiers du Cinéma*, cette tendance est apparue grâce au foisonnement de l'industrie télévisuelle, et ce, moyennant de plus grands budgets de production. Ainsi, ceux-ci ouvraient le pas à une exploration esthétique originale, un approfondissement rigoureux des genres et une grande liberté laissée aux créateurs[2]. L'effet est là : les séries sont de plus en plus imaginatives et regardées.

Le fond des séries contemporaines se définit entre autres par un cadre de l'action qui est beaucoup plus large qu'au cinéma : un nombre accru de personnages principaux et secondaires et des intrigues plus complexes. Aussi, on n'hésite pas à repousser les limites narratives. Sur les écrans de télévision, aujourd'hui, des personnages suivent leur propre voie, possèdent une morale douteuse et prennent la peine de justifier tous leurs gestes, les « bons » comme les « mauvais »[3]. Le Bien et le Mal se confondent dans un contexte multiculturel inspiré de la réalité contemporaine et du mythe de la Tour de Babel. Jean Serroy et Gilles Lipovetski, qui abordent la question d'hypermodernité dans les médias écraniques, intitulent leur essai philosophique et sociologique *L'écran global*. Ils commentent la production cinématographique actuelle en décrivant son contenu comme étant « [a]utant de films qui traduisent la fragmentation et les nouvelles segmentations du monde à travers l'hétérogénéisation structurelle et narrative[4] ». Les scénaristes, autant ceux provenant du cinéma que ceux provenant de la télévision, mettent le doigt sur les préoccupations des citoyens du monde en les présentant dans divers contextes, quelquefois métaphoriques et quelquefois vraisemblables. Il s'agit d'une représentation inquiète du monde face à un avenir incertain (terrorisme, dérèglements environnementaux, absence de spiritualité, progrès effréné, surpopulation mondiale, individualité et incapacité

---

[1] Gilles Lipovetski et Jean Serroy, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La couleur des idées), 2007, p. 236.
[2] Olivier Joyard, « L'âge d'or de la série américaine », *Cahiers du Cinéma*, n° 581, juillet-août 2003, p. 13.
[3] Nicole Aubert, « L'intensité de soi », Nicole Aubert [dir.], *L'individu hypermoderne*, Ramonville-Saint-Ange, Erès (coll. Sociologie clinique), 2004, p. 87.
[4] Gilles Lipovetski et Jean Serroy, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, *op. cit.*, p. 107.

à vivre ensemble, écart grandissant entre les bien et les moins bien nantis, surconsommation, etc.). Entre les images et les propos des films ou des séries, une conscience sociale transparaît :

> Jamais, sans doute, autant de questions politiques et sociales n'ont été portées à l'écran. Il ne s'agit nullement là d'une revitalisation du cinéma social ou militant à l'ancienne mode, mais plutôt d'un régime de cinéma pour lequel le monde « politique » est moins affaire idéologique que domaine permettant d'apporter à l'expression cinématographique une profondeur de sens, en même temps que de démultiplier les regards sur les parcours particuliers et les existences singulières. […] Autant de logiques sociales-globales [la technoscience, le marché, la démocratie, l'individu] qui, structurant le destin des sociétés ouvertes, suscitent un questionnement infini touchant au mystère « éternel » de l'existence humaine[5].

L'inépuisable source d'inspiration qu'est l'existence humaine amène les réalisateurs à exposer davantage de phénomènes inexpliqués ou incompris, mais bien réels comme la mort et le temps qui fuit. La sensibilité des créateurs touche à ces thèmes qui sont toujours plus universels. Le contexte qui sera étudié dans ce mémoire est celui d'un retour à la nature – la nature même de l'homme, dépouillé de toute culture et obligé de faire face à un destin singulier. En effet, la télésérie américaine *Lost*[6] met en scène une réflexion profonde à partir de questions existentielles. Dans un prétexte narratif d'écrasement d'avion, des rescapés inconnus tentent de survivre sur une île en apparence déserte. Cette robinsonnade contemporaine, avec tous les éléments qui la définissent (recherche d'un abri, recherche d'eau potable douce et de nourriture, attente des secours, etc.), prend une tournure plutôt philosophique et les personnages sont confrontés à plusieurs dilemmes éthiques et sont bousculés dans leurs croyances. Série d'aventures, d'action, parfois surnaturelle, parfois drôle, *Lost* est une série qui obsède jusqu'à la dernière minute du 121e épisode. Chacun de ses épisodes présente un personnage central. Ce dernier réfléchira à son passé par rapport à un événement similaire ou faisant écho à ce qu'il est en train de vivre sur l'île.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement est le cheminement des personnages, et plus précisément de dix d'entre eux (Jack, Kate, Sawyer, Locke, Ben Linus, Sayid, Sun, Jin, Charlie, Claire et Hurley[7]). Ils devront apprendre à faire et à se faire confiance, à vivre ensemble, à pardonner, à suivre leur destin, à surmonter leurs peurs, à affronter les plus grandes épreuves, à développer leur spiritualité (qui seule peut les sauver) et à se sacrifier. Plus précisément, la réflexion de l'étude thématique se centrera sur la nécessité d'une rédemption chez les personnages clés de la série. Ceux qui nous intéressent principalement sont les naufragés du vol 815 et certains membres du groupe surnommé « les Autres ». Ils sont les personnages les plus riches et les plus complexes grâce aux multiples souvenirs présentés en *flash-backs*. Ces derniers permettent au spectateur de comprendre une part de leur dilemme ou de leur angoisse. Soulignons tout d'abord la relation malsaine que chacun des personnages vit avec son père et qui les pousse

---

[5] *Ibid.*, p. 195-196.

[6] J.J Abrams, Jeffrey Lieber et Damon Lindelof [créateurs], *Lost*, Hawaii, ABC Studios, Touchstone Television, Bad Robot et Grass Skirt Production, 2004-2010 [Document audiovisuel].

[7] Voir l'annexe en fin de document pour la description des personnages.

à commettre des erreurs pratiquement irréparables : meurtre, vol, trahison et escroquerie. Le rôle des analepses est une façon de justifier ces relations et ces gestes déplorables. Sans excuser leur passé, les personnages qui atterrissent sur l'île de façon planifiée ou inattendue devront racheter leurs fautes. L'île deviendra le lieu de la deuxième chance où chacun pourra rebâtir sa vie à neuf. Ce ne sera donc pas un hasard si tous se retrouvent sur l'île à un moment précis de leur vie, le 22 septembre 2004, et l'île n'est pas un lieu choisi par hasard non plus. Les personnages sont plus liés qu'ils ne le croient. Le bagage de culpabilité qu'ils traînent et les « coïncidences » survenues dans leur vie « d'avant l'île » ne sont que des exemples des éléments inconscients qui les soudent les uns aux autres. C'est alors aux spectateurs de créer ces liens, de réfléchir au second niveau de lecture de la série : « It's part of our job of storytellers to make sure those answers are given in an entertaining, intriguing fashion. 'Cause that's what this show does. That's when it's at its best. We don't want to tell you what to think[8] », dira l'un des co-scénaristes, Paul Zbyszewski, dans un supplément du DVD, « Crafting a Final Season ».

L'intérêt d'étudier une œuvre populaire américaine, *Lost*, dans ce cas-ci, réside dans le caractère achevé du produit. Conçue dans l'âge d'or de la création télévisuelle – qui correspondrait aux séries apparues entre 2000 et 2010 –, cette série a marqué la dernière décennie autant par son contenu que par sa forme. Entre autres, et contrairement aux habitudes de la série où l'accent est mis sur le contenu, *Lost* a renouvelé l'image télévisuelle en s'inspirant du cinéma, tout comme d'autres grandes séries telles que *24* et, dans les années 1990, *Twin Peaks*. Elles ont aussi opéré une grande poussée pour la prolifération des formes de la série, prolifération qui se continue toujours aujourd'hui, plus forte que jamais, à la télé, mais surtout sur le Web. Pour *Lost*, qui nous intéresse davantage ici, nous retrouvons la richesse de la forme du cinéma dans des motifs tels que le gros plan de l'œil à (presque) chaque ouverture d'épisode, le travelling circulaire, les fondus au blanc, les airs musicaux associés aux personnages, l'utilisation des prolepses, analepses et *flash-sideways*[9] qui parcourent les six saisons. On place également logiquement (mais subtilement) des références littéraires et philosophiques pour suggérer des messages plus profonds que seuls les téléspectateurs avertis sauront décoder. Le critique Olivier Joyard décrit, dans un numéro des *Cahiers du Cinéma* portant sur les séries américaines, la portée qu'elles peuvent avoir en saluant le succès et le calibre auxquels se mesurait *Lost*, qui venait tout juste de se terminer :

> Débarrassées du moindre complexe d'infériorité, les séries peuvent désormais tout raconter, tout montrer, sans se poser la question ankylosante de leur légitimité. Un programme vaste et ambitieux appuyé par l'image-symbole de l'année, le déjà célèbre gros plan final de *Lost* où la paupière du héros se clôt doucement, six ans après s'être ouverte exactement dans la même position. Six années pour boucler la boucle et raconter l'histoire d'un œil, quel

[8] « Crafting a Final Season », Suppléments de la 6e saison, 12:20 (sur DVD seulement).

[9] Il s'agit d'une réalité alternative ou uchronie, communément appelée *« what if » stories* chez les anglophones, où le présent est réinventé en fonction d'un passé différent. Le présent des *flashs-sideways* de *Lost* se base sur la mise en situation suivante : que seraient devenus les personnages si l'île avait été engloutie sous les eaux et que l'écrasement de leur avion (le vol 815) n'avait pas eu lieu? Au cours du mémoire, nous les appellerons « mondes parallèles ».

Rapport-Gratuit.com

> meilleur emblème de la fiction contemporaine, dans ce qui peut être considéré comme son expression la plus exaltée? Le globe oculaire découpé au rasoir d'*Un chien andalou* valait en 1929 pour manifeste du cinéma : cet œil-là, d'abord *eye wide open* puis *eye wide shut*, personnifie la série moderne. Il a droit au repos éternel après avoir traversé un océan de visions. En 121 x 42 minutes, *Lost*, son île, ses personnages entre vie et mort, passé et futur, jungle et cieux, a mis en évidence une fonction importante du genre sériel dans le régime général des images : fabriquer du mythe et ne jamais renoncer à un rôle d'accélérateur d'histoire(s). Accélérer, toujours accélérer jusqu'à un certain point désormais atteint. Car la conclusion de la création de J.J. Abrams, au mois de mai, signifiait autre chose elle-même. Elle a refermé un cycle de plus de dix ans que le bon sens exigeait de considérer comme un âge d'or[10].

Dans cet extrait, Joyard fait référence à un classique du cinéma (*Un chien andalou*). Il met en parallèle ces deux créations pour démontrer à quel point leur marque laissée sera décisive pour le cinéma en devenir. Stéphane Baillargeon, journaliste du *Devoir*, ira même jusqu'à dire qu'il y a eu un « avant *Lost* », et qu'il y aura un « après »[11]. Le fameux œil qu'aborde Joyard sera l'un des motifs présentés, dans le troisième chapitre, pour aborder le destin des personnages dans une perspective qui se devait d'être essentiellement insulaire.

Seulement, nous ne pouvons éviter le fait que la série est bien évidemment un produit à la fois financier et culturel[12], car telle est la télévision. La télévision vise, peut-être plus que les autres médias ou arts narratifs comme le cinéma ou la littérature, à être très commerciale. D'un côté, on vise un public, un nombre de téléspectateurs : la série doit accrocher, elle doit « vendre ». De l'autre côté, si on parle de *Lost*, il s'agit d'une création sachant se démarquer de ses concurrents, notamment par les raisons formelles énoncées précédemment et par le rôle des références littéraires et philosophiques. Cette série implique le spectateur dans sa création, lui demande de faire un effort de compréhension de deuxième niveau; elle se regarde selon une double « vitesse » (d'une part, l'histoire en soi de la série, et d'autre part, le message plus profond de la rédemption, du sacrifice et de la foi).

Aux États-Unis, pays « d'origine » de la série, quelques études culturelles (*cultural studies*) ont été produites sur *Lost*. Dans *Reading Lost*[13], un collectif dirigé par Roberta Pearson, on analyse d'abord le contexte de production et la narration déconstruite. Puis, on aborde le phénomène de microsociété dans un contexte de survie et le rapport des personnages principaux avec les « Autres ». Quant à *Lost and Philosophy. The Island Has its Reasons*[14], dirigé par Sharon M. Kaye, se concentre sur les concepts philosophiques élaborés dans la série : destin, libre arbitre, foi, liberté, rédemption, sacrifice, fatalité, amour, rapport aux autres, le Bien, le Mal, etc. En outre, un chapitre repose sur les relations tendues et mauvaises que les personnages entretiennent avec leurs parents (père et mère, biologiques ou pas). Les textes des deux premiers ouvrages ne se concentrent que sur les trois premières saisons, mais le deuxième a été réédité sous

---

[10] Olivier Joyard, « L'âge d'or… et après? », *Cahiers du Cinéma*, n° 658, juillet-août 2010, p. 31.
[11] Stéphane Baillargeon, « Perdus, avant et après », *Le Devoir*, les 22 et 23 mai 2010, p. B2.
[12] Théorie souvent répétée par Jean-Pierre Esquenazi dans ses ouvrages sur les séries télévisées comme *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier bleu (coll. Mytho!), 2009, 95 p.
[13] Roberta Pearson [dir.], *Reading Lost*, New York, I.B. Tauris (coll. Reading Contempory Television), 2009, 282 p.
[14] Sharon M. Kaye [dir.], Lost *and Philosophy. The Island Has its Reasons*, Malden, Blackwell (coll. Philosophy and Popculture series), 2008, 277 p.

le titre *The Ultimate Lost and Philosophy. Think Together, Die Alone*[15] et comprend des analyses philosophiques à partir des six saisons. Sarah Clarke Stuart, dans *Literary Lost*[16], quant à elle, a analysé le contenu intertextuel. Comme il a été mentionné plus tôt, durant les six saisons de la série, plusieurs références littéraires apparaissent plus ou moins subtilement à l'écran. Ces œuvres peuvent être vues lors d'un gros plan sur une bibliothèque ou dans les mains d'un personnage principal. En effet, ces romans soigneusement choisis et mis en scène (tels que *Lord of the Flies*, *Les frères Karamazov* ou *Alice in Wonderland*) reflètent souvent le thème d'un épisode ou de la série en général, et donnent un complément d'information au spectateur averti. Stuart analyse les références par thèmes, et un de ses chapitres repose sur la rédemption et le sacrifice au sein de plusieurs œuvres : le *Livre de Job* (issu de la bible hébraïque), *Fear and Trembling*, *The Great Divorce* et *The Wizard of Oz*. D'ailleurs, elle appuie son argumentaire à l'aide des propos de Nietzsche concernant la mort de Dieu opposée au pouvoir nouveau des humains, deux philosophies mises de l'avant par les scénaristes. Ensuite, l'ouvrage qui s'intitule *Looking for Lost*. *Critical Essays on the Enigmatic Series*[17] est un collectif de textes rassemblés par Randy Leist. Abordant des thématiques similaires aux trois derniers livres, les essais approchent la série de manière philosophique, littéraire, sociologique, psychologique et politique. Enfin, la série de livres autoédités de Pearson Moore, *Lost Humanity. The Mythology and Themes of LOST*[18], *Lost Identity. The Characters of LOST*[19] et *Lost Thought. Leading Thinkers Discuss LOST*[20], contient plus de cent articles à propos des thématiques qui sont dans les titres des ouvrages telles l'identité, les personnages et la mythologie de *Lost*. Le dernier ouvrage est un collectif qui rassemble des auteurs des autres ouvrages préalablement nommés. Moore s'accompagne alors de spécialistes de la série, mais aussi de chercheurs issus de différentes disciplines : anglais, musique, littérature, cinéma, théologie, théâtre, études culturelles, études féministes et chimie.

Au Canada anglais ou encore aux États-Unis, quelques mémoires et une thèse ayant pour objet la télésérie ont été rédigés. Cependant, les thématiques ou les personnages ciblés concernent des problématiques telles que la représentation d'une société multiculturelle après le 11 septembre 200[21], la réponse de la société américaine à un traumatisme collectif[22], la peur de l'Autre[23], l'opposition entre la foi et la

---

[15] Sharon M. Kaye [dir.], *The Ultimate* Lost *and Philosophy: Think Together, Die Alone*, Hoboken, John Wiley and Sons (coll. Philosophy and Popculture series), 2011, 360 p.
[16] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost: Viewing Television Through the Lens of Literature*, New York, Continuum, 2011, 167 p.
[17] Randy Leist [dir.]. *Looking for Lost*. *Critical Essays on the Enigmatic Series*, Jefferson, Mcfarland, 2011, 260 p.
[18] Pearson Moore, *Lost Humanity. The Mythology and Themes of* LOST, Pearson Moore, 2011, 450 p.
[19] Pearson Moore, *Lost Identity. The Characters of* LOST, Pearson Moore, 2011, 230 p.
[20] Pearson Moore et al., *Lost Thought. Leading Thinkers Discuss* LOST, Pearson Moore, 2012, 386 p.
[21] Megan Diane MacFarlane, « *Lost*: A rhetorical analysis of post-9/11 America », M.A., Fullerton, California State University, 2009, 109 f.
[22] Erika Jonhson-Lewis, « Exceptional TV: Post-9/11 serial television and American exceptionalism », Ph.D., Tallahassee, The Florida State University, 2010, 177 f.
[23] Zaki Hasan, « From *The Delta Force* to *Lost*: A personal journey », M.A., San Jose, San Jose State University, 2007, 65 f.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

science[24], le parcours initiatique des personnages[25], l'influence de la religion chrétienne sur la série[26], ainsi que la représentation de la mythologie gréco-romaine à travers les personnages et les thématiques[27]. Il existe aussi des études comparées[28] entre *Lost* et d'autres séries contemporaines (ou moins) comme *24*[29], *Six feet Under*[30], *Twin Peaks*[31], *X-Files*[32], *Battlestar Galactica*[33] et *FlashForward*[34].

Du côté français, Pacôme Thiellement a écrit un essai intitulé *Les mêmes yeux que Lost*[35]. Il utilise une approche mythologique et ésotérique. Il donne quelques explications concernant les mystères irrésolus de la série et approfondit le mythe de l'origine de l'île, origine qui concerne Jacob et son frère jumeau, l'Homme en Noir. De plus, il précise que la force de la série réside dans l'interprétation par son spectateur, car l'œuvre fait appel à l'herméneutique. Il fait de ce spectateur un herméneute et un personnage à ne pas négliger dans la compréhension de la série. Aussi, Sarah Hatchuel, auteure du court essai *Lost*. *Fiction vitale*[36], établit des parallèles entre les influences de la série dans la réalité et la fiction du récit de *Lost*. Elle analyse, toujours très rapidement, quelques concepts clés de la série comme la communauté, le destin ou la rédemption. De plus, un peu comme Thiellement, elle aborde le rôle cette fiction dans la vie des téléspectateurs.

Pour ce qui est des périodiques francophones sur le cinéma, *Lost* est mentionné, mais pas nécessairement approfondi. Il n'est certes pas l'objet central. Il n'existe que quelques courts articles sur la

---

[24] Susan Tkachuk, « "Man of science, man of faith": *Lost*, consumer agency and the fate/free will binary in the post-9/11 context », M.A., Hamilton, Brock University (Canada), 2009, 131 f.

[25] Lacey L. Mitchell, « Found: The Etiology of Character Realization, within Rhetorical Analysis of the Series *LOST*, through the Application of Underhill's and Turner's Classic Concepts of the Mystic Journey », M.A., Lynchburg, Liberty University, 2010, 97 f.

[26] Beth Allison Bowers, « *LOST:* Christian faith in a shifting postmodern context », M.R.E., Rochester Hills, Rochester College, 2010, 135 f.

[27] Rachael Wax, « *Lost* as an example of the orphic mysteries: A thematic analysis », M.A., Las Vegas, University of Nevada, 2008, 78 f.

[28] Tonya Anderson, « *24*, *Lost*, and *Six Feet Under:* Post-traumatic television in the post 9/11 era », M.A., Denton, University of North Texas, 2008, 140 f. ; Kerri Hundley, « Narrative complication through science fiction *television*: From *Twin Peaks* to *The X-Files* and *Lost* », M.A., Lawrence, University of Kansas, 2007, 167 f. ; Christine Marie Muller, « The world is old and new again: Cultural trauma and September 11, 2001 », Ph.D., College Park, University of Maryland, 2011, 290 f.

[29] Robert Cochran et Joel Surnow [créateurs], *24*, California, Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions, Teakwood Lane Productions, 2001-2010 [Document audiovisuel].

[30] Alan Ball [créateur], *Six feet under*, California, Home Box Office, The Greenblatt Janollari Studio, Actual Size Film, Actual Size Productions, 2001-2005 [Document audiovisuel].

[31] Marc Frost et David Lynch [créateurs], *Twin Peaks*, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions, 1990-1991 [Document audiovisuel].

[32] Chris Carter [créateur], *X-Files*, California (E.-U.) et British Columbia (Canada), Ten Thirteen Production, 20th Century Fox Television, X-F Production, 1993-2002 [Document audiovisuel].

[33] Ronald D. Moore [créateur], *Battlestar Galactica*, British Columbia, British Sky Broadcasting, David Eick Productions, NBC Universal Television, R&D TV, Stanford Pictures, Universal Media Studios, 2004-2009 [Document audiovisuel].

[34] Brannon Braga et David S.Goyer [créateurs], *FlashForward*, California, HBO Entertainment, ABC Studios, Phantom Four, 2009-2010 [Document audiovisuel].

[35] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que Lost*, Éditions Léo Sheer (coll. Variations XII), 2011, 116 p.

[36] Sarah Hatchuel, Lost. *Fiction vitale,* Paris, Presses universitaires de France, 2013, 144 p.

série et ce, pendant sa diffusion[37]. Les périodiques anglophones, principalement américains, s'y intéressent davantage. La trame narrative particulière et déconstruite[38] (*flashs-backs*, *flashsforward*, *flashs-sideways*) se trouve au centre de ces réflexions. Autre exception, dans la revue scientifique *temps zéro*, un article de Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger sur les possibilités de la figure spatiale de l'île dans trois récits contemporains[39] présente l'île de *Lost* comme représentante des diverses manières de voir l'île : utopie, hétérotopie et hétérochronie.

Ce que nous remarquons, c'est que la série a été peu ou pas analysée depuis sa fin en mai 2010. En général, les trois premières saisons ont été plus commentées et ont d'ailleurs obtenu de meilleures cotes d'écoute. De plus, elles ont suscité davantage de réflexions que les trois dernières saisons. Au départ, les auteurs de la série lançaient des énigmes et leur série trouvait des échos dans les sous-genres plus consommés comme le fantastique (à la limite de la science-fiction) et l'action. Cependant, les trois saisons suivantes sont devenues plus introspectives, plus philosophiques. Les auteurs avaient alors amorcé l'écriture d'une étrange robinsonnade du XXIe siècle, pour finalement présenter le message plus profond de la rédemption. Au regard de ces études, une lacune principale demeure : le manque d'étude sur la série dans son ensemble. Le but de ce présent mémoire est de se concentrer sur le cheminement intérieur des personnages principaux présents dans l'ensemble de la série : du moment où ils ont décidé de tuer – réellement ou symboliquement – le père, jusqu'au moment où ils se sacrifient pour une cause plus grande que la leur et accèdent à la rédemption dans l'église où ils se rassemblent tous dans la mort.

La problématique se définit tout d'abord ainsi : chacun devra tuer son père. Le parricide est une composante incontournable dans la narration de *Lost*. Il est censé libérer les personnages de l'emprise du père. Or, cet acte immoral les rongera de l'intérieur et les obligera à se racheter. Comment l'île permettra-t-elle la rédemption de ces personnages coupables et tourmentés et pourquoi est-elle le lieu idéal pour ce faire ? Après l'écrasement de l'avion, les personnages devront apprendre à vivre ensemble et à se faire confiance. Ils devront être solidaires et renoncer à leur bien-être personnel. Il s'agit en quelque sorte de la première étape de la rédemption « offerte » par l'île. L'étape suivante est tout simplement la confiance en l'autre, en l'île et en ses particularités. Plus précisément, il s'agit pour les rescapés d'avoir foi en l'île. Celle-ci est particulière et mystique. Elle possède sa propre histoire, ses propres traditions, ses propres règles. En plus de devoir agir en fonction de la communauté, les personnages devront prendre des décisions pour l'île, car celle-ci se trouve être importante pour la survie de l'Humanité. Enfin, cette foi en l'île poussera chacun des personnages à se

[37] À noter, un article plus étoffé sur la représentation de l'après 11 septembre : Barbara Villez, « Comment vivre après la catastrophe? Une série télévisée : *Lost* », *Esprit*, n° 343, mars-avril 2008, p. 112-123.
[38] À noter, un article sur l'analyse des *flashs* : M.J. Clarke, « *Lost* and Mastermind Narration », *Television and New Media*, vol. 11, n°2, mars 2011, p. 123-142.
[39] Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger (2013), « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », dans *temps zéro*, nº 6 [en ligne]. *URL* : http://tempszero.contemporain.info/document956 [Site consulté le 20 août 2014].

sacrifier de façon différente. Le sacrifice serait donc l'ultime acte de rédemption des personnages. Ce geste est déterminant sur le plan de la conscience des personnages. De là, ils pourront enfin être libres et passer à autre chose (« letting go », phrase souvent répétée dans le dernier épisode de la sixième saison). Ces thématiques ont été esquissées dans certains des ouvrages ou articles mentionnés, mais elles n'ont pas été mises en relation avec le lieu qu'incarne l'île. C'est ce que nous tenterons de faire.

Dans le premier chapitre, il sera question du parricide (réel ou symbolique) commis par les personnages importants de la série. À ce propos, François Ouellet, qui a écrit sur la figure du père au Québec, mentionne que pour permettre à quelqu'un de passer du rang de fils à celui de père, il doit nécessairement supprimer celui qui faisait office d'autorité paternelle. Le cadre spatiotemporel de l'île a son représentant, Jacob, qui pourrait être, symboliquement, le père de l'île. Il sait qu'il devra être remplacé, et les naufragés du vol Oceanic 815 ont été ciblés pour reprendre le flambeau : c'est une façon d'être pères à leur tour. C'est la raison pour laquelle Jacob a choisi, spécialement, ces gens au passé brisé : ils avaient déjà tué leur père et pouvaient maintenant accéder à ce rang. Ainsi prêts à être pères à leur tour, les personnages seront aux prises avec les conséquences de leur acte. En effet, pour Sigmund Freud, le père de la psychanalyse, le meurtre du père (qu'il soit réel, désiré ou figuré) est « la source principale du sentiment de culpabilité[40] ». Justement, les héros de *Lost* seront, chacun leur tour, rongés par les remords; sans pouvoir changer le cours des choses, ils devront apprendre à « vivre » avec cette mort, dans le contexte de l'île, où ils sont confrontés à leurs plus profonds refoulements. L'essai de Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*[41], complètera la pensée de Freud. L'auteur Franz Kafka, et ses œuvres *Lettre au père*[42] et *Le verdict*[43], ainsi que l'auteur Fyodor Dostoeiveski et *Les frères Karamazov*[44] serviront à analyser le rapport conflictuel au père.

Dans le deuxième chapitre, nous verrons que la longue culpabilité des personnages trouve sa guérison tranquillement par les étapes du vivre-ensemble. Les textes de Jean-Jacques Rousseau (sur l'état de nature et le contrat social), Jean-Paul Sartre (son essai *L'Être et le Néant*[45] et sa fiction *Huis clos*[46]), Guy Rosolato et René Girard nous serviront à expliquer le besoin qu'ont les personnages d'appartenir à un groupe, à une communauté. La communauté qu'ils créeront prend peu en considération les fautes de chacun, des fautes que tous sont incapables d'oublier. Elle existe pour éventuellement les aider à être en paix avec leurs graves souvenirs. Leurs pairs ne seront pas les seuls à les aider, les personnages devront eux-mêmes s'aider

---

[40] Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », dans Fyodor Dostoïevski, *Les frères Karamazov I*, Paris, Gallimard (coll. Folio Classique), 1973, p. 14.
[41] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, Paris, Presses universitaires de France (coll. Quadrige), 2002, 195 p.
[42] Franz Kafka, *Lettre au père*, Paris, Gallimard (coll. Folio bilingue), 1995, 162 p.
[43] Franz Kafka, *Le verdict*, Paris, Mille et une nuits, 1994, 47 p.
[44] Fyodor Dostoïevski, *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard (coll. Folio Classique), 1994, 992 p.
[45] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des idées), 1969, 722 p.
[46] Jean-Paul Sartre, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard (Coll. folio classique), 1947, 247 p.

en atteignant une plus grande sagesse : la foi. Celle-ci n'est pas complètement tournée vers un être supérieur, on parle plutôt de confiance envers autrui et envers soi. Cependant, l'influence judéo-chrétienne sur l'écriture des scénaristes principaux, Damon Lindelof et Carlton Cuse, n'est pas à négliger. Les personnages doivent avoir foi en l'île comme ils pourraient avoir foi en une religion, car l'île est entre autres dotée d'un pouvoir surnaturel. En effet, elle guérit deux personnages : l'un de la paraplégie et l'autre du cancer. Le remède à ces maux serait une lumière mystérieuse contenue au fond d'une grotte, énergie qui représenterait, à ce qu'il semble, le Bien sur la Terre. Cette lumière tant convoitée (de par son aura mystique tout autant que par sa grande puissance électromagnétique) doit être protégée par Jacob et son successeur, qui sera Jack, puis finalement Hurley. Les collectifs portant sur la série seront ici très utiles : *Lost*. *Fiction vitale*, *Literary* Lost et *The Ultimate* Lost *and Philosophy*. Ces trois livres abordent à plusieurs reprises le concept de la communauté, de la foi (chrétienne), du sacrifice et de la rédemption qui seront analysés ici.

Le troisième et dernier chapitre se concentre sur le choix du lieu de rédemption des personnages : l'île « déserte ». Il est l'aboutissement des deux premiers chapitres, car l'île est le carrefour et la maison de toutes ces thématiques. Les références aux romans *Robinson Crusoé*[47] et *Sa Majesté des mouches*[48], ainsi que quelques articles ou parties de chapitre sur le milieu insulaire serviront d'appui à notre analyse de la construction de la figure de l'île. Notre définition de la figure renverra aux travaux de Bertrand Gervais (elle doit obséder)[49], Martin Lefebvre (elle doit impressionner)[50] et Philippe Dubois (elle doit avoir fait école)[51]. De plus, comme la figure apparaît dans le processus symbolique de la lecture, nous expliquerons les différents processus de lecture de Gilles Thérien[52] qui permettent de donner un sens à un texte, et par la bande, à une figure. L'intérêt d'étudier l'espace fondamental de cette série télé vient du fait que l'espace demeure parent pauvre du temps dans le continuum espace-temps. Dans *L'espace du cinéma*[53], Louis Séguin explique d'où vient sa faiblesse : il est trop imposé au spectateur, on ne peut pas l'imaginer (et l'imagination est une variable importante de la notion de la figure) : « Le cinéma, une fois encore, n'est pas là pour jouer à cache-cache, mais pour montrer, au beau milieu de son espace, de son écran. Il ne diffère rien. Il ne se déporte pas. Il se refuse à la métaphore. […] Le spectateur n'a pas le choix. Il doit rester là, assis et en passer par là[54] ». Dans *Lost*, l'île devient clairement le lieu métaphorique de la rédemption, c'est ce à quoi elle permet d'accéder.

---

[47] Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Paris, Flammarion, 1989, 371 p.
[48] William Golding, *Sa Majesté des mouches*, Paris, Gallimard (coll. Texte et dossier), 2002, 353 p.
[49] Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Le Quartanier (coll. Erres Essais), 2007, 243 p.
[50] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature » dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 225-270 / Martin Lefebvre, *Psycho, de la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, Harmattan (coll. Champs visuels), 1997, 254 p.
[51] Philippe Dubois, « La tempête et la matière-temps ou Le sublime et la figural dans l'œuvre de Jean Epstein » dans Jacques Aumont [dir.], *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, La Cinémathèque Française, 1998, p. 267-323.
[52] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire » dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 11-42.
[53] Louis Seguin, *L'espace du cinéma*, Toulouse, Ombres (coll. Cinéma), 1999, 123 p.
[54] *Ibid.*, p. 47.

Dans le cadre de l'écran de la télévision se trouvent l'île et ses multiples lieux, mais en fait, la série raconte un autre récit sous-jacent. Le parcours des personnages « zéros » qui deviennent, à leur façon, des héros qui sauveront la planète. La rédemption des personnages de la série nécessite un cheminement rendu difficile, une confrontation avec leur passé, un désir de s'améliorer en tant qu'humain, de se faire pardonner et d'avouer ses fautes. Nous explorerons les motifs du miroir et du regard (ou de l'œil) dans une perspective de confrontation entre un individu et ses limites, uniques pour chacun :

> [Le reflet] permet d'ouvrir une autre porte dans le film, de réfléchir la fiction et de faire apparaître ou disparaître les personnages. […] Le miroir est au cinéma le lieu privilégié de la reconnaissance, et donc de l'identité […]. Le miroir permet aussi de regarder l'autre, comme on dit « à la dérobée », de l'observer sans qu'il le sache et de lui enlever un peu de son image. […] Les miroirs referment l'écran sur lui-même. Ils surmultiplient la nécessité du cadre. Ils font semblant de découvrir le lieu interdit d'où l'on filme, le territoire d'en face où sont installés les machines et les hommes de la technique et ils montrent qu'il n'y a rien, que le film ne s'ouvre même pas, comme on l'a cru quelquefois un peu naïvement, du côté de sa fabrication. Impossible d'en remettre, de montrer ce qui fait face au plan. Les miroirs creusent interminablement leurs galeries. Le reflet n'en finit pas de se retourner[55].

Le miroir joue avec l'espace et peut être autoréférentiel. Il nous montre ce que le hors-champ suggère. Dans la série, le miroir sera ce regard introspectif des personnages qui doivent regarder au plus profond d'eux-mêmes. De plus, la deuxième partie du célèbre roman de Lewis Carroll, dont Alice est toujours l'héroïne, *De l'autre côté du miroir*[56], complètera l'analyse. Comme la sixième saison rappelle beaucoup d'éléments de la première saison, faisons de même et commençons par les origines du récit de l'île pour les personnages : leur parricide et leur passé odieux.

[55] *Ibid*., p. 105-106

[56] Lewis Carroll, *Alice aux pays des merveilles. De l'autre côté du miroir*, édition présentée et annotée par Jean Gattégno, Paris, Gallimard (coll. Folio classique), 1994, 374 p.

Premier chapitre : Le parricide

Le parricide est l'une des composantes les plus fondamentales des processus d'acceptation de soi et de rédemption chez les personnages principaux de la série. Il s'agit de la première étape par laquelle ils doivent passer. Ce qu'ils feront se rapprochera, plus précisément, d'une abolition de l'image du père. L'abolition peut être un meurtre, réel ou symbolique, ou bien un simple détournement de l'autorité paternelle. Les personnages croient poser ces gestes pour se libérer de l'emprise du père. Malheureusement, ce meurtre les accable et devient la raison principale de leur culpabilité chronique : il devient une illusion de libération. Sur l'île, les personnages doivent affronter leurs démons et faire face au geste crucial qu'ils ont posé ou poseront. Bon nombre de réflexions psychanalytiques confirment l'importance du meurtre du père chez l'individu; il s'agit d'un tournant de son émancipation. Les plus célèbres se retrouvent dans les écrits de Freud (sur le meurtre primitif, le complexe d'Œdipe et son étude sur Dostoïevski). Il en est également question dans un essai de Guy Rosolato sur le sacrifice dans une perspective psychanalytique inspirée directement des travaux de Freud. Enfin, les études de Jacques Lacan et de François Ouellet complètent le cadre théorique de ce premier chapitre avec les écrits portant sur les récits *Lettre au père* et *Le verdict*, de Franz Kafka.

Freud et le parricide

Au départ, le « meurtre du père » trouve sa source en tant que concept dans la pensée freudienne[57]. Le père de la psychanalyse entreprend ses réflexions à partir des théories de deux scientifiques : Charles Darwin et Robertson Smith[58]. D'une part, le premier nourrit le concept freudien par ses hypothèses sur les peuples primitifs au départ d'une civilisation. Selon le biologiste, la tribu avait son chef, violent et redoutable, qui était un père pour chacun de ses membres : ses fils et surtout, ses femmes. Freud complète cette idée de base par celle d'une rébellion des fils, minés par un dur destin, celui d'être constamment écrasés par une figure d'autorité. En effet, ils décident d'éliminer leur père pour être maîtres de leur vie. Cependant, ils ne peuvent se libérer de la culpabilité du meurtre. D'autre part, le motif du totem de l'anthropologue Smith inspire également Freud. Ce dernier précise qu'en raison de leur culpabilité, justement, les fils érigent un totem pour rendre hommage au père, pour le rendre présent. La puissance de celui-ci sera désormais indestructible. Tous se rassembleront pour lui livrer un culte. Ainsi, la présence du culte fait naître un sentiment religieux, et le rassemblement qu'il sollicite renforce les liens sociaux. Il en sera question dans le second chapitre du présent travail.

---

[57] Plus précisément, sa thèse du meurtre du père est approfondie dans *Totem et Tabou*, publiée pour la première fois en allemand en 1912. Nous nous réfèrerons à cette édition : Sigmund Freud, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs,* Paris, Payot (coll. Petite bibliothèque Payot), 1965, 186 p.

[58] Pascale Marzon-Zyto, « Sigmund Freud, Totem et tabou », *La psychanalyse : 25 livres-clés*, Paris, Les Quatre Chemins (coll. Comprendre), 2005, p. 88.

Les travaux de Freud sur le parricide se retrouvent également dans « Dostoïevski et le parricide », un court essai paru en 1929 sur le célèbre écrivain russe qui servira de préface à l'une des éditions françaises de ce dernier. Freud psychanalyse la situation émotionnelle et morale de Dostoïevski. Il utilise certains éléments biographiques de la relation que l'écrivain entretenait avec son père et tente de comprendre la maladie qui l'habitait, l'épilepsie. La maladie serait un symptôme de sa névrose. En effet, après la mort de son père (qui était inconsciemment très désirée), l'auteur a été victime de solides crises d'épilepsie. Selon le psychanalyste, il s'agit d'un masochisme qui traduit un fort sentiment de culpabilité :

> L'attaque a alors la valeur d'une punition. On a souhaité la mort d'un autre, maintenant, on est cet autre, et on est mort soi-même. La théorie psychanalytique affirme ici que, pour le petit garçon, cet autre est, en principe, le père, et ainsi l'attaque – appelée hystérique – est une autopunition pour le souhait de mort contre le père haï[59].

Le « petit garçon » nommé ici se réfère au romancier russe, mais il pourrait tout aussi bien correspondre aux personnages de la série qui seront étudiés. La culpabilité est présentée comme une épreuve à traverser. Évidemment, ces fils qui « tuent[60] » sont des criminels symboliques : d'une part à cause du désir du geste en soi, et d'autre part, à cause de leur côté égocentrique et de la forte pulsion destructrice qu'ils ont en eux. Cela signifie que ces criminels ne vont pas nécessairement transformer cette violence en acte criminel. Ils peuvent en partie la diriger contre eux, et ce, à cause de la culpabilité qu'ils ressentent constamment. L'autre partie de la violence générée se dissout dans de subtils traits de caractère. Freud précise, en parlant de Dostoïevski :

> Il reste néanmoins dans sa personne suffisamment de traits sadiques qui s'extériorisent dans sa susceptibilité, sa passion de tourmenter, son intolérance, même envers les personnes aimées, et se manifestent aussi dans la manière dont, en tant qu'auteur, il traite son lecteur. Ainsi, dans les petites choses, il était un sadique envers l'extérieur, mais dans les choses plus importantes, un sadique envers lui-même, donc un masochiste, autrement dit le plus tendre, le meilleur et le plus secourable des hommes[61].

Les relations interpersonnelles du meurtrier du père demeurent paradoxales. Le père peut être fui ou repoussé, mais le meurtrier demeure altruiste. La réalité, c'est qu'il souffre de devoir vivre avec cette dualité. Il retourne le mal vers lui par culpabilité, mais le redirige en même temps vers les autres. Cet état, nommé *tropisme*, est l'un des caractères destructeurs présentés par Guy Rosolato dans son essai sur le sacrifice. Nous y reviendrons plus loin.

Ce n'est donc pas un hasard si le roman *Les frères Karamazov*, de Dostoïevski, apparaît dans l'épisode « Maternity Leave », dans la deuxième saison. Locke l'offre à Ben (qui est encore Henry Gale à ce moment) pour qu'il puisse passer le temps dans l'armurerie, prison où il est enfermé. L'auteure Sarah Clarke Stuart établit les liens qui existent entre la fiction de cette œuvre et la série dans *Literary* Lost *: Viewing Television Through the Lens of Literature*. Dans le chapitre intitulé « "Fathers, Provoke not your Children to

---

[59] Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », Fyodor Dostoïevski, *Les frères Karamazov I*, *op. cit.*, p. 14
[60] Lorsque le verbe tuer est entre guillemets, cela sous-entend que le père puisse être tué non concrètement, mais symboliquement.
[61] Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », Fyodor Dostoïevski, *Les frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 9.

Wrath" : *Lost* Parents », l'auteure traite de paternité ou de maternité dysfonctionnelles qui peuvent exister chez les parents des personnages principaux. Elle ajoute que ces dysfonctions font partie d'une importante tradition littéraire[62]. Elle mentionne des figures classiques qui proviennent de traditions diverses : Œdipe, Zeus, Luke Skywalker, pour ne nommer que ceux-là. Les conflits existants entre ces grands personnages et leur père ne sont pas sans rappeler ceux qui existent entre les personnages principaux de la série et la figure autoritaire qui fait office de père pour eux. *Les frères Karamazov*, de Fyodor Dostoïevski, est l'œuvre centrale analysée dans ce chapitre. À ce propos, l'auteure nous fait remarquer que les personnages présents lorsque l'œuvre est mentionnée sont Ben, Jack et Locke. Après un bref compte rendu du roman russe, Stuart affirme que le « bad parenting[63] » était un thème qui troublait Dostoeïvski :

> Though considered common knowledge in the realm of modern-day child psychology, Dostoevsky knew that parents draw the blueprints for their children's lives, setting a wheel in motion that will end in suffering or joy, or, as is usually the case, little of both. Parents are the original source of all faults and strenghts, and their actions have ramifications that ripple beyond the nuclear family and across succeeding generations[64].

Évidemment, les parents, par protection et en fonction de leurs expériences, souhaitent éviter certaines erreurs à leurs enfants ou faire vivre leurs rêves déchus à travers la vie de leur progéniture. Cependant, cette « bonne volonté » sera mal vue et mal interprétée par l'enfant. Ce malaise se poursuivra dans le monde adulte et pourra être vécu comme une importante oppression, voire une obsession. Pacôme Thiellement, dans un essai ésotérique, présente aussi cette problématique – le fait que la source de toutes les fautes commises par l'enfant soit le parent – comme la source du malaise dans la relation parent-enfant :

> Une des raisons pour lesquelles les personnages de *Lost* sont si conditionnés, déterminés et désorientés, c'est l'incapacité chronique des pères et des mères de leur transmettre quoi que ce soit qui puisse les guider dans leur vie. Les pères et les mères ne transmettent guère aux personnages de *Lost* que la méchanceté du principe de corruption auquel ils correspondent en tant que *filiation biologique*. Très souvent, une séquence d'ouverture nous montre le personnage enfant, confronté à un très mauvais conseil venu de ses parents, micro-évènement qui le poursuivra tout le reste de sa vie[65].

Selon Thiellement, le lien biologique qui unit un parent et un enfant est, à lui seul, la raison pour laquelle les adultes sont de « mauvais » parents. Les seuls bons parents sont ceux qui le deviennent, comme le père de Jin ou encore Kate, avec Aaron. Ces parents ne sont pas liés génétiquement à l'enfant dont ils ont la charge. Jin est le fils d'une prostituée. Son père, humble pêcheur, l'a pris sous son aile sans savoir s'il était réellement son fils. Kate, de son côté, a pris soin d'Aaron lors de la disparition de Claire dans la jungle de l'île, cette dernière étant à la poursuite de son père biologique (qui est aussi le père de Jack). La différence entre la

---

[62] Sarah Clarke Stuart, *Literary* Lost *: Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.*, p. 104.
[63] *Ibid.*, p. 109.
[64] *Idem.*
[65] Pacôme Thiellement, *Dans les mêmes yeux que Lost*, *op. cit.*, p. 74.

Rapport-Gratuit.com

relation parent-enfant biologique et celle plutôt spirituelle ou symbolique a aussi été pointée par Sarah Hatchuel, dans *Fiction vitale*[66], une étude spatiotemporelle de la fiction et de la réalité de la série.

Pour compléter le point de vue de Freud, il faut aussi mentionner que le meurtre du père fait inévitablement référence à la théorie du complexe d'Œdipe. Le terme qui qualifie le complexe est inspiré de l'*Œdipe* de Sophocle, tragédie notoire de l'Antiquité. Dans cette histoire, « le crime se produit donc dans un espace qui était considéré, dans la mentalité traditionnelle, comme particulièrement dangereux : le point où les routes se confondent[67] ». Métaphoriquement, ces routes sont une image du destin. Les deux personnages (le père, Laïos, et le fils, Œdipe) rencontrent, à cette croisée des chemins, leur destinée : le fils tuera son père, dont l'identité est à ce moment inconnue. Ces évènements avaient été prédits et, peu importe ce que les deux avaient pu faire pour les éviter, c'était leur destin. Ils y étaient assurément confrontés. Cette idée du destin revient à plusieurs reprises dans *Lost*. Plus précisément, deux personnages s'affrontent et se confrontent à propos de l'existence d'un tel destin. John Locke croit au destin et Jack Shephard prône plutôt l'existence du hasard. Il s'agit de deux perceptions opposées par rapport à la façon dont la vie se présente à eux. Le dénouement plutôt mythique de la série donnera raison au premier.

Le complexe d'Œdipe, dans sa forme la plus simple, est le « moment où le garçon se sent attiré par sa mère et éprouve par là même des sentiments hostiles à l'égard de son père devenu en quelque sorte son rival[68] ». Le petit garçon se sent en confrontation avec son père parce qu'il voudrait être à sa place. Il vient cependant un jour où il comprend que son geste sera puni par la castration. Apeuré par celle-ci, il renonce à son désir profond, et « [p]our autant que ce désir demeure dans l'inconscient, il forme la base du sentiment de culpabilité[69] ». Cependant, la mort du père, qui n'est pas nécessairement un meurtre direct du fils, déclenche des pensées qui font résonner des paroles punitives dans la tête du fils : « Tu voulais tuer le père afin d'être toi-même le père. Maintenant tu es le père, mais le père mort[70] ». Personne n'échappe à ce modèle de réflexions. La seule différence qui peut exister entre les hommes, c'est la façon de prendre et de vivre avec le complexe d'Œdipe. Les pulsions que provoque le complexe doivent être comprises ou acceptées, sinon une névrose peut se développer chez un sujet. Cependant, dès qu'un sujet comprend ce qu'il refoule ou ce qui le mine de l'intérieur, la névrose disparaît, car le refoulement gît dans la névrose. Cet état « se caractérise par une conduite inadaptée par rapport aux exigences ordinaires de la vie[71] ». L'inadaptation dont il est ici question peut apparaître sous plusieurs formes : obsessions, difficultés dans les relations avec autrui, troubles

---

[66] Sarah Hatchuel, Lost. *Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 65.
[67] Maurizio Bettini et Giulio Guidorizzi, *Le mythe d'Œdipe*, Paris, Belin (coll. Mythologie), 2004, p. 144.
[68] Pascale Marzon-Zyto, « Sigmund Freud, Totem et tabou », *La psychanalyse : 25 livres-clés*, *op. cit.*, p. 92.
[69] Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », Fyodor Dostoïevski, *Les frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 15.
[70] *Ibid.*, p. 18.
[71] Michel Haar, *Introduction à la psychanalyse : Freud*, p. 15 [En ligne]. http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/p_freud.intro.MH.pdf [site consulté le 1er août 2013].

physiques inexplicables. Dans le contexte du parricide, et donc du complexe d'Œdipe, la névrose se retrouve dans le malaise vécu par les enfants, maintenant devenus adultes, qui endossent encore le pouvoir paternel. Le malaise des enfants-personnages de *Lost* ressort souvent lors des épisodes qui leur sont consacrés. L'un des caractères généraux de la névrose, selon Freud, est « [l]a fixation à un fragment du passé [qui] constitue un point commun à toutes les névroses : tout névrosé reste attaché par son affectivité profonde à un moment du passé, en général la petite enfance[72] ». À ce propos, chacun des personnages, dans une analepse, est montré à un moment de son enfance qui l'a troublé pour le reste de sa vie : un mauvais choix personnel, un mauvais conseil reçu ou un évènement à jamais gravé dans sa mémoire. Au cours de l'épisode dans lequel il est le personnage central, c'est-à-dire celui où le spectateur apprend à connaître son passé, c'est comme si le personnage comprenait tranquillement sa névrose. Il relie ses actions présentes (sur l'île) à des actions passées (celles de l'analepse). De plus, il fouille dans les méandres de ses souvenirs, de son subconscient. Il est franc avec lui-même et cherche les raisons pour lesquelles il peut poser tel geste ou tel autre dans des circonstances particulières. Freud précise que ces moments de franchise sont justement une prise de conscience qui supprimera l'état de névrose : « Il s'agit de devenir conscient des déterminations venues de l'inconscient[73] ».

Dans le premier livre de *Totem et Tabou* qui s'intitule « La peur de l'inceste », Freud aborde l'inceste du complexe d'Œdipe dans une perspective comparative entre les origines de l'humanité et la situation actuelle moderne. Selon lui, les peuples primitifs étaient davantage tentés par l'inceste que peuvent l'être les peuples modernes. Malgré cela, les gestes incestueux avaient toujours été refoulés et bien gardés du côté du tabou, comme c'est encore le cas actuellement. Dans les deux cas, en refoulant ce désir et en construisant ce tabou, les fils des peuples primitifs et les fils d'aujourd'hui ne peuvent pas aller au-delà des difficultés que cause le complexe. Si tel est le cas, ils risquent d'être perçus comme névrosés. Comme il a été dit précédemment, le qualificatif « névrosé » est attribué à quelqu'un qui, entre autres, n'a pas réussi à vivre sans failles avec son complexe d'Œdipe. Plus précisément, il devient impossible pour lui d'avoir la conscience en paix. Pour ce sujet, la seule façon de se libérer émotionnellement serait d'aller au bout de sa pulsion de mort.

Guy Rosolato : le sacrifice et la culpabilité

L'essai de Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, s'amorce à partir des observations et des conclusions de Freud. Il le dit explicitement dans son préambule : « La découverte de Freud sur le meurtre du père est la ligne dominante de ce présent travail[74] ». Il ajoute qu'il s'inspire du travail de Claude Vigée sur le sacrifice dans les religions judéo-chrétiennes, et plus spécifiquement sur le sacrifice du fils

[72] *Ibid.*, p. 18.
[73] *Idem.*
[74] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 10.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

d'Abraham, Isaac. Le parricide est surtout abordé dans l'introduction et le premier chapitre. Ceux-ci nous renseignent sur la source de ce qui mène vers le sacrifice : on revient toujours au père. Rosolato présente les deux pères dont il est question dans le mythe sacrificiel : le Père Idéalisé et le Père Mort. Ils sont en opposition. Le premier est celui duquel il faut se détacher : « Le système sacrificiel a, parmi les fonctions qui seront décrites, celle aussi de se dégager d'un Père Idéalisé, féroce, tyrannique et jaloux, dont la destructivité révèle une toute-puissance pour laquelle il est admiré et redouté[75] ». Le second est ce qu'il reste de la destruction du premier, mais dans un cadre plutôt complexe. Le meurtre du père est en fait sa « désidéalisation ». Le fils doit cesser de mettre son père sur un piédestal et cesser de le craindre. Ainsi, il sera libéré du pouvoir démesuré que son père peut avoir sur lui : « Le Père Mort, dans ce parcours, est l'axe qui supporte le déploiement *symbolique*, le dire du possible sur la mort, prise dans les désirs, dans le jeu entre l'amour, la haine et la quête de connaissance où œuvre l'éros[76] ». La pulsion de vie du fils succède à la pulsion de mort lorsque son désir de destruction envers le père est consumé.

L'autre facteur qu'il faut prendre en considération concerne le sentiment de culpabilité ressenti par le fils. Dans le second chapitre intitulé « Détruire », Rosolato avance que la culpabilité existe et qu'elle se doit d'être présente. Cependant, les effets de ce sentiment sont paradoxaux. Autant la culpabilité devrait calmer l'envie de tuer, autant elle peut encourager l'envie de mort et de violence. Dans la série, c'est comme si la colère et la violence qui habitent les personnages sont les seuls éléments qui les décrivent vraiment et réellement. Les personnages sont ambivalents en ce sens, c'est-à-dire qu'ils se situent constamment entre le « bien » et le « mal ». Ils sont quelquefois en train de regretter certains gestes; quelquefois en train d'en commettre un autre tout aussi regrettable que celui qu'il avait honte d'avoir commis. Sayid serait ici l'exemple le plus représentatif. Dans la première saison, lors de l'épisode « Confidence Man », après avoir usé de son pouvoir sur Sawyer et l'avoir torturé, il se rappelle qu'il s'était juré de ne plus faire cela. Il s'exile alors du camp pour réfléchir et rester seul quelque temps. Il dit à Kate : « J'ai plus à craindre de moi que de ce qu'il y a dans la jungle[77] ». Dans la deuxième saison, il se présente ainsi à Henry, le possible membre du groupe des Autres: « Je m'appelle Sayid Jarrah. Et je suis bourreau[78] ». Par la suite, il reprendra son rôle de tortionnaire pour tenter de savoir si Henry Gale est un Autre ou s'il dit la vérité à propos de son écrasement de montgolfière. En fait, cette situation se produit à plusieurs reprises tel un cercle vicieux : le crime, le regret, la culpabilité, le crime, etc. De manière générale, l'on substitue le *père* de Sayid à une personne qui exerce un pouvoir sur lui (un officier supérieur dans l'armée, un général de l'armée américaine, un chef ou un patron, etc.). Même s'il ne tue pas littéralement ces gens, il les renie, les confronte ou se fait rejeter par ceux qu'il considérait. À ce propos, Hatchuel, dans *Fiction vitale*, mentionne ce fait : « *Lost* semble condamner les survivants à reproduire

[75] *Ibid.*, p. 11.
[76] *Idem.*
[77] « Confidence Man », Première saison, 40 minutes 20 secondes.
[78] « One of them », Deuxième saison, 29 minutes 45 secondes.

ce qu'ils ont vécu, à les empêcher d'être de bons pères à leur tour[79] ». L'île empêche plusieurs personnages-pères biologiques de combler ce rôle. En effet, Sawyer ne verra jamais sa fille Clémentine, qu'il a refusé de connaître, et Jin ne pourra jamais rencontrer Ji-Yeon, née en Corée après le retour de Sun sur le continent. Pourtant, le parricide, selon Freud, permet de passer au rang de père. L'espace insulaire devient, dans *Lost*, une barrière dans l'appropriation de ce rôle. Les personnages sont conviés à une autre mission : devenir les possibles pères (ou mères) de l'île.

La culpabilité du personnage de Hugo Reyes, surnommé Hurley, est quelque peu différente, car, comme son personnage, elle est souvent traitée sur un ton humoristique. Il a été abandonné par son père alors qu'il avait environ dix ans. Ce départ le rend anxieux, car c'est à ce moment qu'il se met à manger démesurément[80]. Il se sent coupable du départ de son père, et à toutes les fois qu'il ressent la culpabilité, il se gave. Cette mauvaise habitude liée à l'absence du père lui cause un énorme surplus de poids. Malgré tout, Hurley réussit à vivre sans son père, il le tue donc symboliquement et vit heureux avec le reste de sa famille. Malheureusement, lorsqu'il gagne à la loterie, son père revient après dix-sept ans d'absence. Le billet gagnant cause d'ailleurs plusieurs malchances à Hurley. Il se met à croire en un mauvais karma qui s'acharnerait sur lui et son entourage. Son père, pour l'aider, paie une voyante pour qu'elle « conjure » le mauvais sort qui était tombé sur son fils. Cependant, une dispute éclate lorsque Hurley apprend le plan de son père. Ils se séparent ensuite en mauvais terme juste avant que le fils quitte la Californie pour l'Australie dans le but de comprendre l'énigme qui pèse sur les chiffres qu'il a joués au jeu de hasard. C'est pendant le vol du retour qu'il disparaît sur l'île. Lorsque Hurley reviendra sur le continent (il fera partie de ceux qui quitteront l'île, « Les 6 du vol *Océanic* ») sa relation avec son père ne s'améliorera pas nécessairement. Plus rien n'est comme avant son départ et plus rien ne le sera jamais.

De manière générale, les différentes façons de purger une culpabilité, dans l'essai de Rosolato, correspondent à trois mécanismes qui mettent un frein à la violence en même temps que de la rappeler : le besoin de réparation, l'expiation et le pardon. L'expiation est la formule qui correspond le mieux à la culpabilité des personnages de la série. Elle se définit par d'importantes démarches de rachat et de repentance tout en imposant un certain degré de souffrance. L'expiation est ressentie par l'individu après avoir commis le geste interdit, c'est-à-dire ici le meurtre du père. Il ressent alors une volonté de s'améliorer comme être humain. C'est la punition qu'il s'inflige. Cependant, cette formule peut s'avérer plus complexe et plus destructrice que libératrice :

---

[79] Sarah Hatchuel. *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 68.

[80] On l'apprend dès les premières minutes du 10e épisode de la troisième saison. Son père, en le quittant supposément pour quelques jours, lui donne une barre de chocolat. C'est le début de son rapport particulier avec la nourriture. « Tricia Tanaka is Dead », 3.10, 3:10 (28 février 2007).

> Mais là encore, la dynamique est plus compliquée : la punition qui devrait répondre à une juste appréciation de la responsabilité et de la culpabilité peut devenir sadique quand elle s'applique aux autres, avec la bonne conscience de toujours trouver une défaillance répréhensible; à l'inverse, retournée contre soi-même, autopunition, culpabilité pathologique, elle devient un moyen tout-puissant de réparation mentale pouvant aller jusqu'à détruire pour se punir[81].

La culpabilité débouche donc sur deux possibilités : la punition envers autrui, en croyant faire le bien, ou la punition envers soi-même. D'une façon ou d'une autre, le cercle vicieux dont il a été question plus tôt avec le personnage de Sayid est toujours présent. Ces manières de se déculpabiliser n'effacent en rien ce qui a été fait, et les personnages le répètent souvent au cours de la série : « Ce qui est arrivé, est arrivé » ou « Ce qui est fait, est fait ». C'est à travers le vivre-ensemble et le sacrifice que les personnages travailleront à se libérer de ce qui les culpabilise. Nous aborderons cet aspect au prochain chapitre.

À travers les analepses, le spectateur réalise l'ampleur de la culpabilité qui ronge le personnage central d'un épisode. Ce qui est montré à l'écran, dans les analepses, correspond à ce que le personnage est en train d'affronter sur l'île. Ces retours en arrière dans la narration de la série sont pertinemment présents pour faire ressortir ce lourd sentiment de culpabilité. Rosolato affirme d'ailleurs que la seule chose qui puisse faire revivre ce que l'on a tué est le souvenir : « Ce qui est mort, absent d'une manière irrémédiable, n'a donc qu'une chance de continuer à vivre ou de ressusciter : par le *travail de la mémoire*. Par elle persiste le pouvoir de faire revivre. Cette dialectique entre le contrôle de la « retaliation » [un anglicisme qui signifie vengeance/représailles] et le travail de la mémoire, passant par le refoulement, fait le système de la culpabilité[82] ». La série offre cette dialectique au spectateur en recourant à des ruptures dans les temporalités des différentes saisons : elle passe constamment du présent au passé, dans les trois premières saisons, elle oscille entre le présent et le futur dans la saison quatre, la saison cinq présente une île qui se déplace dans le temps et dans l'espace, et finalement, la saison six propose une vie parallèle aux personnages en même temps que de montrer le présent de ceux-ci. Toutes les fois, les personnages centraux se mesurent aux épreuves du « traitement » de leur culpabilité à travers leurs souvenirs et leurs peurs conscientes et inconscientes.

Sarah Hatchuel, dans *Fiction vitale*, remarque aussi que la narration a quelque chose à voir avec la culpabilité qui ronge le personnage de l'intérieur. La série ne manque pas de suggérer que les réflexions, les souvenirs et les fantômes des personnages ressurgissent à travers le motif narratif de l'analepse. L'actant central d'un épisode doit confronter ce qu'il a refoulé (une émotion, un crime, un amour perdu, un parent, etc.), mais qui réapparaît sur l'île quelquefois par le biais d'hallucinations ou de confrontations avec d'autres personnages. Ces dernières font partie des mécanismes indirects de l'île qui leur font revivre le parricide, car

[81] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 37-38.
[82] *Ibid.*, p. 33-34.

après avoir été commis, cet acte immoral avait été refoulé ou incompris[83]. Par exemple, le cadavre du père de Jack n'est plus dans son cercueil et Jack l'hallucine dès la première saison dans l'épisode « White Rabbit ». Dans « What Kate Did », dans la deuxième saison, le père mort de Kate parle à travers Sawyer, ce dernier étant inconscient à cause d'une blessure infectée. Le père de Locke, Anthony Cooper, réapparaît étrangement dans le sous-sol de Ben Linus au cours de la saison trois, dans « The Man from Tallahassee ».

Rosolato enrichit la notion de violence destructrice qui accompagne le meurtre du père en présentant, toujours dans le chapitre « Détruire », quatre types de caractères destructeurs. Il s'agit en fait de quatre réactions fortes et différentes des fils qui vivent difficilement avec leur culpabilité. Ces types de caractères laissent aussi voir un côté narcissique assez développé chez les individus qui les adoptent. Ils peuvent se rattacher à la conduite des quatre personnages qui deviendront chefs ou leaders dans des contextes tous différents : Benjamin Linus, John Locke, Jack Shephard et James Ford.

Agressivité maligne, agressivité maligne : Benjamin Linus

Tout d'abord, la première typologie, inspirée des notions qu'Erich Fromm développe dans l'ouvrage *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*[84], présente une *agressivité maligne* qui s'oppose à une *agressivité bénigne*. Ben pourrait se trouver à la frontière entre ces deux états d'âme. Le premier type d'agressivité se caractérise par « l'intensité des fantasmes et des actes destructifs, non pas en tant que défensifs, mais dans le plaisir sadique qu'ils procurent, et surtout par le sentiment de *pouvoir* exercés sur les autres, individus, peuples ou races […]. On pourrait ajouter que l'amour est alors ressenti comme un manque, une impuissance radicale à être éprouvé pour autrui et pour soi-même[85] ». La froideur du personnage du chef des Autres semble inhumaine. Cependant, lorsque l'on plonge dans le passé de Benjamin Linus, dans la saison trois et dans la saison cinq, il est possible de voir toute la haine que son père nourrissait envers lui. Il l'accusait de la mort de sa mère (elle est morte en lui donnant la vie, deux mois trop tôt). Ben a encaissé les messages haineux de son père avant de mettre en action un plan longuement mûri : « Elle m'a manqué à moi aussi, peut-être même autant qu'à toi, mais à une différence près. C'est que toutes ces années où elle m'a manqué, j'ai dû en plus te supporter, et je t'assure que pour ça, j'ai dû faire preuve d'une patience prodigieuse. Adieu, papa[86] ». Le jour du meurtre de son père est aussi le jour où il tuera toute la communauté du projet Dharma, un groupe de scientifiques qui étudiait les phénomènes et propriétés physiques et médicaux étranges de l'île. Ce meurtre collectif, aussi surnommé la « purge », n'est qu'une parcelle de toute la haine et la violence qui habitent Benjamin Linus. Il s'agit du point de départ de son rôle comme chef des Autres. La personnalité ambigüe de Ben fera cependant en sorte que la culpabilité du parricide (et celle des autres

---

[83] Sarah Hatchuel, Lost *: Fiction vitale*, *op.cit.*, p. 65-66.
[84] Erich Fromm, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Robert Laffont (coll. Réponses), 2002, 524 p.
[85] Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques, op. cit.*, p. 39-40
[86] « The Man Behind the Curtain », 3.20, 37:03 (9 mai 2007).

meurtres qu'il commettra) est facilement camouflée par son caractère inébranlable. Le stoïcisme dont il fait justement preuve à chaque manipulation orchestrée, à chaque meurtre perpétré ou organisé, laisse croire au spectateur qu'il est insensible. En fait, à cause de son enfance trouble, Linus est capable d'endurer le mal, le malaise et, plus précisément, la culpabilité. C'est la raison pour laquelle il sera en mesure de commettre un second parricide. En effet, il tue également son père symbolique, son maître incontesté, le guide spirituel pour lequel il travaillait depuis toujours : Jacob. Tous les personnages-candidats, les Autres, et particulièrement Benjamin Linus, ont ce même père spirituel. Dans *Literary Lost*, toujours dans le cinquième chapitre, Stuart présente les « deux côtés » du père dans ce qu'incarnent Jacob et l'Homme en Noir (ou la fumée noire) : « But Ben also depended on Jacob as the all-knowing, all-powerful god and father of the island. In contrast to Jacob, the Smoke Monster is a devious father figure, who destroys and leads astray the "children" of the island[87] ». La rivalité entre ces deux personnages va atteindre un certain paroxysme dans le dernier épisode de la saison cinq, « The Incident ». Ben devient la marionnette de la fumée noire. Il est poussé à bout par Locke, maintenant devenu la fumée noire. Il lui fait subir ce qu'il avait préalablement vécu lorsque Ben avait tenté de le convaincre de tuer son père. Pour la deuxième fois, Ben tuera son second père, spirituel certes, mais un père bien plus important pour lui que pouvait l'être son père biologique. L'incompréhension, la jalousie et le manque de reconnaissance de Jacob envers tout ce qu'il a pu sacrifier pour l'île font foi de son mal-être et de sa volonté de destruction qui le poussent à tuer. Il justifie son acte à Illana en mettant en perspective son propre rôle de père et de chef :

> J'avais le choix, je pouvais sauver [ma fille], mais j'ai décidé de sauver l'île, l'île plutôt qu'elle, tout ça au nom de Jacob. J'ai sacrifié tout ce que j'avais pour cet homme. Et lui, il n'en a jamais rien eu à faire. Oui, je l'ai poignardé. J'étais dans un tel état de colère, je ne savais plus où j'étais. J'étais terrifié à l'idée de perdre la seule et unique chose qui ait jamais compté pour moi : mon pouvoir. Mais en réalité, la chose qui n'ait jamais vraiment compté, je l'avais déjà perdue[88].

Le Jacob de *Lost* n'est pas sans rappeler le Jacob de la Bible judéo-chrétienne, fils d'Isaac, petit-fils d'Abraham et jumeau d'Esaü. Dans ce contexte, Ben a décidé de sacrifier sa fille au nom de Jacob, comme le grand-père biblique de Jacob, Abraham, a décidé de sacrifier son fils, au nom de Dieu, pour prouver sa foi. Malgré ce geste sacrificiel héroïque, Ben ne ressentait aucune reconnaissance de la part de celui pour qui il travaillait depuis longtemps, et comme il tenait ardemment au pouvoir qu'il avait sur son groupe, il n'a pas su gérer sa colère et est passé à l'acte. Il semble qu'il tenait plus à son rôle de chef (qui est aussi un rôle de « fils » de Jacob) qu'à son propre rôle de père auprès de sa fille Alex. Cependant, maintenant que son deuxième parricide a été commis, il regrette plus que tout la mort de sa fille, causée directement par ses mauvais choix qui le guidaient comme chef des Autres.

---

[87] Sarah Clarke Stuart, *Literary* Lost *: Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.*, p. 112.
[88] « Dr. Linus », 6.07, 35:00 (9 mars 2010).

L'agressivité bénigne, de son côté, est plutôt « défensive, au service de la vie, de sa protection, de son exaltation, sans que le plaisir de détruire pour détruire prévale, l'agressivité n'étant qu'un moyen pour l'affirmation de soi[89] ». Écrasé sous le poids de la puissance du père, le fils, pour s'affirmer, doit se libérer de celui-ci en le tuant. Rosolato est pourtant prêt à réduire cette agressivité-ci à une attitude de soumission, et donc, à un échec de violence envers le père. C'est exactement ce qui arrive à Ben après avoir tué son père biologique. En effet, après avoir enduré les ordres et les insultes, il est soumis aux demandes de Jacob. L'essayiste remet en question ces deux formes d'agressivité (maligne et bénigne), car les deux invoqueraient « eux-mêmes le bon droit et l'argument de l'autodéfense[90] ». Les deux façons de réagir se distinguent par l'effet ressenti en voyant ou en créant la souffrance. Elles sous-entendent cependant les mêmes genres de causes, ce qui ne les rendrait pas vraiment différents l'un de l'autre : dans les deux cas, les fils réagissent légitimement pour se défendre, et ce, par manque de reconnaissance de leur père et par manque d'amour propre.

Agressivité passionnelle : John Locke

Ensuite, l'*agressivité passionnelle* se définit comme dépendante d'un motif de quête unique qui n'a pas nécessairement un caractère destructeur. L'individu qui suit cette quête répond à ses « intérêts personnels, temporels ou spirituels, intellectuels ». Il est donc très sensible aux échecs rencontrés en cours de route. La personnalité de John Locke, alors qu'il est encore lui-même, correspond à ce type de caractère destructeur. Dès la première saison, Locke est obnubilé par l'île qui l'a guéri; en s'écrasant sur l'île, John, qui était paraplégique, a retrouvé l'usage de ses jambes. Par contre, il n'est pas encore guéri totalement : l'amour inconditionnel et malsain qu'il entretenait pour son père le ronge encore. Ses souvenirs douloureux mélangés aux sentiments positifs que lui procure l'île salvatrice le pousseront à se dévouer à celle-ci corps et âme : « L'île nous dira ce que nous devons faire[91] », clamera-t-il. L'île, la trappe, le bunker et les autres stations *Dharma*, le village des autres, les voyages dans le temps sont tous des moments qui « étaient supposés arriver ». Selon lui, les personnages suivraient leur destin, et leur destin les aurait menés sur l'île. Sa volonté et sa foi feront en sorte qu'il deviendra le chef des Autres, en remplacement de Ben, qui se fera bannir par l'île. Cependant, pour passer au rang de chef, Locke doit ramener à Ben le corps de son père mort, peu importe la façon dont il arrivera à cette fin. Ben le met au pied du mur et lui dit:

> Vous êtes toujours hanté par le souvenir de l'homme que vous étiez avant d'arriver sur cette île. Vous ne serez jamais libre tant que vous ne vous serez pas dégagé de l'emprise de votre père. […] Toute personne qui rejoint notre communauté doit d'abord faire un geste, un signe de dévouement, accompli librement. Et c'est pourquoi vous allez devoir tuer votre père[92].

---

[89] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 40.
[90] *Idem.*
[91] « Deux ex Machina », 1.17, 4:55 (30 mars 2005).
[92] « The Brig », 3,19, 9:00 (2 mai 2007).

Locke est malheureusement incapable de passer à l'acte. Il a toujours recherché l'amour et la reconnaissance de son père qui ne fait que le rejeter. Il ne s'en remettra jamais, et ce, malgré l'aide de la femme qui partage sa vie, Hélène, l'éternelle prisonnière de cette situation. Son prénom fait écho à Hélène de Troie, héroïne de *L'Illiade* d'Homère qui fut enlevée et retenue captive à cause de sa grande beauté. Cependant, l'île repoussera les limites de l'amour que Locke tentait de vivre avec Hélène pour remettre en avant-plan l'amour inébranlable qu'il garde toujours pour son père : « L'amour, ici, qu'il soit l'objet d'une quête latente ou franchement avouée, rencontre fatalement la violence et la mort[93] ». Il finira par déléguer le meurtre à James Ford – alias Sawyer –, le rescapé qui a sa propre vendetta contre Anthony Cooper, le père de Locke. Ainsi, John, libéré de sa tâche, reviendra vers Ben, le corps mort de son père sur les épaules : il est prêt. Le cheminement, qui l'a mené au meurtre de son père, ne s'est pas fait sans mal. Faible et sensible aux manipulations, il a plusieurs fois douté de ce vers quoi l'île le poussait : « Ça n'a jamais été facile[94] ». Locke est un homme de cœur et de foi : tout ce qui le motive dans sa quête est relié de près ou de loin à son père ou à son désir de rester sur l'île.

Agressivité héroïque : Jack Shephard

Aussi, le troisième type serait un mélange des deux premiers où « les risques que l'on assume soi-même dans le combat justifient les coups mortels que l'on porte[95] ». Il s'agit de l'*agressivité héroïque*. L'idée hypermoderne d'une absence de morale chez les individus et du déclin de leur intérêt pour le sort de l'autre[96] ressurgit ici. Le personnage *peut* tuer, si cela est justifié. Sans parler ici de légitime défense, il s'agit plutôt d'approfondir la psychologie d'un personnage afin d'être en mesure, pour le spectateur, de s'attacher à lui, et ce, même s'il commet le *mal*. Cette caractéristique de l'écran hypermoderne se trouve à faire partie de la narration de *Lost*. Les retours dans la vie antérieure des personnages principaux montrent aux spectateurs des étapes charnières qui justifient les actes posés dans le présent de la série. Jack, le leader des rescapés, représente ce type de caractère destructeur. Il se perd entre « destruction et passion[97] ». Il cherche la reconnaissance de son père, s'en plaint à quelques reprises, mais décide tout de même de « donner le coup mortel » : il dénonce son père lors d'une commission à l'interne sur la mort d'une patiente en pleine opération. C'est cette situation qui permettra à Jack de tuer symboliquement son père.

Après avoir menti dans un comité révisionnaire sur la mort d'une patiente à l'hôpital, Jack se révise et décide de dire la vérité malgré les tentatives de persuasion de son père : « Tu le sais aussi bien que moi,

---

[93] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 40.
[94] « Orientation », 2.03, 39:35 (5 octobre 2005). Cette réplique est la réponse de Locke lorsque Jack lui demande en quoi c'est si facile de croire que le fait d'appuyer sur le bouton sauve le monde.
[95] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 40.
[96] Claudine Haroche, « Manières d'être, manières de sentir de l'individu hypermoderne », Nicole Aubert [dir.], *L'individu hypermoderne*, *op. cit.*, p. 35-36.
[97] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 40.

Jack, mais si tu contestes ce rapport, si tu prononces le mot “alcool”, alors ils [les médecins responsables de la commission] n’iront pas chercher plus loin, et je n’aurai plus le droit d’exercer. […] Ce n’est pas seulement ma carrière qui est en jeu, c’est aussi ma vie[98] ». Jack modifie quand même son témoignage et accuse son père de la mort de cette jeune fille : il avait bu avant l’opération et ses mains tremblaient. À cause de cela, il a coupé, par inadvertance, une artère principale. Le père perd le droit de pratiquer la médecine et quitte les États-Unis pour l’Australie. Il fuit son fils et son problème. Là-bas, il ne donne aucune nouvelle à sa femme et à son fils, est continuellement saoul et rôde de bar en bar. Il est finalement victime d’une crise cardiaque qui lui sera fatale. Jack est alors mandaté par sa mère pour aller le trouver en Australie. Là-bas, il se rend à son hôtel, et de fil en aiguille, apprend qu’il est mort dans les rues de Sydney. Il ramène le cadavre de son père dans l’avion qui s’écrasera sur l’île.

Lors de l’épisode « White Rabbit », épisode phare où les analepses sont consacrées aux dernières heures de Jack à Sydney, le jeune neurochirurgien, troublé et angoissé, parcourt la jungle à la recherche de son père mort qu’il hallucine. L’idée des fantômes ou des hallucinations qui reviennent à multiples reprises avec plusieurs personnages différents symbolise le fait que les fils sont rongés par la culpabilité. De plus, l’inconscient de Jack tente de lui faire comprendre ce qu’il est incapable de réaliser lui-même : son père est mort et il l’a tué. L’hallucination ou la figure du fantôme ne sont que des résurgences du passé violent liées à son geste. Le lapin blanc d’Alice devient le père de Jack. En fait, cet épisode correspond aussi à la recherche d’une source d’eau pour abreuver le groupe échoué sur l’île. Jack, tel un chef incontesté, sera donc pourvu d’une double quête. Tout compte fait, l’épisode se termine et Jack trouve le cercueil de son père à côté d’une source d’eau. Le cercueil est vide; le corps de Christian se promène sur l’île. La présence mystique de celui-ci reviendra à quelques reprises au cours des six saisons. Cependant, c’est une personnification de Christian par l’Homme en Noir qui apparaît à Locke, Sun, Ben et Claire. Stuart, dans *Literary Lost* propose surtout un flou autour de la nature du corps de Christian : « It is clear […] that the writers of *Lost* intentionnaly blur the line between supernatural and psychological explanations of the ghosts[99] ». Le dernier épisode de la série ramène le véritable père de Jack, décédé, tout comme lui. Il accompagne les personnages, et surtout son fils, dans la mort. Il les aide à « laisser aller » les choses, à passer à autre chose, à mourir. Le rapport du père, à ce moment, semble plutôt pacifique :

> Dans le dernier épisode de la série, la figure du père, pourtant malmenée tout au long des saisons, est étrangement réhabilitée. Christian Shephard, le père de Jack joue littéralement les bergers chrétiens (*Christian shepherd* en anglais – Kate se moque d’ailleurs ouvertement de ce nom à la fin de la série). Christian apparaît comme un Christ ressuscité dont le cercueil reste vide, accompagne les personnages vers l’acceptation de leur mort et ouvre les portes de l’église pour laisser entrer une lumière que l’on suppose divine[100].

[98] « All the Best Cowboys Have Daddy Issues », 1.11, 19:30 (8 décembre 2004).
[99] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost. Viewing Television Through the Lens of Literature, op.cit.*, p. 125.
[100] Sarah Hatchuel, Lost *: Fiction vitale, op. cit*., p. 120-121.

Rapport-Gratuit.com

Tropisme : James Ford

Finalement, le *tropisme*, « éminemment [orienté] vers l'intériorisation de la pulsion de mort[101] », est plutôt développé chez James Ford, communément appelé Sawyer au cours des trois premières saisons. L'intériorisation de ses frustrations se remarque dans la lettre écrite au responsable de la mort de ses parents, par la compétition qui l'oppose à Jack, leader des rescapés et par sa maladresse et sa froideur dans ses relations tout d'abord minimales avec autrui. Kate, son personnage féminin homologue, le confrontera à plusieurs reprises à ce propos. Dans les gestes qu'il pose au cours des trois premières saisons, Sawyer agit comme s'il voulait absolument se faire détester par tous. C'est une façon pour lui d'être respecté, d'obtenir un certain pouvoir sur les membres les plus influents de la communauté des rescapés, tels que Jack ou John. En effet, les figures autoritaires sur l'île le dérangent, le déstabilisent. Dans la saison cinq, alors qu'il deviendra « Lafleur », en 1977 au sein du Projet Dharma, James pourra enfin devenir une figure d'autorité comme il l'a longtemps souhaité. Il est le responsable de la sécurité et prend son rôle à cœur. Sayid, alors détenu par lui et ses nouveaux collègues, tente de comprendre à quoi il s'accroche. James lui répondra : « Parce qu'ils ont confiance en moi, parce que je me suis fait une nouvelle vie et elle est plutôt pas mal. Si je te laisse te tirer, je perds tout[102] ». Avant de se sentir bien avec les autres et avec lui-même, Sawyer a dû commettre son parricide. En fait, l'homme tué est en fait celui qui a dupé ses parents, et qui a directement influencé leur mort : Anthony Cooper, le père de Locke.

Sarah Hatchuel, dans *Fiction vitale*, relève l'existence d'une problématique de la figure patriarcale dans une partie de chapitre intitulée « La mémoire au présent : retour du refoulé ». Elle ne va cependant pas jusqu'à cibler le parricide comme thématique centrale. En ce qui concerne le personnage de Sawyer, elle lui substitue le rôle du fils de Cooper : « [C]elui qu'on nomme Sawyer n'est pas celui qui a reçu la lettre, mais celui qui l'a écrite, et qui a ensuite pris le nom de celui qui a brisé sa famille, devenant son fils symbolique en attendant de le retrouver et de se venger[103] ». Alors âgé de huit ans, complètement vulnérable, le jour des funérailles de ses parents, James a écrit une lettre au responsable, Monsieur Sawyer :

> Cher Monsieur Sawyer, vous ne savez pas qui je suis, mais moi, je sais qui vous êtes et ce que vous avez fait. Vous avez couché avec ma mère, et ensuite vous avez volé tout l'argent de mon père. Ça l'a mis très en colère. Alors, il a tué ma mère et ensuite, il s'est tué lui aussi. […] Je ne connais que votre nom, mais un de ces jours je vous trouverai et je vous donnerai cette lettre pour que vous vous rappeliez ce que vous m'avez fait. Vous avez tué mes parents, Monsieur Sawyer[104].

---

[101] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 40.
[102] « He's Our You », 5.10, 12:35 (25 mars 2009).
[103] Sarah Hatchuel, *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 67.
[104] La lettre est lue par Kate, la seule qui saura percer sa carapace. « Confidence Man », 1.8, 11:32 (10 novembre 2004).

Cette lettre, il la portera sur lui tous les jours jusqu'à ce qu'il retrouve Anthony Cooper (Sawyer était un nom emprunté), le père de John Locke et spécialiste de l'escroquerie. En tuant sa femme, le père biologique de James a volé l'enfance de son fils, il a détruit sa vie. Cependant, par substitution, le réel coupable est le principal instigateur de ce crime : l'arnaqueur et père de Locke, Anthony Cooper. James traquera ardemment celui qui a dessiné son triste avenir. Il deviendra une pâle réplique de l'escroc, volant son surnom et perpétrant le même genre de crime : « J'étais devenu l'homme que je traquais. J'étais devenu Sawyer[105] ». La substitution du nom n'est pas sans rappeler la théorie œdipienne de Lacan : le nom-du-père[106]. Il s'agit du moment où l'enfant se détache de la mère pour se mesurer au père. Dans le cas de Sawyer, ce choix révèle la culpabilité ambigüe chez le personnage. Le dernier caractère destructeur, selon Rosolato renforce « les conduites destructrices vers autrui, ou vers soi-même » en même temps qu'il anime « la survie propre dans les luttes pour la vie ». Il s'agit très exactement de la dualité de James Ford : il traque une personne portant le même nom que lui (conduites destructrices envers autrui ou envers soi-même), et tout ça, pour se libérer du poids que cet homme avait sur sa vie. Locke, après le meurtre, rassure James et lui rappelle que Cooper avait détruit leur vie à tous les deux, et qu'il méritait ce qui lui arrivait[107].

Il faut préciser que, pour que le parricide soit effectif, selon Rosolato, la mort peut être souhaitée sans être concrètement réalisée. Par exemple, le fait de renier ardemment quelqu'un peut s'avérer être une sorte de meurtre symbolique. La finalité se résume simplement à ce que la mort du père, réelle ou symbolique, soit irréversible. C'est ce caractère spécifique qui déterminera la force ou le poids de la suppression du Père Idéalisé. Le couple coréen correspond à cette catégorie du meurtre symbolique : les deux renieront leur père respectif pour des raisons totalement différentes, et pour cause, ils sont issus de milieux familiaux opposés. Jin et Sun Kwon baignent dans le mensonge familial, chacun de leur côté. D'une part, Jin va tuer symboliquement son père et sa mère, en disant à Sun qu'ils sont morts. Il ressent la très grande honte de ses origines roturières. Cependant, Sun est surprise par la mère de Jin qui demande une rançon pour taire la vérité de l'origine de son fils : une mère prostituée et un père pêcheur. Grâce à cette rencontre inopinée, Sun est mise sur la piste du père de Jin et se rend dans un petit village de pêcheurs où elle le rencontre. À la fin de l'entretien, il lui demande une faveur : « Vous ne devez jamais lui [à Jin] dire que vous m'avez rencontré ou que sa mère est encore en vie. S'il vous plaît, pour moi. Surtout, ne le faites pas souffrir de cette honte[108] ». D'autre part, le père de Sun brise le mariage de sa fille en faisant « travailler » Jin pour lui. Ce dernier passe les « messages » de son beau-père, ce qui le pousse à commettre des gestes particulièrement violents, des

---

[105] *Ibid*., 37:00.

[106] Jacques Lacan, *Des noms-du-père*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Champ Freudien), 2005, 107 p.

[107] « The Brig », 3.19, 39:30 (2 mai 2007). Quelques instants plus tôt, Locke tente de convaincre James qu'il réussira à tuer une personne cachée dans le Rocher noir (un bateau datant du XIXe siècle échoué sur l'île). James croit qu'il s'agit de Ben. Non, son destin l'a rattrapé et l'île lui permet de renouer avec dans ses plus sombres et ses plus vieux instincts. Il peut enfin tuer l'homme qu'il traquait : Anthony Cooper.

[108] « D.O.C. », 3.18, 15:30 (25 avril 2007).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

gestes qu'il n'aurait pas pensé poser. Il doit être très assidu à ce travail, car c'est comme cela qu'il « paye » le droit d'être marié à la fille d'un grand homme d'affaires. Par conséquent, il est très peu présent à la maison et Sun en est offusquée. Malgré les problèmes conjugaux que cela crée, Jin, fils de pêcheur sans scolarité, ne peut pas refuser cet emploi. Il est bien rémunéré et peut ainsi offrir une vie décente à sa femme. Sun ignore tout de cette situation, mais ce qu'elle ignore aussi, c'est qu'elle est l'artisane de ce malheur. Elle a demandé de l'argent à son père (la rançon évoquée plus haut) pour tenter de protéger son mari de la honte qu'il subirait si ce dernier apprenait les basses origines de sa mère : « Toute ma vie, j'ai fait semblant de ne pas savoir ce que tu fais. Je t'ai permis d'avoir le contrôle sur moi. Je fais semblant que tout va bien. Je vais continuer à faire semblant. Du moment que tu me donnes l'argent que je demande. Sans poser de questions[109] ». Le père comprend que son beau-fils est concerné par cette demande. Il réplique à sa fille : « Si l'argent est pour ton mari, c'est lui qui me sera redevable. Il ne sera plus directeur du service. Il va travailler pour moi[110] ». Sun prend l'argent, consciente des conséquences. Comme le travail que Jin sera contraint d'effectuer est abject, de bas niveau et secret, il nuira à sa relation avec Sun. À ce propos, il demandera conseil à son propre père et lui dira : « On ne se parle plus. Je ne peux pas lui dire la vérité sur son père. Dans un monde décent, elle le détesterait, lui, et pas moi. […] Tu ne sais pas tout ce que j'ai fait[111] ». Son père lui rappellera qu'il est son fils, et que cela lui importe peu. Il lui propose de rebâtir son couple à l'extérieur du pays, ce que Jin, on le suppose, aura décidé de faire. Sun, de son côté, avait décidé de quitter la Corée, le mari qu'elle ne reconnaît plus et le pouvoir trop grand de son père sur son couple. Disparaître aux yeux de son père est sa seule façon de survivre. Tout compte fait, il est évident de voir que l'un va cacher à l'autre des informations primordiales sur leur père respectif.

Claire Littleton, l'Australienne enceinte au moment de l'écrasement, va aussi renier le père qu'elle n'a jamais connu. Claire est le fruit d'une relation adultère entre sa mère et un Américain. Ce père neurochirurgien est aussi le père de Jack. Claire avait longtemps cru ce père mort, mais sa mère lui avait menti pour la protéger. Lors de la première et seule rencontre entre Claire, encore adolescente, et son père, qui survient au début du long coma de sa mère, elle lui dit fermement :

> CLAIRE : (…) Tu n'es pas venu ici pour m'aider. Si tu es venu, c'est seulement pour réparer une de tes erreurs passées.
>
> CHRISTIAN : Non, Claire, c'est faux.
>
> CLAIRE : Tu crois qu'il suffit de payer pour elle pour que ça fasse de toi un mec bien? Tu es venu jusqu'ici pour tenter de me convaincre de la tuer? Rentre chez toi. Vas-y, rentre chez toi, va la retrouver ta vraie famille! Et puis, je vais te dire, c'est possible que tu sois mon père. N'empêche que je ne connais même pas ton nom. Et franchement, je préfère que ça reste comme ça.

---

[109] *Ibid.*, 20:50.
[110] *Idem.*
[111] Le spectateur comprend que Jin a menti à sa femme en disant que ses parents étaient morts, même si à ce moment-là de son passé, Sun connaît déjà la vérité. « …in Translation », 1.17, 34:40 (23 février 2005).

> CHRISTIAN : Claire, Claire, écoute-moi! Ne maintiens pas ta mère en vie pour de mauvaises raisons. Ne confonds pas l'espoir avec la culpabilité. Crois-moi, je sais faire la différence (il soupire). Salut, ma grande. J'étais content de te voir[112].

En lançant ces paroles à son père, Claire le tue symboliquement. Elle l'élimine de sa vie future de la même façon dont il a été éliminé par sa mère lors de sa naissance.

Rosolato précise aussi que le père « à tuer » n'est pas nécessairement le père biologique en soi :

> Des solutions de compromis s'offrent alors par substitution d'un acte à celui qui est massivement irréversible : la destruction porte alors dans le fantasme d'abord sur des personnes de remplacement (parents proches, frère pour père, sœur pour mère, enfant d'ego pour l'un des parents, et surtout l'enfant comme objet de projection narcissique, double à détruire pour préserver la mère, dans la dépression, animaux et vivants à la place d'êtres humains) ou avec des réalisations destructrices ne portant que sur des objets ou des animaux[113].

La notion de paternité peut donc, par substitution, s'appliquer à d'autres personnes qui font office de pères. Dans la télésérie, Charlie Pace retrouve un père chez son grand frère Liam. Ce frère incarne même toute sa famille. Dans les analepses de « Fire + Water », épisode de la deuxième saison, il se rend compte que tous les choix qu'il a effectués par rapport à la musique ont été directement ou indirectement influencés par Liam. Lorsqu'il décide par lui-même de prendre les rênes de son groupe de musique, il se fait berner par son frère. Ce dernier vend le piano de son cadet pour rejoindre sa famille et jouer son propre rôle de père qu'il était sur le point de perdre. Charlie se retrouve donc seul. En même temps, sur l'île, Charlie tente de prendre au sérieux, à son tour, un rôle de père avec Aaron, rôle auquel il n'est pas convié.

Tout point pesé, les réflexions psychanalytiques de Rosolato précisent toutes les pistes possibles de la mort du père. Elles éclairent aussi le sentiment de culpabilité que nourrissent les personnages et les manières inefficaces qu'ils utilisent pour tenter de se libérer de celle-ci.

La psychanalyse et le rapport à la mère: Lacan

Avant d'aborder Lacan, voyons rapidement l'apport de François Ouellet, dans son ouvrage sur la figure du père intitulé *Passer au rang de père*[114]. Il définit le principe du parricide (l'idée de tuer son père pour être père à son tour) afin de comprendre l'une des problématiques identitaires du peuple québécois. Il l'aborde dans une perspective sociohistorique et littéraire et présente l'aliénation du peuple québécois composé uniquement de fils au sein des figures d'autorité qu'ont été les Anglais, le clergé, le gouvernement très conservateur de Duplessis ou la politique de Pierre Elliott Trudeau. Ouellet étudie ensuite quelques œuvres littéraires emblématiques (Pierre Vadeboncoeur, Fernand Dumont, Hubert Aquin, Robert Lepage) qui racontent la petite histoire de fils impuissants, écrasés sous le pouvoir du père et bloqués dans leur volonté de

---

[112] « Par Avion », 3,12, 31:15 (14 mars 2007).
[113] Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques, op.cit.*, p. 33.
[114] François Ouellet, *Passer au rang du père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, (coll. Essais critiques), 2002, 115 p.

passer au rang de père. Il est clair ici que le père n'est pas le père biologique ou adoptif, mais l'autorité mise en place par et pour quelqu'un[115]. Ces représentants peuvent bien être un frère, un oncle, un patron, un haut gradé dans l'armée ou un dieu (quel qu'il soit). Ses points de départ sur la réflexion du parricide s'inspirent de Freud et de Lacan : « Du père de la psychanalyse, Ouellet retient non seulement l'importance du parricide pour le développement du sujet, mais aussi la nécessité pour le fils de se (re)définir différemment l'image du père […][116] ». De Lacan, il retient surtout le « trio » qui provient du parricide : la représentation que le fils se fait du père, la culpabilité et le rachat[117]. De même, Guy Rosolato, comme il a été mentionné plus tôt, associe le père et l'autorité en place. L'idée maîtresse demeure que les personnages de la série décident d'éliminer cette autorité pour devenir son propre maître.

Dans une perspective autre mais connexe, Jacques Lacan fait retour aux travaux de Freud avec conviction, mais il a tout de même remis en question certains points. Au sujet des théories concernant le meurtre du père, il ne partage que partiellement le point de vue de Freud, fortement inspiré du complexe d'Œdipe, et il est peu en accord avec l'idée de sociétés primitives. Pour lui, le père mort est le seul vrai père :

> [L]e chef tyrannique de la horde primitive n'est qu'un « fantôme ». L'originalité véritable de la thèse lacanienne est que la castration n'y est pas tant à entendre comme une menace dont l'agent majeur serait la force paternelle – et encore moins celle du père de la horde primitive –, que comme un fantasme, celui de relation primordiale à la mère, ouvrant pour le sujet l'abîme sans fond des entrailles du ventre maternel et l'image d'un corps morcelé[118].

En d'autres termes, Lacan précise qu'il ne faut pas négliger l'attirance du fils envers la mère. Par ailleurs, il croit que Freud oublie le fonctionnement des sociétés matriarcales dans ses analyses du père comme chef d'une horde primitive. Lacan, dans la perspective du parricide, se concentre davantage sur le côté narcissique du sujet et sur la violence de ses pensées. Inconsciemment, ce dernier ne pense qu'à combler ses propres désirs de posséder la mère plutôt que de combler ceux qui concernent l'élimination du père. Ces remarques de Lacan nous concernent moins dans cette analyse. Cependant, l'idée même de réfléchir à ces deux désirs cachés ne crée pas moins des sentiments inconscients de malaise, d'angoisse et de culpabilité : « La violence qui s'y donne à entendre – dans les rêves, les rêveries éveillées, dans les névroses ou les psychoses –, est à la hauteur de la violence du dénuement auquel le sujet est livré dans son désir le plus vif[119] ». La manière dont les personnages confrontent leurs fantômes sur l'île correspond à une manifestation hallucinatoire de la violence refoulée inhérente au meurtre du père selon Lacan.

---

[115] Lydia Lamontagne. « Passer au rang du père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec » dans *University of Toronto Quarterly*, Vol. 74, nº 1, Hiver 2004-2005, p. 119 [en ligne].
http://muse.jhu.edu/journals/university_of_toronto_quarterly/v074/74.1lamontagne02.pdf [site consulté le 6 août 2013].
[116] Lydia Lamontagne, « Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec », *art. cit.,* p. 120.
[117] *Idem.*
[118] Christophe Bormans, « Sacrée Violence! Le meurtre du père revisité par Freud, Girard et Lacan » dans Christophe Bormans et Guy Massat [dir.], *Psychologie de la violence*, [en ligne]. http://www.psychanalyste-paris.com/Sacree-violence.html [site consulté le 3 octobre 2011].
[119] *Idem.*

Les mères et le rôle des mères ne sont d'ailleurs pas mis de côté dans la série, même si les créateurs semblent avoir peu adapté le complexe d'Œdipe chez ses personnages féminins en le transformant en complexe d'Électre. La relation des femmes envers leur père est tout aussi haineuse que celle des hommes envers les leurs, car en fait, c'est l'autorité paternelle qui pose les limites du complexe. Le garçon et la fille se plient au fait que leur père sera le seul à avoir des relations sexuelles avec leur mère, ce qui crée des frustrations des deux côtés. Dans les deux cas, le plus souvent, la haine se transpose sur le père, car c'est ce dernier qui impose les règles[120]. Dans *Lost*, la relation à la mère est tout de même davantage exploitée chez les personnages féminins. Chez Claire et Kate, il est clair, dans un premier temps, qu'elles vivent des tensions avec leur mère respective. Dans l'épisode « Par Avion », une Claire adolescente est victime d'un accident de voiture avec sa mère. Cette dernière est ensuite plongée dans un long coma. On apprend par la suite qu'une importante querelle entre la mère et sa fille était survenue avant ledit accident alors que Claire conduisait. À la fin de l'épisode qui se déroule quelques années plus tard, la jeune femme, enceinte, avoue à sa mère, toujours dans le coma, qu'elle portait sur ses propres épaules la culpabilité de l'accident et de leur mauvaise relation. Elle garde sa mère « vivante » par culpabilité et non par espoir de la voir se réveiller, tout comme son père le lui avait fait remarquer. Elle ne veut surtout pas être responsable de sa mort. De son côté, Kate a commis un réel parricide, le plus direct et le plus violent de la série. Cependant, l'enjeu et la raison de son parricide concernent tout d'abord une certaine protection de sa mère. Son père (qu'elle croyait être son beau-père) était alcoolique, déplaisant et surtout, il battait sa mère. Kate prend la décision de faire exploser la maison familiale dans laquelle se trouve Wayne, son père. Elle semble n'avoir aucun regret. Elle croyait faire plaisir à sa mère, mais au contraire, après ce geste, cette dernière l'a reniée puis l'a dénoncée à la police fédérale. Même après deux tentatives de réconciliation, sa mère ne regarde sa fille que comme une meurtrière :

> Non, je regrette, c'est pour toi que tu l'as fait [le meurtre du père]. […] Parce que tu es tout de même ma fille, je ne vais pas dire aux deux hommes qui sont à l'intérieur et qui me surveillent depuis un mois que tu es là. Je jure devant Dieu que la prochaine fois que je te revois, la première chose que je ferai c'est d'appeler « au secours ». Adieu[121].

C'est exactement ce que sa mère fera dans l'analepse plus récente du douzième épisode de la première saison, « Whatever the Case May Be ». Seule au monde et maintenant fugitive, Kate a souvent tenté de se caser afin d'avoir un quotidien relativement banal, mais elle en est incapable, et ses nouveaux amis sur l'île s'en rendent bien compte. Sa culpabilité plus forte que tout l'empêche de s'investir dans des relations interpersonnelles un peu plus profondes. Celui à travers lequel elle se reconnaît le plus est Sawyer, car ce dernier lui rappelle son père. Elle s'adresse carrément à lui, comme s'il s'agissait de son père, car il lui a

---

[120] *Idem.*

[121] Il s'agit de la réponse froide de sa mère. Kate, aidée par sa nouvelle amie Cassidy, avait tout fait pour lui reparler. « Left Behind », 3.15, 29:10 (4 avril 2007).

demandé, dans un état second : « Pourquoi tu m'as tué? » C'est comme si l'âme du père mort pouvait parler à travers un Sawyer à demi conscient :

> Ce n'est pas parce que mon père [qui s'avère être bon, mais qui n'est pas son père biologique] est parti à cause de toi ni pour la façon que tu avais de me regarder ni parce que tu la tabassais. Je l'ai fait parce que je détestais que tu fasses partie de moi, que j'aie cette part de mal en moi pour toujours. Quoi que je fasse, ce serait perdu d'avance. Et le pire, c'est qu'à chaque fois que je regarde Sawyer, à chaque fois que je ressens quelque chose pour lui, je te vois, Wayne, et ça me rend malade[122].

L'amour pour le père (car elle est amoureuse de Sawyer à ce moment aussi, et elle perçoit son père à travers lui) est tout aussi palpable que la haine du père. Kate n'a pas envie de revenir en arrière pour changer son geste. Sa culpabilité ressort, mais elle préfère vivre avec celle-ci plutôt que de devoir vivre encore avec la présence de son père. Elle lui en voulait de faire partie d'elle : elle veut s'émanciper complètement de son père, mais en faisant cela, elle s'est complètement éloignée de sa mère. Cependant, son passage sur l'île fait en sorte qu'elle accepte la cassure qui s'est créée entre elle et sa mère. Elle ne veut d'ailleurs pas rétablir des liens avec elle lors de son retour sur le continent. Sa mère lui dit que tout a changé lorsqu'elle l'a crue morte. Kate repousse tout simplement les efforts de sa mère, et cette dernière, en guise d'ultime geste de réconciliation, ne se présente pas au procès, elle qui était censée être le témoin-clé de la Couronne.

Dans un deuxième temps, Claire et Kate campent à leur tour un rôle de mère avec Aaron. Dans la première saison, on apprend que Claire souhaitait faire adopter son enfant. Le père l'ayant quittée, elle ne croyait pas y arriver seule. L'écrasement sur l'île l'oblige à élever l'enfant. Elle avait déjà été prévenue par un médium : « Cet enfant ne devra être élevé que par vous seule[123] ». C'est d'ailleurs ce dernier qui lui remettra un billet pour Los Angeles, le vol Océanic 815, en précisant qu'elle devait absolument prendre ce vol. Une famille parfaite, la seule qui puisse convenir aux besoins de l'enfant, l'attendrait à l'aéroport. Cette idée sous-entend que le médium savait que l'avion n'allait pas atterrir à bon port. Malgré la peur qu'elle ressent de ne pas être à la hauteur de son nouveau rôle de mère, elle le prend très à cœur et se sent très attachée à Aaron. Malheureusement, la rencontre de son père sur l'île l'empêchera de continuer ce rôle. Elle le suivra dans la jungle, comme hypnotisée par lui, dans un état étrange et second, en oubliant son fils derrière elle. Elle disparaîtra aux yeux des rescapés pendant trois ans, avant de ressurgir plus sauvage et moins humaine devant Jin[124]. Le nouveau personnage qu'elle incarne redouble le personnage de Rousseau qui apparaissait folle, qui avait perdu sa fille. Claire cherche son fils désespérément. Elle est prête à tout pour le retrouver. Quand elle apprend que Kate l'a élevé au cours des trois dernières années, elle est prête à la tuer. Ce que Kate ignorait, c'est que l'Homme sans Nom avait créé l'espoir chez Claire : son fils serait encore sur l'île, enlevé par les Autres. Sous le masque de John Locke, l'Homme se justifie à Kate ainsi : « Avez-vous déjà eu

---

[122] Kate met des mots sur le geste qu'elle a posé. « What Kate Did », 2.09, 36:55 (30 novembre 2005).
[123] « Raised by Another », 1.10 26:30 (1er décembre 2004).
[124] « What Kate Does », 6.3, 42:05 (9 février 2010).

un ennemi? Une personne que vous deviez haïr? Claire était anéantie. Sans Aaron, elle avait besoin de quelque chose pour tenir. Alors, je lui ai donné un objet de haine[125] ». Sur le continent, en effet, Kate, pour protéger ses amis sur l'île, a menti en disant aux médias et à tous qu'elle était la mère d'Aaron. Elle a pris ce rôle très au sérieux en avouant qu'elle avait besoin de lui. Son besoin avoué, elle décide de retourner sur l'île pour trouver Claire et lui rendre son fils.

Le parricide chez Kafka

L'idée même du parricide ne peut pas être évoquée sans aborder la lettre de Kafka à son père, rédigée en 1919. Tenant compte du fait qu'il s'agit d'un récit autobiographique, ou du moins autofictionnel, le père, moralement et physiquement plus fort que son fils, serait la raison, la source et la cause de tous les maux de ce dernier, et donc de l'auteur, plus particulièrement dans sa relation avec les femmes. S'en suit un sentiment de culpabilité relié à celles-ci : il est la victime de la présence (en même temps que de l'absence) de son père. Il en veut à son père, mais s'en veut en même temps. Pour balancer ses reproches, le fils, le « je », s'adresse à son paternel, le « tu », dans une longue harangue qui n'aura jamais de réponse. Cette absence d'échange entre le destinateur et le destinataire laisse place à une certaine imagination ou construction de la réalité et de la vérité. En fait, dans cette lettre, le destinateur essaie surtout de se comprendre lui-même en analysant son père. C'est un long processus où l'auteur étale toute sa sensibilité et tente de se comprendre en même temps qu'il écrit. Dans le dictionnaire *Larousse*, la présentation de l'auteur aborde ainsi la *Lettre au père* :

> Longue de plus de cent pages, cette lettre est un véritable « procès » où Kafka analyse le conflit profond et insoluble dans les relations avec son père. Kafka n'a jamais surmonté un besoin de s'expliquer et de se justifier devant cet homme robuste, fortement ancré dans la réalité. Le mélange d'admiration et de haine qu'il éprouve pour son père a fait naître en lui un inextricable sentiment de culpabilité. Conscient de l'incompatibilité de leur caractère et de leurs intérêts, il n'est cependant pas arrivé à se libérer de l'emprise paternelle et n'a pas cessé de solliciter une approbation impossible à obtenir[126].

La lourdeur et la profondeur des sentiments subis par le fils sont ici résumées. Tous leurs conflits ont à leur source l'autorité sans limites du père, et ce type d'autorité fera en sorte que le fils ne sera jamais reconnu par le père. La lettre de Kafka ne sera jamais remise au destinataire et elle n'est pas sans rappeler la lettre que Sawyer a écrite à Anthony Cooper, le principal responsable du suicide de son père et du meurtre de sa mère, lettre qui ne sera jamais, elle aussi, remise au destinataire. En fait, elle sera partiellement lue à Cooper lors de ses derniers instants de vie, juste avant que Sawyer décide de se libérer pour de bon en vengeant la mort de ses parents. En même temps, Sawyer vengera Locke, car Cooper est le père biologique de ce dernier, un

[125] « Recon », 6.8, 24:10 (16 mars 2010).
[126] Dictionnaire Larousse, « Franz Kafka », *Encyclopédie (Dictionnaire Larousse)*, 2012 [en ligne]. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Kafka/126398 [site consulté le 4 juillet 2013].

père qui n'a jamais désiré son fils. Au même titre que le père de Kafka, Cooper ne reconnaîtra jamais John Locke. Ce dernier n'a été que celui qui a pu lui donner un rein alors qu'il en avait besoin.

D'ailleurs, dans une étude politico-littéraire parue dans la revue *Études littéraires*, Michel Lowry dit de Kafka qu'il avait une écriture anarchique. Cela se traduit dans le discours sous-jacent de certaines de ses œuvres où l'on ressent son ardent besoin de s'autogérer et de se libérer de l'autorité paternelle. L'anarchie discursive de Kafka, pour être plus exact, était surtout une vision « romantique et anti-capitaliste[127] » de certains pans de la société et de la famille. Ce côté anarchique se refléterait dans *La lettre*, mais aussi dans sa courte nouvelle intitulée *Le verdict*, écrite en une nuit d'août 1912 :

> Cette attitude a des racines intimes et personnelles dans son rapport au père. L'autorité despotique du *pater familias* est pour l'écrivain l'archétype même de la tyrannie politique. […] Les principales caractéristiques de l'autoritarisme dans les écrits littéraires de Kafka sont : 1) l'arbitraire : les décisions sont imposées d'en haut, sans justification – morale, rationnelle, humaine – aucune, souvent en formulant des exigences démesurées et absurdes envers la victime ; 2) l'injustice : la culpabilité est considérée à tort – comme évidente, allant de soi, sans nécessité de preuve et les punitions sont totalement disproportionnées à la « faute » (inexistante ou triviale)[128].

Les deux caractéristiques thématiques de l'écriture de Kafka dont il est ici question éclairent l'attitude que certains personnages de *Lost* peuvent adopter vis-à-vis de l'autorité, quelle qu'elle soit. L'arbitraire, dans un premier temps, s'inscrit à travers un personnage ou une instance quelconque qui fait office d'autorité, comme il a été mentionné plus tôt : un patron, un haut gradé dans l'armée, un représentant de la loi, un leader, un père, un frère aîné, etc. Les personnages principaux se retrouvent à leur merci dans des circonstances différentes ou similaires et doivent leur obéir jusqu'au jour où ils tenteront ultimement de se libérer en les éliminant. Dans le cas de Locke, Jack, Kate, Hurley, Sun, Jin, Claire et Ben, il s'agit bel et bien de leur père. Sawyer, pour sa part, tente d'éliminer celui qui est responsable de l'éclatement de sa famille. Pour Sayid, l'arbitraire est représenté par ses lieutenants dans l'armée et les patrons pour lesquels il va travailler. Finalement, le grand frère de Charlie l'amènera à faire plusieurs choix contre son gré. L'injustice, dans un deuxième temps, est ressentie par les personnages principaux après avoir éliminé l'instance qui faisait office de père ou d'autorité. La culpabilité qui en découle devient « évidente, [va] de soi[129] ». Ce sentiment isole les personnages du reste du monde extérieur de l'île. Inconnus sur l'île, ils peuvent se racheter, recommencer une « nouvelle » vie, tenter leur chance et faire le « bien ». Leur point commun vient aussi du fait que la perversité et le caractère mauvais du père est fantasmé par le moi et incarné par le surmoi. La violence castratrice est, du moins en partie, fantasmée par le sujet, car ce dernier ressent de la culpabilité liée à son désir.

---

[127] Michel Lowry, « Franz Kafka et l'anarchisme » dans *Études littéraires*, n° 3, 2010, p. 44-45 [en ligne]. http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2010/v41/n3/1005960ar.pdf [site consulté le 3 juillet 2013].

[128] *Idem*.

[129] *Idem.*

Plus précisément et dans le même ordre d'idées, *Le verdict* est un dialogue entre un père et son fils. Leur discussion porte sur l'existence réelle ou imaginée d'un ami du fils, et donc, de la vérité qui entoure cette relation. Le fils encaisse les reproches et les insultes en continuant de s'occuper de son père en fin de vie. La nouvelle se termine par le suicide du fils se lançant du haut d'un pont, tout comme son père le lui avait suggéré. En fait, le pouvoir que le père entretient sur son fils est sans bornes. Il pense que son fils et tout ce qui est relié à ce dernier lui appartiennent. C'est ainsi qu'il réussira à provoquer la mort de sa progéniture. Ici, c'est le père qui renie carrément son fils, à l'image d'Anthony Cooper qui renie son fils John Locke. Ce dernier tentera par tous les moyens de plaire à son père et de se rapprocher de lui, s'imaginant qu'ils pourraient se réconcilier, et que son père, Cooper, pourrait l'aimer. Les démarches de Locke sont vouées à l'échec. La seule façon de se libérer est de mourir, ou de tuer son père, ce à quoi Benjamin Linus l'oblige. Kafka s'est affranchi du poids paternel par l'écriture, son personnage est libéré du père car ce dernier est maintenant décédé, et Locke a mandaté Sawyer du meurtre de son père. Bref, avant que les pères de *Lost* ne meurent, les fils sont à leur merci. Ils veulent tout simplement se libérer de ce modèle pour ne pas se confronter à la destinée du fils du *Verdict* qui finit suicidé.

Une culpabilité à purger

Les éléments qui sont rattachés au parricide (le côté égocentrique du sujet, la violence véhiculée, le faux sentiment de liberté et le réel sentiment de culpabilité) se retrouvent chez les personnages « névrosés » dont il a été ici question : Jack, Locke, Kate, Sawyer, Ben, Hurley, Claire, Charlie, Sun et Jin. La névrose qui les définit fait en sorte qu'ils vivent mal avec la présence de leur père, non pas parce qu'ils désirent sexuellement le parent du sexe opposé, mais surtout parce qu'ils veulent à leur tour passer au rang de père.

La complexité des étapes qui mènent au meurtre du père est ici présentée selon les théories psychanalytiques, toutes inspirées des travaux de Freud. Ainsi, l'élimination du père (symbole de l'autorité) serait ancrée, selon le freudisme, dans les origines des civilisations. Il s'agit d'un geste primitif et inconscient qui amène un être humain à passer de la solitude à la socialité. Cependant, « [p]eu importe de savoir qui a effectivement accompli l'acte. La psychologie se préoccupe seulement de savoir qui l'a voulu dans son cœur et qui l'a accueilli une fois accompli[130] ». Là se situera l'enjeu du chapitre, car c'est de cet accomplissement préalable que peut résulter ce qui rassemblera les personnages, chacun étant égaré et seul. Ils ont tous tué leur père, se sentent coupables et ont ardemment besoin de chaleur humaine, de compassion et d'un sentiment d'appartenance. Par conséquent, la suite logique du meurtre du père se définit par le lien social et le sentiment religieux. Le premier sera façonné, dans l'esprit des rescapés, par leur désir de « vivre ensemble ou

[130] Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », dans Fyodor Dostoïevski, *Les frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 22

Rapport-Gratuit.com

mourir seul[131] ». Le second sera développé dans un rapport particulier à l'île, ce lieu sacré, presque un personnage, siège d'un pouvoir énigmatique auquel il faut se plier et dirigé par le précieux Jacob, « père » de l'île depuis des centaines d'années.

[131] Formulation souvent reprise par les personnages étudiés, mais tout d'abord exprimée par Jack, le neurochirurgien « choisi » comme le chef des rescapés dans le deuxième épisode de la première saison : « Si nous ne vivons pas ensemble, nous mourrons seuls ».

Deuxième chapitre : Le principe de communauté, la foi et le sacrifice

Lost n'est pas une série qui prend le parti de la science. On oppose celle-ci à la foi, qui elle, semble gagner tous les paris. La thématique de la foi sous-tend d'autres concepts-clés de la religion tels que l'opposition entre le bien et le mal, le sacrifice, la rédemption et l'idée de la vie après la mort[132]. Après le parricide, les personnages auront besoin d'une foi qui rassemble, qui répare. L'île est l'endroit tout indiqué pour la rendre possible. Sarah Hatchuel propose, dans son dernier chapitre, les étapes qui poussent l'enfant brisé par son père à devoir se reconstruire avec les gens qui l'entourent :

> *Lost* apparaît comme un récit classique de masculinité blessée, mais résiliente : les personnages masculins ont subi la violence ou l'absence du père, ont raté leur vie sentimentale et se sentent perdus dans leur vie, mais l'expérience de l'île leur permet de se reconstruire, de renaître, à travers une nouvelle éthique où la coopération remplace la compétition, parfois jusqu'au sacrifice de soi, mais où ils restent toujours en contrôle des grandes décisions[133].

Bien que nous ne tenions pas compte dans ce mémoire du sexe des personnages (selon nous, Kate aussi bien que Claire ou Sun a pu subir la même violence et la même absence du père que les personnages masculins), nous verrons les étapes du cheminement personnel des fils et des filles qui ont tué leur père. Le processus du rachat en est la finalité. Avant s'en suivent des étapes à côté desquelles il est impossible de passer : la vie en communauté et le respect d'autrui, la foi envers l'île ou la confiance envers ses pairs, et enfin, le sacrifice comme geste ultime de rédemption des fautes passées (celles reliées au meurtre du père).

Thiellement, dans son essai sur *Lost*, qualifiera ce processus d'initiatique. Le personnage central du récit initiatique est Jack. C'est le personnage ayant fait le plus grand bond entre la médiocrité et la rédemption. Les yeux du neurochirurgien, auxquels ceux du spectateur peuvent s'identifier, passent par un long processus vers la foi. Jack pèse toujours l'option crédible et scientifique des évènements qu'il traverse, des phénomènes qu'il rencontre. S'il change sa façon de voir les choses, il se changera lui-même. Il doit avoir confiance, croire, se sacrifier et comprendre qu'il n'est pas maître de tout ce qui l'entoure. Il doit se libérer de cette pression :

> Toute forme initiatique est supposée entraîner l'individu à se délivrer des conditionnements et des déterminations pour accéder à sa réalisation comme acquérir une action indifférente à son fruit, une action en accord avec les principes. Mais cette pensée est antithétique du monde moderne, capitaliste, libéral[134].

Selon Thiellement, l'Occident incarne cette pensée moderne et empêche l'être d'accéder au monde de l'âme. Les personnages sont constamment bloqués dans leur processus initiatique, mais « [l]ogique d'échec et

---

[132] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.,* p. 54.
[133] David Magill, « The Lost Boys and Masculinity Found », R. Laist [dir.], *Looking for Lost*, 2011, Jefferson, McFarland, p. 137-53, dans Sarah Hatchuel, *Lost. Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 97-98.
[134] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que Lost, op. cit.*, p. 106.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

potentiel contrarié sont les constantes dont *Lost* va chercher la positivité[135] ». La série tire progressivement le positif des drames que vivent les personnages. Ces derniers ont la chance, en arrivant sur l'île, de sortir de leur impasse. Cependant, il s'agit de leur destin orienté par Jacob, comme on l'apprend dans « The Incident ». Leur liberté n'est pas totale, ou plutôt, elle est une liberté orientée vers ce dont ils ont le plus besoin : une rédemption.

Pour terminer la course à la rédemption, les personnages doivent se sacrifier. Pour ce faire, ils doivent s'ouvrir au monde de l'âme et découvrir la foi quant à ses principes, à ses fonctions. La thématique de la foi est inspirée de la religion monothéiste judéo-chrétienne. Le grand sacrifice de la religion chrétienne est celui de Jésus, le Fils, une des figures de la Sainte-Trinité : « [I]l subit le sacrifice ignominieux dans la personne du Fils[136] ». Aux côtés de la figure du Fils se trouvent le Père et le Saint-Esprit. En mourant, le fils tue-t-il sa partie « père » et sacrifie-t-il sa partie « fils » pour qu'il ne reste que le Saint-Esprit? Pas vraiment, cela ne modifie en rien le fait que la mort et ce sacrifice sont glorifiés, car Jésus ressuscitera trois jours plus tard. Ils fournissent « aux chrétiens l'image fascinante et le modèle d'une victoire sur la mort. Par-là naît une force impulsive, pulsionnelle de l'imaginaire, incroyable jusque dans son efficacité, qui dynamise les projets humains[137] ». Il s'agit de la portée qu'a le sacrifice dans la culture populaire, et il mène à la rédemption : une victoire sur la mort qui se traduit par la survie non pas du sacrifié, mais de celle d'autrui. Dans *Literary Lost*, une partie de chapitre lie directement la rédemption à la vie en communauté. C'est un passage obligé :

> The characters of *Lost* are participants in an extraordinary community, a microcosm of a larger society, and they work collectively to shift the paradigm of the island and, arguably, they affect the fate of the world. In the end (or « The End »), everyone who cooperated and sacrificed themselves for the group was redeemed. They achieved a sort of salvation by reassembling the group in the afterlife and remembering in communion, reflecting on the significance of their lives together. Redemption through community is the most important message of the *Lost* series, from Jack's « live together, die alone » speech in season one to the significance of togetherness in the resolution of the final episode[138].

Cette citation sert de point de départ à la suite de notre chapitre : définir la communauté, la foi et le sacrifice dont il est question dans la série, et les aborder comme les étapes d'un processus de rédemption. Ces quatre thématiques seront aussi analysées dans une perspective plus grande. En effet, ces personnages traversent les difficultés du vivre-ensemble, de l'acte de foi et du saut dans le vide, dans le but de se racheter, mais aussi de sauver une humanité entière, comme l'avance Jacob dans « What They Died for » : si aucun d'entre eux ne prend sa place comme protecteur de l'île, l'issue serait terrible. Définir la communauté, la foi, le sacrifice et la rédemption du parricide est nécessaire avant d'arriver au troisième chapitre : l'île comme lieu idéal pour raconter le récit de *Lost*.

---

[135] *Ibid.*, p. 107.
[136] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 95.
[137] *Ibid.*, p. 96.
[138] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.,* p. 143.

1. Le principe de communauté

Tout est prétexte à aborder la communauté dans la série, mais on ne peut pas parler de la communauté sans parler du système plus grand dans lequel s'inscrivent les personnages. Dans *Fiction vitale*, Hatchuel aborde l'opposition, présente dès les premiers épisodes de la série, entre les réflexions et les agissements des Américains et autres Occidentaux, et ceux des personnages orientaux ou africains (Sayid et l'Irak, Jin et la Corée du Sud, Eko et le Nigéria, etc.). L'une des causes de cette situation est que la série s'inscrit dans une société post-11 septembre 2001 : elle ne peut s'en détacher. Des mémoires de maîtrise américains portent sur le sujet, comme il a été mentionné dans l'introduction, et proposent une étude sociologique de cette représentation. Cependant, dans le processus de rédemption des personnages, la communauté multiethnique qu'incarnent les principaux personnages de la série sert à établir la définition même de communauté que nécessite le processus. Tous doivent apprendre à vivre ensemble, et ce, dans une certaine altérité. Comme les survivants sont littéralement coupés du reste du monde – les communications sont bloquées et ils sont physiquement loin d'un continent –, le microcosme qu'ils forment « occupe une place symbolique intermédiaire entre les États-Unis (représentant le droit, la loi, la science et la raison) et le monde non occidental que *Lost* perçoit comme beaucoup plus chaotique et irrationnel[139] ». Aussi, le modèle communautaire ou la société idéale qu'ils forment n'est pas le fruit du hasard. Ces survivants doivent se supporter, s'aider, survivre sur l'île. Rien ne les rattache à leur ancienne vie; ils sont complètement seuls, comme leur rappelle Jacob dans la saison 6, lors de l'avant-dernier épisode de la série. Jacob, autour du feu, leur explique la raison pour laquelle il est allé les chercher, eux, précisément :

> Aucun d'entre vous n'était heureux. Je ne vous ai pas arrachés à une existence parfaite. Il y avait une faille chez chacun de vous. Je vous ai choisis parce que vous me ressembliez. Vous aussi, vous étiez seuls. Vous aviez besoin de quelque chose que vous ne trouviez pas dans cette vie-là. Je vous ai choisis parce que vous aviez autant besoin de l'île qu'elle avait besoin de vous[140].

Ces propos seront réitérés par Christian Shephard, lors du dernier épisode de la dernière saison, « The End » : « La période la plus importante de ta vie est le temps que tu as passé auprès de ces personnes. C'est pour ça que vous êtes tous réunis ici. Car nul ne peut y arriver seul. Ils devaient être auprès de toi, et toi, auprès d'eux[141] ». L'interdépendance entre les différents groupes (les rescapés, les Autres, les membres du cargo), remontant bien avant leur arrivée sur l'île (grâce à leur prédestination), se poursuit dans la mort. Selon Pacôme Thiellement, celle-ci est inspirée des théories de Karinthy sur les six degrés de séparation[142] et de celles de Milgram sur le « petit monde »[143]. Elle se reflète aussi à travers les mathématiques et les chiffres de

---

[139] Sarah Hatchuel, *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 99
[140] « What They Died for », 6.16, 32:15 (18 mai 2010).
[141] « The End ». 6.17, 1:38:10 (23 mai 2010).
[142] Selon l'auteur hongrois Frigyes Karinthy, il existerait un lien d'un maximum cinq relations interpersonnelles (sur un total de six personnes) entre deux inconnus, et ce, partout sur la planète (1929).
[143] L'Américain Stanley Milgram, psychologue connu pour son expérience de soumission à l'autorité, développe aussi l'hypothèse selon laquelle, en moyenne, il existe 5,2 relations humaines entre deux individus inconnus, aux États-Unis (1967).

la série : 4, 8, 15, 16, 23, 42, dont la somme équivaut à 108. Thiellement propose l'hypothèse que ces nombres résultent de l'addition des circonstances qui ont mené les personnages sur l'île. Ces nombres seraient maudits, car ils se matérialisent à travers leurs mauvais choix :

> […] [L]es nombres qu'Hurley estime maudits se retrouvent réfractés dans les vies de chacun comme s'ils incarnaient les variables d'une équation secrète dont leur somme serait le résultat. […] C'est une image de la micrototalité à l'intérieur de laquelle s'exerce le principe d'interdépendance mutuelle des personnages. […] Elle ne révèle que le caractère destructeur de leur expérience individuelle[144].

Les exemples sont si nombreux qu'il ne peut plus être ici question de hasard. Les chiffres relient les personnages les uns aux autres et créent une interdépendance unique qui fait l'une des forces de la série. Dans la saison 5, lors des sauts dans le temps (les « flashs »), on réalise que cette interdépendance est tellement forte et précise, tout en étant « cyclique » au sens où « tous les évènements fâcheux qui se situaient au centre de leurs aventures étaient les conséquences des actions que ceux-ci avaient eux-mêmes perpétrées sur l'île. On découvre qu'ils ont systématiquement créé les conditions de leur existence[145] ». Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Dans le même ordre d'idées, Stuart, dans *Literary Lost*, aborde la rédemption par le biais de la communauté et du sacrifice. Elle parle à son tour d'une certaine interdépendance primordiale entre les personnages qui évoque cependant une autre dynamique. Comme le format de la télésérie développée en plusieurs épisodes permet la multiplication des points de vue et une histoire à long terme, elle peut présenter un ensemble de personnages constituant une communauté entière, comme c'est manifestement le cas avec *Lost*. Le grand pouvoir du groupe (et de l'individu) apparaît lorsque l'un de ses membres pense aux autres avant de penser à lui :

> It's obvious that community, and the interdependency of one another, plays a considerable role in *Lost*. If viewers have learned nothing else about human relationships from the series it is this : the individual's words and actions profoundly affect the group and the group, in turn, has the potential to transform the individual[146] ».

Stuart utilise comme exemple le personnage de Charlie; de sa transformation à son ultime sacrifice. Des épisodes comme « The Moth » ou « Greatest Hits » témoignent du travail de Charlie pour s'améliorer en tant qu'humain. On apprend, via les analepses, que son frère, imago du père, à cause du mépris et de la jalousie qu'il avait envers Charlie, a proféré l'insulte qui allait inciter ce dernier à consommer de la drogue : « Parce qu'en dehors du groupe, je ne vois pas à quoi tu peux être bon[147] ». Ses mots trouvent un écho sur l'île, alors que Charlie se croit inutile et inférieur aux autres. C'est pourtant lui qui se sacrifie pour Jack, emprisonné dans les grottes qui se sont effondrées. Charlie replace l'épaule disloquée de ce dernier, et lui avoue être un junkie

---

[144] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que Lost*, *op. cit.*, p. 84-85
[145] *Ibid.*, p. 83.
[146] Sarah Clarke Stuart, *Literary* Lost*: Viewing Television Through the Lens of Literature, op. cit.*, p. 65. Il s'agit aussi d'une caractéristique propre aux films américains : individualisme et communauté.
[147] « The Moth », 1.7, 27:05 (3 novembre 2004).

en sevrage. Jack lui fait comprendre qu'il est important pour les autres, peu importe ses expériences passées. La fin de l'épisode est montrée métaphoriquement comme une renaissance : un nouveau Charlie émerge de la terre.

Stuart fait aussi mention du classique *Lord of the Flies*, de William Golding, où un groupe d'enfants s'écrasent sur une île déserte. Aucun adulte ne survit à l'écrasement et les enfants tentent de s'en sortir seuls sur l'île. Lors de la première saison, Charlie et Sawyer mentionnent le titre du roman, pour expliquer une situation tirée de l'imaginaire des robinsonnades. Dans une étude sur la postérité et le mythe de *Robinson Crusoé*, Jean-Paul Engélibert questionne l'espace insulaire : comment se définit-il, que symbolise-t-il ou que représente-t-il, à quoi tente-t-il de répondre? Dans le cas de Golding, l'île est une représentation du monde interprétée par les enfants rescapés : « L'espace insulaire représente un ailleurs et reproduit en réduction le même monde social. […] Chez Golding, l'île se fait synecdoque du monde[148] ». C'est le cas dans *Lost*, mais avec des adultes. De même, Stuart compare la dynamique des chefs de chacune des œuvres puis tente d'expliquer les interrogations et les peurs qui habitent les deux communautés. Elles sont des microcosmes à l'image des sociétés de l'époque : « Though the communities of *Lost* illustrate a wider range of life, they also reflect the distinguishing qualities of human interaction and group structure that inform international politics and the causes of war[149] ». En effet, les contextes de sortie des deux œuvres se ressemblent : le premier tout juste après la Seconde Guerre mondiale, et le second, tout juste après les attentats du 11 septembre 2001. Ainsi, dans les deux cas, on relate une certaine faillite de l'humanité qui se transpose dans un sentiment de négativité par rapport aux humains. Dans la série, un personnage est emblématique de ce sentiment : « In *Lost*, this pessimistic position on human nature is reflected in the Man in Black's perspective, which he expresses to Jacob as they spot a ship approaching their shore : "They come, they corrupt, they destroy. It always ends the same" (The Incident)[150] ». En d'autres mots, l'Homme en Noir n'a pas foi en l'homme, car ce dernier est capable du pire. Le mal se retrouve en chacun d'eux, un peu comme le pense Simon, le jeune homme du roman de Golding dont la clarté d'esprit lui coûtera la vie. Les garçons se mettent à avoir peur d'un monstre qui se cacherait dans la jungle de l'île, certains l'auraient même vu bouger. Il s'agit en fait d'un parachutiste mort depuis longtemps qui est encore accroché à un arbre et qui se balance dans le vent[151]. La peur se nourrit de la peur, et les plus vieux entretiennent cette peur auprès des plus jeunes. On veut tuer ce monstre. Cependant, Simon, dans sa perspicacité, suggère : « Peut-être, peut-être qu'il y a une bête quand

---

[148] Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, Genève, Librairie Droz (Histoire des idées et critique littéraire), vol. 362, 1997, p. 171 et 173.
[149] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.,* p. 131-132.
[150] *Ibid.,* p. 132.
[151] Le personnage du parachutiste a son pendant dans *Lost* chez le personnage de Naomi. Cette dernière, que Desmond a vu apparaître dans ses *flashfowards* comme étant Penny, atterrit sur l'île alors qu'elle travaille pour Charles Widmore, ce dernier tentant de retrouver l'île de laquelle il avait été banni – dans l'épisode « Catch 22 », 3.17 (18 avril 2007).

même. […] C'est-à-dire, voilà… ça pourrait être nous simplement[152] ». La peur pousse plusieurs personnages à agir selon leurs plus profonds instincts : tuer pour survivre. C'est le mal, conditionné par la peur, qui se trouve au fond d'eux, selon l'Homme en Noir, et selon la suggestion de Simon dans *Lord of the Flies*. C'est clair qu'à quelques reprises les rescapés, et plus précisément Ana Lucia, se font peur ou voient des signes qui n'en sont pas. Ce que nous apprenons à retardement et qui cause des malheurs évitables, comme la mort de Shannon.

1.1. Du meurtre du père

Jacques Lacan met en lien le meurtre du père et la création d'une communauté, tout comme Freud dont il sera question plus loin. Après le meurtre du père, il faut recommencer à zéro : « Puisque dans le réel il n'y a pas de père, il faut, selon Jacques Lacan, que le père, le vrai père, le seul père, soit le père mort. Ce père mort, à quoi sert-il? Il sert à fonder le droit. En position d'exception, il "unit", il rassemble, il solidifie un groupe[153] ». Dans les religions judéo-chrétiennes, effectivement, le père de la Loi, c'est Moïse. Freud en a d'ailleurs retracé son histoire dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1933). Les règles de vie et les principes auxquels répond un groupe seraient directement liés au père mort, au sens où tous se sentent concernés par le désir commun de la mort du père. Dans son étude sur le mythe d'Œdipe, Giulio Guidorizzi et Maurizio Bettini précisent la définition du début de la communauté : « Après le parricide, il faut tout recommencer depuis le début, puisqu'il détermine une sorte d'année zéro[154] ». L'expression « année zéro » semble judicieusement choisie et s'applique parfaitement à la situation de *Lost*. L'île donne effectivement la chance aux personnages de se reprendre.

Toujours dans une perspective psychanalytique du sacrifice, Rosolato, dont les réflexions sont fortement teintées par les travaux de Freud, décrit précisément ce qui unit les gens d'une même communauté. Le lien est évident entre la construction d'une société et le meurtre du père :

> Enfin, la place faite par Freud au mythe d'Œdipe renforce cette constatation que toute fondation sociale, non seulement religieuse, invoque en son origine un sacrifice, la structure d'un mythe sacrificiel qui détermine l'union des fidèles et en retour leur propre sacrifice venant renforcer la communauté. Mais le mythe œdipien, plus que toutes les considérations précédentes, devait fasciner Freud parce qu'il posait sans travestissement le parricide dans le sacrifice fondateur[155].

Le sacrifice fondateur dont il est question précède la création et la solidification du groupe des survivants du vol 815. Parallèlement à cela, Rosolato parle d'un « contrat social » à l'origine d'une société élaboré à partir des mythes et des croyances : « En mettant en évidence les fantasmes et les mécanismes obsessionnels

---

[152] William Golding, *Sa majesté des mouches*, *op.cit.*, p. 153-154. Dans la version originale, il dit : « Maybe it's a beast. […] maybe it's only us ».
[153] Corinne Maier, « Le père mort fonde l'universel (avec Moïse) », *Lacan sans peine*, Montréal, Stanké, 2002, p. 93.
[154] Maurizio Bettini et Giulio Guidorizzi, *Le mythe d'Œdipe*, *op. cit.*, p. 159.
[155] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 133-134.

centrés sur le meurtre du père, Freud permet de comprendre leur fonction sociale, c'est-à-dire l'accord et le "contrat social" qui se bâtissent sur la culpabilité partagée à partir de fantasmes identiques[156] ». Il n'est pas nécessaire que tous aient littéralement tué leur père pour que tous puissent ressentir la même hargne envers lui et la même culpabilité. Rosolato remarque que Freud, dans une note de *Totem et Tabou*, aborde cette nuance qui n'en est pas une : « [L]'acte meurtrier est même à certains égards inutile en ce qui concerne la culpabilité, car "l'échec favorise beaucoup plus dans la réaction morale que ne le fait le succès"[157] ». Cela confirme ce qui a été amené dans le premier chapitre : le meurtre peut tout aussi bien être symbolique, c'est-à-dire souhaité, que réel. Les conséquences, chez les fils, sont les mêmes.

Le lien qui s'opère entre la culpabilité discutée dans le précédent chapitre et le principe communautaire s'insère dans une confrontation entre ce que les pères ont pu enseigner à leur enfant et la façon avec laquelle ces enfants se doivent d'agir pour survivre. Les fils-tueurs libérés, mais coupables, doivent travailler ensemble pour survivre sur le territoire hostile de l'île, comme dans la vie :

> Le fantôme de Christian et l'apparition de Cooper sur l'île hantent leurs enfants et victimes, agissant comme des retours du refoulé, comme des réminiscences pénibles du passé que les survivants devront transcender ; mais ils sont aussi les symboles d'un capitalisme mortifère, de la loi du « chacun pour soi », à l'image du conglomérat mafieux du père de Sun, qui contraste avec l'idéologie du « vivre ensemble » mise en œuvre par les rescapés de l'île. Tout comme Ben a tué son propre père qui le maltraitait, Jack, Locke et Sawyer vont symboliquement devoir tuer ce père qui présente les traits d'eux-mêmes qu'ils doivent éradiquer afin de faire l'expérience de la solidarité – envie de tout contrôler et arranger par lui-même dans le cas de Jack, désir de prendre les sentiers de la guerre dans le cas de Locke, individualisme cynique dans le cas de Sawyer[158].

Les personnages éliminent leur père s'éloignent par la même de la personne qu'ils ont été à cause de lui. Ils traversent mieux, ensemble, l'épreuve de la culpabilité. Les conséquences du parricide, par le biais des fantômes, des revenants qu'ils croisent et des souvenirs qui ressurgissent, les rattrapent lors de leur séjour sur l'île. Ces confrontations poussent chacun à mieux se comprendre, à fouiller dans son passé :

> À travers ces *flashs* [passé et futur], les rescapés font leur propre analyse émotionnelle et se libèrent peu à peu de leur prison personnelle (que celle-ci prenne la forme d'une dépression, d'une addiction, d'un crime, d'une paralysie, d'un cancer, d'un mariage, d'une grossesse non désirée, etc.), ce qui leur permettra d'évoluer moralement, de devenir plus tolérants, de remettre en question les hiérarchies construites culturellement, et de s'identifier à des personnes d'autres nations et croyances[159].

La prison personnelle dont il est ici question se résume aux exemples cités, mais ces derniers sont causés par leur geste initial : le meurtre, réel ou symbolique, de leur père. Les exemples ne sont que des conséquences négatives de leur geste initial.

---

[156] *Ibid.*, p.139.
[157] *Idem*.
[158] Sarah Hatchuel, *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 66-67.
[159] *Ibid.*, p. 75-76.

1.2. L'état de nature

L'une des théories communes de Thomas Hobbes, John Locke, et Jean-Jacques Rousseau s'applique à la série et se retrouve dans une bonne partie des monographies sur *Lost* : l'état de nature. Malgré que cet état soit hypothétique, les personnages, en arrivant sur l'île, s'y confronteraient selon Richard Davies, un des auteurs du collectif *The Ultimate Lost and Philosophy*. Ils sont dans un état de nature, car ils sont tous étrangers les uns aux autres (à l'exception de trois duos : un couple, un frère et une sœur, un père et son fils[160]), ils n'ont pas d'instance au-dessus d'eux et ils seront tous en manque dans les prochaines heures ou prochains jours suivant l'écrasement[161] (besoins en eau et en nourriture, besoin d'abris pour dormir, besoins de sécurité minimale). Dans ces circonstances, selon Davies, il ne faut pas voir les survivants de l'écrasement comme des personnes possédant des émotions, des caractéristiques et une personnalité précise. Au contraire, en situation de nature, ils s'avèrent, comme tout être humain, plus sauvages que civilisés : « I think that we can understand the state of nature *better* if we are not distracted by speculative theories about the "nature" of the people in it, beyond recognizing that as animals they need such things as food, drink and protection[162] ».

Davies explique rapidement les conceptions des différents penseurs de l'état de nature. Tout d'abord, Hobbes avance que l'état de nature correspond à la liberté sans bornes de l'homme qui tente, de manière instinctive, de se garder en vie. La sentence célèbre : « L'homme est un loup pour l'homme », provient du *Léviathan*[163], l'ouvrage qui contient les réflexions de Hobbes à ce propos. Mais selon un autre auteur du même collectif, Peter S. Fosl, la série rejetterait les théories de Hobbes sur l'état de nature. Ses réflexions sont trop cyniques, trop pessimistes et semblent se rapporter davantage à la vision de l'humanité de l'Homme en Noir. D'ailleurs, aucun personnage ne s'appelle Thomas (sauf le petit ami de Claire, et donc, le père biologique d'Aaron, et Tom, l'acolyte de Ben dans les deuxième et troisième saisons) ou Hobbes. Malgré que certaines de ses idées puissent expliquer le comportement des Autres, les scénaristes ne les endosseraient pas.

John Locke a une vision plus optimiste : il croit que les agissements de l'homme de nature sont guidés par sa raison, et c'est cette dernière qui fait foi de sa « bonté ». De surcroît, la première partie de l'article de Fosl présente trois critères de l'état de nature : la liberté, l'égalité et la raison. L'auteur associe ces critères au libéralisme, concept politique qui avance que la liberté et l'égalité sont les guides d'une société hiérarchisée et civilisée. À ce propos, Fosl met en évidence les actions des « personnages-meneurs » dans certaines situations : Jack et son tempérament de chef naturel auprès des survivants de l'écrasement, Ana-

[160] Ces duos sont respectivement étrangers à eux-mêmes dans une autre mesure dont il ne sera pas question ici.
[161] Richard Davies, « *Lost*'s State of Nature », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 146.
[162] *Ibid.*, p. 150.
[163] Thomas Hobbes, *Léviathan*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2000, 1027 p.

Lucia et la protection qu'elle apporte aux survivants de la queue de l'appareil, Sayid et l'application particulière de sa justice. Chacun de leurs gestes sera légitimé en situation de crise, même ceux qui semblent controversés, comme les tortures de Sawyer (par Sayid) ou de Nathan (par Ana Lucia) : c'est au nom de la protection des droits des membres de leur clan qu'ils agissent ainsi.

Finalement, Rousseau croit que l'homme, dans son état de nature, est naturellement bon, mais ne connaît pas la moralité, c'est-à-dire le fait de déterminer ce qui est bien de ce qui est mal. S'il fait le mal, par contre, c'est parce qu'il a été corrompu par la société. Rousseau est le penseur de l'état de nature sur lequel Fosl se concentre le plus. Selon le philosophe des Lumières, les décisions des personnages, dans l'état de nature, sont davantage motivées par leurs émotions que par leur raison, comme le précisait Locke. Des personnages comme Sawyer réagissent constamment à des émotions lorsqu'ils prennent d'importantes décisions. C'est pour cela que certaines réactions sont éthiquement contestables : les personnages répondent avec leur cœur, qui est tout sauf réfléchi. Malgré l'impulsivité de leurs décisions, ils ne sont pas, pour autant, de mauvaises personnes. Ils sont des êtres humains libres et poursuivent le cours de leur vie de façon authentique.

Il ne s'agit pas d'un hasard si deux des philosophes retrouvent leur nom dans celui des personnages de la série (l'homonyme de John Locke, le vrai croyant, et Danielle Rousseau, la femme sauvage et solitaire qui vit sur l'île depuis seize ans), la nature faisant partie de la situation précaire des personnages : la survie sur une île dite déserte. Cependant, les besoins vitaux des personnages sont comblés assez rapidement. Le stress de manquer d'eau ou de nourriture ne joue que sur un épisode ou deux. L'ardent désir de survivre, de s'en remettre à ses instincts les plus profonds pour se procurer des vivres est très peu présent.

La réflexion de Davies à propos des conditions nécessaires à la totale cohésion d'un groupe et à propos de ce qui unit ses membres couvre une plus grande partie de la série. Les associations sont d'abord partielles, mais démontrent clairement que deux personnes, ensemble, sont plus fortes qu'un seul individu. L'auteur s'inspire des réflexions de Hobbes autour de « l'égalité des aptitudes », concept élaboré dans son *Léviathan* : « [T]he weakest has strength enough to kill the strongest, either by secret machination, or by confederacy with others[164] ». En fait, selon Hobbes, dans un état de nature, tous les hommes s'équivalent, car si l'un est choyé par le physique, l'autre l'est par son intellect. Ce qui crée le rapport de forces entre les hommes est, dans un premier temps, la manipulation, ou plus exactement les forces mentale et morale. Par exemple, comment quelqu'un d'aussi chétif que Ben Linus peut-il être si puissant? L'autre élément est la solidarité. Pour s'unir, les membres du groupe doivent bien se comprendre (parler un même langage) et être

[164] Thomas Hobbes, *Leviathan*, New York, Cambridge University Press, 1991, p. 87, cité dans Richard Davies, « *Lost*'s State of Nature », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 155.

Rapport-Gratuit.com

d'accord sur les enjeux à défendre ou sur les principes de vie commune[165]. Bien sûr, cela peut s'avérer insuffisant comme critères de bonne entente. La solidarité se retrouve aussi dans la confiance en soi et la confiance envers autrui.

Parallèlement à la solidarité, ce qui peut réellement faire la différence dans la série, c'est bien évidemment le caractère « Island of the Second Chance » du lieu où les personnages s'écrasent[166], comme le rappelle Davies. Tous peuvent faire table rase de leur passé, et à ce propos, ils sont tous avantagés à le faire. À la lumière du premier chapitre, chacun cache un parricide réel ou symbolique. La géographie particulière de l'île facilite les non-dits. D'ailleurs, le titre et le contenu du quatrième épisode de la première saison, « Tabula Rasa », même s'ils se réfèrent au personnage de Kate, servent à signifier une évidence : ils peuvent tous avoir une deuxième chance sur l'île, une chance de reprendre leur vie en main. Et pour ce faire, ils n'auront d'autre choix que de s'unir pour passer au travers des épreuves. Eux qui se sont toujours retrouvés seuls face à leurs démons et leurs problèmes devront apprendre à « vivre ensemble » pour ne pas « mourir seul ». Il s'agit de la première étape de leur réhabilitation sociale et personnelle. Penser à l'autre et penser en fonction des autres sont les meilleures façons de coopérer dans un groupe.

1.3. Le contrat social

Dans le « Livre I » du *Contrat social*[167], Rousseau entame un long préambule sur la politique et sur les rapports entre les gouvernants et le peuple. Avant cette division des pouvoirs, il existe des gens dans l'état de nature. Qu'est-ce qui fait qu'un peuple en devient un? Seuls dans l'état de nature, les êtres humains ne peuvent pas survivre indéfiniment sans dangers. Le regroupement permet l'équilibre mental, physique et social. Les êtres humains doivent donc rassembler leurs forces : « Or, comme les hommes ne peuvent engendrer de nouvelles forces, mais seulement unir et diriger celles qui existent, ils n'ont plus d'autre moyen pour se conserver que de former par agrégation une somme de forces qui puisse l'emporter sur la résistance, de les mettre en jeu par un seul mobile et de les faire agir de concert[168] ». C'est la situation dans laquelle se trouvent les survivants du vol 815 au lendemain de l'écrasement de leur avion.

L'idée d'évoluer de l'état de nature vers le regroupement communautaire est renforcée par la solitude des personnages. Même dans leur vie antérieure, ils avaient ardemment besoin d'être entourés par des gens qui font preuve d'empathie et qui ne les jugeaient pas. Les personnages avaient besoin d'appartenir à un groupe pour être en mesure de survivre et d'affronter leur vieux démon : leur parricide. À quelques reprises, certains personnages, seuls, tentent de l'affronter. Ces moments sont des moments d'angoisse, de pleurs, de

---

[165] Richard Davies, « *Lost*'s State of Nature », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 155-156.
[166] *Ibid.*, p. 157.
[167] Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Garnier-Flammarion (coll. Texte intégral), 1966 (1762), 187 p.
[168] *Ibid.*, p. 50.

difficultés (les hallucinations de Jack alors qu'il cherche une source d'eau douce, celles de Kate qui cherche un cheval noir dans la jungle, les remises en question de John par rapport aux chiffres qu'il rentre dans l'ordinateur, les souvenirs de la torture que Sayid a subie et qu'il a fait subir, les rêves tortueux de Charlie, les souvenirs de l'enlèvement chez Claire, la lettre que relit constamment Sawyer, etc.).

L'importance du contrat social, selon Rousseau, réside dans le bienfait apporté par cette alliance : « Trouver une forme d'association qui défende et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéit pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant. Tel est le problème fondamental dont le contrat social donne la solution[169] ». L'équation que Rousseau propose montre que faire partie d'un peuple, ou d'une cité comme le répète souvent Rousseau, n'est que positif : les gens ont tout ce qu'ils avaient avant et plus encore. Le philosophe renchérit, à la fin de cette même partie, et définit les échanges qui se font entre membres d'une même communauté. Il s'agit de la clause intrinsèque du pacte social : « Enfin, chacun se donnant à tous ne se donne à personne, et comme il n'y a pas un associé sur lequel on n'acquière le même droit qu'on lui cède sur soi, on gagne l'équivalent de tout ce qu'on perd, et plus de force pour conserver ce qu'on a[170] ». Ainsi, tous les membres d'une communauté sont gagnants. Dans *Lost*, les membres doivent littéralement survivre ensemble, car les secours n'arriveront jamais. De plus, le peuple indigène de l'île ne les laisse pas vivre paisiblement sur celle-ci, île qui appartient, semble-t-il, depuis des centaines d'années, à Jacob et ses disciples. Cette situation encourage le rassemblement, la solidarité, le sacrifice, aussi.

Sarah Hatchuel, dans son dernier chapitre, « Rendez-vous dans une autre vie, mon frère », entre en matière en citant la phrase-clé dite par Jack à la fin de l'épisode « White Rabbit » que nous complèterons ici : « Il faut s'organiser pour pouvoir survivre. Chacun pour soi, ça ne marchera pas. Si on n'est pas capable de vivre ensemble, alors nous mourrons seuls[171] ». La fin de cette citation sera reprise par plusieurs personnages lors de moments où la solidarité et le travail en équipe sont de mise. Le tout est supérieur à la somme de ses parties et la série le prouve solennellement :

> Parce que l'un de ses thèmes phares est la rédemption à travers une communauté formée par des souffrances et des joies communes, le deuil, la solidarité, l'amitié et l'amour, *Lost* présente une réflexion sur ce que signifie « vivre ensemble », sur les liens entre les individus et sur la construction de l'identité et de l'altérité[172].

Certes, le travail en communauté est un passage obligé vers la rédemption des personnages, mais le sacrifice de soi pour une cause qui les dépasse est l'ultime geste qui les libèrera de la culpabilité pesant sur leurs épaules.

---

[169] *Ibid.*, p. 51.
[170] *Idem*.
[171] « White Rabbit », 1.5, 38:30 (20 octobre 2004).
[172] Sarah Hatchuel, *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 95

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Fosl, dont il a été question plus tôt, propose une vision de la communauté présentée dans *Lost* qui fait grandement référence à la même harangue de Jack. Sa définition est inspirée de deux ouvrages phares de Jean-Jacques Rousseau : *Du contrat social*, qui date de 1762, et *Discours sur l'origine du fondement et des inégalités parmi les hommes*[173], qui a été publié un peu plus tôt en 1755. Il s'agit de la ligne directrice de la communauté telle que présentée dans son chapitre intitulé « Friends and Enemies in a State of Nature: the Absence of Hobbes and the Presence of Schmitt » :

> For Rousseau, the agreement that creates the state also creates an utterly new social being, something greater that the mere sum of the individual parts that compose it. It creates a collective thing that fuses individuals together into a larger whole, what Rousseau called the *general will*[174].

Le terme de « volonté générale », qui clôt la citation, est abordé dans le chapitre premier du « Livre IV » du *Contrat social*. Dans une note de bas de page, Rousseau explique que la volonté générale est ce qui ressort après avoir sondé chacun des membres d'une communauté. Ne mettre de côté qu'une seule personne irait à l'encontre de la vie en société, et ainsi, la volonté ne pourrait être qualifiée de générale[175]. Un peu plus loin, il va même jusqu'à préciser la volonté générale comme étant indestructible. Même si les liens sociaux sont moins serrés par moments, la volonté générale ne disparaît pas. En fait, elle devient muette. Elle est dominée par les autres volontés particulières qui ne concernent pas tout le monde[176]. Les plus grandes forces de la réussite de la volonté générale sont la paix, l'union et l'égalité[177], et la volonté générale des survivants ne se relâche que très peu souvent. Elle survit aux divisions momentanées. Les personnages restent soudés et continuent de s'oublier pour le bien-être du groupe. Ce qui est plus difficile, c'est la relation avec le groupe des Autres qui représente en fait une autre cité. Hume, le contemporain de Rousseau, offre une réflexion qui soutient que toute relation humaine s'explique par l'empathie: « Humain beings are "mirrors" to one another […] in that through "sympathy" they take on the feelings of others – feeling, in a sense, their pains and pleasures[178] ». Les sentiments, et plus précisément la compassion, dynamisent les rapports entre les personnages dans la série et font avancer les intrigues. Certains passages montrent les conséquences de cette compassion après un moment plus difficile. À la fin d'un épisode, chacun de leur côté, les survivants méditent sur leur journée. Une musique douce et assez lyrique s'ajoute à des gestes solidaires, tendres : entre autres, à la fin de « Tabula Rasa » alors que joue la chanson « Wash Away » de Joe Purdy, lorsque Hurley distribue de la nourriture à tout le monde dans « Everybody Hates Hugo », ou encore lorsque « These Arms of Mine » de Otis Redding passe de l'intradiégétique à l'extradiégétique à la fin de « S.O.S. ».

---

[173] Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine du fondement et des inégalités parmi les hommes*, Paris, Gallimard (coll. Idées), 1968, 189 p.
[174] Peter S. Fosl, « Friends and Ennemies in the State of Nature », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 170.
[175] Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, *op. cit.*, p. 64.
[176] *Ibid.*, p. 146.
[177] *Ibid.*, p. 145.
[178] Peter S. Fosl, « Friends and Ennemies in the State of Nature », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 170.

L'idée du contrat social a certes évolué depuis qu'elle a été pensée par Rousseau au Siècle des Lumières. Guy Bajoit, un sociologue français, a tenté d'actualiser le concept du contrat social pour la société contemporaine. Dans un article en ligne qui est en fait une partie du colloque *Confiance et gouvernance : s'engager dans un monde incertain*, Bajoit propose que certains grands modèles gouvernementaux doivent être actualisés et doivent tenir compte de chacune des cultures où ils se trouvent. Prenant en exemple le Chili, Bajoit précise que ce pays ne peut se contenter de reproduire des solutions américaines à ses problèmes sociaux. Chaque société se doit de trouver ses propres « lois » de contrat social. C'est pourquoi il faut repenser les conditions essentielles du contrat social élaborées par les grands maîtres : Hobbes, Locke et Rousseau. La vision de ces derniers, davantage imprégnée par la religion, doit être substituée à une plus rationaliste, et donc, plus axée sur la « nouvelle représentation de la nature de l'homme et de la société[179] ». Le but du contrat reste le même : « concilier la liberté de l'individu et la nécessité de gouverner un collectif[180] ». Ce qui change, c'est la solution que les collectivités prennent pour appliquer les avantages du contrat social. Il existe des nuances dans le contrat social de chacune des collectivités. Dans les sociétés pluralistes ou multiculturelles de l'Amérique du Nord ou de l'Europe, le contrat social est de plus en plus difficile à établir.

Les dynamiques entre les personnages de *Lost* sont emblématiques de la société américaine contemporaine : il en a déjà été question plus tôt (le multiculturalisme des personnages, le besoin d'avoir un « chef », la lutte entre les « chefs », les clans, le partage des tâches, etc.). De plus, la violence latente ou perpétrée qui parcourt entièrement les épisodes est une des caractéristiques de la nécessité d'avoir un contrat social. Bajoit actualise la notion comme étant « l'ensemble des dispositifs institués qui permettent aux membres d'une collectivité de vivre ensemble d'une manière pacifique, c'est-à-dire sans recourir à la violence, ni entre eux ni avec leurs gouvernants[181] ». Bajoit évalue la violence d'une société à savoir si elle est favorisée, réduite ou évitée. Il définit les raisons pour lesquelles un système a recours à la violence pour ensuite cibler les solutions qui pourraient pallier la situation.

Les causes de la violence sont nombreuses, et Bajoit présente une liste qu'il ne prétend pas exhaustive : la remise en cause ou le manque de confiance envers un système juridico-politique, les conflits (peu en importe la nature) mal gérés, l'inégalité des richesses, la minorisation de certains groupes culturels et l'accès plus ou moins équitable aux services prioritaires comme la santé ou l'éducation[182]. Certains de ces éléments sont trop adaptés à la réalité d'une société politique pour les appliquer à la série étudiée. Dans *Lost*,

---

[179] Guy Bajoit, « La mutation du contrat social dans les sociétés modernes contemporaines » dans le cadre du séminaire *Confiance et gouvernance : s'engager dans un monde incertain*, Belgique, 2007, p. 2 [en ligne]. https://www.info.fundp.ac.be/confiance_gouvernance/Texte_Bajoit.pdf [site consulté le 2 juin 2014].
[180] *Idem*.
[181] *Ibid.*, p. 3-4.
[182] *Ibid.*, p. 4-5.

la société que forment les survivants de l'écrasement se rapporte davantage à une société primitive, alors que celle des Autres possède bon nombre de règles. Cette dernière possède sa propre éthique, et la violence n'est présente que dans la dynamique qui oppose ces deux groupes. Ainsi, la violence fait avancer l'action. Les exemples sont innombrables : l'utilisation des armes, le kidnapping, les coups physiques, la torture, la manipulation, les menaces, etc. La cause de la violence qui revient le plus souvent est la première : le manque de confiance envers un système juridico-politique. Le principal système mis en place dans *Lost* est celui des Autres. C'est le groupe originel de l'île et c'est lui qui dirige tout. Jacob est tout en haut, dans sa tour d'ivoire, et Ben est son exécutant. Le premier n'a jamais accepté de rencontrer ce dernier malgré leur besoin de travailler ensemble (ce qui mène indirectement Ben à tuer Jacob). Les deux gèrent d'une manière bien particulière : ils n'expliquent que très peu de choses à leurs membres (tout est basé sur la foi), gardent certaines personnes dans le cercle de confiance et en excluent d'autres, gardent captifs certains personnages, exterminent des vies humaines pour arriver à leurs fins prétendument si honorables. Évidemment, plusieurs membres de leur groupe (étendu) remettent en question leur façon de faire. Les sceptiques subissent alors de la violence physique ou des périodes de captivité. La haine entre Jacob, Ben (et même Richard) et les autres personnages montent dramatiquement tout au long des cinq premières saisons. Au cours de la cinquième, l'objet de la haine se déplace sur l'Homme en Noir, le réel antagoniste de la saga. Les crises mal gérées (comme la manipulation des siens par Michael lors de la deuxième saison) enveniment les liens entre les personnages, et les groupes extérieurs aux Autres ne peuvent s'y mêler aisément (ce qui explique la purge des membres du projet Dharma). Les relations sont tendues sur l'île, et n'y fait pas ce qu'il veut celui qui n'y est pas invité.

1.4. L'altérité selon Jean-Paul Sartre

Le rapport à autrui, dans la série, est problématique. C'est dans les premières minutes du premier épisode de la troisième saison, « A Tale of Two Cities », titre inspiré du roman du même nom de Charles Dickens, que le spectateur entre dans le monde des Autres pour la première fois. À ce moment, il croyait connaître la réalité des Autres sur l'île : un peuple vivant de façon primitive. Pourtant, sur l'île se trouve un village doté de maisons plus que convenables dans lesquelles ils vivent. Les Autres incarneraient, selon Stuart dans *Literary Lost*, « l'aristocratie toute puissante de l'île » (et Dickens avait en horreur son aristocratie). Ils laissent les survivants des accidents d'avion, de bateau ou de montgolfière survivre dans la jungle dangereuse, sans nourriture ni eau potable, alors qu'eux se confortent dans leur petite maison. Leur façon de procéder est peu éthique et ils pillent lorsque le besoin se fait sentir : par exemple, ils capturent un neurochirurgien qui vit parmi les survivants. La dynamique respective des groupes (les Autres versus les survivants) se renforce à partir de ce moment. La violence toujours grandissante poursuit son cours : elle est une conséquence de l'organisation sociale en situation de crise.

Cependant, le groupe des Autres dont il vient d'être question est celui qui s'oppose aux rescapés qui, eux, apprennent à être, en général, très unis et solidaires : « In relation to the Others, the survivors adopt a collective identity. The Others are not "us", we are not "them". They reduce the Others to things and vice versa[183] ». Le « nous » inclusif correspond aux survivants qui désirent fuir l'île afin de retrouver leur confort d'avant et qui acceptent d'être sauvés. Parmi ceux-ci se retrouve la majorité des personnages principaux. Les conflits centraux puisent leur source dans la relation de confrontation entre les survivants et les Autres de l'île, les primitifs, et dans le regard que les deux groupes portent l'un envers l'autre. Qu'est-ce qu'un Autre, dans *Lost*? Tout d'abord, il ne fait pas partie de ce qu'on connaît; il se définit par le regard des survivants, qui eux, sont soudés contre la menace. Le premier indice de la présence des Autres et de la distinction entre « nous » et « eux » apparaît lorsque Hurley fait la liste des survivants de l'écrasement : « Dans *Lost*, la notion d'altérité s'ancre dans le nom même d'un représentant des Autres, infiltré parmi les rescapés – Ethan Rom, qui est l'anagramme de "Other Man", l'"autre homme"[184] ». Ethan Rom est le premier Autre à s'intégrer subtilement dans le clan des survivants. À partir de ce moment, et plus précisément au cours des trois premières saisons, une lutte interminable se déroulera entre les survivants et les Autres. La peur et la violence deviennent les moteurs de la narration. Il faut éliminer les Autres pour le bien de la communauté. La violence dont il vient d'être question dans la partie précédente est donc directement activée par la relation entre le « nous » inclusif et les Autres. Même si les délimitations entre les Autres et ceux qui n'en font pas partie (comme Rousseau, Desmond ou les rescapés de la queue de l'avion) sont peu claires, l'Autre s'avère être un exclu, un adversaire, un ennemi. La série met en évidence la façon qu'ont les rescapés de créer l'altérité : « l'autre n'est jamais autre "naturellement", mais parce qu'on l'a étiqueté et stigmatisé comme tel[185] ».

On ne peut parler d'altérité sans rappeler le microcosme hétéroclite du monde actuel qui est représenté sur l'île. C'est ainsi que, dans la culture populaire, l'autre est classé : « To identify someone else as an "other" is to identify that person as marked in some way, whether it is based on skin color, religion, language, gender, sexual orientation, or some other category of difference that we use to divide people[186] ». Dire qu'une personne ou qu'un groupe de personnes sont « autre(s) » crée un rapport de force inégal du point de vue de celui qui fait partie du « nous » inclusif : « Marking someone as other indicates a power relation, because the one who has the power to identify someone else as other is by definition normative, not-other, and unmarked. Perceiving someone else as other then becomes a process of identifying that person as inferior[187] ». Dans la série, la hargne, la peur, le mépris et la violence dont les rescapés sont capables dans

---

[183] Sandra Bonetto, « No Exit… from the Island : A Sartrean Analysis of *Lost* », Sharon M. Kaye [dir.], *Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 133.
[184] Sarah Hatchuel, *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 105.
[185] *Ibid.*, p. 106.
[186] Karen Gaffney, « Ideology and Otherness in *Lost* : Stuck in a Bloody Snow Globe », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 193.
[187] *Idem.*

leurs affrontements sont autant de preuves de leur sentiment de supériorité envers les Autres. Karen Gaffney appuie les réflexions de Sarah Hatchuel et Guy Bajoit : la peur, plus particulièrement, est le moteur de la division entre un groupe et un autre et de la confrontation entre le « nous » et le « eux »[188]. La peur est créée par l'inhospitalité des Autres, leur manque de civilité, ainsi que leur caractère sauvage. En fait, c'est ce que croient les rescapés au cours des trois premières saisons. Les Autres sont vêtus de haillons, marchent sans chaussures dans la jungle, kidnappent violemment des gens en pleine nuit, laissent croire qu'ils vivent dans des huttes, gardent les gens en cage, usent de violence et cachent trop de choses aux rescapés. Cependant, ils réaliseront que les Autres étaient là pour les protéger en tant que candidats de Jacob. Les deux groupes s'allieront à la fin de la série. Ben avait raison lorsqu'il dit à John qu'ils « étaient les bons » dans toute cette machination.

Thiellement va même jusqu'à définir le rapport aux Autres comme de la fascination : « Les Autres sont tout autant des obstacles que des objets de fascination pour les héros de *Lost*[189] ». Les Autres fascinent parce que les rescapés les pourchassent à leur tour en recherchant Walt et cherchant la motivation de sa capture. En général, les spectateurs n'ont pas accès aux souvenirs des Autres par le biais de l'analepse. Cependant, Ben, Juliet et Richard deviendront « membres » du clan des rescapés et il sera possible de comprendre davantage leurs motivations et leurs faiblesses. Aussi, les Autres n'ont majoritairement pas de racines familiales ou biologiques. Ils sont unis parce qu'ils partagent les mêmes idéaux et non parce qu'ils sont obligés. Les survivants de l'écrasement sont unis aussi, mais moins par choix que par fatalité; leur solidarité restera intacte devant la communauté des Autres. La destruction de la société des Autres par les rescapés, dans l'espoir d'être sauvés par le cargo qui est au large, est en fait un arrêt de mort. Ceux qui sont sur le bateau, comme les Autres l'avaient prédit, veulent tous les exterminer. L'arrivée des passagers du cargo s'avèrera être une autre lutte, peut-être plus cruelle encore que celle que les survivants du vol 815 ont menée contre les Autres.

Dans un article visant à définir l'existentialisme de Sartre, Emmanuel Ayonyo relève tout d'abord les circonstances de la liberté imposée à l'homme : il naît libre, mais ne choisit pas de l'être. Il est, puis il se crée. Ce sont les états de la construction de l'être : l'en-soi (ce qui concerne l'essence) et le pour-soi (ce qui concerne l'existence). Ces deux états réunis se construisent, et au fil des choix faits par l'être, un destin se dessine, un destin dont seul l'être est responsable avec un haut degré de responsabilité, d'ailleurs :

> Seul autrui est un obstacle à cette liberté existentielle. […] Les autres sont l'enfer de l'homme. Faisant de [l'être] un objet, la présence d'autrui [le] fige, [le] prive de [sa] liberté, de [son] existence. C'est pourquoi la relation existentielle à

[188] *Idem.*
[189] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que* Lost, *op. cit.*, p. 78.

> l'autre est toujours conflictuelle. La relation de sujet à sujet étant impossible, le conflit est l'essence des rapports entre consciences. C'est le désir de la liberté qui caractérise l'être moral[190].

La perception de la liberté individuelle selon Sartre, celle d'être tous nés libres sans le choisir, sous-entend que la liberté dont il est question est individuelle. Dès qu'il y a relation entre deux êtres, l'être en tant que « sujet » de l'un devient « objet » de l'autre, ce qui le diminue face à autrui. L'objet est le contraire du sujet. L'être-sujet pense qu'il peut le modifier à sa guise. Pourtant l'objet que l'autre voit est pour lui un objet. Nous sommes tous l'objet des autres. On ne peut connaître que notre conscience, on ne peut pas entrer dans celle de l'autre[191]. Pour illustrer l'opposition objet-sujet dans la relation à autrui, Sartre utilise le sentiment de la honte. C'est dans ce cas-là que l'individu se sent le plus objet, parce qu'il sent qu'il s'est fait juger, et qu'il s'est vu à travers les yeux du « jugeur ». Ainsi, la relation existentielle cautionne une perception sujet-objet qui est opposée chez les êtres impliqués dans une relation. Deux personnes humaines (avec tout ce qu'elles impliquent, ce qu'elles sont, ce qu'elles paraissent) sont nécessairement différentes et doivent, dans leur regard respectif, s'opposer. On confronte la réalité de l'autre. On ne peut s'approprier la liberté d'autrui, on ne peut pas voir ce qu'il voit, ressentir ce qu'il ressent. C'est qu'en le regardant, il devient objet[192]. Le conflit découle de ces oppositions de perception. Dans son essence, le conflit est la source de relations entre les individus et n'est pas nécessairement négatif. Il concerne également la pluralité des perceptions, des points de vue, etc. Un être moral se doit d'exister, de profiter de sa liberté imposée et de respecter celle des autres à travers ses relations. Il rejette la morale judéo-chrétienne dépassée, qui se révèle fausse de toute façon. Les zones grises sont beaucoup trop présentes pour délimiter le bien et le mal. *Lost* joue avec cette zone grise dans la relation des survivants et des Autres : les Autres du départ vont devenir les alliés des deux dernières saisons. Le regard de l'autre, dans *Lost*, crée des tensions et la forme cinématographique fait bien sentir le regard des Autres. Les protagonistes, alors qu'ils se promènent seuls dans la jungle, entendent quelquefois des murmures entre les branches. Lorsqu'ils paniquent et que leur regard s'affole, les plans deviennent rapides et la caméra tourne autour d'eux. Ils cherchent les Autres, qui les regardent, les yeux cachés derrière les feuilles.

L'article de Bonetto, sur le parallèle entre le travail de Sartre et la série *Lost*, propose trois façons de vivre le conflit inhérent aux rapports à autrui : le masochisme, le sadisme et l'indifférence. Dans le masochisme[193], une personne recherche ou obtient l'attention d'une autre, elle devient l'objet du regard de l'autre. Cependant, cela signifie que celle regardée devient esclave de celle qui regarde et qui devient en

---

[190] Emmanuel Avonyo, « L'existentialisme athée de Jean-Paul Sartre » dans L'Académie de Philosophie, *Academos* [en ligne]. 4 janvier 2010, https://lacademie.wordpress.com/2010/01/04/lexistentialisme-athee-de-jean-paul-sartre/ [site consulté le 16 mars 2014].
[191] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, *op. cit.*, p. 276.
[192] *Ibid.*, p. 448.
[193] Sandra Bonetto, « No Exit… from the Island : A Sartrean Analysis of *Lost* », Sharon M. Kaye [dir.], *Lost and Philosophy : the Island Has its Reasons, op. cit.*, p. 131.

l'occurrence le maître. C'est le cas lorsque les Autres regardent, espionnent, enlèvent et suivent les survivants dans les deux premières saisons. Les rescapés, à ce moment, n'ont jamais le dessus sur les Autres.

Le sadisme[194], quant à lui, se développe alors que les rescapés veulent tenir tête aux Autres, soit à la fin de la deuxième saison, et au cours de la troisième. À la quatrième, la désignation « les Autres », est alors portée par le groupe du cargo : la troupe de Widmore. C'est un couteau à double tranchant. Les êtres regardés veulent prendre la place de ceux qui regardent. Seulement, Sartre précise que cette tentative de renversement peut se retourner contre les regardés qui ne réussissent pas à échanger les pôles et qui finissent par en souffrir. Finalement, l'indifférence[195] est la dernière façon de confronter le regard de l'autre. Elle est tout aussi imprégnée de violence. Dans la série, le personnage-clé de ce concept est Danielle Rousseau. En vivant seule et à l'écart des Autres, elle tente de se faire oublier d'eux et tente de les oublier à son tour. Cependant, la seule conséquence de son mode de vie à l'écart est la peur et l'obsession. Elle joue la carte de l'indifférence, mais est constamment en situation d'alerte, se protège de toutes parts et vit dans l'angoisse de la possible apparition des Autres autour de son « territoire ».

Jean-Paul Sartre a écrit, dans *Huis clos*, à travers le personnage de Garcin, l'une des trois personnes mortes, enfermées dans une chambre pour l'éternité : « Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru… Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le grill… Ah! quelle plaisanterie. Pas besoin de grill : l'enfer, c'est les Autres[196] ». Stuart, dans *Literary Lost*, aborde à deux reprises cette œuvre du philosophe. Bien que la pièce (intitulé *No exit* en anglais) n'apparaisse sous aucune forme dans la série, elle est étudiée dans *Literary Lost* comme étant un prédécesseur de la série. En plus, l'auteure présente la pièce comme étant la version fictionnelle de l'essai *L'Être et le Néant*. Elle souligne la capacité et la volonté qu'ont les personnages de *Lost* de communiquer émotionnellement avec et dans la communauté. Les membres de la communauté sont toujours aussi des autres (avec une minuscule), et à la lumière de *Huis clos*, il n'est pas facile de cohabiter dans un même espace restreint, dû-t-il être une île. Elle précise que le fait d'apprendre à cohabiter ou le fait de ne pas vouloir cohabiter ont une répercussion sur le destin des personnages : « [It] can make the difference between salvation and damnation[197] ». À ce propos, dans l'épisode « White Rabbit » dont il a été question plus tôt, on remarque que les survivants se déchirent et se volent les bouteilles d'eau potable restantes. Un urgent besoin primaire n'est pas comblé et tous s'accusent d'avoir volé ou caché les bouteilles. Cette façon, dans un contexte de crise, de s'accuser les uns et les autres peut mener directement à une crise encore plus destructrice. Cité un peu plus tôt, le discours de Jack à la fin de l'épisode donnera le ton d'une perspective de vie communautaire nécessaire. En effet, il est nécessaire, pour leur survie, d'accepter, de reconnaître et de

---

[194] *Ibid.*, p. 132.
[195] *Ibid.*, p. 133.
[196] *Ibid.*, p. 93.
[197] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.,* 141-142 p.

profiter des forces de chacun. Cette survie prend plusieurs sens. Se sauver de la faim, de la soif, de la mort, certes ; se sauver des monstres de la jungle et des Autres ; et finalement, sauver leur âme.

Pour en finir avec l'étude sartrienne de *Lost*, Benetto compare les situations des protagonistes des deux fictions qu'elle compare dans son article : *Huis clos* et *Lost*. Les personnages sont, dans les deux cas, « prisonniers » du lieu principal de la fiction (la chambre et l'île). Ils cachent aussi des éléments de leur passé, des gestes qui devraient être expiés, et les spectateurs (au théâtre ou à la télévision) apprennent tranquillement ce qu'ils ont fait auparavant et comment ils gèrent leurs émotions maintenant. Dans la série, les personnages ont une chance supplémentaire : ils ne sont pas véritablement en enfer, comme dans la pièce. Ils ont donc l'opportunité de se reprendre, de recommencer une vie nouvelle, de faire de nouveaux choix. Ils viennent d'arriver sur l'île, personne ne les connaît[198]. Selon Sartre, « l'existence précède l'essence[199] », c'est-à-dire que les gestes d'un homme et le sens qu'il donne à sa vie priment sur une définition a priori de son être comme prédestination à la naissance (par sa nature, son instinct, sa religion, son sexe, sa race, sa classe sociale, etc.). Les êtres humains sont ce qu'ils font. Rien n'est justifiable. Ce n'est pas parce que la mère de Kate s'est fait battre par son mari que sa fille doit la venger et tuer son père. Telle était sa décision : elle sera donc une meurtrière et elle le restera toujours, même si elle justifie ses gestes. Elle n'était pas obligée d'agir ainsi ; il existait d'autres possibilités. Sur l'île, les possibilités se multiplient et la porte s'ouvre sur de nouvelles façons d'agir. Comme les liens entre la pièce et la série sont purement comparatifs et non intertextuels, ils ont des limites.

2. La foi : confiance, croyance et idéologie

Dans leur processus vers la rédemption, les personnages, en même temps qu'ils apprennent et acceptent de vivre en communauté et de penser en fonction de l'intérêt d'un groupe, doivent faire confiance aux membres de ce même groupe. Thiellement aborde la perspective communautaire comme un remède au détachement religieux, à l'individualité et au nombrilisme de la société actuelle. Le monde occidental ne se concentre pas sur l'essentiel, c'est-à-dire, selon Thiellement, sur le monde de l'âme et la foi : « Ce que montre *Lost*, c'est que le mythe occidental de la réussite individuelle a fini par gagner la totalité du globe. Et cette victoire a entraîné l'humanité dans un monde de mort[200] ». En n'étant concentré que sur soi-même, on oublie les vertus du vivre-ensemble. C'est pourtant à travers la vie en communauté que se trouvent la confiance et la foi. Les personnages y chemineront vers le sacrifice, puis vers la rédemption. Plus précisément, la plus importante des « croyances » à entretenir, c'est la foi en soi-même, nécessaire dans une relation : « Les personnages s'éveillent à ce qu'ils ont été et à ce qu'ils sont à travers une relation à *l'autre*. L'autre est ainsi

[198] Sandra Bonetto, « No Exit… from the Island : A Sartrean Analysis of *Lost* », Sharon M. Kaye [dir.], *Lost and Philosophy : The Islands Has Its Reason, op. cit.*, p. 125-126.
[199] Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme,* Paris, Gallimard (coll. Folio Essais), 1996, p. 26.
[200] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que Lost*, *op. cit.*, p. 71

Rapport-Gratuit.com

présenté comme le meilleur moyen de se connaître soi-même, se rappeler qui l'on est, découvrir les secrets de l'éternité[201] ». Le mélange hétérogène que créent les survivants n'est pas un hasard, comme il a été dit plus tôt. Les membres du groupe se voient confrontés aux mêmes difficultés. Il doit donc y avoir une confiance entre les personnages afin que ceux-ci puissent travailler ensemble ; la foi comme confiance envers autrui :

Les notions de confiance et de croyance, au cœur des mécanismes de la fiction, sont, de manière méta-narrative, au cœur des intrigues de *Lost*. La série nous oblige à nous demander en quel personnage nous pouvons avoir confiance, tout comme elle nous invite à réfléchir à notre croyance dans le récit et à sa capacité de nous mener quelque part. […] Cette mise au défi de notre croyance dans le récit se reflète dans les arnaques que James Ford, Anthony Cooper et Ben Linus ne cessent de monter. Quant à Jack Shephard et John Locke, ils oscillent entre une confiance aveugle en l'île et une rationalité empiriste où l'idée de manipulation n'est jamais loin[202].

Une partie de l'intrigue de la deuxième saison est habilement tricotée à l'aide du personnage d'Henry Gale, qui s'avèrera être le chef des Autres, Benjamin Linus. L'hésitation relative à ce que le spectateur et le personnage doivent croire est palpable. Par exemple, Locke, dans la deuxième saison, est persuadé de devoir appuyer sur le bouton du bunker. Sa foi se dissipe rapidement après avoir été judicieusement manipulé par Ben Linus, qu'on croit être Henry Gale à ce moment, et après avoir vu la station La Perle, où il croit être étudié (alors que c'était le contraire : c'est celui qui croit évaluer les personnes dans le bunker qui est étudié). Personne ne peut le faire changer d'avis. Pas même Desmond qui, après quelques jours sur la galère, sait très bien que personne ne pèse sur le bouton par hasard. La confrontation entre la perception de Desmond et celle de Locke mène à l'implosion du bunker, implosion à laquelle Locke et Desmond survivent : « La croyance aveugle et le refus total de croire sont ainsi remis en cause à tour de rôle dans la série[203] ».

Par rapport au même exemple, Karen Gaffney, auteure d'un chapitre du collectif *The Ultimate* Lost *and Philosophy*, va plutôt parler d'adhésion à une idéologie qui est bouleversée par un type de manipulation psychologique précise ou un endoctrinement qui s'avère plus subtil, l'« *ideological state apparatus*[204] ». Les scénaristes jouent avec ce que nous devons croire ou plutôt qui nous devons croire, c'est pourquoi l'auteure utilise plutôt le terme idéologie que celui de croyance ou de foi. Outre Ben, d'autres personnages comme Richard, Jacob et l'Homme en Noir se montrent constamment imprécis, flous, ne veulent jamais en dire trop, préfèrent laisser les rescapés (devenus candidats) choisir leur voie : c'est le libre arbitre. Les personnages ont

---

[201] Sarah Hatchuel, *Fiction vitale*, *op. cit.,* p. 118.
[202] *Ibid.*, p. 77.
[203] *Ibid.*, p. 78.
[204] Karen Gaffney, « Ideology and Otherness in *Lost* », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 188. L'appareil idéologique d'état est une notion du philosophe Louis Althusser apparu dans son court texte « Appareil idéologique de l'État », en 1970 (nº 151), dans la revue *La Pensée.*

des « guides », mais ces derniers ne les aident en rien à prendre des décisions. Au contraire, les candidats sont entièrement maîtres de leur destinée. Pour agir, ils doivent plutôt croire et être sûrs de leurs actions. C'est pourquoi Gaffney définit l'idéologie comme étant l'aboutissement d'un système de valeurs et de croyances auquel on adhère : « An ideology is a belief system, but in order for it to be effective, it must be perceived as the truth, rather than be seen as one of many possible belief systems. […] An ideology ceases to function when it is seen as and ideology ; to function properly, it must be subtly presented as the "truth" and taken for granted[205] ». Les guides de la série, qui s'avèrent à chaque fois toujours un peu plus flous, exploitent le mécanisme de l'idéologie pour faire agir les personnages. Ils leur proposent, quelquefois en opposition, une vérité qu'ils ne peuvent refuser. Locke est celui qui se pliera le plus facilement aux vérités de Ben, Richard et Jacob : « When Locke substitutes one ideology for another, he thinks he is making the transition from a lie to the truth, when in facts he is merely substituing one constructed ideology for another[206] ». Gaffney tente de dégager le côté social de l'idéologie. Les gens collent à une idéologie, car elle est socialement construite ou socialement acceptée. On se perçoit par rapport à nos idéologies, à nos croyances, et c'est de là que naît l'altérité, ce à quoi *Lost* fait directement référence avec la communauté des Autres.

Le personnage de Benjamin Linus (et les indications ou messages qu'il passe à travers Juliette) est celui qui est le plus souvent remis en question, car il est le messager des besoins de l'île. Comme il peut s'avérer aussi menteur qu'homme de parole, l'hésitation est constante. Stuart, dans *Literary Lost*, le compare à Murugan, celui qui fera tomber Pala, l'île dans *Island*, le roman d'Aldous Huxley (1963)[207]. Une citation explique le pouvoir et la raison d'être de la communauté dans *Lost* en parallèle avec les expérimentations de certains membres du Projet Dharma :

> They were working on experiments to see how people responded to authority and how far subjects would follow instructions based on faith alone. But it is really faith in other human beings that makes for a flourishing social structure. Characters like Ben, from *Lost*, and Murugan, from *Island*, lack the very important quality on which all human relationships rely : trust[208].

Ben envenime littéralement les rivalités et les conflits au sein des rescapés. C'est lui qui agrandira le fossé entre Jack et Locke au cours de la deuxième saison. Il sait que ce n'est pas tous les rescapés qui voient les bienfaits, le principe et les motifs de la foi. L'opposition qu'il alimente se traduit par une tension entre John Locke et Jack Shephard qui est celle entre la foi et la science. L'île devient le lieu propre de cette dynamique de confrontation :

---

[205] *Idem.*
[206] *Ibid.*, 192.
[207] Aldous Huxley, *Île*, Paris, Éditions Pocket (Coll. Romans étrangers), 2010, 480 p.
[208] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.,* p. 141.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> The island seems to offer a chance for immortality or prolonged life to those who believed and stay. For those who doubt, the island put foward a tough obstacle course of life-changing challenges. For those who lack the ability to embrace mystery (e.g. Jack Shephard), it provides the opportunity for transformation[209].

Il suffit de préciser que ceux qui ont une vie « prolongée », comme Rose, John et Ben, par exemple, croient plus naturellement (et non facilement) en l'île parce que celle-ci les ont guéris. Ce sont des êtres de foi, des êtres davantage spirituels. Pour les autres issus d'un environnement plus rationnel, ils devront passer par les étapes de leur propre transformation avant d'accepter le monde de la foi.

Hatchuel présente deux philosophies de vie qui s'opposent dans *Lost* et qui sont tirées de deux types de personnages : ceux qui croient que tout est écrit d'avance (ici le destin, ou selon l'auteure, l'éternalisme), et ceux qui croient qu'une destinée se crée à partir des actions que l'on fait (ici nommé le présentalisme)[210]. Ces philosophies s'avèrent autoréflexives. En effet, le destin est un concept renforcé par la fonction des prolepses : le spectateur connaît le futur des personnages, mais ignore comment ils s'y rendront. Évidemment que « tout est écrit d'avance » ; des scénaristes ont pensé la série : « Comme la série repose, par exemple, sur le fait que le présent peut se comprendre grâce au passé (*flash-back*) et que l'avenir (*flash-forward*) peut s'expliquer par le présent, elle promet implicitement que les faits ont été imaginés au préalable[211] ». Cependant, la fiction se détache quand même de cette prémisse de départ et donne aux spectateurs l'idée que tout se bouscule, que tout survient. Hatchuel élabore d'ailleurs une liste complète des évènements éternalistes et de ceux qui sont plus présentalistes. Ces deux types correspondent à un certain type de foi qui est abordé dans la série. Outre Jack et Locke, d'autres plus partagés, comme Desmond, incarnent d'une même façon l'opposition et l'hésitation entre la foi (le destin décide de tout) et la science (nous sommes maîtres de nos destins).

2.1. Le vrai croyant et l'acte de foi

Dans *Literary Lost*, Sarah Clarke Stuart présente un essai de psychologie sociale : *The True Believer*, d'Eric Hoffer[212]. L'essai apparaît une fois dans la série : dans la vie alternative de Ben lors de la sixième saison, dans l'épisode « Dr. Linus ». Hoffer croit que la vraie croyance est symptomatique d'une insécurité et d'une incomplétude de soi, ce qui correspond parfaitement au profil du personnage de John Locke, incarnation même de l'idée de la foi, mais aussi aux profils de tous les personnages, au sens où chacun d'entre eux ne possède rien à l'extérieur de l'île qui puisse les y retenir. Ils appartiennent au monde de l'île, et leur solitude morale fait d'eux des candidats idéals pour Jacob, le père de l'île, qui prévoit devoir être remplacé par quelqu'un pouvant posséder une foi inébranlable :

---

[209] *Ibid.,* p. 56.
[210] Sarah Hatchuel, *Fiction vitale, op. cit.,* p. 53.
[211] *Ibid.*, p. 81.
[212] Eric Hoffer, *The True Believer : Thoughts on the Nature of Mass Movements*, New York, Perennial Classics, 1989, 179 p.

> The characters of *Lost* repeatedly say things like, « I did it for the island », « the island will tell me what to do », « my [or your] purpose is to be on this island », and « it was for the island's sake ». These characters renounce their individual lives back home and their personal freedom simply to be part of something larger. They are True Believers, each willing to replace individuality with a « holy cause »[213].

Jacob avait sélectionné et suivi ces personnages au cours de leur vie, comme le démontre l'épisode « Lighthouse », où Jack apprend l'existence d'un phare aux propriétés mystérieuses qui permet de regarder les faits et gestes des candidats du père de l'île à travers le monde. Cependant, la plupart des candidats prennent du temps avant de devenir croyants. Ils ont du mal à comprendre l'importance et le rôle de l'île, compréhension qui n'est prioritaire qu'à la fin de la cinquième saison et lors de la sixième. Il faut d'ailleurs mentionner qu'il existe une nuance entre la foi incommensurable présentée par Hoffer dans *The True Believer* et celle qui intéresse les scénaristes. La première est un bilan plutôt négatif de la croyance irrationnelle dans des contextes de fanatisme religieux et de dynamiques de sectes. La deuxième accorde plutôt un bilan positif à la foi en qualifiant son caractère d'unificateur et de solidaire, comme si, dans le contexte si particulier de l'île ou dans tout autre contexte difficile, la foi était la solution de survie.

John Locke est le personnage le plus concerné par la thématique de la « vraie » foi. Cette dernière semble quelquefois sans bornes, mais, en même temps, elle est dictée et dirigée par les manipulations de Benjamin Linus. Le site des *Sceptiques du Québec* propose une explication rationnelle qui correspond à la situation de Locke :

> Il est possible que le syndrome du vrai croyant vienne du fait que, chez certains, la croyance satisfasse un besoin émotionnel beaucoup plus fort que celui de la vérité. La raison pour laquelle certains présentent un tel besoin émotionnel de croire en ce que des gens rationnels considèrent faux demeurera peut-être inconnue à tout jamais, mais le mécanisme ressemble à la façon dont quelques-uns d'entre nous font face à la dissonance cognitive[214].

Le besoin émotionnel qui manque à Locke est l'amour de son père qui l'a toujours rejeté. Ce manque de reconnaissance est latent et le suit jusque dans ses croyances. Le modèle est toujours le même : alors qu'il est persuadé d'avoir tout fait pour démontrer sa foi envers l'île (et Linus un peu plus tard), il se retrouve devant le néant, car rien ne se passe. Il doit pourtant s'expliquer les raisons pour lesquelles ses actions ne portent pas ses fruits. Quelque temps plus tard, des « signes » surgissent et lui montrent que ses efforts de « croyance » ne furent pas vains. Il continue alors de croire, et la série lui donne raison. Par exemple, dans « Deus ex machina », dans la première saison, Locke passe, selon lui, son premier test de l'île. Boone et lui se demandent comment ouvrir la trappe qu'ils ont trouvée il y a quelque temps. John attend des consignes de l'île. Au cours d'un rêve, il s'obstine avec Boone à propos de la trappe. Rien ne fonctionnera pour l'ouvrir, ils ne pourront pas le faire :

---

[213] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.*, p. 137

[214] Claude Quazzo, « Syndrome du vrai croyant » dans le dictionnaire *Les Sceptiques du Québec*, [en ligne]. http://www.sceptiques.qc.ca/dictionnaire/truebeliever.html [site consulté le 15 octobre 2013].

> Ne me dis pas que je ne peux pas faire quelque chose ! […] Si on l'a trouvée, ce n'est pas par accident. C'est parce qu'on est censé… […] L'île va nous envoyer un signe. Tu ne comprends pas que l'île teste notre foi en ce moment, qu'elle nous met à l'épreuve. Mais nous finirons par l'ouvrir, l'île nous dira comment faire[215].

Ces répliques sont entrecoupées des objections de Boone, un Boone plutôt rebelle qui pose des questions, qui rit de John et de ses croyances. Puis, on voit l'écrasement de l'avion nigérian, la mère de Locke qui le pointe et Boone, en sang. Ce dernier regarde l'avion, répète des mots incompréhensibles sur le coup mais qui prédisent ce qui lui arrivera : « Theresa monte dans l'escalier, Theresa tombe dans l'escalier » deviendra « Boone monte dans la falaise, Boone tombe de la falaise ». Au réveil de John, Bonne et lui suivent la piste du toujours supposé avion. Locke perd tranquillement le contrôle et la sensation de ses jambes. Boone veut qu'ils retournent aux grottes pour voir Jack, ce à quoi Locke répond :

> Jack n'aurait pas la moindre idée de ce qui m'arrive. […] L'important pour moi, c'est que cette île m'a redonné un corps, elle m'a transformé. Et aujourd'hui elle tente de me le reprendre et j'ignore pourquoi. Mais une chose est sûre, elle veut que je suive cette vision que j'ai eue. […] Toi et moi sommes là pour une raison et il faut la trouver. Quelque chose qui nous permettra d'ouvrir cette trappe. J'en suis certain[216].

La foi de John est déterminée par le miracle qui l'a frappé en arrivant sur l'île : alors qu'il était en fauteuil roulant sur le continent, il peut marcher sur l'île. Boone le supporte et le croit à son tour. Ils trouvent finalement l'avion, Boone grimpe la falaise pour la rejoindre mais chute avec elle. Il est sérieusement blessé. La découverte de l'avion n'a donné aucun indice à John concernant la trappe : l'avion contenait un prêtre mort et de l'héroïne. À la fin de l'épisode, il ramène Boone au campement, puis s'éclipse. Il va pleurer au-dessus de la trappe, il est déboussolé et s'adresse à l'île : « J'ai fait tout ce que tu m'as demandé. Pourquoi tu me fais ça à moi ?[217] » À ce moment, une lumière jaillit de la trappe. John sent qu'il s'agit d'un signe. C'est en fait Desmond qui, abattu, déprimé et démoralisé, a entendu Locke frapper sur la trappe. Il déploie le signal lumineux dans le bunker et réalise qu'il n'est plus seul sur l'île. Sans le savoir, ils se sont sauvés mutuellement. John a alors cru que Boone était un sacrifice exigé par l'île. Avoir la foi, pour Locke, n'a jamais été facile et il s'est buté à plusieurs échecs. D'ailleurs, dans les analepses de cet épisode, on voit à quel point John a été déçu par son père. Placé en famille d'accueil depuis toujours, il avait retrouvé son géniteur, avait fraternisé avec lui et avait accepté de lui donner son rein parce qu'il le savait très malade. À son réveil, seul dans la chambre d'hôpital, il a compris qu'il avait été utilisé. Tout le bonheur et l'espoir auxquels il avait cru venaient de s'évaporer avec la disparition de son père.

Dans le collectif *The Ultimate Lost and Philosophy*, un chapitre entier est dédié à John Locke ; « The Tao of John Locke ». On explique le concept du destin auquel le personnage se sent très attaché. Le fait qu'il ait retrouvé l'usage de ses jambes en atterrissant sur l'île y est pour beaucoup. Cependant, c'est son court échange avec Jacob (est-ce vraiment lui ?), où ce dernier lui demande de l'aider, qui, vraiment, renforcera et

[215] « Deus Ex Machina », 1.19, 4:55 (30 mars 2005).
[216] « Deus Ex Machina », 1.19, 23:40 (30 mars 2005).
[217] « Deus Ex Machina », 1.19, 41:30 (30 mars 2005).

confirmera sa foi[218]. Ben, jaloux de voir que quelqu'un était plus considéré que lui désormais, avait demandé à Locke de tuer son père : c'était sa condition pour le laisser parler à Jacob. Ben savait pourtant qu'il ne serait jamais capable de le faire. C'est pour accélérer le processus que Richard a donné à Locke le dossier sur Sawyer. Le parricide a donc mené John à ce qu'il attendait le plus : la confirmation de ses efforts pour tenter de comprendre ce qu'il fait sur l'île. Par ailleurs, dès le début de la série, Locke croyait savoir ce qui adviendrait de leur sort à tous. Dans « White Rabbit », Jack et lui discutent des causes scientifiques de ses hallucinations. Cependant, ils ouvrent aussi la porte pour la foi. Locke mentionne que l'île est spéciale, qu'elle ne répond pas aux mêmes lois que la vie réelle :

> Yet then he comes to believe there are « special » powers on the island that explain Jack's hallucinations, Locke's own physical recovery, his ability to hear the voice of Jacob in the cabin, his vision of Walt as he lay dying after being shot by Ben, and so on. These phenomena cannot be fully explained by science. In other words, Locke slowly discovers that he is not an ordinary man ; he is, in fact, a special man, a candidate chosen by Jacob, who touched him after his fall to an almost-certain death[219].

Ce résumé explique comment la série donne raison à la conviction de Locke : les survivants de l'écrasement ne sont pas arrivés par hasard sur cette île. Il va défendre ardemment cette idée au cours des quatre premières saisons et dans une partie de la cinquième.

L'acte de foi est un passage obligé pour Locke : les moments où il doit appuyer sur le bouton toutes les 108 minutes, la fois où Hélène lui demande de lâcher prise à propos de son père, lors des instructions de Boone dans un rêve étrange, tout ce qu'il fait pour devenir le chef des Autres, etc. Si, quelquefois, il est si difficile d'accomplir un acte de foi, c'est que l'île teste la foi des personnages à travers des dilemmes de toutes sortes. Søren Kierkegaard, dans son essai *Fear and Trembling*[220], analyse l'acte de foi à travers le sacrifice d'Isaac, le fils d'Abraham. Le père devait tuer le fils unique qu'il a eu avec sa femme Sarah, et ce, pour prouver sa foi. Biderman et Devlin s'inspirent des réflexions de Kierkegaard pour définir l'acte de foi : « A leap of faith requires us to do what we know in our heart is right, despite the fact that society will ridicule us, and despite the fact that no empirical evidence exists to prove that such a choice is justified[221] ». Le problème avec Locke est qu'il ne finalise pas ses actes de foi (lâcher prise avec son père, peser sur le bouton, rencontrer Jacob pour devenir le chef des Autres). Sa vie sera misérable jusqu'à la fin. Sa vulnérabilité et sa naïveté le mènent directement à des échecs constants. À sa mort, maquillée en suicide, c'est Jack, étonnamment, lors de la sixième saison, qui convaincra et amènera les autres personnages à suivre l'idée de son adversaire défunt. Locke n'avait définitivement ni l'étoffe, ni le courage, ni la force morale d'un grand héros.

---

[218] Shai Biderman et William J. Devlin, « The Tao of John Locke », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 306.
[219] *Ibid.*, p. 303.
[220] Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, traduit du danois et présenté par Charles Le Blanc, Paris, Éditions Payot et Rivages (coll. Rivages Poche / Petit Bibliothèque), 2000, 240 p.
[221] Shai Biderman et William J. Devlin, « The Tao of John Locke », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 132.

2.2. Jean-Paul Sartre : la liberté, l'existentialisme et la mauvaise foi

Dans *The Ultimate* Lost *and Philosophy*, Sander Lee écrit un chapitre intitulé « See you in another life, Brother ». Il s'agit d'une réflexion sur la série à partir de l'essai existentialiste de Sartre, *L'Être et le Néant*, mais plus précisément sur le concept de mauvaise foi. Les réflexions de départ des travaux de Lee sont les suivants : les personnages font des choix individuels. Les choix individuels et le libre arbitre des personnages peuvent créer une angoisse ou un désespoir, car rien n'existe pour calibrer si ces choix faits sont « bons » ou « mauvais ». Cela se produit aussi quand une personne se ment à elle-même et renie sa liberté ainsi que la responsabilité qui vient avec elle. L'angoisse qui provient de l'absence de confirmation du « bon choix » est une cause, selon Sartre, de la mauvaise foi (« the bad faith »). Une fatalité découle de cette situation : on ne peut pas mentir à soi-même sans courir tout droit vers l'échec ou l'incohérence. Dans son analyse sartrienne de *Lost*, Sandra Bonetto décrit la mauvaise foi : « Bad faith, to be more precise, is the lack of proper coordination of transcendence and facticity, either at an individual or an interpersonal level[222] ». Ici, la mauvaise foi n'est pas du tout en lien avec la religion, elle est plutôt pensée par rapport aux gestes quotidiens. On ne peut pas constamment se justifier des choix faits, même dans les circonstances les plus mitigées. Bonetto prend en exemple le personnage de Sayid[223]. Ce serait de la mauvaise de foi de sa part, par exemple, de dire qu'il a torturé Sawyer, dans « Confidence Man », parce qu'il voulait à tout prix aider Shannon à retrouver ses médicaments ou parce que Sawyer l'avait injustement accusé de terrorisme un peu plus tôt. La décision qu'il a prise confirme ce qu'il est : un tortionnaire.

Si on plonge dans l'essai de Sartre, la mauvaise foi est, comme on l'appelle dans le langage courant, un mensonge à soi-même. Ainsi, « la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas ici[224] », car il s'agit de la même personne. Inconsciemment, la personne connaît la vérité en même temps que, consciemment, elle se la cache. Dans sa connaissance de la vérité, elle est de bonne foi, mais dans son mensonge à elle-même, elle entretient la mauvaise foi. La conséquence première de cette situation est l'échec, car ce mensonge avorte forcément. D'un autre côté, selon Jacqueline Morne, philosophe et spécialiste de Sartre, la seule preuve de la réelle existence de la mauvaise foi est la psychanalyse. L'étanchéité entre le conscient et l'inconscient explique la réussite plausible de la mauvaise foi[225], qui doit être vue comme une sorte de déni ou du refoulement au sens freudien. Il est important de mentionner, d'ailleurs, que les personnages de *Lost* ont leur lot de refoulements. Les réactions du corps, et plus spécifiquement les émotions, d'ailleurs très fortes, sont les preuves que quelqu'un cache un traumatisme ou fuit ce traumatisme[226]. C'est pour cela que leurs agissements

---

[222] Sandra Bonetto, « No Exit… from the Island : A Sartrean Analysis of *Lost* », Sharon M. Kaye [dir.], *Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 129.
[223] *Idem*.
[224] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, op.cit.*, p. 87.
[225] Jacqueline Morne, « Une énigme de la confiance. La mauvaise foi selon Sartre » sur *Ressources communes*, 8 juillet 2008, [en ligne]. http://pierre.campion2.free.fr/mornej_sartre.htm [site consulté le 16 mars 2014].
[226] *Idem*.

sont parfois exagérés, plus particulièrement lorsqu'un épisode leur est consacré et que le spectateur en apprend sur leur passé. Ce dernier contraste ce que les personnages refoulent, ce qu'ils refusent de partager avec autrui.

Encore plus précisément, le terme foi de « mauvaise foi » se réfère à la « croyance ». Si la croyance est une « adhésion de l'être à son objet, lorsque l'objet n'est pas donné ou est donné indistinctement […], [alors la mauvaise foi] est un problème de croyance[227] ». Sartre pose alors la problématique autrement : « Comment peut-on croire de mauvaise foi aux concepts qu'on forge tout exprès pour se persuader[228] »? Dans ce cas de mauvaise foi, l'individu en question ne peut pas croire totalement à ses concepts. Sa croyance est fortement ébranlable :

> La mauvaise foi saisit des évidences, mais elle est d'avance résignée à ne pas être remplie par ces évidences, à ne pas être persuadée et transformée en bonne foi : elle se fait humble et modeste, elle n'ignore pas, dit-elle, que la foi est décision, et qu'après chaque intuition, il faut décider et *savoir ce qui est*. […] Ce projet premier de mauvaise foi est une décision de mauvaise foi sur la nature de la foi[229].

Pour que la foi puisse être mauvaise, il faut entendre que la foi puisse être également, dans un premier temps, peu convaincante. Pour illustrer ce propos, le philosophe raconte l'histoire de « l'ami Pierre » qui image le concept du néant. Si Sartre s'imagine son ami Pierre qui est ailleurs dans le monde (à Berlin, dans son histoire), il vise à se rendre compte de son absence et du fait qu'il n'est pas à côté de lui. Il est du néant. Il ne faut pas se faire croire que lorsque quelqu'un pense à un autre, il souhaite le « rendre présent » à côté de lui. Au contraire, il constate plus que jamais son absence[230]. C'est d'ailleurs dans cette histoire que nous puisons la définition exacte de la foi : il s'agit d'une croyance envers autrui, envers une personne comme envers un dieu quelconque. Il ne s'agit que de « croire en » ou de « croire que » : « Je *le crois*, c'est-à-dire que je me laisse aller à des impulsions de confiance, que je décide d'y croire et de me tenir à cette décision, que je me conduis, enfin, comme si j'en étais certain, le tout dans une unité synthétique d'une même attitude[231] ». Ici, il est question de croyance sans conscience. Cette définition explique la bonne foi ; celle qui fonctionne, qui rassemble et qui unit les personnages de *Lost* vers leur mission ultime : la rédemption. Cependant, lorsqu'on est conscient de ce que l'on croit, c'est là qu'apparaît la mauvaise foi. L'idée derrière la croyance (et la foi) est l'ambivalence, soit l'absence totale de confirmation de vérité ou de fausseté de ce en quoi le sujet croit. Plus le sujet est inconscient de cette ambigüité, plus la foi est dite « bonne ». Plus le sujet en est conscient, plus la foi est dite « mauvaise » et devient un échec. En outre, la mauvaise foi vient d'un désir de fuite. Le sujet ne veut pas croire ce qu'il devrait croire : « Mais l'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir,

---

[227] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, op.cit.*, p. 108.
[228] *Idem.*
[229] *Ibid.*, p. 109.
[230] Patrick Vauday, « Sartre. L'envers de la phénoménologie », *Rue Descartes*, 2005/I, nº 47, p. 12 [en ligne]. http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-1-page-8.htm [site consulté le 7 janvier 2014].
[231] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, op.cit.*,p. 109.

pour fuir ce qu'on est[232] ». L'île devient le lieu idéal pour que les individus se confrontent à eux-mêmes. C'est un chemin vers l'authenticité ou vers l'acceptation de soi. Dans une note de bas de page, Sartre laisse ce concept ouvert, d'ailleurs : « S'il est indifférent d'être de bonne ou de mauvaise foi, parce que la mauvaise foi ressaisit la bonne foi et se glisse à l'origine même de son projet, cela ne veut pas dire qu'on puisse échapper radicalement à la mauvaise foi. Mais cela suppose une reprise de l'être pourri par lui-même que nous nommerons authenticité et dont la description n'a pas sa place ici[233] ». Mettre en opposition la mauvaise foi et l'authenticité, c'est aussi dire, comme Jacqueline Morne l'explique dans son article sur Sartre, que « [la] mauvaise foi apparaît comme la tentative impossible pour échapper à la responsabilité de soi[234] ». Nous sommes des êtres sans excuses. Toutes les raisons et les justifications que nous pouvons donner à nos décisions prises sont inutiles et mauvaises. Nous pouvons être compris par autrui, mais nous devons quand même être responsables des décisions que nous prenons. Bonetto précise qu'être de mauvaise foi, c'est aussi rester pris dans les carcans des modèles actanciels qu'on s'est créés (le docteur parfait, l'arnaqueur sans cœur, la tueuse qui fuit, le tortionnaire sans reproches, le toxicomane à l'enfance tortueuse, etc.), modèles familiers qui ne servent qu'à ralentir l'affrontement des personnages par rapport à ce qu'ils sont vraiment[235]. Bonetto va jusqu'à dire que l'authenticité est la forme sartrienne de la rédemption, en comparant les personnages de *Lost* à ceux de *Huis clos* : « It involves taking responsability for our past and future choices, embracing new possibilities, and thus living authentically rather than in bad faith. The survivors, unlike the dead characters in *No Exit*, still have the possiblity to become whatever they want to be[236] ».

2.3. De la religion

Le terme de la foi n'est pas indépendant de celui de la religion. L'endroit où tous les personnages, à la fin de la série, se donnent rendez-vous est en fait une église. Les explications de la fonction des mondes parallèles convergent vers une idée de réconciliation des religions :

> L'église où tous les personnages se retrouvent présente les symboles des grandes religions, comme si ces dernières étaient des chemins différents qui mèneraient au même lieu – ce lieu de purgatoire rempli des résonances des vies passées. Les signes religieux multiples disent à quel point les relations nouées entre les êtres sont de l'ordre du spirituel, et témoignent du syncrétisme d'une série qui tente de réconcilier différentes visions du monde[237].

Même si la vision est profondément judéo-chrétienne, plus largement, *Lost* est une série sur la réconciliation : être en paix avec son passé, avec autrui et tous les conflits que cela implique, et finalement, être en paix avec sa spiritualité.

---

[232] *Ibid.*, p. 111.
[233] *Idem.*
[234] Jacqueline Morne, « Une énigme de la confiance. La mauvaise foi selon Sartre » sur *Ressources communes*, 8 juillet 2008, [en ligne]. http://pierre.campion2.free.fr/mornej_sartre.htm [site consulté le 16 mars 2014].
[235] Sandra Bonetto, « No Exit… from the Island : A Sartrean Analysis of *Lost* », Sharon M. Kaye [dir.], *Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 130.
[236] *Ibid.*, p. 133.
[237] Sarah Hatchuel, *Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 119.

La notion de « foi » semble répondre à plusieurs éléments mystiques de la série : « With its emphasis on the meaning of faith, *Lost* always has a spiritual dimension[238] ». Les personnages de Jacob et de l'Homme en Noir incarnent cette spiritualité. On les croit dieux ou seigneurs puissants de l'île. Pourtant, les agissements de Jacob s'avèrent peu orthodoxes. Aussi, il peut mourir et commet des erreurs au cours de sa longue existence. L'Homme en Noir, de son côté, suit des règles qu'il invente au fur et à la mesure, tout comme celles que suivent Ben, Widmore et même Jacob. Tout compte fait, ce ne sont pas eux qui représentent la spiritualité telle que la série l'enseigne. Au contraire, ce sont les personnages qui font montre d'une force morale caractérisée par la confiance, la solidarité et les sacrifices qu'ils ont faits pour le bien de leur communauté : « In "The End", we discover that there is spiritual meaning beyond the petty struggles of life (even beyond the struggle over control of the light on the island) and beyond the so-called rules for achieving salvation[239] ».

Une autre réflexion sur la foi dans la série s'appuie sur l'idée que le pouvoir de la foi se retrouve à l'intérieur des personnages. Dans *Literary Lost*, Stuart étudie la portée intertextuelle du roman et du film pour enfants *The Wonderful Wizard of Oz* au sein de la série[240]. Elle justifie la pertinence de ces deux fictions à l'aide du propos de Friedrich Nietzsche sur la mort de Dieu. Le philosophe prétend que l'avènement de la prise de conscience de la mort de Dieu donne la possibilité aux humains d'agir comme de véritables héros, d'être leur propre héros. Tout en maintenant qu'un nihilisme pourrait nuire à cet état du « Dieu mort », il affirme tout de même que la situation ouvrirait l'humain sur une possibilité créative jamais connue jusqu'à ce jour[241]. Au cours du siècle qui a suivi les réflexions de Nietzsche, les religions, plus précisément le christianisme, se sont effritées ; les états occidentaux sont devenus laïcs : au XXIe siècle, le Dieu chrétien est réellement mort, il ne reste que sa hantise, qui est partout, comme un revenant. Enfin, la situation de remise en question des religions par les sociétés occidentales est approfondie au sein même du microcosme de l'île. Tous cherchent à savoir qui faut-il croire. Les figures hiératiques d'autorité, comme Ben, Jacob, Richard, l'Homme Sans Nom ou la fumée noire, Hurley ou Jack, amènent avec eux un lot d'imprécisions et de questionnements : « [T]he castaways all seem to have competing notions about why they are there and what they should believe. At the outset, few of them trust their own intuition and abilities and, consequently, they surrender authority to figures like Ben who are just "making believe"[242] ». Les supposés sauveurs n'ont plus le rôle et le pouvoir qu'ils avaient dans l'imaginaire religieux. Celui qui ne recherche que l'appui d'autrui et qui le manipule pour arriver à ses fins agit comme tel pour camoufler son grand besoin de puissance et son manque de connaissances (ici, pour Ben, ce sont les intentions précises de Jacob et certaines questions à propos de la nature de l'île). C'est

---

[238] Sander Lee, « See You in Another Life, Brother : Bad Faith and Authenticity in Three *Lost* Souls », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 140.
[239] *Ibid.*, p. 141.
[240] L. Frank Baum, « The Wonderful Wizard of Oz », dans L. Frank Baum, *Literature.org - The Online Literature Library*, [en ligne]. http://www.literature.org/authors/baum-l-frank/the-wonderful-wizard-of-oz/ [Texte consulté le 1er juillet 2014].
[241] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.,* p. 62.
[242] *Ibid.,* p. 63.

Rapport-Gratuit.com

davantage la force morale d'un personnage qui le sauve des nébulosités de la religion et qui l'amène à répondre à ses questions lui-même.

3. Le sacrifice

Pourquoi les personnages de *Lost* se sacrifient-ils ? Qu'est-ce qui les amène à faire ce choix ? À la lumière des précédents éléments (le parricide, la communauté et la foi), le sacrifice est vu comme le geste ultime de rachat. La culpabilité nourrie par le parricide a besoin d'être purgée. Avant de l'être totalement, on se libère de cette culpabilité lentement au travers de la vie en communauté. Les personnages ont ardemment besoin d'un groupe qui les accepte tels qu'ils sont. Les gestes de fraternité se succèdent dans la série. Les personnages centraux comprennent rapidement qu'ils ont besoin des autres membres de leur communauté pour survivre (physiquement et moralement).

Pour accomplir des gestes solidaires, les rescapés du vol 815 ont besoin de ressentir la foi envers autrui. D'ailleurs, les actions empathiques des personnages seront à de multiples reprises appelées « actes de foi ». La foi dont ils ont nécessairement besoin est celle-là qui répond à un système de croyances plus grand qu'eux, à une transcendance. Ce système est représenté par l'île et ses actants spirituels (les Autres, la fumée noire, Jacob, Richard, etc.). Le temps nécessaire pour avoir la foi dépendra de chacun des personnages. Ce n'est jamais facile d'avoir la foi, comme le témoigne à multiples reprises le personnage de Locke. Enfin, dans leur modèle imputable, ils recherchent une rédemption pour éventuellement se sentir complètement libérés de leur geste impardonnable du départ : le meurtre de leur père. La rédemption est ainsi amenée par le biais du sacrifice. Le sacrifice dont il est question ici exige une sémantique précise. Il est inspiré de la religion chrétienne et, plus précisément, des sacrifices de Jésus et d'Isaac.

3.1. Définir le sacrifice

La décision du sacrifice est équivalente au « letting go », qui, lorsqu'il n'est pas fait, empêche les personnages d'accéder à la complétude de la rédemption. Stuart explore cette thématique que l'on retrouve dans le roman de C.S. Lewis, *The Great Divorce*[243], et qui devient un des messages de la série : « lâcher prise ». Dans le roman, un homme traverse le purgatoire, mais le purgatoire qu'il traverse n'est pas à l'image de celui dans la religion chrétienne. Si une âme le désire, elle peut retourner au Paradis. Pour ce faire, elle doit, entre autres, accepter sa mort et accepter tous les mauvais gestes qu'elle a posés. Les personnages de *Lost* sont pris dans le carcan de leur culpabilité due au parricide. Ils doivent se sacrifier pour consumer leur culpabilité. En même temps, ils doivent lâcher prise par rapport à leur geste et ne pas tenter d'intervenir pour changer les choses. Lorsqu'ils comprennent ce détachement, ils peuvent alors obtenir la rédemption de leur âme :

[243] C. Stample Lewis, *Le grand divorce entre le ciel et la terre*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1947, 134 p.

> Redemption in *The Great Divorce* hinges on the individual's ability to disconnect from certain presumptions he holds about his identity. The ghosts who dwell in Purgatory (or Hell) continue their live of « indefinite progress », never able to fully move on from life on earth, some even continuing to return to their old homes, haunting the living because they cannot move past their deep attachments. In *Lost*, the notions of « letting go » and « moving on » recur throughout the final season, though some characters resist it, knowing they are not ready or believing they are unworthy. An individual's ability to « let go » is a sign that he or she has been redeemed and that he or she is done with the world. In their lives, most of the central characters demonstrate their redemptive quality within the context of the community of castaways[244].

Le parallèle entre l'œuvre et la série apparaît clairement dans le dernier épisode de la dernière saison. Alors que Jack vient de mourir sur l'île après avoir sauvé ses amis et le monde entier, il se retrouve dans l'église avec son père, Christian, qui lui explique qu'il vient de mourir, qu'il vient de « letting go », qu'il vient de se libérer.

Dans un ouvrage collectif sur la notion de sacrifice intitulé simplement *Sacrifier, se sacrifier*[245], on définit les différences entre le verbe dans sa forme transitive (directe et indirecte) ou pronominale. La partie qui nous intéresse se concentre sur la définition du sacrifice dans l'imaginaire judéo-chrétien, imaginaire dont relève la série entière. L'auteur de cet article, Alain Houzieux, précise que la vision universelle du sacrifice du Christ n'est pas, à proprement dit, écrite dans la Bible. En fait, la vision globale du sacrifice n'est jamais expliquée ou précisée par les évangélistes (Matthieu, Marc, Luc, Jean). Elle est suggérée, implicite et déduite par Houzieux et par les autres théoriciens qui l'abordent. Dans son article, Houzieux commence par parler des frères Abel et Caïn, les fils d'Adam et Ève qui ne sont pas sans rappeler les frères de la série : Jacob et l'Homme Sans Nom. Ces frères abandonnés seraient les inventeurs du sacrifice pour réparer ce que leurs parents ont fait, dans le but d'être aimés et parce qu'ils avaient peur d'être repoussés[246]. Ensuite, en répondant à trois questions précises (qui offre le sacrifice? à qui est offert le sacrifice? qui en bénéficie?), Houzieux propose plusieurs hypothèses qui nous intéressent, dont une où l'on précise que Jésus s'offre en sacrifice. Ainsi, il meurt pour empêcher que les autres ne meurent. En ce sens, le sacrifice n'est offert à personne en particulier, il faut seulement que Jésus « soit mis au rang des malfaiteurs et condamné comme tel pour que les Écritures s'accomplissent[247] ». Les bénéficiaires sont les fidèles ou tous les hommes, cela dépend de ce que nous voulons : sauver les pratiquants ou offrir le salut universel. À la fin, Houzieux en arrive une ouverture intéressante : pourquoi l'idée même du sacrifice persiste-t-elle encore dans notre littérature? Dans notre cinéma? Est-il possible que tout ceci soit profondément ancré dans notre inconscient collectif? Le lien « consubstantiel » entre la religion, la violence et la mise à mort est très fort et existe encore aujourd'hui. Le lien « fondamental » entre la religion, la souffrance, la mort, la culpabilité et le renoncement est l'idée même du sacrifice tel que représenté dans la fiction actuelle. Le tout a été théorisé par Freud et son meurtre

---

[244] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost : Viewing Television Through the Lens of Literature*, *op. cit.,* p. 64.
[245] Evelyne Pewzner [dir.], *Sacrifier, se sacrifier*, Paris, Sens-Éditions (coll. Sens critique), 2005, p. 198.
[246] Alain Houzieux, « Le sacrifice dans le christianisme », Evelyne Pewzner [dir.], *Sacrifier, se sacrifier*, *op. cit.*, p. 59-60.
[247] *Ibid.*, p. 67.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

du père qui est « la forme archétypale de tous les sacrifices[248] ». Freud, malgré son athéisme, s'est inspiré des religions monothéistes pour construire ses théories et arriver à ses conclusions. À ce propos, l'entièreté de l'essai de Rosolato explique et justifie le sacrifice, sur le plan psychanalytique, dans les grands mythes de Freud, soit celui d'Œdipe et celui de *Totem et Tabou*. René Girard, pour sa part, dirait que le sacrifice du bouc émissaire est au fondement de toute communauté.

Un chapitre entier de l'essai de Rosolato repose sur les fonctions du sacrifice. On présente un postulat de départ : « Tout d'abord il importe de constater et d'admettre la validité de la perspective freudienne, celle de *Totem et Tabou* (celle aussi de T. Reik (Rituel)), selon laquelle le sacrifice se bâtit sur le meurtre du père[249] ». Comme dans le présent travail, on discute d'un processus particulier qui amène des gens à se sacrifier pour une cause qui les dépasse, mais tout en ayant un même ressort psychanalytique : ils transportent avec eux la culpabilité d'avoir tué leur père. Rosolato précise l'étape qui vient avant le sacrifice : « Je résumerai donc les fonctions du sacrifice comme un traitement de la culpabilité, devenant une exploitation, mais aussi une forme de cohésion grâce à laquelle se construisent l'alliance et la communauté. C'est la violence, neutralisée à l'intérieur, orientée et utilisée vers l'extérieur qui est le pouvoir pratique collectif[250] ». Dans le traitement de la culpabilité se retrouve la nécessité du vivre-ensemble, une thématique préalablement abordée, qui parcourt l'ensemble de la série. Il a aussi été expliqué que la communauté amenait la foi. Cette dernière n'est pas nécessairement associée à la religion. Certes, les inspirations judéo-chrétiennes de la série, tout comme celles de Freud, ne peuvent être reniées. Le psychanalyste a voulu développer des théories pour faire voir au grand jour l'importance et la présence du meurtre du père et ainsi faire tomber la toute-puissance des grandes religions monothéistes :

> Pour l'athée que Freud se voulait être, une telle configuration, outre l'extraordinaire révélation des désirs qu'elle condensait, permettait de prendre des distances à l'égard des mythes religieux dominants de notre civilisation. Car le polythéisme grec au lieu du monothéisme entraîne comme conséquence dans le mythe œdipien le dévoilement du meurtre du père, si soigneusement tenu à l'écart, rejeté par les trois religions. La dynamique de la culpabilité se prête en conséquence à des solutions différentes[251].

Les traitements de la culpabilité sont différents, car le fait pour Œdipe d'admettre son parricide l'amène dans une profonde solitude qui le marginalise aux yeux d'autrui : « Ce virage passe par la déréliction profonde, amorce une renaissance lorsque Œdipe déclare (*Œdipe à Colone*, vers 393) : "c'est donc quand je ne suis plus rien que je deviens vraiment un homme"[252] ». Dans le cas de *Lost*, les moments de grande vulnérabilité des personnages ne sont montrés qu'aux spectateurs. Il est rare qu'ils partagent leurs angoisses à leurs pairs; c'est lors de ces moments d'angoisse qu'ils se sentent les plus seuls. Ils s'isolent et refusent l'aide des autres.

---

[248] *Ibid.*, p. 72.
[249] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 74.
[250] *Ibid.*, p. 77.
[251] *Ibid.*, p. 130-131.
[252] *Ibid.*, p. 132.

Pourtant, ils vivent tous le même sentiment et doivent tous, à un moment ou à un autre, se libérer de cette vulnérabilité, symptôme de leur culpabilité. Par exemple, Hurley, dans son cas, se sent extrêmement coupable de s'empiffrer. Dans l'épisode « Dave », on ressent sa culpabilité alors qu'il rencontre son psychiatre, dans l'hôpital psychiatrique où il séjourne. À un autre moment, lors d'une soirée entre amis, il est, avec plusieurs autres connaissances, sur le balcon d'un appartement qui va s'effondrer. Il croit que c'est de sa faute, il est angoissé, il a du mal à dormir et à se refaire un réseau d'amis, mais il n'arrête jamais de manger avec excès. Pour cause, Dave, son ami imaginaire, sa mauvaise conscience, le pousse à manger encore plus. La gourmandise est donc un effet néfaste de l'abandon de son père, un abandon qu'il a transformé en parricide. Sympathique et bon vivant, malgré ses angoisses personnelles, Hurley est l'un de ceux pour qui la vie en communauté est la plus évidente, naturelle. La foi en l'île, il va l'acquérir petit à petit avec tous les morts à qui il parle : Charlie, Mickael, Isabella, Jacob. Dans la sixième saison, il devient, grâce à cette faculté, le *leader* des rescapés. Alors qu'il avait presque toujours suivi et épaulé Jack, c'est lui que Jack doit suivre à son tour. Le sacrifice ultime de Hurley vient, d'une part, du fait qu'il va, après Jack, devenir le protecteur de l'île pour les années à venir et changer les règles de Jacob, comme on le voit dans le court épisode « The Man in Charge » venant clore un certain pan de la série. D'autre part, dans le monde parallèle, Hurley va compléter son sacrifice en aidant activement Desmond à ressembler tout le monde dans leur « vie après la mort ».

Pour sa part, le philosophe René Girard va sensiblement dans le même sens, en affirmant que la culture occidentale est la première à délaisser le sacrifice religieux[253]. Ce qu'il nous reste, c'est l'imaginaire du sacrifice, ou une définition plus générale de l'acte; un geste héroïque à la limite. L'objectif du présent mémoire n'est pas de qualifier ou de quantifier le degré de violence du sacrifice. Il est plutôt question de juger de sa pertinence, de son but. Dans l'analyse de la série, nous préférons l'acte de *se sacrifier* (verbe pronominal) plutôt que celui de *sacrifier*.

3.2. Les sources du sacrifice

René Girard est le plus important penseur du concept de sacrifice. Dans un très court essai intitulé sobrement *Le sacrifice*, Girard plonge dans les origines religieuses judéo-chrétiennes et védiques du sacrifice. Ce que nous en retiendrons ici, d'une part, c'est l'importance de la rivalité dans le sacrifice[254], et d'autre part, la haine qui découle d'une des parties de cette rivalité[255]. Cette dernière se développe entre des jumeaux ennemis et se retrouve dans les multiples textes fondateurs des sociétés, des cultures et des religions :

> Dans les mythes fondateurs, c'est souvent le thème des jumeaux ennemis qui signifie la réciprocité indifférenciatrice du mimétisme. […] Une seule chose dans nos petits drames qui est plus importante que les rivalités, et c'est le sacrifice qui les conclut. Le fait que les rivalités toujours recommencent, après chaque conclusion sacrificielle, ne

[253] René Girard, *Le sacrifice,* Paris, Bibliothèque nationale de France (coll. Conférences del Duca), 2003, p. 12-13.
[254] *Ibid.*, p. 20.
[255] *Ibid.*, p. 24.

> signifie pas que ces conclusions sont temporaires, provisoires. […] Les rivalités recommencent toujours, mais sur la base chaque fois d'un nouvel objet et d'un nouveau désir[256].

La thématique des mythes fondateurs n'est pas sans rappeler l'épisode « Across the Sea », où l'on rencontre Jacob (toujours vêtu de vêtements couleurs claires), son frère jumeau, l'Homme sans Nom (toujours vêtu de vêtements de couleurs foncées), et leur Mère adoptive. L'épisode raconte le mythe fondateur de l'île, bien qu'on s'imagine qu'avant, il y a eu l'histoire du personnage appelé Mère, etc. : « Chacune de mes réponses ne fera qu'appeler une autre question[257] », annonce Mère à Claudia, la mère biologique des jumeaux. On apprend que si Jacob a la mission de protéger l'île et d'empêcher l'Homme en Noir, son propre frère, de la quitter, c'est de sa faute. Il l'a tué pour venger la mort de Mère qui, elle, les avait empêchés de se faire du mal mutuellement. Elle connaissait les conséquences : c'est parce que Jacob a assassiné son jumeau sans nom que ce dernier est devenu la fumée noire. Il s'agit du sacrifice fondateur. Girard, à ce propos, parle d'exaspération de la part des rivaux : « Je perçois l'idée que, si les rivalités s'exaspèrent suffisamment, elles sont capables d'engendrer, et elles seules engendrent, non pas le sacrifice rituel d'emblée, bien sûr, mais son origine, le meurtre fondateur, le modèle des sacrifices rituels. Le sacrifice n'est pas, dans son principe, une invention humaine[258] ». Le meurtre fondateur de la série est en même temps celui de Claudia par Mère, celui de Mère par l'Homme Sans Nom, et finalement, celui de l'Homme Sans Nom par Jacob. À la fin, il ne reste donc que Jacob, qui s'obligera à se plier aux principes de Mère tels qu'il lui avait promis. Thiellement aborde lui aussi la rivalité dans son essai sur la série. Il explique les conséquences de ce que l'on comprend, dans l'épisode « Across the Sea », à propos des frères jumeaux :

> L'homme Sans Nom a vu la vérité sur l'imposture de Mère et son crime originel, mais la conséquence de cette découverte est de le rendre sombre, triste et vain. Jacob a décidé de s'accorder aux principes défendus par Mère, au-delà de sa propre tromperie, et la conséquence est une vie également sacrifiée, mais sacrifiée à des principes supra-humains qui lui auront permis de se dépasser lui-même – comme l'île aura permis successivement à Locke et à Jack de dépasser leur médiocrité initiale. Ce que la série montre, c'est le différentiel existentiel que produit l'accord sur les principes métaphysiques qui régissent le récit. Et ce différentiel distingue, pour toujours, une victime (la fumée) d'un martyr (Jacob). Ce différentiel distingue les êtres de l'ombre et ceux de la clarté[259].

Les deux personnages sont sacrifiés d'une manière différente. Le sacrifice fondateur est double : le spectateur perd son temps à savoir qui est le « bon » jumeau et qui est le « mauvais ». Thiellement parle des êtres de l'ombre et des êtres de la lumière, et ce que ces dénominations signifient, à la lumière des recherches de Girard, c'est plutôt une façon de percevoir ou de vivre sa vie : en ayant la foi (le martyr, être de la lumière, qui garde la foi malgré les difficultés) ou en se fermant au monde de l'âme (la victime, être de l'ombre, qui vit des épreuves difficiles qui lui font perdre la foi). Ceux qui ont la foi acceptent la théodicée, le principe selon lequel le mal peut coexister avec la foi et la bonté de Dieu. *Le livre de Job* est le texte de l'Ancien Testament qui défend ce principe. Dans *Literary Lost*, Stuart compare Job à Locke. Comme Job, Locke cesse de croire aux

---

[256] *Ibid.*, p. 23.
[257] « Across the Sea », 6.15, 2:40 (11 mai 2010).
[258] René Girard, *Le sacrifice, op. cit.*, p. 24
[259] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que Lost*, *op. cit.*, p. 95-96.

moments où il subit les pires malheurs qu'un humain puisse vivre. Il est, comme mentionné plus tôt, toujours en train d'osciller entre la foi et l'envie de tout abandonner.

Les quatre personnages (les deux jumeaux, Claudia et Mère) dont il vient d'être question se regroupent sous un mythe fondateur : celui de l'île. La notion de mythe est approfondie par Girard. Il l'oppose aux récits de l'Évangile, qui eux, démystifieraient le mythe, qui est de toute évidence faux, car ceux qui le racontent ne sont pas ceux qui en ont été les victimes :

> Un mythe fondateur est un phénomène de bouc émissaire déformé de façon spécifique et toujours reconnaissable parce que ce sont des lyncheurs eux-mêmes qui le racontent, autrement dit les bénéficiaires jamais détrompés de la réconciliation qui résulte du lynchage unanime et de rien d'autre[260].

Selon ces propos, c'est le jumeau sans nom qui serait la victime. Malgré tout le mal qu'il a pu faire, il reste la personne tuée par son frère Jacob et lynchée par lui et ses troupes, autant les Autres que les survivants du vol 815. En effet, avant la sixième saison, les alliances se font et se défont au cours de la série et il n'est pas évident de savoir pour qui ou pour quoi les personnages travaillent. Même qu'à certains moments, les personnages croient œuvrer pour une cause, mais ils donnent tout pour l'autre. Les deux principales croyances soutenues par chacun des jumeaux sont, d'un côté, celle de croire en l'île et de devoir la protéger (et ainsi rester sur l'île tel que le souhaite Jacob), et de l'autre, celle de croire en ce qui peut se prouver (et ainsi quitter l'île avec l'Homme en Noir). Les deux frères tirent les ficelles des personnages et les font hésiter par rapport à ce qu'ils veulent vraiment. Selon la vision de Girard, les rivaux refusent de se partager les sacrifices : pour laquelle des deux croyances un personnage se sacrifiera-t-il? Il semble aussi plausible que ces deux hommes commandaient les sacrifices des autres personnages. Ils ne peuvent pas se les partager, leur vision du monde étant trop opposée. Cependant, une vision ressort : celle de Jacob. Pour créer une équipe et un véritable opposant, Girard va parler de mimétisme :

> Deux, puis trois, puis quatre antagonistes vont faire alliance contre un cinquième et, de proche en proche, le mimétisme va faire boule de neige contre un antagoniste plus ou moins quelconque. Le système entier, alors, va finir par bousculer dans l'unanimité contre un adversaire unique, un *bouc émissaire* choisi par le mimétisme lui-même. La confusion croissante, l'indifférenciation peuvent polariser toute une communauté contre un individu unique, un ultime ennemi qui apparaît soudain comme seul responsable de la catastrophe et se fait tout de suite lyncher. […] Universellement honnie d'abord, la victime, en raison de sa puissance réconciliatrice, fera bientôt figure de sauveur. Le miracle du sacrifice, c'est la formidable « économie » de violence qu'il réalise. Il polarise contre une seule victime toute la violence qui, un instant plus tôt, menaçait la communauté entière. Cette libération paraît d'autant plus miraculeuse qu'elle intervient toujours *in extremis*, à l'instant où tout paraît perdu[261].

Dans les derniers épisodes, il est clair alors que tous se rallient derrière Jacob (puis derrière Jack, et enfin derrière Hurley) contre le jumeau en noir dans la peau de Locke. Mais comme dit précédemment, cela n'a jamais été clair au cours des cinq premières saisons, et là est la problématique des communautés : c'est que la roue tourne; il y a toujours une nouvelle victime à trouver, quelqu'un sur qui on doit jeter le blâme. Les

[260] René Girard, *Le sacrifice*, *op.cit.*, p. 58.
[261] *Ibid.*, p. 26.

sacrifices dont il est ici question ne doivent pas seulement être pris au sens concret du terme. Ils peuvent être symboliques.

3.3. Les inspirations judéo-chrétiennes

La définition qui correspond au sacrifice tel qu'il se reflète dans la série se trouve directement dans l'imaginaire de la religion chrétienne. Un autre sacrifice judéo-chrétien bien connu est mentionné dans la série : le sacrifice d'Isaac. Il en est question dans la plus ancienne analepse de la vie de Desmond, l'épisode « Catch 22 ». Après un évènement troublant, Desmond décide de rentrer dans un monastère pour comprendre ce qui lui était arrivé, pour accepter, surtout, les choix qu'il a faits dans le passé. Le frère Campbell l'accompagne dans son processus de retrait. Au milieu de l'épisode, les deux discutent du sacrifice d'Isaac parce que le nom du vin que ces moines produisent correspond au lieu où Dieu a demandé à Abraham de tuer Isaac, son fils : le mont Moriah. Desmond met en doute l'ordre de Dieu : si Dieu n'avait pas demandé au père de sacrifier le fils, il n'aurait pas eu à le sauver. Ce qui mène le frère à confronter Desmond : « Peut-être sous-estimez-vous la valeur du sacrifice, frère Desmond ?[262] ». Ce dernier est encore bien jeune à cette époque : il n'a pas rencontré Penny et n'a pas encore dû appuyer sur un bouton toutes les 108 minutes pour sauver le monde, de se donner comme mission de sauver constamment la vie de Charlie, de faire les aller-retour à Oxford pour Faraday, d'enlever le bouchon de la source de lumière pour tuer l'Homme en Noir et de rassembler tout le monde dans la mort (ou dans les visions parallèles). Comme il a été dit récemment, Desmond serait la clé de la série, selon plusieurs spécialistes qui ont réfléchi à la question. Il l'est selon les deux perceptions de l'île (science et spiritualité) : il résout les problèmes liés à l'importante charge magnétique qui se trouve à l'intérieur de l'île et, en même temps, règle les problèmes liés au mysticisme de l'île.

Rosolato, de son côté, actualise les mythes sacrificiels, comme celui d'Abraham, en expliquant le lien qui unit la société et la perception qu'elle a du sacrifice. Il aborde en détail,

> tout d'abord, les imagos sacrificielles issues des religions, même si celles-ci ne sont plus pratiquées, non seulement comme un fonds transmis, mais aussi, dans leurs racines, comme une organisation spontanée que sécrète la vie communautaire à partir de fantasmes et mue par le désir qui porte aux réalisations collectives[263].

Les inspirations judéo-chrétiennes de la série sont en fait des imagos. Il s'agit de l'imaginaire qui reste et qui motive le destin des personnages. Elles se conservent, car elles « appartiennent au milieu socioculturel dont on admet cependant les valeurs non religieuses[264] ». Rosolato présente trois profils du sacrifice dans la société actuelle. Ce sont des nuances ou des transformations des mythes sacrificiels. Le deuxième profil s'appelle « Mort et résurrection ». Il incarne ce qu'il reste du sacrifice et peut se résumer à « l'acceptation du

[262] « Catch 22 », 3.17, 14:10 (18 avril 2007).
[263] Guy Rosolato, *Le sacrifice : repères psychanalytiques, op.cit.*, p. 154.
[264] *Ibid.*, p. 155.

risque pris pour vaincre la mort[265] ». Rosolato précise aussi ce vers quoi il mène : « La proximité du bonheur (du bien) espéré, le fait de pouvoir surmonter le danger assumé, le courage déployé donnent à l'acte un prestige exaltant[266] ». Des personnages comme Kate ou Sawyer se sacrifient souvent en ce sens. Ils n'en meurent pas ; ils quitteront l'île dans le dernier épisode de la série, avec Richard, Lapidus, Claire et Miles. Cependant, ils sont toujours les premiers partants pour les missions dangereuses contre les Autres ou contre le groupe de Widmore. Sawyer saute de l'hélicoptère pour sauver ses amis d'un deuxième écrasement, sort Claire d'une maison en feu, ment à tous ceux à qui il faisait confiance dans le projet Dharma pour intégrer ses amis venus du futur, etc. Kate part à la recherche de Charlie avec Jack, veut aller chercher Jin pour qu'il embarque dans l'hélicoptère, revient sur l'île pour ramener Claire, etc. Bref, ils s'oublient souvent, risquent la mort, surmontent des dangers, et tout ça, pour non seulement acquérir « le prestige exaltant » dont fait mention Rosolato, mais surtout pour continuer de se racheter de leurs péchés. Ce n'est pas surprenant que ces deux personnages se retrouvent souvent dans des situations semblables au cours de la série. Ils sont tous deux très durs, peuvent tuer, mais sont quand même des êtres capables de confiance et d'amour. Surtout, ils ont un réel besoin d'appartenir à un groupe. Ce sont les personnages les plus seuls : la famille de Sawyer est décédée et celle de Kate l'a reniée, et comme ils sont en cavale, ils n'ont pas d'amis. En fait, ils auront seulement une amie chacun et elle sera commune : Cassidy.

Dans le long épisode « The End », Jack Shephard prend son rôle de sauveur très au sérieux et certains essayistes ne manquent pas de le comparer avec la grande figure chrétienne qu'était Jésus. Hatchuel compare leur situation physique. Il est « blessé au flanc comme l'était Jésus, [qui] accepte son destin sacrificiel pour assurer protection et rédemption[267] ». Dans un chapitre de *The Ultimate* Lost *and Philosophy*, on se concentre davantage sur le type de violences similaires qui est perpétré dans la série et dans les idéologies chrétiennes. De plus, l'auteur rappelle le fait que Jack et Jésus deviennent des héros survivants de toute cette violence. Le ton employé semble ironique :

> The conclusion of the show weaves together two different forms of redemptive violence that are characteristic of Schmittian and Christian ideology. First there is what I might call « Schmittian violence » – that is, war and the extermination of the other, here the evil brother who becomes Smoke Monster Locke. Second is that might be called Christian violence, the violence of human sacrifice for the sake of redemption, the Jesus-Aslan moment that requires the hero to die, and preferably die at the hands of his or her enemy, in order to save the « good people ». In the most ideal cases, the Christ-figure who submits to death is later resurrected […], just in time to lead everyone to the promised land. Jack, of course, executes both forms of violent resolution. He manages both, as a Schmittian hero, to kill off his enemy (with Kate's help) and, as a Christlike son of the Father, to die at his enemy's hand, to be resurrected, and to see his people enter something like the kingdom of God[268].

---

[265] *Ibid.*, p. 157.
[266] *Idem*.
[267] Sarah Hatchuel, *Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 110.
[268] Peter S. Fosl, « « Friends and Enemies in a State of Nature », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 184-185.

Les références religieuses se traduisent dans le vocabulaire utilisé. Cependant, ce qui nous intéresse le plus ici est l'explication autour du sacrifice de Jack, le sacrifice final – de son statut violent et rédempteur. En fait, c'est ce à quoi la plupart des personnages accèdent, dans une fin pas toujours aussi grandiose, mais dans un geste extrêmement symbolique d'altruisme. Ils apprennent à (et doivent) se sacrifier pour être totalement déculpabilisés du parricide qu'ils avaient commis. Certes, c'est Jack qui accepte la mission ultime à la fin et semble être le sauveur de tous. Cependant, Hatchuel précise que la victoire est plutôt communautaire malgré l'accent qui est mis sur l'épopée de Jack : « La fin relie ainsi le sacrifice christique à la résurrection – celle de Jack, mais aussi celle de tout le groupe qu'il aura pu "sauver" dans tous les sens du terme […]. Cette thématique du héros rédempteur peut néanmoins être nuancée, car, dans *Lost*, il n'y a ni gourou omnipotent ni sauveur unique : la victoire et la rédemption sont atteintes grâce à la solidarité et l'effort d'une communauté[269] ». Chacun s'est sacrifié à son tour, au sens où chacun a fait passer ses intérêts *après* ceux de sa communauté.

Jack n'est pas le seul personnage qui fait écho à Jésus. Locke peut aussi être un exemple christique. À la fin de « House of the Rising Sun », il dit à Charlie qu'il le sait pris avec des problèmes de consommation : « L'île a le pouvoir d'exaucer les vœux. Et pour cela, il faut lui faire une offrande[270] ». Ce qu'il suggère, en fait, c'est que Charlie renonce à la drogue. Locke lui montre alors qu'il a retrouvé sa guitare. Dans l'épisode suivant, « The Moth », Locke joue les sauveurs. Il propose un marché à Charlie qui fait référence à saint Pierre, qui renia trois fois Jésus. Locke, qui a en sa possession l'héroïne, permet à Charlie de lui demander trois fois sa drogue. La troisième fois, il la lui donnera, mais en échange de quoi Charlie aura échoué sa mission : « C'est à travers la lutte qu'on devient plus fort[271] », lui dira-t-il après lui avoir raconté la métaphore du papillon qui doit sortir seul de son cocon. Locke aide ou accompagne également d'autres personnages, comme Boone, Shannon, Claire et Jack pour qu'ils cheminent et comprennent certaines situations. Sinon, il incarne aussi la figure christique, quand, à la fin de l'épisode « This Place is Death », John tourne la roue, la même que Ben avait tournée pour déplacer l'île, mais au lieu de la déplacer à nouveau, il la fige dans le temps, en 1977. Il est à son tour déplacé sur le continent, mais en 2007. Là-bas, il va devoir convaincre les personnages qui ont quitté l'île d'y revenir. Pour ce faire, il devra mourir : « Cela correspond certainement à la définition du sacrifice[272] », lui dira Christian juste avant qu'il ne tourne ladite roue. Dans les prolepses de l'épisode suivant, « 316 », Héloïse Hawking renchérira en s'adressant à Jack :

> HÉLOÏSE: John va vous aider, grâce à sa mort, à repartir. Il sera comme une sorte de mandataire. Il servira de remplaçant.

---

[269] Sarah Hatchuel, *Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 110-111.
[270] « House of the Rising Sun », 1.06, 33:30 (27 octobre 2004).
[271] « The Moth », 1.07, 20:00 (3 novembre 2004).
[272] « This Place is Death », 5.05, 37:10 (11 février 2009).

JACK: Remplaçant de qui?

HÉLOÏSE : Jack, à votre avis? […] Vous allez prendre quelque chose qui appartient à votre père et vous allez le donner à John. C'est comme ça, il le faut[273].

Même s'il trouve ça grotesque et inconcevable, Jack va inhabituellement faire ce qui lui est demandé et posera un acte de foi. Pour retourner sur l'île, les personnages doivent recréer les circonstances de leur venue. Le maximum de gens qui étaient dans l'écrasement la première fois doivent se retrouver sur le nouveau vol, Ajira 316, qui les ramènera sur l'île. Finalement, dans « The Life and Death of Jeremy Bentham », Locke, alias Bentham, tente sans succès de compléter sa mission. Il comprend que sa parole, seule, n'a pas de poids, mais qu'il va devoir mourir pour prouver la véracité de son argumentaire. Alors qu'il était sur le point de se suicider, Ben intervient pour l'en dissuader, mais ce n'est qu'une tactique pour connaître les informations secrètes que Locke détenait : « John, vous n'imaginez pas à quel point vous êtes important. […] Si vous avez Jack, vous avez tout le reste de vos amis[274] ». Après avoir calmé Locke sur les procédures à entamer pour convaincre les autres, Ben le tue froidement et tente de masquer le tout en suicide. Il peut maintenant reprendre son poste de chef et n'aura pas tort : la mort de Locke convaincra Jack de repartir.

L'épreuve de l'île vers la rédemption

On a vu que les personnages de *Lost* sont mis à l'épreuve sur l'île. L'île les connaît et sait de quoi ils ont besoin. Tout d'abord, alors qu'ils sont dans un état de nature « arrangé » par les circonstances de l'écrasement, les personnages doivent apprendre à vivre ensemble pour ne pas mourir seuls. L'épisode « White Rabbit », centré sur Jack, le personnage qui assume le rôle de *leader*, est évocateur de ce besoin ardent de travailler ensemble pour survivre, physiquement mais aussi moralement. Les personnages étaient si seuls dans leur vie sur le continent qu'ils ont besoin d'être entourés, de faire confiance à autrui pour ne pas mourir seuls, dans cette vie (de l'île) ou dans l'autre (celle de continent). Les théories de l'état de nature selon Rousseau ont surtout été exposées afin de parler du contrat social qui bénéficie aux membres qui le « signent ». De plus, la volonté générale, qui se définit comme étant la voix du peuple, ressort du contrat et transmet les besoins d'une communauté qu'il faut respecter pour que l'équilibre règne. Le contrat social a mal vieilli avec les années, étant donné que ses bases dataient du Siècle des Lumières, une période où la religion prenait beaucoup plus de place qu'aujourd'hui. Par ailleurs, la relation communautaire amène aussi les personnages à se confronter aux autres. D'une part, les autres sont ceux qu'ils côtoient : l'île tente de représenter un microcosme de la société occidentale actuelle en mélangeant les Américains blancs et des personnages d'autres cultures, comme celles de l'Irak, de la Corée du Sud, du Nigéria, de l'Australie ou de l'Écosse. D'autre part, la communauté que forment tous ces autres, et donc les rescapés, deviendra le

[273] « 316 », 5.06, 13:05, (18 février 2009).
[274] « The Life and Death of Jeremy Bentham », 5.07, 37:20 (25 février 2009).

Rapport-Gratuit.com

« nous » inclusif des spectateurs par identification. Ce « nous » rencontrera le peuple indigène de l'île, les Autres (avec une majuscule). Qu'ils soient l'objet de fascination, obsession ou aversion, les Autres confrontent très activement le « nous » : « L'enfer, c'est les Autres », écrira Sartre dans *Huis clos*.

Les réflexions de Jean-Paul Sartre ont nourri la première et la seconde partie de ce chapitre. Dans la seconde partie qui se concentre sur la foi, on montre comment, rapidement ou non, les personnages se mettent à croire. Croire en l'île, oui, mais avant tout, croire en leurs possibilités et en leurs pairs. Certains peuvent être de mauvaise foi, comme l'explique Sartre dans *L'Être et le Néant*, alors que d'autres peuvent être de vrais croyants, comme les présente Hoffer dans *The True Believer*. Plusieurs visions s'affrontent, mais les personnages qui incarnent l'affrontement des croyances sont John Locke et Jack Shephard. Le premier a la foi, et l'autre est un homme de science. Ironiquement, à la mort de Locke, Shephard va prendre le parti de Locke et va effectuer son travail, pendant que le corps de Locke se retrouvera pris par la fumée noire. Celle-ci est persuadée que l'île n'a pas à être protégée. Le corps de Locke prend donc le parti de Sherphard.

La foi a mené les personnages au sacrifice. Le sacrifice tel qu'attendu par l'île ou tel que présenté par les scénaristes en est un christique. Inspiré par la religion judéo-chrétienne, le sacrifice dans *Lost* en est un qui sauve le monde. Les personnages qui se sacrifient le font toujours pour une cause plus grande. Le geste se traduit de plusieurs façons : leur mort, en montrant un courage plus grand que nature dans la mort, en limitant leur liberté pour en donner à l'autre ou par la décision de se donner pour l'île. L'acte sacrificiel est pronominal : se sacrifier, et le faire pour les autres, dans une perspective toujours communautaire. Les essais de Guy Rosolato et René Girard ont permis de concevoir le sacrifice dans une perspective historique, freudienne (donc psychanalytique) et religieuse. L'importance de jumeaux ennemis, à la source de plusieurs récits occidentaux ou religieux sur le parricide, le lien social et le sacrifice, a été soulignée. Finalement, nous avons soulevé la ressemblance entre le sacrifice du Christ et ceux de Jack et Locke.

Troisième chapitre : La figure de l'île

L'île est ce qui est arrivé de mieux aux personnages coupables du parricide. Il est évident que géographiquement, l'île permet un renouveau : isolée, elle n'existerait pas sur les carte et les rescapés qui s'y retrouvent ne s'y connaissent pas. Cependant, ils ne comprennent son importance qu'à l'avant-dernier épisode. Pourquoi l'île est-elle le lieu idéal pour la survie morale des personnages ? C'est leur situation particulière qui fait en sorte que l'île est un peu celle de la deuxième chance. Comme il a été abordé dans les premiers chapitres, les personnages de la série ont tous commis un parricide, ont ardemment besoin d'autrui, besoin d'avoir confiance, d'avoir la foi et de se sacrifier pour se racheter de leur péché. Le spectateur connaît les points communs et les connexions entre les personnages, mais ces derniers ne partagent que très peu leurs craintes et leurs expériences passées. Jack rassure Kate dans « Tabula Rasa », le troisième épisode de la série dont le titre est très explicite, mettant en évidence la deuxième chance dont ils ont tous besoin : « Ça n'a pas d'importance ce qu'on était avant. On est tous morts il y a trois jours. On devrait tous avoir droit à un nouveau départ[275] ». Suivant cette citation, la chanson « Wash Away » de Joe Purdy consolide la réplique de Jack. Ils doivent « laver leur péché » et l'île leur permet de le faire. Alors que la musique passe d'intra à extradiégétique, apparaissent des images au ralenti de gestes qui traduisent les objectifs futurs de la vie des personnages : l'entraide, la compassion, la réconciliation. Ils sont par défaut au « niveau zéro », tel que le suggère Jacques Lacan : ils ont chacun répondu à leur pulsion de mort. C'est l'état dans lequel ils se trouvent, étant donné que, collectivement, ils sont tous coupables de parricides. Plusieurs allusions au renouveau reviennent dans d'autres épisodes. Dans « Walkabout », l'épisode suivant, on apprend que Locke était en fauteuil roulant avant d'atterrir sur l'île. Dans les dernières images de l'épisode, de gros plans sont faits sur le visage de Locke et son fauteuil. Les deux se perdent dans une image floue du feu qui est en train de brûler l'avion, seul symbole de leur ancienne vie. Même chose pour Charlie qui va décider de jeter son dernier sachet d'héroïne dans le feu pour garder sa guitare dans « The Moth » : selon Locke, il devait faire une offrande à l'île pour qu'elle lui donne ce qu'il veut. La drogue était synonyme de son ancienne vie, mais aussi de son conflit avec son frère. Il commence à lâcher prise (« letting go »).

Il faut savoir que l'île de *Lost* possède des caractéristiques qui vont au-delà de ce qui a déjà été fait dans les récits îliens. Tout d'abord, si, par définition, l'île est isolée par les eaux et totalement détachée du continent, celle de *Lost* est introuvable. Elle possède des capacités métaphysiques pour se déplacer dans le temps et dans l'espace. La série joue d'ailleurs sur ce principe spatiotemporel : la question « où sommes-nous ? » se transforme en « quand sommes-nous ? » au cours de la cinquième saison. Ne la trouvent que ceux qui y sont les bienvenus. Elle possède un caractère « magique » : sa lumière, ses propriétés électromagnétiques qui guérissent les gens (Rose et son cancer, Locke et sa paraplégie, Jin et son infertilité)

[275] « Tabula Rasa », 1.03, 38:45 (6 octobre 2004).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

et les blessures. Cependant, certains tombent malades (Ben et sa tumeur, Sayid et Claire qui ont été « infectés » par le mal puis touchés d'une insensibilité particulière) et personne ne peut s'y reproduire (la femme et le bébé ne survivent que très rarement au-delà de trois mois).

Ensuite, comme il a été mentionné dans le précédent paragraphe, l'île est le lieu des apprentissages et de la transcendance. Le processus vers la rédemption ne se fait pas sans effort, sans étapes : la vie en communauté, la foi en l'île et le sacrifice doivent précéder l'accès à la rédemption, et l'île ne fera pas en sorte que ce soit facile. Les personnages seront testés. Certains auteurs comme Thiellement vont parler d'une quête initiatique qui permet aux personnages de passer de la culpabilité à la dignité. Aussi, l'île permet – et là est l'aboutissement de leur cheminement – une rédemption complète pour les personnages qui se trouvaient aux prises avec la culpabilité d'avoir tué leur père. Mais pointons le fait que sa portée n'est pas qu'individuelle : la rédemption qu'ils y trouveront a une portée plus collective. Les personnages se rachètent de leur péché principal, mais ils ne le font pas que pour eux. En se sacrifiant, et du même coup en se libérant, ils permettent à l'humanité de survivre. Ils se sauvent et sauvent le monde. C'est la portée universaliste de sa structure mythique.

Certaines particularités de l'île dans *Lost* rejoignent celles des récits insulaires et se classent en trois grandes catégories : 1) la double nature ou fonction de l'île, 2) la spiritualité qu'elle amène aux personnages en perte de repères autant géographiques que personnels et 3) le sous-genre fictionnel auquel elle se rattache : la robinsonnade. Ces catégories sont en fait les traits qui nous aident à élaborer la notion de figure et l'interprétation de celle-ci dans *Lost*.

Nous allons montrer, dans un premier temps, à partir des réflexions de Gilles Thérien et Martin Lefebvre, comment se construit une figure. L'analyse des processus de lecture et de spectature sera la porte d'entrée de la réflexion sur l'apparition et l'importance de la figure. Dans un deuxième temps, la notion de la figure sera justement définie à partir des travaux de Martin Lefebvre et Bertrand Gervais. Par la suite, sans mettre de côté le genre de la robinsonnade, nous élaborerons, à partir de la définition de la figure selon Philippe Dubois, sur quelles bases littéraires et picturales l'île a fait école dans nos imaginaires. Finalement, nous présenterons l'île comme l'espace-matière idéal d'une rédemption à grande échelle où l'œil et le miroir jouent des rôles « figuratifs » dans la forme de la série.

Provenance et définition de la figure

Quatre auteurs retiennent notre attention pour tenter de définir adéquatement le concept de « figure ». Dans le collectif *Théories et pratiques de la lecture littéraire*[276], une partie est dédiée non pas à la lecture, mais à sa pratique parallèle dans sa version télévisuelle ou cinématographique : la spectature. Dans cet ouvrage, Martin Lefebvre adapte au cinéma l'acte de lecture selon Gilles Thérien dans « Le parti pris de la spectature ». À l'intérieur de l'un des cinq processus de la spectature/lecture naît la figure : il s'agit du processus symbolique. Cependant, sans être des étapes en rapport hiérarchique, les autres processus sont nécessaires à la totale compréhension de la notion de figure. La figure est tout de même un aboutissement, une image qui émerge de la concomitance des processus et qui se caractérise par l'appartenance d'un lecteur/spectateur à une société et par l'impression laissée sur celui-ci. « Le parti pris de la spectature » se retrouve aussi comme chapitre (mais augmenté) dans l'ouvrage de Lefebvre sur le concept de la figure : *Psycho. De la figure au musée imaginaire*. Cette référence servira à définir la figure, tout comme le dernier ouvrage de Bertrand Gervais : *Figures, lectures*. Il s'agit d'un plaidoyer pour la nature et l'emploi de la figure à travers les lectures françaises, américaines et québécoises de l'auteur[277].

L'acte de lecture/spectature

Avant de se pencher sur les processus en jeu, dans l'article de Gilles Thérien intitulé « L'exercice de la lecture littéraire[278] », l'auteur met en évidence le « savoir-lire » de la littérature[279]. C'est le résultat d'une représentation des signes que sont les mots qui proviennent de l'objet qu'est le livre et qui s'en vont vers le sujet qui est le lecteur[280]. En débutant avec ce postulat, Thérien tente de comprendre comment s'opère l'acte de lecture (ou la relation livre-lecteur), ou comment les mots d'un livre créent un sens chez le lecteur. Cependant, il faut savoir que le sens du livre n'est jamais arrêté et son interprétation est infinie. Contrairement à une idée reçue, l'acte de lecture, selon Thérien, n'est pas vu comme un acte de communication. Le livre vit de lui-même, détaché complètement de son auteur[281]. Il a plusieurs vies à travers plusieurs lecteurs. Pour ce faire, le lecteur est tenu pour un sujet totalement subjectif : il arrive avec un bagage unique de lectures, possède ses habitudes de lecture, configure sa lecture à son gré, s'approprie du livre ce qu'il en veut, etc.

---

[276] Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.

[277] Les propos de Daniel Vaillancourt sur la figure, « La figure et ses fabriques », parus en 2012 dans une anthologie préparée par Bertrand Gervais et Audrey Lemieux [dir.], *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible* (PUQ), rejoignent exactement ceux de Lefebvre et Gervais, mais ne seront pas exposés ici.

[278] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 11-42.

[279] *Ibid.*, p. 16.

[280] *Ibid.*, p. 13.

[281] *Ibid.*, p. 19. Même si cette idée peut être critiquée, c'est l'idée que nous endossons pour ce chapitre.

Par ailleurs, Lefebvre, dans « Le parti pris de la spectature », s'attaque d'emblée à la notion de figure pour parler de l'acte de spectature. Il poursuit les pistes de Thérien. Pour passer d'idée de figure à la figure elle-même, le spectateur doit lui trouver un sens « complet » : « C'est que l'expérience de la figure suppose une totalité organisée existant de façon non fragmentaire dans la mémoire[282] ». L'acte de spectature vient répondre à cette demande, car il prend en considération l'affection pour un film et sa compréhension. La figure se conçoit donc avec le spectateur et ses affects. L'acte de spectature est très dynamique : « C'est une activité, un acte, à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film – le spectateur – met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel[283] ». L'acte de spectature, c'est l'illustration du spectateur actif, concret et empirique qui décode les signes pour comprendre le film et pour en faire une conception unique. Lefebvre appelle ce produit de l'acte de spectature l'objet immédiat ou le texte filmique. Ce dernier peut être sujet à plusieurs mouvances ; sa finalité n'est donc pas irrévocable : « À cet égard, la spectature fait partie de ce qu'on pourrait appeler les "pratiques sémiosiques du quotidien", lesquelles, contrairement aux enquêtes scientifiques, se contentent aisément d'hypothèses ou d'inductions pour se fixer ne serait-ce que momentanément[284] ». La spectature, donc le film comme texte (au sens où Thérien l'utilise), est le chantier de la sémiotique et le moteur du spectateur actif. *Lost* a pris le parti du spectateur actif. Les scénaristes n'ont pas voulu donner des codes narratifs, cinématographiques ou télévisuels trop communs. Le spectateur devait chercher (et cherche encore) des réponses à ses questions. Les processus de l'acte de spectature ressemblent en tous points à ceux de l'acte de lecture. Pour Lefebvre, ces processus ne sont qu'un point de départ pour mieux comprendre la notion de figure. Pour la définition de chacun des processus, nous aborderons le point de vue littéraire de Thérien suivi de l'apport cinématographique de Lefebvre.

Les processus de lecture/spectature

Les processus de l'acte de lecture selon Thérien ne nécessitent pas un ordre particulier, mais sont présentés, dans son article et dans celui de Lefebvre, selon un ordre logique. Le premier processus est perceptuel et correspond aux informations formelles que le lecteur enregistre en lisant, aussi banales soient-elles : les majuscules, les mots qui sont écrits dans une autre langue, la façon dont les mots sont disposés dans une page, etc. Il s'agit de ce qu'on reconnaît, dès le départ, par le biais de la vue. En ce qui concerne le cinéma, aux perceptions de la vue s'ajoutent celles de l'ouïe. Plus concrètement, le lecteur conçoit les lieux de l'action, les caractéristiques physiques des personnages ; il remarque les couleurs, les vitesses de mouvements ou les plans qui reviennent souvent. Lefebvre ajoute d'autres fonctions cérébrales au processus

[282] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 228.
[283] *Ibid.*, p. 232.
[284] *Ibid.*, p. 236.

perceptuel. L'effet phi, par exemple, permet au spectateur de voir le mouvement, alors qu'il ne s'agit que d'une illusion d'optique d'un mouvement liant plusieurs images fixes les unes à la suite des autres.

Le processus cognitif, quant à lui, permet de donner une signification aux éléments que l'on perçoit dans le processus précédent. C'est comprendre, mais dans une complexité qui construit l'expérience du lecteur : « L'unité de compréhension du discours n'est pas la phrase, mais le cadre cognitif qui permet de faire avancer la lecture[285] ». Il s'agit en fait de l'activité intellectuelle du lecteur. Lefebvre précise que, du côté du cinéma, c'est la façon dont le spectateur « défait » le montage : « À ce titre, le processus cognitif permet au spectateur de regrouper ce que le montage ou le cadrage ont disjoint et d'assurer la synthèse cohérente des unités d'informations[286] ». Pour en arriver à cela, il est présupposé que le spectateur connaît certaines réalités du monde. À l'intérieur de ce que le lecteur/spectateur comprend et de ce qu'il connaît se trouvent les préconstruits : le personnage, l'action, le lieu et le temps. Il est question des préconstruits dans tous les processus, mais le processus cognitif les crée et les qualifie comme parties intrinsèques du sujet lecteur. Le sujet, l'espace et l'action en sont stables, mais le temps s'avère variable et sert à disposer les autres préconstruits dans un ordre chronologique ou non. Chaque préconstruit possède une double essence : il est d'une part fixe (il assure la permanence et se retrouve dans la description) et d'autre part mobile (il amène la précarité et se développe dans la narration)[287]. Par exemple, dans le préconstruit du lieu – celui qui nous interpelle plus particulièrement étant donné la nature de la figure que nous relèverons – le noyau fixe serait « l'ici » et la partie mobile serait « l'ailleurs » ou les caractéristiques changeantes de « l'ici ». Dans *Lost*, des limites vont s'observer à travers les épisodes et un grand lieu va s'avérer être « l'ici » : l'île. Il est évident que la notion de « home », que l'on pourrait traduire par « l'endroit où l'on se sent chez soi », revient fréquemment dans la série et que l'île n'est pas de prime abord le lieu qualifié « d'ici ». La ligne est mince entre les deux et le rapport à l'île est mouvant : tantôt étrange, angoissante et sauvage, tantôt connue, rassurante et humaine. En effet, dans la monographie *Fiction vitale*, Hatchuel présente cette ambiguïté de l'île :

> La série invite ainsi à une réflexion sur l'endroit qui tient lieu de « chez soi » (*home*). Cet endroit n'est jamais fixe, et son évidence est sans cesse remise en question. Pour certains, l'île vaut déjà mieux que leur pays en proie à la guerre, à la corruption ou à la pauvreté; pour d'autres, l'île, lieu d'abord haï que l'on souhaite quitter pour revenir à un environnement urbain, familier et confortable, deviendra lieu de quête spirituelle et de transcendance. […] Par ses multiples retours géographiques et à travers l'idée que nous devons retourner quelque part, la série montre des personnages en quête d'un paradis perdu, d'un « chez soi » idéalisé, mais inatteignable[288].

Des personnages sont emblématiques de cette inconstance de l'île : Charles Widmore, banni de l'île, mais qui souhaite absolument y retourner ; Jack, qui se donne comme mission principale de quitter l'île, mais qui, trois

---

[285] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 28

[286] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 239.

[287] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 33.

[288] Sarah Hatchuel. *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 16.

années après en être parti, fera tout en son pouvoir pour y retourner ; ou encore Locke qui souhaite ardemment y rester, mais qui mourra misérablement sur le continent. Ironiquement, l'Homme en Noir, qui souhaite, au contraire, ardemment la quitter, prendra le corps du Locke mort. Il justifiera son choix ainsi à Jack : « Parce qu'il était assez stupide pour croire qu'il avait été amené ici pour une raison, parce qu'il s'est obstiné à croire à cette idée jusqu'à en mourir[289] ».

Le processus argumentatif concerne directement la narration ; il est influencé par l'ordre dans lequel s'enchaînent les informations d'un texte. Il guide le lecteur dans ses hypothèses sur ce qui s'en vient. Certaines sont confirmées, d'autres doivent être ajustées ou abandonnées, mais à la fin d'une lecture, une histoire est fixée. Enfin, le défilement de l'information, tel que le précise Thérien, s'arrête, mais les hypothèses peuvent se poursuivre indéfiniment. Lefebvre le définit comme l'organisation des résultats du processus cognitif[290]. Il ajoute que la segmentation (due au processus cognitif) et la mise en forme (due au processus argumentatif) sont influencées par « l'avant-film ». Un spectateur possède des attentes créées par la bande-annonce qu'il a vue ou les critiques qu'il a lues. *Lost* est un produit télévisuel, et ceux qui suivent la série sur ce média peuvent voir, sur la chaîne où est diffusée la série, la semaine précédant un épisode, l'annonce aguichante qui montre les moments forts de l'épisode suivant. Aussi, sur le plan du contenu, *Lost* est un exemple complexe et infini du processus argumentatif. Des fanatiques de la série ont même créé un site Internet, *Lostpédia* (en référence à Wikipédia). Il s'agit d'une mine d'or, d'une compilation de toutes les informations pertinentes ou non au sujet de la série, et c'est en même temps une plateforme de discussion pour les amateurs. Ils débattent, exposent leurs hypothèses et attendent de voir ce qu'il adviendra des personnages, de l'île, etc. Bref, le processus argumentatif s'attarde vraiment sur le contenu. À cause de ce fait, Thérien précise que ce processus est parfois réducteur de la qualité d'une œuvre, car il met de côté sa forme et son style.

Le processus affectif est directement lié aux émotions et aux passions du lecteur. C'est l'imaginaire personnel du lecteur. Il est teinté par ses expériences personnelles, subjectives par nature. La psychanalyse a d'ailleurs prouvé qu'il était impossible pour un lecteur de se détacher entièrement de ses émotions lors de la lecture. Cette appropriation affective du texte qui ne peut être mis de côté est appelée la *memoria* du lecteur. C'est une « analogie spatiale du lecteur, de son corps et de son lieu d'existence[291] ». Elle est connectée à l'imagination comme « responsable de la fabrication des images intérieures[292] ». C'est là que naît entre autres le « plaisir du texte », expression de Roland Barthes, qui est une expérience tout individuelle. Il est question

---

[289] « The Last Recruit », 6.12, 2:25 (20 avril 2010).
[290] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 240.
[291] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 30.
[292] *Idem.*

de la mémoire, dans ce processus comme dans les autres, mais d'une mémoire dans un « système d'organisation des perceptions[293] » et non comme une source d'informations triées et classées dans une bibliothèque. Dans le même ordre d'idées, Lefebvre parle d'« imaginicité », une notion empruntée à Sergei Eisenstein qui donne de l'importance aux « significations affectives » d'un film. Il fait aussi état de la *memoria*, dans le processus symbolique cependant. La portée qu'il lui donne est similaire, mais Lefebvre n'élabore cette notion que dans la définition de la figure. La *memoria* filmique est l'idée que l'on peut se faire d'un lieu, d'un personnage, d'un genre et d'autres éléments narratifs ou cinématographiques qui est le résultat de toute la fiction regardée dans le passé : « C'est ce qu'on conserve d'un film, comme un résidu qui se manifeste par un ensemble de signes ouverts sur l'imaginaire[294] ». La *memoria* naît dans le processus affectif, mais c'est grâce au processus symbolique que l'interprétation des signes et de la figure donne un sens plus vaste au film.

Le dernier, le processus symbolique, est intégratif et hiérarchisé. Comme on vient de le voir, la lecture qui est faite d'un texte ne peut pas être pensée sans tenir compte de la série de lectures qui se sont faites préalablement. Aussi, deux lecteurs provenant d'horizons différents pourraient proposer deux lectures différentes d'un même texte. Le processus symbolique peut être compris comme l'influence de l'aspect social de la lecture. C'est à l'intérieur de ces lectures que naissent les figures :

> Les résultats partiels ou globaux de la lecture adviennent dans la relation entre l'imaginaire personnel du lecteur et l'imaginaire de la société dans laquelle il vit. L'imaginaire social est constitué de figures symboliques très présentes, efficaces et qui constituent les raisons de vivre d'une société. Ces figures portent les aspects secrets et créateurs dont on ne connaît pas toujours l'origine. À cause de leur aspect unique, on les nommera « figures »[295].

Le sens que l'on donne à une lecture n'est pas seulement le résultat de ce qu'on trouve dans l'interface du texte et de ce qu'on en déduit personnellement, il est aussi « une force, une action en puissance qui saura servir dans d'autres circonstances que celle de la lecture[296] ». Le processus symbolique est directement lié au sens créé par une lecture. On disait d'emblée qu'il était intégratif, qu'il s'intègre, activement ou passivement, dans un monde plus grand que celui de la lecture. Aussi, on mentionnait que le processus était hiérarchisé : il existe différents types de lectures qui appartiennent à des contextes différents et qui sont classés par ordre d'importance ou de valeur. Pour préciser, Lefebvre remarque que c'est parce qu'un film est interprété qu'il s'intègre dans un système de signes plus grand (la politique, la société occidentale, la musique, l'art, etc.) [297].

---

[293] *Ibid.*, p. 27.
[294] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 246.
[295] Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 31.
[296] *Ibid.*, p. 32.
[297] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 242.

C'est par l'interprétation (qui se situe dans le processus symbolique) que naît la figure. Cette dernière résulte « d'une interaction entre le film, la mémoire et l'imagination du spectateur[298] ».

À ce propos, dans le troisième chapitre de son ouvrage, Lefebvre revient sur le processus symbolique et sur les rôles que jouent la mémoire et l'imagination dans la « mise en signes » de la figure. L'imagination est l'espace de la mémoire où se créent les images. Elle est donc une partie de la mémoire. Lefebvre relève le même bémol que Thérien en ce qui concerne la mémoire : « La mémoire n'a donc rien d'un simple reposoir qui se contenterait d'emmagasiner passivement les images de l'imagination. Au contraire, je suis porté à croire que l'imagination existe toujours en vertu des images précédentes qui meublent la mémoire et qui lui servent de présupposés avant qu'elles soient transformées – *reconfigurées* – en quelque chose de nouveau[299] ». Selon son exemple de figure, le meurtre de la douche dans *Psycho* a longtemps été interprété comme un viol. Lefebvre transforme, ou reconfigure, ce meurtre du point de vue de la digestion et de l'alimentation, étant donné les images que contenait déjà sa mémoire. Ces images en mémoire sont aussi appelées présupposés. Nous y reviendrons. En ce qui concerne *Lost*, la série peut ressembler aux autres récits insulaires parce qu'elle correspond à certains stéréotypes (comme la robinsonnade – ce genre d'association est, selon l'auteur, très scolaire), mais elle peut aussi être unique si la figure de l'île est interprétée par rapport à ce qui a impressionné le spectateur dans son imaginaire. Ainsi, une complexité se crée autour d'un objet filmique et elle naît de la figure plus que de la forme. En d'autres termes, l'imaginaire, à entendre comme « les différentes constellations sémiotiques – croyances, idéologies, pratiques, coutumes, habitudes, fantasmes, etc. – qui règle la vie, ou mieux, l'âme, d'un individu ou d'un groupe[300] », nourrit la *memoria* filmique du spectateur déjà constituée des expériences de spectature précédentes. L'interaction entre les deux fait émerger la figure. Dans *Lost*, l'imaginaire et la *memoria* s'entendent ici pour confirmer un fait présupposé : l'île est le lieu de renouveau pour les personnages. Voilà un élément important qui vient nourrir le poids de la figure : d'où vient cette présupposition ?

Définir la figure – Martin Lefebvre et Bertrand Gervais

Les travaux de Martin Lefebvre, que nous continuons d'étudier, et ceux de Bertrand Gervais sur la figure serviront de modèles afin d'approfondir la notion de figure et de mieux comprendre l'île dans *Lost*. Tout d'abord, Lefebvre prend bien soin de définir le thème, la catégorie fourre-tout[301], afin de mieux le différencier de la figure. En les distinguant, il peaufine sa définition de la figure. Tout d'abord, la figure renvoie à l'acte de spectature, et donc à l'objet filmique, tandis que le thème est plutôt choisi par rapport aux propriétés d'un film

---

[298] *Idem.*
[299] Martin Lefebvre, *Psycho, de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, Harmattan (coll. Champs visuels), 1997, p. 116.
[300] *Ibid.*, p. 112.
[301] Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 248.

et/ou d'un auteur. Lefebvre cite les travaux le Gerald Prince qui met l'accent sur le fait qu'un thème est « choisi » par celui qui en parle (le thématiseur) : « Or le fait de *choisir* un thème implique, il me semble, que l'on renvoie – dans un geste à la fois *universalisant* et *réducteur* – l'œuvre considérée à une *catégorie toute faite* et, par conséquent, *fermée* ». Le thème, étant donné qu'il a une finalité, tente d'expliquer un film, de l'interpréter. En ce sens, le thème est en opposition avec la nature de la figure qui, elle, est ouverte et infinie. Elle n'est pas finale, elle n'est qu'une impression et une propriété du spectateur, un moteur de son imaginaire.

Lefebvre s'aide des travaux de Umberto Eco pour éviter qu'un spectateur surinterprète une figure. Pour ce faire, il faut cependant rechercher « dans l'*intentio operis* le critère nécessaire pour évaluer les manifestations de l'*intentio lectoris*[302] ». Cette démarche sert à ne pas s'éloigner des intentions de l'auteur et de celles du texte. Le texte, en général, est nourri par un système de signes qu'il est nécessaire de voir comme une encyclopédie. Ce modèle sous-entend que toutes les définitions, les interprétations et les contextes d'un terme y sont inclus. C'est aussi un modèle sans restriction : sa seule limite correspond à son étendue. Il assure la sémiotisation de l'objet filmique et s'actualise grâce à l'imaginaire et la mémoire du spectateur qui se nourrit d'autres films ou objets du monde. La figure qui en ressort « oscille constamment entre l'univers intime et privé […] du spectateur et l'univers public de la mémoire et de l'imaginaire culturel[303] ». Cela est propre au processus symbolique de l'acte de spectature. L'idée de l'interprétation symbolique est évoquée par Lefebvre un peu plus tôt dans son chapitre. Il la met de côté, car la figure constitue « une émergence du sens[304] », et non celle du symbole, ce qui fait que toute la conceptualisation de la figure prend le parti de la sémiotique.

Enfin, la figure selon Lefebvre est supportée par les traits de l'objet filmique, aussi diversifiés soient-ils. Dans l'exemple de la figure du meurtre sous la douche de *Psycho*, les éléments qu'il cible sont les lieux et l'arme du crime ainsi que le nom de la victime, et les trois, comme il a été dit plus tôt, sous l'angle de la digestion et de l'alimentation. Le spectateur doit intégrer ces traits dans son imaginaire (et non dans la rationalité[305]) : c'est leur « lieu de rencontre », c'est là qu'ils convergent. Il suffit que les traits, mis ensemble, soient cohérents et que le sens qu'ils créent soit justifiable. Nous obtenons alors une figure qui a surgi de l'esprit du spectateur grâce à son bagage de type encyclopédique. Qui plus est, la figure donne une forme à un imaginaire.

Lefebvre précise qu'en règle générale, à chaque lecture, la figure se renouvelle sans remplacer « l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau corps[306] ». C'est le cas de l'île de *Lost*. Le

---

[302] *Ibid.*, p. 257.
[303] *Ibid.*, p. 266.
[304] *Idem.*
[305] Martin Lefebvre, *Psycho, de la figure au musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 113.
[306] *Ibid.*, p. 112.

Rapport-Gratuit.com

concept abstrait qu'est la rédemption est imagé grâce à la figure de l'île et à ses caractéristiques particulières : d'une part, celles qui ont été ciblées comme étant partie prenante de l'émergence de la figure (sa double nature, son sous-genre de la robinsonnade, sa spiritualité), et d'autre part, celles qui font de l'île un endroit « à part ». La vertu de la guérison, les murmures incessants des âmes perdues, l'apparition des morts devant les vivants, la lumière magique qui l'habite en son cœur et qui doit être protégée, l'impossibilité de s'y reproduire, les voyages dans l'espace-temps qu'elle permet, le monstre et les immortels (Jacob et Richard) qui l'habitent créent une ambiance unique. Le lieu est imaginé à partir des traits préexistants de l'île en général auxquels s'ajoutent ces nouveaux. Ils sont tous utiles, à un moment ou à un autre, pour le cheminement des protagonistes : du parricide jusqu'à la rédemption permise grâce à l'île.

Dans son premier tome d'une série en trois volumes sur les logiques de l'imaginaire, Bertrand Gervais élabore la théorie de la figure à partir des travaux de Lefebvre, de Vaillancourt, et de Gilles Thérien. Il peaufine la notion : il explique la « logique » avant l'apparition de la figure et va choisir des œuvres qui serviront à tester et à l'expliquer, soit dans sa lecture (la figure de l'idiot dans *The Body Artist* (2001) de Don DeLillo) ou dans l'écriture (la figure du mythomane chez Emmanuel Carrère). Alors que Lefebvre disait que la figure devait « impressionner » son spectateur, Gervais va jusqu'à parler de l'« obsession » que ce dernier peut avoir pour elle. L'élément qui obsède doit ressortir de l'imaginaire du spectateur, c'est un élément « du passé », de *déjà vu* :

> Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui leur permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère pénétrant du regard qu'ils jettent sur nous[307].

La figure est le reflet de ce qui intrigue le spectateur/lecteur, et ce peut être tout et n'importe quoi. Elle peut même se référer à quelque chose d'absent ou à un vide qui devrait être rempli. En ce sens, elle nécessite trois caractéristiques nécessaires à son fondement. Tout d'abord, elle doit laisser sa trace, elle doit s'inscrire dans une œuvre et saisir son spectateur/lecteur. Ensuite, la figure est la source d'une imagination fertile et elle fait partie du processus symbolique de la lecture/spectature, c'est-à-dire qu'elle se construit de façon complexe, se détachant de sa simple représentation. Finalement, elle mène à une explication ou une interprétation liée aux savoirs du spectateur/lecteur. Elle doit donc être pensée à partir de trois points de vue : de son inscription, des images qu'elle suscite et des connaissances nécessaires pour l'expliquer.

L'ouvrage de Gervais est divisé en trois volets : préfigurer, figurer et défigurer. Le premier correspond à ce qu'un potentiel de figure peut présupposer et se rapporte très sensiblement aux processus de l'acte de lecture, mais en utilisant un autre vocabulaire : les personnages conceptuels que sont le scribe (celui qui

[307] Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, *op.cit.*, p. 28.

remarque), le museur (celui qui imagine) et l'interprète (celui qui analyse)[308]. Il les décrit en profondeur en mettant l'accent sur le fait qu'ils sont interreliés, dépendants et nécessaires dans l'acte de la lecture : « [Leurs] bases […] sont […] une théorie des processus sémiotiques, une conception de la relation sémiotique comme fondement de nos pratiques textuelles et culturelles[309] ». En d'autres mots, c'est grâce aux personnages perceptuels qu'un texte existe et se comprend. Ils incarnent des rôles innés et obligés de la lecture. Leur complémentarité préfigure la nature et l'apparition de la figure comme signe complexe.

Le deuxième volet, « Figurer », renvoie à ce que la figure impose comme expérience, de la façon dont elle s'impose à l'esprit. Il se compose des exemples d'interprétation de différentes figures ciblées par Gervais dans divers textes. Une réflexion commune s'y rattache : celle de l'aura de la figure. Il s'inspire des réflexions sur l'aura Walter Benjamin et Georges Didi-Huberman. La figure est vue comme un objet auratique, car elle acquiert une aura qui peut se définir par « la recherche d'une singularité. […] Elle est le résultat d'une projection, celle faite par un sujet qui attribue à un être ou à un objet quelconque une valeur, un dynamisme, voire une âme[310] ». La puissance de la figure est son imaginaire et c'est lui qui nourrit l'aura. L'imaginaire se veut privé, dans un premier temps, et provient de l'expérience d'un personnage ou d'un lecteur/spectateur – bien que la figure naisse du résultat de la lecture, elle peut tout autant se retrouver dans les obsessions ou impressions des personnages que dans ceux des spectateurs/lecteurs.

La dernière partie, « Défigurer », se concentre sur l'avenir de la figure, car cette dernière vise à être constamment repensée. Gervais met l'accent sur la labilité de la figure. Elle est mouvante et peut constamment être repensée. Cependant, pour être repensée, elle doit préalablement avoir déjà été pensée, et donc préfigurée. Pour bien défigurer, il faut rendre compte de ce qui était précompris, car c'est cela « qui sert de support à toute activité imaginaire[311] ». La figure possède quatre dimensions : mimétique, thématique, synthétique et symbolique. La préfiguration concerne les deux premières dimensions : la figure arrive avec ses conventions et ses traits. De son côté, la défiguration s'applique aux deux dernières : la figure doit être créée par l'esprit du spectateur/lecteur qui se l'approprie[312]. Gervais parle de corps-pensées en sous-entendant ce que le lecteur connaît (son préfiguré). Les corps-pensées se manifestent en cours de lecture et sont très dynamiques. Ils créent les équations et s'activent dans le cadre des processus cognitif (dans le contenu des phrases) et argumentatif (dans les intrigues). L'auteur souligne que ce sont ces préfigurés qui aident le spectateur/lecteur à comprendre, certes, mais qui sont en même temps son talon d'Achille. En effet, certains auteurs se jouent de leurs lecteurs en modifiant ou en sous-entendant des informations dans les dimensions mimétiques et thématiques. Il s'agira des deux exemples proposés par Gervais : un lecteur berné et un

[308] *Ibid.*, p. 32-33.
[309] *Ibid.*, p. 47.
[310] *Ibid.*, p. 74-75.
[311] *Ibid.*, p. 166.
[312] *Ibid.*, p. 164-165.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

personnage berné par les codes et conventions de la figure : « [Les deux textes] montrent aussi à un deuxième degré que les figures que nous projetons sont toujours motivées, puisque préfigurées. Elles répondent toujours à un modèle, à une forme dont elles actualisent les traits[313] ». Ici, la nouvelle figure à l'écran fait plus qu'actualiser ses traits, elle les fixe. Certes, elle fixe la forme visuelle, qui est *in præsentia*, mais ne fixe pas son interprétation. La figure est « dans l'œil du regardant[314] ». Pour se représenter le plus justement possible une figure, il faudrait exactement ressentir la relation particulière entre un lecteur et sa figure, ce qui est pratiquement impossible.

La méthodologie et la figure de Philippe Dubois

L'étude de Philippe Dubois sur la figure de la tempête dans l'œuvre de Jean Epstein accorde une grande place à ce qui a été fait avant les œuvres du cinéaste et démontre la grandeur et la portée de la tempête dans les arts visuels. Parce qu'elle est une donnée récurrente chez Epstein et parce que la tempête peut être un objet de fixation pour plusieurs, elle ne peut pas être réduite à la nature de thème ou de motif : « [C]'est aussi, au sens fort et multiple du terme, une *Figure*, qui engage la représentation dans une réflexion (au double sens du terme) sur ses propres fondements[315] ». Plus précisément, la figure qu'il questionne est celle des images, et donc la façon de la représenter : « [E]lle renvoie à un régime de représentation qui recherche la modulation dans la structure, la différence dans la répétition, l'invention dans la récurrence[316] ». Pour ce faire, il repart analyser les représentations de la tempête à travers les dessins et réflexions de Da Vinci, les toiles de Turner et Poussin, entre autres, et les photographies de Camille Flammarion. Ensuite, il amorce son analyse d'une séquence de tempête cinématographique dans le court métrage *Le Tempestaire* (1947), qu'il voit comme « un objet de regard, de contemplation et de fascination[317] ». Finalement, il place la tempête dans un système plus grand, « comme objet d'expérience conceptuelle de la matière-cinéma », qui amène une profondeur sensible dans la réflexion sur la figure : il voit la tempête (très mouvante) comme le meilleur exemple du figural dans les arts iconographiques (la peinture, la photographie puis le cinéma). En d'autres mots, pour que la figure transcende, elle doit avoir des prédécesseurs ou avoir fait école, doit se retrouver dans une œuvre où elle vient toucher l'imaginaire du spectateur et doit pouvoir être vue dans un système plus vaste de signes.

Dubois utilise un vocabulaire certes différent des deux autres chercheurs dans ses écrits. Comme il se concentre vraiment sur les arts « visuels », il fait ressortir et distingue le lisible (ce qu'on lit « entre les lignes » ou la métaphore – le *figuré* –), le visible (ses caractéristiques physiques, ce qu'on reproduit

[313] *Ibid.*, p. 169.
[314] *Ibid.*, p. 204.
[315] *Ibid.*, p. 269.
[316] *Idem.*
[317] *Ibid.*, p. 270.

mimétiquement – le *figuratif* –) et le visuel (qui relève de la sensibilité d'un spectateur en particulier et qui possède plusieurs formes possibles – le *figural* –) de la figure. Le dernier aspect est celui qui se rapproche du terme de la figure selon Lefebvre, car le figural est ce qui reste une fois que le visible n'est plus. Dans un essai plus récent, « La question du figural »[318], Dubois complète ses réflexions et ajoute un élément à sa configuration : le figurable. C'est ce qui vient avant tous les autres termes dont le préfixe est *figur-* : c'est la figure potentielle[319]. De plus, après l'impression de Lefebvre et l'obsession de Gervais, Dubois y parle de la fulgurance de la figure. Le spectateur doit être saisi (il ne s'y attendait pas) par la figure en même temps que d'être dessaisi (il en perd ses repères habituels) par elle : c'est son caractère *fulgurant*[320]. Ensuite, la *déchirure* vient établir les faits : il y a une faille entre le lisible et le visible[321]. Le spectateur doit défigurer ce qu'il savait déjà pour être en mesure de repenser la figure. Finalement, le dernier effet est la *présence*, une présence que Dubois oppose à la représentation (dont fait partie la narration). La présence du figural apparaît non pas dans la narration, mais à travers les caractéristiques picturales d'un film[322]. Ce sont les éléments épars d'un film, les images, surtout, qu'un spectateur retient sans égard pour l'histoire racontée, oubliée plus facilement. La présence illustre précisément la puissance ou la force brute de l'image.

La figure de l'île : la matière-espace de la rédemption

L'expression « matière-espace » est inspirée du texte de Philippe Dubois qui entend que la tempête, selon lui, est la matière-temps de l'image, et plus précisément, de l'image dans le cinéma de Jean Epstein. La tempête y revient à maintes reprises jusqu'à devenir un « point de fixation emblématique[323] ». Elle est, chez Epstein, une matière dont « se joue » le temps. Si la tempête incarne le temps, l'île incarne l'espace, son parent pauvre. En effet, dans les études littéraires, le temps a longtemps été « préféré » à l'espace. Nous n'avons qu'à comparer « l'espace » qu'a accordé Genette à chacun. Dans *Lost*, l'île y incarne une obsession similaire : elle est un aboutissement du cheminement particulier des personnages qui va de pair avec leur rédemption. Ils n'auraient pas réussi à s'accomplir sans elle. De surcroît, elle est devenue, à travers les récits insulaires forts, la matière-espace idéale de la rédemption. Après avoir mis en place les balises de la figure chez les trois auteurs vus précédemment, il est clair que les expériences de lecture/spectature passées ne peuvent pas être mises de côté, car elles nourrissent les interprétations de la figure. L'île est la matière et le « terrain de jeux » de l'espace. Pour justement identifier la figure de l'île dans *Lost*, entendue comme matière-

[318] Philippe Dubois, « La question du figural », Bertrand Gervais et Audrey Lemieux [dir.], *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du visible et du lisible*, Québec, Presses de l'Université du Québec (coll. Approches de l'imaginaire), 2012, p. 157-179.
[319] *Ibid.*, p. 166-167.
[320] *Ibid.*, p. 169-170.
[321] *Ibid.*, p. 170.
[322] *Ibid.*, p. 160.
[323] Philippe Dubois, « La tempête et la matière-temps ou Le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », Jacques Aumont [dir.], *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, La Cinémathèque Française, 1998, p. 268.

espace de la rédemption, il faut savoir ce qui a été fait avant, ce qui fait partie de l'imaginaire collectif occidental en matière d'histoires insulaires.

Les présupposés

Jean Valenti, dans le même recueil sur les théories de la lecture, présente l'application de la situation cognitive dans l'activité qu'est la lecture. Son article, « Lecture, processus et situation cognitive[324] », reprend les processus de la lecture de Thérien et met en relief deux façons de voir la cohérence (qui vient de la lecture) dans la situation cognitive : topologique et dynamique (ou analogique). La partie qui nous intéresse le plus concerne sa conception dynamique de la lecture, car elle s'incarne dans sa notion de figure dont la définition se rapporte à celle des théoriciens vus plus tôt. Valenti l'associe aussi au processus symbolique, mais ajoute que ce dernier est dépendant des savoirs scalaires, c'est-à-dire qui reposent sur l'analogie : « [La figure] rend possible le déploiement d'une expérience imaginaire qui met à profit la mémoire et l'imagination du lecteur dans l'ordre des savoirs *scalaires* et de leur complexification lecturale. En ce sens, les savoir-que sont pris en charge par l'imagination et soumis au travail de l'analogie[325] ». Contribuer au processus symbolique de la lecture, c'est aussi comparer des systèmes, des personnages, des thématiques, etc. C'est « insister sur le caractère social du sens[326] », du sens d'un texte que l'on façonne à partir des expériences de lectures et des présupposés ou savoir-que, « c'est-à-dire les stéréotypes, les habitudes, les pratiques et les théories sans lesquels il serait impossible de penser le monde[327] ». Les figures créées ne sont pas figées, car elles sont intimement liées à la *memoria* et à l'imaginaire du spectateur. Il est donc toujours plausible qu'un autre lecteur ou qu'un même lecteur repense ou complexifie une même figure issue du processus symbolique.

L'idée des présupposés apparaît aussi dans le quatrième chapitre de l'ouvrage de Lefebvre. Il va plus loin et suggère une appellation qui vise une perspective plus globale : le musée imaginaire. Il précise cependant que ce musée imaginaire, terme emprunté à André Malraux concernant les effets négatifs de la reproduction d'œuvres artistiques, en est un de figures. La série figurale « émerge lorsque la spectature d'un film met en jeu une figure que le spectateur a déjà rencontrée antérieurement, et ce, quel que soit l'ordre dans lequel les films en question ont été produits, quels que soient leur genre, leur nationalité ou leur auteur[328] ». Elle ne tient pas compte de la chronologie de sortie des films, mais seulement de la chronologie dans laquelle le spectateur a regardé ses films.

---

[324] Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 43-92.
[325] *Ibid.*, p. 87.
[326] *Ibid.*, p. 86.
[327] *Idem.*
[328] Martin Lefebvre, *Psycho, de la figure au musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 163.

Pour les besoins de ce mémoire, l'expérience filmique du spectateur est une chose, mais son expérience littéraire et visuelle, tel que l'entend Dubois, en est une autre qui n'est pas à négliger. Nous parlerons donc d'expérience de représentations : toiles, romans, films. Le film fondateur (ou l'œuvre fondatrice) est la première œuvre d'où émerge la figure et non la première œuvre à être parue/sortie. Les œuvres qui s'y ajoutent se trouvent hiérarchisées par rapport à elle. C'est en les comparant qu'elles se classent en rapport avec l'œuvre fondatrice (relation de ressemblances directe ou distante). Le musée imaginaire ou la série figurale devient donc un lieu de culture, celle de la culture filmique du spectateur[329]. Lefebvre veut à tout prix se détacher du concept d'intertextualité dont il fait la description dans le même chapitre. Premièrement, « aucun des plus célèbres théoriciens de l'intertextualité ne considère la lecture ou la spectature[330] ». Sinon, pour d'autres qui admettent l'intertextualité, le texte fondateur est obligatoirement le premier qui est créé (sur une ligne du temps). Deuxièmement, et contrairement à la série figurale, l'intertextualité nécessite une citation. La seule définition qui correspond à la similitude entre l'intertexte et la figure (en série), c'est la définition de l'intertextualité aléatoire de Michael Riffaterre :

> [C'est] l'ensemble des œuvres qu'un lecteur peut rapprocher [du texte] qu'il a sous les yeux, […]. Ainsi comprise, l'intertextualité varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte. La perception est donc aléatoire puisqu'elle nécessite un certain degré de culture, de lectures préalables[331].

Lefebvre adopte cette façon de voir l'intertextualité, mais mentionne que la définition mérite d'être précisée. Le terme « rapprochement » vient correspondre à sa définition de la série figurale[332].

L'avant-*Lost* : les présupposés et l'intertextualité aléatoire de l'île

La double fonction ou nature de l'île sera tout d'abord présentée. Ce caractère double présente, d'une part, l'île comme prison, lieu qu'il est impossible de quitter, et d'autre part, l'île ouverte qui permet de repartir à zéro. La double fonction de l'île est aussi liée à l'expérience de l'île fictionnelle, au récit que raconte une fiction, mais aussi à l'expérience réelle à laquelle l'île renvoie. Ce premier trait est dépendant de la géographie unique de l'île.

Catherine d'Humières, dans un recueil d'études sur l'insularité littéraire[333], questionne les fonctions opposées que peut avoir l'île : soit comme prison (espace fermé et étouffant), soit comme refuge ou royaume (espace rassurant et ouvert) : « Sa forme particulière en fait un lieu à part, un territoire précis, qui n'a besoin

---

[329] *Ibid.*, p. 166.
[330] *Ibid.*, p. 168.
[331] *Ibid.*, p. 169.
[332] À l'opposé, Sarah Clarke Stuart, dans *Literary* Lost, prend le parti, très clairement dès le départ, de l'intertextualité, et présente des œuvres qui sont clairement citées dans la série. Cependant, son ouvrage comporte aussi des œuvres fondatrices, pour elle, de la série *Lost*, des œuvres qui sont venues avant, chronologiquement, et qui s'y retrouvent sans être citées. Elle ne mentionne pas l'idée de figure ; au contraire, elle fonctionne plutôt par thématiques.
[333] Mustapha Trabelski [dir.], *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (coll. Cahiers de recherche du CRLM), 2005, 508 p.

de rien d'autre pour justifier sa légitimité[334] ». En évoquant le grand mythe du Minotaure, Humières met aussi en avant-plan les côtés mythologique et spirituel intrinsèques à l'île. L'île « autre », étrangère et indépendante, est un lieu fait pour raconter les origines : « Si l'île […] est bien une référence directe à un endroit précis, elle ne sert pourtant qu'à ancrer le récit dans l'espace, et à lui donner une véritable dimension universelle. […] Elle symbolise alors tous les lieux comme le protagoniste représente tous les hommes[335] ». On raconte l'île, mais elle n'est qu'un prétexte pour raconter autre chose.

L'île de *Lost* apparaît aux rescapés comme un lieu aride, où ils ne se reconnaissent pas. Comme elle n'existe pas réellement pour les gens censés les sauver, une nouvelle conception de l'île fait son apparition : elle pourrait représenter quelque chose de plus symbolique ou à la limite de plus théorique. Au même titre que Humières, Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger, dans leur article « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », questionnent la tradition utopique associée à l'île depuis belle lurette. Ils avancent plutôt que l'île se situe à mi-chemin entre le concept d'utopie et celui d'hétérotopie, terme qui est apparu dans un texte de 1967 de Michel Foucault, « Des espaces autres ». En parlant d'hétérotopie, Foucault conceptualisait une sorte de lieu hors de tout lieu (un paradoxe). Les deux « lieux » qu'il utilise pour en parler sont le miroir (auquel nous reviendrons) et le navire que Doyon-Gosselin et Bélanger comparent à l'île : un bout d'espace qui flotte parmi le vide. Il s'agit d'un lieu sans lieu, et donc d'une « hétérotopie par excellence[336] ». Au début de leur article, Doyon-Gosselin et Bélanger entament leurs réflexions en citant les propos très justes de Gilles Deleuze concernant la nature géographique et narrative des îles en insistant sur son caractère de « seconde chance ». Ils évoquent ensuite l'importance capitale de *Lost* en ce sens. Puis, ils placent la série dans le récit insulaire contemporain ou non :

> L'apparition également d'une proposition télévisuelle gigantesque, s'ébauchant sur six saisons et des dizaines d'épisodes qui mettent en scène une île, centrale, à la fois adjuvante et opposante, mais, plus encore, constituant l'objet de la quête du récit – d'abord quitter l'île, puis retourner sur l'île et, ultimement comprendre l'île –, ouvre le spectre d'analyse et actualise l'imaginaire îlien : il n'est pas étonnant en ce sens que l'étude succincte de la télésérie *Lost* serve, dans le présent article, à comprendre le ressort narratif d'un tel lieu[337].

Lost sert ici « d'ultime récit » (tel que l'indique un sous-titre de l'article) pour mettre en lumière les trois statuts particuliers des îles romanesques étudiées dans l'article : l'île comme métaphore, comme espoir et comme quête. Pour ce faire, les auteurs prennent en considération l'origine de l'île et des personnages, car la quête de ces derniers ne peut être dissociée du destin de la première. Dans *Lost*, l'île est un aboutissement : elle

---

[334] Catherine d'Humières. « Refuge, royaume ou prison ? L'île et le labyrinthe dans la littérature contemporaine », Mustapha Trabelski [dir.], *L'insularité*, *op. cit.*, p. 303.
[335] *Ibid.*, p. 312.
[336] Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octobre 1984, p. 49.
[337] Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger (2013), « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », temps zéro, nº 6 [en ligne]. *URL* : http://tempszero.contemporain.info/document956 [Site consulté le 31 juillet 2014].

sert « à comprendre le ressort narratif d'un tel lieu[338] ». Le monde est réfléchi à travers l'espace qu'offre l'île. Il ne faut donc pas aborder l'île et les personnages sans prendre en considération le système plus grand qui les entoure : « [L]île n'existe pas en elle-même, pour elle-même. Malgré la difficulté de la trouver, elle demeure en relation avec le monde continental[339] ». Son origine chevauche deux lieux : celui du mythe et celui de l'Histoire. On planque des éléments de contextes réels pour les mélanger à la mythologie de l'île. Le résultat de ce mélange est une métaphore de l'humanité en quête de sens dans un lieu hétérotopique[340]. On pourrait parler à la limite d'une humanité en perte de projet collectif qui a besoin, pour s'accomplir, de réaliser une quête dans laquelle elle se surpasserait.

Dans le même collectif auquel a participé Catherine D'Humières, Simone Grosmann présente l'île comme un territoire prédisposé aux situations fantastiques[341]. Ses œuvres citées en exemple sont des récits fantastiques québécois. Elle commence d'emblée en posant son objectif : « Je montrerai que la distanciation soustrait l'île aux contraintes du réel. Son existence, due à une cassure qui démentit l'homogénéité de la terre ferme, lui confère son autonomie. On verra que l'insularité, parce qu'elle nie le statisme, participe de l'incertitude fantastique[342] ». Sans associer *Lost* à un autre genre que la robinsonnade, la série répond tout de même à certaines caractéristiques fantastiques au sens où des faits restent inexpliqués, comme la présence de la fumée noire, la disparition et les déplacements de l'île, la lumière « magique » qui protège l'humanité ou les changements dans le temps. Ces faits correspondent aux lois et à la géographie de l'île dont il a été question plus tôt. Du coup, Grossman amène l'idée d'hétérotopie dont il vient d'être question dans l'article de Doyon-Gosselin et Bélanger, mais à travers la métaphore de la distanciation (celle de la terre ferme, et donc du réel) : « À l'"hétérotopie" de l'île, *terra incognita* appartenant à un autre monde effrayant, s'ajoute l'"atopie", toutes deux qualités intrinsèques de l'espace fantastique selon Jean Fabre[343] ». L'île serait, de prime abord, un lieu autre (hétérotopie). On essaie de le comprendre avec nos lois du réel ; on croit qu'il n'en est qu'un « fragment » détaché, mais ce n'est pas le cas. À ce propos, Monique Brosse, dans son essai sur le mythe de Robinson Crusoé, parle de contre-société[344]. Le naufragé qui s'y retrouve amène sa pensée culturelle, mais la société qu'il crée n'est pas l'image en miniature de celle dont il est issu : elle est l'envers de cette image. En effet, ce nouveau lieu social créé sur l'île fait partie d'un lieu autre qui fonctionne par lui-même et qui n'a pas besoin du réel. Dans un deuxième temps, l'île est une absence de lieu (atopie), car elle est « sans point d'ancrage » et demeure introuvable : « La question de l'existence controversée de l'île apparaît dans le

---

338 *Idem.*
339 *Idem.*
340 *Idem.*
341 Simone Grosmann, « L'île, territoire du fantastique », Mustapha Trabelski [dir.], *L'insularité*, *op. cit.*, p. 135-146.
342 *Ibid.*, p. 135.
343 *Ibid.*, p. 136.
344 Monique Brosse, *Le mythe de Robinson*, Paris, Lettres modernes (coll. Thèmes et mythes), 1993, p. 21

dilemme entre le réel et l'imaginaire[345] ». En ce sens, l'île prend le contrepied du tangible, tout comme le fantastique. Elle devient synonyme de dérèglement. Dans *Lost*, l'île est inconstante et devient une obsession pour ceux qui la cherchent. Jack Shephard, par exemple, dans de grands moments de détresse, va prendre l'avion chaque vendredi dans l'espoir de le voir s'écraser sur l'île. L'atopie est vécue différemment par certains personnages, comme Locke ou Ben, qui se sentent très attachés à l'île et se projettent en elle : « Ceux qui s'accrochent à l'île s'identifient à son destin […]. Ils participent physiquement à la dérive qui s'opère aussi en eux pour leur faire quitter leur qualité passée de simples citadins[346] ». Locke passe à travers une gamme d'émotions qui lui font prendre des décisions pour l'île (ses actes de foi). La dérive de l'île est causée par l'arrivée de Widmore dans son cargo, au large de l'île. Ce dernier veut l'exploiter, pensant bêtement qu'elle n'est que la continuité de la terre ferme. La dérive de Locke est une conséquence de sa foi immense en l'île, foi qui le mènera à la mort, en dernier recours et sans trop de conviction, pour sauver l'île et y ramener tous les autres survivants qui l'avaient quittée. Il est en symbiose avec l'île et la protège. Finalement, règle générale, celui qui dérive est celui qui comprend son statut particulier. Grosmann parle même « d'imprégnation voire de "contamination réciproque" entre l'île et le personnage, […] [d'u]ne osmose totale [qui] confond l'île et le personnage[347] ». Le lien qui unit Locke et l'île renforce le caractère fantastique de l'île, car Locke accepte les manifestations qui nécessitent de croire en elle. La foi fait ainsi partie prenante de la figure de l'île.

Texte parallèle entre la double nature de l'île et sa spiritualité, le chapitre « L'île. Carrefour du merveilleux »[348] du collectif *Îles des merveilles. Mirage miroir, mythe*[349] établit une liste des imaginaires de l'île créés par le biais du genre merveilleux. Cependant, l'auteur, Robert Beaudry n'utilise pas la typologie du fantastique selon Todorov pour définir le merveilleux. Sa définition va de pair avec celle de la figure telle que nous l'entendons : « On peut le définir comme un sentiment d'admiration, de fascination qui nous saisit devant la révélation d'un Autre Monde[350] ». Le merveilleux de Beaudry se retrouve donc davantage dans *Lost*, car sa présentation oscille entre deux facettes : celle qui enchante (la lumière de la grotte, protectrice de l'île et de l'humanité) et celle qui hante (la fumée noire). L'auteur dresse une liste de thèmes qui nourrissent cette dualité, mais seulement quelques-uns concernent la série. Premièrement, le clivage entre le monde réel et le monde de l'île, qui, par leur nature, s'opposent et ne répondent pas aux mêmes lois, est le premier thème qui s'applique à la série : « [S]i le continent figure le site de la vie ordinaire, l'île volontiers incarne des parages extraordinaires. À la vie réelle, elle oppose les rêves irréels. Et si le continent est lieu de l'univers profane, l'île

[345] Simone Grosmann, « L'île, territoire du fantastique », Mustapha Trabelski [dir.], *L'insularité*, *op. cit.*, p. 137.
[346] *Ibid.*, p. 139.
[347] *Ibid.*, p. 143-144.
[348] Robert Beaudry, « L'île. Carrefour du merveilleux », Daniel Reig [dir.], *Îles des merveilles. Mirage miroir, mythe*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 279-295.
[349] Daniel Reig [dir.], *Îles des merveilles. Mirage miroir, mythe*, *op. cit.*, 298 p.
[350] Robert Beaudry, « L'île. Carrefour du merveilleux », Daniel Reig [dir.], *Îles des merveilles. Mirage miroir, mythe*, *op. cit.*, p. 280.

devient siège du sacré, temple de bénéfiques ou maléfiques sacrifices[351] ». La spiritualité de l'île est partie prenante de l'imaginaire de ce lieu. Elle revient dans plusieurs fictions porteuses de l'insulaire. Il s'agit donc d'un présupposé en bonne et due forme. Par ailleurs, Beaudry associe la spiritualité à la solitude de l'île. Certes, elle est isolée, et ceux qui la peuplent ressentent cet isolement : « [L'île] manifeste mieux que tout la condition de l'homme, protégé à la fois de ses semblables et en même temps douloureusement séparé d'eux[352] ». La solitude dans *Lost* se manifeste autrement. Les rescapés qui s'écrasent sur l'île peuplée par le groupe des Autres étaient seuls *avant* l'accident. L'île est plutôt un lieu de communauté, d'échanges, où ils apprennent à coopérer, à vivre avec l'autre. Elle est un abri (autre caractéristique de Beaudry) qui les protège surtout de leur ancienne vie dans la mesure où ils sont totalement séparés de leur passé et de ce qui pourrait le leur rappeler.

Mario Tome associe, quant à lui, la spiritualité au genre de la robinsonnade. Dans le chapitre « Odyssées et robinsonnades. L'aventure insulaire »[353], il présente deux catégories de robinsonnade, mais celle qui nous intéresse est la deuxième : la robinsonnade mystique. Elle est caractérisée par son initiation aux « mystères, aux croyances cachées[354] ». On y présente un personnage qui « cherche une union intime avec le sacré (Dieu) […] en participant à une expérience sacralisée, psychologique ou créatrice[355] », une façon de voir le rapport atopique île-personnage qui correspond à celui présenté par Simone Grosmann. Les personnages doivent cheminer pour en arriver à cette intimité. Peu importe la forme et la longueur que leur parcours spirituel prendra, il sera question de fraternisation ou de symbiose avec l'île, une île qui développe des traits similaires à celui d'un humain : « L'île peut se révéler […] comme une réalité assumée, même comme un être vivant qu'on respecte et duquel on se sent solidaire[356] ». Dans ce processus de transcendance, l'intimité qui est créée avec l'île prend une place anthropomorphique qui nécessite foi et vaillance. Ainsi, l'île fera en sorte de confronter les personnages à leur propre personnalité. Ils devront regarder à l'intérieur d'eux-mêmes et se battre contre leurs plus grandes faiblesses, leurs plus grandes peurs. Métaphoriquement, Tome propose que ce soit lorsque les Robinson trouvent leur caverne que s'ouvre la voie d'accès vers leur moi profond. L'épisode « White Rabbit » est celui où Jack part à la recherche d'un point d'eau douce où les personnages pourront s'installer. Ce nouveau refuge qu'il trouve sera aussi l'endroit où il découvrira le cercueil vide de son père. C'est là qu'il sera plus que jamais confronté à la double disparition de son père : tout d'abord mort sur le continent, son corps disparaît ensuite du cercueil sur l'île. L'agressivité dont il fait preuve agit comme une échappatoire de toutes les frustrations qu'il nourrissait à l'égard de son père, Christian. Locke, quant à lui, se

---

[351] *Idem.*
[352] *Ibid.*, p. 281.
[353] Mario Tome, « Odyssées et robinsonnades. L'aventure insulaire », Daniel Reig [dir.], *Îles des merveilles. Mirage miroir, mythe*, *op. cit.*, p. 265-278.
[354] *Ibid.*, p. 274.
[355] *Idem.*
[356] *Idem.*

Rapport-Gratuit.com

heurte à sa foi dans les profondeurs du bunker. Tout au long de la deuxième saison, il sera tiraillé entre Jack, qui prétend qu'il ne sert à rien de peser sur le bouton, et Ben, qui le manipulera comme jamais à propos de son statut de « deuxième » après Jack. Le bunker est l'endroit auquel il croyait ardemment, mais c'est en même temps le lieu où il remet en question ses croyances. Les endroits profonds et reculés que représentent le bunker et les grottes sont pour Tome un « contact avec l'intimité la plus profonde de l'île [qui] évoque symboliquement une régression vers les sources de soi-même en même temps qu'une expérience mystique de dimensions transformatrices[357] ». Les épisodes dont il vient d'être question sont marquants dans les processus de transformation des deux personnages rivaux.

Au même titre que Tome, Jean-Paul Engélibert associe robinsonnade et spiritualité dans son ouvrage *La postérité de Robinson Crusoé* dont il a été rapidement question dans le précédent chapitre. Le roman de Defoe, comme la série *Lost*, aborde la spiritualité de ses personnages. La série, robinsonnade postmoderne, s'inquiète de l'absence de transcendance et de Dieu, ainsi que l'abandon du monde au chaos. Malgré les années qui séparent les deux fictions, la foi reste quand même au cœur des réflexions en lien avec le lieu qu'incarne l'île : « L'axe thématique majeur du roman [de *Robinson Crusoé*] est la recherche de la "Vraie Foi"[358] ». Cela rappelle la dimension spirituelle de *Lost*. En effet, tout au long de sa vie, avant le déluge qui le mènera à l'île, Crusoé déçoit sa famille par son manque d'intérêt et de croyance pour la religion. Il s'en est toujours détaché, comme les personnages de *Lost*, qui eux, n'y croient plus depuis longtemps. Le monde occidental contemporain est justement marqué par un manque de questionnements spirituels ou religieux. Dans les deux cas, leur séjour sur l'île les reconnectera avec ce besoin de vie spirituelle.

Ainsi, la spiritualité va de pair avec une transformation du personnage : il passe de l'égocentrisme et du misérabilisme au sentiment communautaire et à l'humanisme. Il n'y a que l'île qui permette aux personnages de se transcender de cette façon. À ce propos, dans Lost *and Philosophy*, les auteurs Charles Taliaferro and Dan Kastrul font aussi référence au roman de Defoe pour aborder le lien entre la transcendance et l'île comme espace sauvage[359] : « Defoe suggests that without his radical break from "civilization", this transformation would not have taken place. […] Being on the island provides a unique contexte for self-awareness and self-transformation[360] ». L'isolement des personnages fait en sorte que leur transformation vienne d'eux-mêmes (« self »). Même si, dans le dernier épisode de la quatrième saison, Locke tente de convaincre Jack que c'était leur destin que l'avion s'écrase sur l'île, c'est Jack lui-même qui doit prendre la décision de croire en l'île. D'ailleurs, Locke lui lance, à la fin de sa harangue, une dernière perche et lui demande de mentir au monde entier. Si jamais Jack et les autres réussissent à quitter l'île, ils devront dire

[357] *Ibid.*, p. 275.
[358] Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 205.
[359] Charles Taliaferro and Dan Kastrul, « What Would you Do ? Altered States in Lost », Sharon M. Kaye [dir.] *Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 77-88.
[360] *Ibid.*, p. 81.

qu'ils sont les seuls survivants du vol 815 : « Mentez-leur, Jack. Si vous leur mentez aussi bien qu'à vous-mêmes, ils vous croiront[361] ». Les personnages se séparent. L'idée mûrit dans la tête de Jack. Un peu plus loin dans l'épisode, alors que lui et les autres, qui deviendront les « Oceanic Six », ont réellement quitté l'île, il leur annonce qu'ils devront mentir pour protéger ceux qui restent. C'est une façon pour Jack de valider partiellement le point de vue de Locke. C'est le moment où il commence à croire. Parallèlement, dans les prolepses de l'épisode, trois années plus tard, on voit un Jack repentant, qui veut absolument retourner sur l'île, devant le cercueil d'un certain Jeremy Bentham qui s'avère être John Locke.

Toujours à propos de l'évolution de la mentalité des personnages, Charles Girard et David Meulemans, dans le chapitre suivant du même ouvrage, parlent plutôt d'une réinvention de la personne sur l'île de la deuxième chance[362] que d'une simple transformation :

> By isolating them on an island where nothing remains from their past but themselves, and where new conditions of living – or rather, surviving – replace old ones, the plane crash violently separates the characters from the familiar context that has so much contributed to making them who they are. […] On *Lost*'s island social constraits aren't as institutionalized and oppressing as in normal society; personal liberty is wider and opportunities of reinvention are more frequent[363].

Les auteurs parlent du contexte social particulier de l'île, c'est-à-dire une communauté germinale dans un lieu isolé et sauvage, qui permet aux personnages de repenser leur vie. Ils ont la liberté (et la chance) de le faire. Le terme utilisé, la réinvention, est particulier, car malgré la grande liberté (une liberté due à l'absence de cadres sociaux, gouvernementaux, etc.) des personnages, l'île n'est pas qu'une île. Celle-ci possède un statut anthropomorphique qui fait en sorte qu'elle les a guidés toute leur vie jusqu'à elle, tel que le démontre le dernier épisode de la cinquième saison, « The Incident », et tel que le rappelle Locke (devenu la fumée noire) à Sawyer dans la grotte de Jacob :

> Je suis sûr qu'à un certain moment de ta vie, sûrement quand tu étais plus jeune, à un moment où tu étais malheureux et vulnérable, [Jacob] est venu te voir et il s'est servi de toi. Il t'a manipulé comme une marionnette en conséquence de quoi, toutes les décisions que tu as cru prendre dans ta vie étaient en fait celles d'un autre. C'est lui qui te guidait, James. Il te guidait jusqu'à l'île[364].

Leur destin était donc prédéterminé par tous les choix qu'ils avaient préalablement faits dans leur vie. Mais plus précisément encore, le choix qu'ils ont fait de faire exploser, en 1977, la bombe H dans le chantier du bunker (la station du cygne du projet Dharma) en construction est devenu l'aboutissement de la mission de Jacob. Les personnages ont causé, et Jacob le savait, leur propre venue sur l'île en posant ce geste. C'est pour ça que Jacob les avait choisis, les uns après les autres à partir de 1977. À la fin de la cinquième saison,

---

[361] « There's No Place Like Home, Part II », 4.13, 20:22 (29 mai 2008).
[362] Charles Girard et David Meulemans, « The Island as a Test of Free Will : Freedom of Reinvention and Internal Determinism », Sharon M. Kaye [dir.] *Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 89-101.
[363] *Ibid.*, p. 91.
[364] « The Substitute », 6.04, 38:00 (16 février 2010).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

la boucle est refermée. Jacob savait ce qui allait se passer jusqu'à ce qu'ils retournent dans le temps. La sixième saison est la seule qui n'était pas « écrite à l'avance » : tout peut encore arriver.

Enfin, pour clore cette étude de la figure de l'île mise en rapport avec la robinsonnade, il faut d'abord avancer que *Robinson Crusoé* a fait école et a fait sa place dans l'imaginaire collectif. Monique Brosse, dans son étude intitulée *Le mythe du Robinson*, dresse dès les premières pages, un postulat important : le roman de Defoe est vraiment l'œuvre qui a donné les codes du récit insulaire. C'est l'œuvre phare, et le personnage est devenu un mythe littéraire, comme Faust, Sherlock Holmes ou Dracula. Le récit et le protagoniste ont intéressé des générations de lecteurs, toutes classes sociales confondues. Dans son second chapitre, Brosse note un conflit oedipien dans l'histoire de Crusoé qui n'est pas sans rappeler celui des personnages de *Lost* : « Celui-ci [le conflit] lance Crusoé, contre l'avis de son père, dans une transgression feutrée, en forme de fuite, d'aventure, sanctionnée par le naufrage final, la déposition brutale sur l'île, situation symbolique de naissance ou de renaissance[365] ». Brosse allie le conflit avec le père et la transgression. Elle voit cette dernière punie par le naufrage qui survient et le séjour sur l'île qui s'en suivra. Dans *Lost*, le résultat de cette association conflit-transgression mène au parricide. La série prend le pari de la renaissance, mais l'île n'incarne pas tout à fait un endroit paradisiaque. L'île offre une circonstance particulière qui poussera les personnages à réfléchir et à agir pour se reprendre de leurs mauvaises actions passées, actions qui sont toutes déclenchées par le parricide. Brosse fait également référence au classement qu'a établi Michel Tournier : « Dans le "panthéon imaginaire occidental" où Tournier place Robinson Crusoé aux côtés de Faust, de Don Juan et de Don Quichotte, "ces héros maudits, ces révoltés… n'incarnent chacun un aspect de la condition humaine qu'à la façon dont un bouc émissaire se charge d'un péché"[366] ». En d'autres mots, ils ont été les premiers, dans leur genre et dans leur style, à avoir autant frappé l'imagination : des personnages qui ont marqué l'histoire littéraire, autrement dit des mythes. L'imaginaire du personnage créé par Defoe donne un corps à la figure de l'île.

Engélibert questionne aussi la nature de ce mythe littéraire. Il tente de renouveler et de définir le terme, « mythe », pour qu'il puisse être utilisé en parlant d'autre chose que de la mythologie gréco-romaine, égyptienne ou fondatrice d'une civilisation. De *Robinson Crusoé*, il parle de « réécritures » en ciblant les « invariants narratifs et fondamentaux » et en tenant compte des contextes sociohistoriques de celles-ci. Il établit ensuite « comment la forme romanesque travaille le scénario originel, comment une littérature "seconde" et qui affirme sa "secondarité" établit en même temps son identité et son originalité propres[367] ». Engélibert théorise la narration de la robinsonnade et les péripéties principales du genre, tout comme Monique Brosse dans *Le mythe de Robinson*. Leur forme narrative est similaire, mais les péripéties décrites d'Engélibert sont plus étendues que celles de Brosse. Bien sûr, les rescapés de *Lost* les traversent toutes :

[365] Monique Brosse, *Le mythe de Robinson, op. cit.*, p. 120.
[366] *Ibid.*, p. 130.
[367] Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 19.

arriver par accident sur l'île, se concocter un abri, explorer l'île, rencontrer des situations insolites et des « locaux », hésiter entre deux résidences, construire un radeau, passer de la civilisation à la sauvagerie et quitter l'île[368]. Même en suivant ces étapes impossibles à éviter, *Lost* se démarque dans sa « secondarité ». La série ne renie pas son genre, mais sa formule sérielle (les 121 épisodes de 42 minutes permettent une plus grande étendue narrative) et son statut télévisuel (elle est étendue dans le temps – six années pour créer un récit qui est diffusé à petites doses) permettent une plus grande complexité de l'île et amènent une singularité plus marquée. Effectivement, une équipe de scénaristes travaillent le récit pour être en mesure de rassembler toutes les informations contenues dans les épisodes en un tout où rien n'est laissé au hasard. Engélibert voit alors la réécriture comme paradoxale : « Il semble qu'elles [les réécritures] reconnaissent l'impossibilité de perpétuer un mythe littéraire dont le sens aurait disparu de notre horizon de pensée, mais que parallèlement elles signalent l'impossibilité de s'en défaire[369] ». Nous ne sommes évidemment plus dans le même contexte social, historique et religieux que celui de Crusoé. Les quêtes ont donc changé, mais se rapportent toujours à la spiritualité de l'île : « [La] certitude de l'harmonie s'est dissoute. Les figures de la mort de Dieu, de son absence ou de son silence abondent dans ces textes qui font leur objet de la mort du « Père », de la sacralisation du Mal ou du silence de Dieu[370] ».

Outre le célèbre roman de Defoe, certaines œuvres peintes marquent l'imaginaire de l'île en général. Nous verrons deux toiles qui, visuellement, viennent s'ajouter à la logique de la mise en images de cette figure. Monique Brosse aborde le tableau romantique *Le radeau de la Méduse* de Géricault (1819). Cent années après les péripéties du roman de *Robinson Crusoé*, ce tableau est inspiré d'une histoire vraie où plusieurs marins perdirent la vie pendant et après le naufrage d'un bateau du même nom. Accrochés à un radeau de fortune, tous périrent. Cela a changé les mentalités des histoires d'îles désertes, au sens où tous « savent [qu'elles] ne sont souvent qu'un avatar du radeau. Cette conception tragique de la robinsonnade, qui découle de l'expérience d'une profession, contredit étrangement le mythe de l'île paradisiaque[371] ». La toile modifie la perception collective de l'île. Le navire, tel que l'ont précisé Doyon-Gosselin et Bélanger dans leur article inspiré des travaux de Michel Foucault sur le sujet (*Des espaces autres*), est l'emblème parfait de l'hétérotopie et du double statut de l'île dont il a été préalablement question.

L'autre toile est celle du Suisse Arnold Böcklin : *L'île des morts* (1880). Laurence Hubert-Souillot, dans la présentation du roman *Sa Majesté des mouches* de William Golding (1954), fait référence à cette toile après avoir défini les sentiments intrinsèquement reliés à l'espace de l'île comme utopie : « espace fermé, souvent étroit, [qui] retient et emprisonne [mais transformé par la littérature] en un espace mental largement

---

[368] Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 93. ; Monique Brosse, *Le mythe de Robinson*, *op. cit.* p. 122.
[369] Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 21.
[370] *Ibid.*, p. 340-341.
[371] Monique Brosse, *Le mythe de Robinson, op. cit.*, p. 25.

ouvert sur le rêve, sans limites[372] ». Survient cependant la dystopie, envers de l'utopie et inspirée par la toile symboliste de Böcklin. Hubert-Souillot marque une rupture causée par l'aura de cette île peinte : « Soudain, l'île n'est plus ce paysage de rêve, mais elle devient un lieu inquiétant et inhospitalier[373] ». L'engouement pour cette toile est de grande envergure : des films, des bandes dessinées, des poèmes y font référence. Au crépuscule, une petite île toute en hauteur laisse entrer en elle, dans son cœur, une barque dans laquelle se trouvent le rameur et un cercueil. Un peu plus loin, Hubert-Souillot ne manque pas d'associer la toile de Böcklin à l'histoire des garçons qui aurait fait basculer certaines caractéristiques de la robinsonnade : « Le passage des enfants a transformé ce paradis, rêve d'utopistes du XIXe siècle, en un récit noir, déserté et désolé, semblable aux paysages d'après la guerre et le ravage nucléaire. Une "île des morts" dénuée de tout romantisme, un lieu sans nom, rayé de la carte[374] ». Le contexte de sortie du roman dont il a été question dans le précédent chapitre, l'après-Seconde Guerre, lui donnait sa touche d'inhumanité et de désolation. Dans *Sa Majesté des mouches*, la perte de la foi envers le genre humain ne pouvait pas être représentée autrement dans un drame aussi pathétique qu'un écrasement d'avion (comme dans *Lost*) où seuls les enfants survivent : des enfants anglais qui n'ont pratiquement vécu qu'en contexte de guerre. *Lost*, au même titre, représente le cheminement d'adultes dans la trentaine pour la plupart, perdus, vivant difficilement dans une société en manque de repères.

La rédemption que permet l'île

L'île, en particulier dans *Lost*, est selon nous, le lieu idéal de la rédemption chez les personnages. Pour en arriver à cette conclusion dans *Lost*, il a fallu passer par la définition de la rédemption, mais plus particulièrement celle qui est mise en évidence dans la série. Nous avons aussi regardé les raisons pour lesquelles les personnages doivent se racheter. Pour ce faire, nous avons retenu deux chapitres de *The Ultimate Lost and Philosophy* qui sont consacrés à la thématique de la rédemption, rédemption que nous associerons aux trois traits de l'île fictionnelle, soit la double nature de l'île, sa spiritualité et le genre de la robinsonnade auquel elle est associée.

Premièrement, dans « The New Narnia. Myth and Redemption in the Island of Second Chances »[375], l'auteur Brett Chandler Patterson refait son chapitre qui portait sensiblement le même nom dans la première version de *Lost and Philosophy*[376], mais en choisissant un autre « roman de référence ». Il passe de *Of Mice and Men* (1937) de John Steinbeck à la série de livres pour enfants *The Chronicles of Narnia* de C.S. Lewis.

---

[372] Laurence Hubert-Souillot, « Ouvertures », William Golding, *Sa majesté des mouches*, *op.cit.*, p. 11.
[373] *Idem.*
[374] Laurence Hubert-Souillot, « Bilans », William Golding, *Sa majesté des mouches*, *op. cit.*, p. 332.
[375] Brett Chandler Patterson, « The New Narnia. Myth and Redemption in the Island of Second Chances », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 253-279.
[376] Brett Chandler Patterson, « Of Moths and Men : Paths of Redemption on the Island of Second Chances », Sharon M. Kaye [dir.], *Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 204-220.

Tout d'abord, les deux versions rapportent les propos de Carlton Cuse, l'un des scénaristes de la série, qui précisent que dans *Lost*, tout converge vers la rédemption, tout est donc prétexte à en parler. Le lieu (l'île) et les circonstances (l'écrasement d'avion sur une île magique pas déserte du tout) ne sont que des façons de magnifier les gestes décisifs des personnages. Étant donné que tous les personnages doivent se réapproprier un lieu commun, ils doivent aussi se trouver un nouveau rang et une nouvelle fonction dans la communauté. L'île les teste et leur offre cette deuxième chance qu'ils doivent saisir. Patterson met vraiment en évidence le lien indéniable qui unit la culpabilité, la foi et la rédemption : « Guilt over the past failures and the existential questioning brought about by struggle to survive meet in each character's search to find faith in themselves, faith in others and faith in the fundamental purpose of life[377] ». La foi et la confiance se gagnent à travers l'altruisme, malgré que les personnages restent, aux yeux des spectateurs surtout, toujours fragiles et sensibles : ils ont été brisés par ceux en qui ils devraient le plus avoir confiance, leurs parents, et plus particulièrement leur père. C'est un grand défi pour eux de consolider le lien social et communautaire nécessaire pour survivre sur l'île. Dans la première version de son texte, plusieurs paragraphes se terminent par des questions ouvertes auxquelles Patterson répond dans son deuxième texte. Entre autres, il y définit plus précisément la rédemption : « Redemption is a journey, where we grow in ways to prevent the same mistakes we made in the past. Echoes of, and direct references to, this process appear in many episodes of *Lost*, as characters wrestle with their pasts and struggle for survival on the island[378] ». Leur passé, contre lequel ils doivent se libérer, les suit même s'ils quittent le monde réel, c'est-à-dire le monde dans lequel ils ont commis leur parricide.

L'île s'organise pour qu'ils confrontent ce passé, pour qu'ils le transcendent vers autre chose. C'est exactement ce que raconte le documentaire en supplément sur le DVD de la sixième saison : « A Hero's Journey », citant quelques réflexions clés de Joseph Campbell, un spécialiste de la mythologie, des récits universels et des religions. Dans son essai *The Hero with a Thousand Faces*[379], paru en 1949, Campbell décortique le rôle du héros ainsi que son parcours obligé. Le documentaire sur *Lost* s'en inspire et le sectionne en six parties : le fait d'être perdu (*lost*), l'appel au changement (*the call*), le besoin de se dépasser, de quitter sa médiocrité (*flawed*), le fait de traverser les épreuves (*trials*), le sacrifice (*sacrifice*) et la transcendance (*ascension*). Ces six réalités ou thèmes qui accompagnent le héros font partie du récit que les scénaristes avaient choisi de raconter dans ce lieu qu'est l'île.

---

[377] Brett Chandler Patterson, « Of Moths and Men : Paths of Redemption on the Island of Second Chances », Sharon M. Kaye [dir.], *Lost and Philosophy*, *op. cit.*, p. 212. ; Brett Chandler Patterson, « The New Narnia. Myth and Redemption in the Island of Second Chances », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 266.
[378] Brett Chandler Patterson, « The New Narnia. Myth and Redemption in the Island of Second Chances », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 267.
[379] Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press (coll. Bolligen series), 1968, 416 p.

Le second chapitre de l'ouvrage *The Ultimate Lost and Philosophy*, par Patricia Brace et Rob Arp, se concentre sur les différentes circonstances qui permettent la rédemption : sont-elles moralement acceptables ? Ces circonstances se rapportent toutes au processus d'« objectification », c'est-à-dire à la façon qu'ont les gens d'utiliser les autres comme des objets pour arriver à leur fin, ou même à la façon qu'ils ont de permettre que les autres les utilisent comme tels[380]. Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, démontre que chaque être humain possède en lui toute l'agressivité nécessaire pour parvenir à faire du mal à l'autre de plus d'une façon, à l'utiliser afin de se libérer de cette agressivité. C'est « le facteur principal de perturbation dans nos rapports avec notre prochain ; c'est elle qui impose à la civilisation tant d'efforts[381] ». C'est pour enrayer ces pulsions destructrices que les civilisations imposent des lois. Les confrontations qui surviennent entre les êtres humains font d'eux des rivaux. Cependant, la présence d'hostilité n'est pas toujours au rendez-vous. Il suffit que leurs agissements pour gérer ou purger leur agressivité restent moralement acceptables.

Toutes les rédemptions se valent, il n'y en a pas une qui est plus admirable que l'autre : il ne suffit que de les voir selon la philosophie qui s'y accorde. Par exemple, dans un premier temps, Emmanuel Kant prévoit qu'un individu, pour agir correctement sur le plan moral, doit absolument traiter les autres ou se traiter soi-même comme une fin en soi et non comme un moyen pour y arriver. Aussi, Kant met en avant-plan le principe d'autonomie qui, par étymologie, signifie qu'une personne est libre de ses choix et maître de ses propres lois. Donc, si cette personne accepte d'être utilisée, l'autonomie prime la première prémisse.

En ce sens, Charlie, Sawyer et Sayid atteignent la rédemption lorsqu'ils acceptent d'être utilisés comme des « moyens » pour arriver à une fin : sauver les autres. À la fin de la troisième saison, Charlie se sacrifie et s'enferme dans une cabine pour transmettre un message important à Desmond qu'il pourra à son tour dire aux autres rescapés : le bateau n'est pas celui de Penny, et donc, ce n'est pas le bateau salvateur qu'ils attendent tous. Dans « There's No Place Like Home, Part II » (quatrième saison), Sawyer saute de l'hélicoptère pour que le reste de la bande puisse rentrer chez elle. Enfin, au cours de la sixième saison, Sayid, dans le sous-marin, s'éloigne de ses amis, emportant la bombe avec lui, pour leur permettre de sortir plus rapidement du sous-marin qui explosera et qui coulera.

Le philosophe John Stuart Mill propose une autre façon de bien agir qui ouvre la porte de la rédemption : « [A]n action is morally good insofar its consequences promote the most benefit for the most persons affected by the decision[382] ». Cette proposition est axée sur le nombre, mais la façon de le « calculer » s'avère particulièrement difficile, voire impossible. Enfin, les trois personnages cités plus tôt

---

[380] Rob Arp and Patricia Brace, « The Ethics of Objectification and the Search of Redemption in *Lost* », Sharon Kaye [dir.] *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 242.
[381] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot et Rivages (coll. Petite bibliothèque), 2010, p. 118.
[382] *Ibid.*, p. 244.

seraient aussi sauvés dans l'optique de Mill, car bien souvent (et c'est le triste sort des personnages de *Lost*), leur disparition sauve plus de gens qu'elle n'en affecte négativement. Enfin, Aristote s'intéresse aux propriétés de la vertu. Une personne vertueuse ne l'est pas seulement parce qu'elle agit moralement bien, mais plutôt : « A virtuous person has cultivated the kind of character whereby she knows how to act and react in the right way, at the right time, in the right manner, and for the right reasons in each and every moral dilemma encountered[383] ». Il faut, par exemple, qu'une personne qui a toujours mal agi prouve qu'elle peut bien agir, pas seulement une fois, mais plusieurs fois de suite. Arp et Brace montrent l'exemple du contrôle de soi chez le personnage de Charlie qui décide de se libérer de sa dépendance à l'héroïne, mais le meilleur exemple de la philosophie d'Aristote reste Jack Shephard. Son métier lui permet d'être courageux, respectueux, honnête et généreux. Il incarne la vertu. Même si sa vie personnelle en souffre (il délaisse sa femme et se retrouve en perpétuel conflit avec son père), celle-ci n'annule pas tout le bien qu'il procure à ses patients sur et avant l'île. Bref, ces trois façons de percevoir la rédemption permettent à chacun des personnages de se libérer de leurs péchés. Ces derniers sont, rappelons-le, des conséquences de leur relation conflictuelle avec leur père.

Robert Beaudry, qui présente les caractéristiques de l'île merveilleuse, y présente aussi l'expiation, rachat permis grâce à la frontière maritime qui entoure l'île de toutes parts. L'exemple qu'il cite est *Robinson Crusoé* où le personnage éponyme « châtié par la Providence [sera jeté] sur une île déserte, inhospitalière, sans hommes ni animaux ni nourriture ni instruments[384] ». Pourtant, ce n'est pas le sens que cette épopée a pris au cours du temps, le mythe de l'île paradisiaque étant trop fort encore dans les imaginations. La robinsonnade avait été créée pour punir son personnage et le faire réfléchir sur ses décisions passées. Les récits qui ont suivi s'imprégnaient plutôt du jardin d'Éden que du purgatoire. Ce qui n'est pas surprenant, car l'île crée un espoir : elle a « sauvé » des protagonistes voués à une mort certaine en pleine mer. Ainsi, la situation est davantage liée à l'utopie et à l'île en tant que lieu idéal de la rédemption. Le propos de Doyon-Gosselin et Bélanger va en ce sens lorsqu'ils abordent le caractère expiatoire de l'île dans la télésérie : « L'île dans *Lost* devient le lieu de tous les recommencements, mais les actions et les motivations des personnages sur l'île demeurent toujours liées à leur vie antérieure[385] ». Le parricide et les démons qu'il amène orientent les décisions des personnages, mais l'île leur ouvre une porte pour s'en libérer. Pour cela, ils doivent réussir les tests. Ceux-ci prennent plusieurs formes : par exemple, la présence difficile, pour un Charlie fragile mais sobre, de plusieurs centaines de kilos d'héroïne dans un avion nigérien qui s'est écrasé, bien avant eux, sur l'île. Dans un épisode où il est dévasté par le fait que Claire ne lui parle plus, car elle croit qu'il a recommencé à consommer, il avoue à Locke : « Tu te rappelles cette discussion qu'on a eue toi et moi ? Tu disais que rien n'arrive par hasard, que l'île nous testait. C'est pour ça les statuettes. C'est un test, c'est mon test. C'est pour

---

[383] *Ibid.*, p. 245.
[384] Robert Beaudry, « L'île. Carrefour du merveilleux », Daniel Reig [dir.], *Îles des merveilles. Mirage miroir, mythe*, *op. cit.*, p. 286.
[385] Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger (2013), « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », *temps zéro*, nº 6 [en ligne]. *URL* : http://tempszero.contemporain.info/document956 [site consulté le 31 juillet 2014].

ça qu'elles sont là[386] ». Plus tard dans la saison, il va lancer à la mer toutes les statuettes de la Vierge Marie qui contiennent les sachets d'héroïne. Cette décision symbolise sa libération de la dépendance et de la colère qu'il entretenait envers son frère[387]. Dans la troisième saison, il apprend sa mort imminente par Desmond qui voit le futur. Dans l'épisode « Par Avion » (le titre original est en français), il aide Claire, encore pleine d'espoir, à lier un message de détresse sur la patte d'un oiseau. Charlie lit la lettre avant de l'attacher à l'animal :

> CHARLIE (lisant le message rédigé par Claire) : « […] Tout le monde n'a pas survécu après le crash, mais une nouvelle vie est aussi apparue, et avec elle, un nouvel espoir. Nous sommes vivants. Ne nous laissez pas tomber. »
>
> CLAIRE : Je ne vais pas te laisser tomber non plus, Charlie. On va s'en sortir. Tu vas t'en sortir (*Silence*). On va s'en sortir ensemble[388].

Il y a, dans le message, plusieurs allusions à la relation entre ces deux personnages : la nouvelle sobriété de Charlie, leur rencontre, leur amour mutuel et pour Aaron, le fils de Claire né sur l'île. Charlie est « à nouveau » vivant. Il sait cependant ce qui l'attend, il lui reste à accepter sa mort imminente et à se sacrifier ultimement pour sauver Claire et son enfant. Les tests de l'île tendent vers le rachat, l'expiation, mais aussi le dépassement de soi. Les personnages grandissent à travers ces affrontements qui forgeront leur mérite. Ce processus d'initiation les mène au sacrifice, geste qui permet la rédemption et qui prouve qu'ils ont compris l'importance de la fraternité et de la foi, qu'ils peuvent complètement se libérer de la culpabilité du meurtre de leur père.

La figure de l'île et sa matière-espace : l'œil et le miroir

Le concept de matière-espace, rappelons-le, est inspiré de celui de Philippe Dubois sur la figure de la tempête qu'il appelle matière-temps. La matière-espace correspond, d'une part, au préconstruit auquel l'île appartient : le lieu. Nous y avons fait référence rapidement en début de chapitre. Le terme matière, quant à lui, est inscrit « à même la chair des images[389] ». Toujours selon Dubois, la figure naît dans le fait d'être « vue », et donc, dans sa forme, dans « son régime de représentation[390] ». La matière est aussi « l'épaisseur sensible[391] » de la figure, ce qui est malléable. La matière de l'île est constituée des traits vus précédemment (le double statut, la spiritualité, le sous-genre fictionnel). D'autres caractéristiques viennent s'ajouter à la matière de l'île : ses lois uniques, sa géographie, sa « géotemporalité » et son anthropomorphisme. Ce sont

[386] « Fire + Water », 2.12, 27:30 (26 janvier 2006).
[387] « Three Minutes », 2.22, 28:50 (17 mai 2006).
[388] « Par Avion », 3.12, 30:45 (14 mars 2007).
[389] Philippe Dubois, « La tempête et la matière-temps ou Le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », Jacques Aumont [dir.], *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, *op. cit.*, p. 268.
[390] *Ibid.*, p. 269.
[391] *Ibid.*, p. 270.

des « effets majeurs[392] » ou des « valeurs figurales » qui inspirent cette figure particulière, qui reviennent un peu partout dans les récits îliens.

Comme les valeurs figurales de l'île que nous avons mises de l'avant sont plutôt thématiques que visuelles (sauf sa géographie), nous avons relevé deux traits plus imagés qui viennent rendre compte de la matière visuelle de la rédemption : l'œil et le miroir. C'est la citation de Daniel Reig, dans l'introduction de l'ouvrage qu'il a dirigé, *Îles des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, qui a lancé nos réflexions. Il y présente l'île comme le lieu de l'inexplicable et comme grande représentante de la nature sauvage. L'île est donc en tous points opposée à la culture :

> [Les décalages introduits par la présence de l'île] induisent, dans chaque cas, des distorsions qui semblent vérifier le postulat que si la culture est le lieu de l'ordre et de l'organisation, l'île est celui du chaos et du désordre ou, à tous le moins, celui du non-ordre, fût-il paradisiaque. L'île serait donc un lieu où tout est possible car la nature y est exactement l'envers du monde ou le monde à l'envers. […] [L]'îleté, […] c'est, dans ces conditions, le miroir que se tend à elle-même la terre pour découvrir et révéler, dans cette altérité reconnue, l'image, parfois inversée, toujours déformée, de sa propre identité.
>
> Le merveilleux surgirait alors au moment où l'on arriverait à passer de l'autre côté du miroir. L'île déserte représenterait alors une sorte de non-espace ou mieux, peut-être, un espace de liberté pour l'imagination, dont la réalité serait en effet non contraignante[393].

Ces deux paragraphes très évocateurs laissent entrevoir l'épaisseur sensible de la figure de l'île. Elle fournit le lien entre le lieu et la portée imaginative de celui-ci : l'île est le miroir de la terre, l'île est un espace de liberté, un espace imaginatif. L'île, ainsi, est à l'image même de la figure telle que l'entendent les théoriciens dont il a été question. Le chaos rappelle la dérive des personnages qui vivent sur l'île selon le texte de Grosmann. Cette dérive se confond avec les propriétés intrinsèques de l'île. Par contre, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est la métaphore du miroir : la terre est le sujet et l'île en est le reflet déformé. Cette réflexion rejoint tout à fait celle de Michel Foucault telle que la résument Doyon-Gosselin et Bélanger en guise d'ouverture de leur article. En effet, le miroir est l'expérience le plus à cheval entre l'utopie et l'hétérotopie[394]. Le sujet est à deux endroits en même temps : le miroir indique où le sujet se trouve (la pièce où se trouve le miroir) et où il n'est pas (dans la glace) : « L'île n'est pas une représentation d'autre chose dans la mesure où elle est, à la fois, cette chose autre ; comme le miroir, l'île est "absolument" réelle […], mais toujours, il semblerait qu'elle ne nous atteigne que par le rêve ou la métaphore, en manière de miroir[395] ». Rappelons-le, l'île nous attire dans ce qu'elle a d'opposé au continent, dans sa spécificité d'indépendance. Elle possède ses propres lois, un fait qui n'est pas sans rappeler le monde au travers du miroir dans le célèbre deuxième tome des aventures carrolliennes d'Alice.

---

[392] *Ibid.*, p. 289.
[393] Daniel Reig [dir.], *Îles des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, *op. cit.*, p. 8-9.
[394] Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger (2013), « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », *temps zéro*, nº 6 [en ligne]. *URL* : http://tempszero.contemporain.info/document956 [site consulté le 31 juillet 2014].
[395] *Idem.*

Rapport-Gratuit.com

En effet, nous ne pouvons passer sous silence les deux derniers épisodes de la troisième saison qui s'intitulent « Through the Looking Glass ». Le titre, déjà très évocateur de la métaphore du miroir, fait tout d'abord référence au nom de la station Dharma sous-marine dans laquelle Charlie et Desmond descendront pour tenter de débloquer les signaux de communication. C'est là que Charlie trouvera la mort : c'est à ce moment qu'il décide de se sacrifier, lui qui était voué à une mort certaine. De plus, le titre fait directement référence au roman de Lewis Carroll. Dans *De l'autre côté du miroir*, l'héroïne traverse un miroir pour découvrir un monde dans lequel les gens connaissent le futur, mais ignorent le passé. Dans le miroir, tout est à l'envers. James Brush, un auteur américain et adepte de la série, a lu tous les ouvrages auxquels *Lost* fait référence. Sur son blogue *The Lost Book Club*, il consacre une partie au célèbre roman de Lewis Carroll. Ce qu'il dit à propos du monde d'Alice correspond tout à fait à la définition de l'île selon Reig : « The only constant is that the rules of Alice's normal world do not apply[396] ». Ce qui survient dans la narration, à partir de ces épisodes, c'est que les analepses se transforment en prolepses : les spectateurs savent maintenant que des personnages vont réussir à quitter l'île. C'est la deuxième des trois vitesses de narration (retours dans le passé, aperçus du futur et plongeons dans les mondes parallèles). Brush précise aussi que selon lui, l'île fait partie d'un entre-deux du temps. Elle existe à côté de la ligne du temps du « réel », et donc, dans un univers ou une dimension parallèle[397]. Il est clair qu'elle répond à d'autres lois dans son existence spatiotemporelle. On le voit entre autres dans l'épisode « The Constant » où Desmond, qui voit déjà le futur depuis l'implosion du bunker, se retrouve déboussolé en traversant la limite entre l'île et la réalité : son corps traverse la barrière, mais son esprit se retrouve quelque huit années plus tôt.

Dans le même ordre d'idées, l'auteure de *Literary Lost* : *Viewing Television Through the Lens of Literature* ne passe pas à côté de la référence littéraire de Carroll. Bien sûr, le titre de l'essai parle de lui-même, mais Stuart va plus loin. Dans un chapitre consacré aux rêves et à l'opposition entre la réalité et l'illusion, elle relate les ressemblances entre les deux temporalités des œuvres : d'une part, celle de l'histoire d'Alice qui traverse de l'*autre* côté du miroir, et d'autre part, celle des rescapés qui n'en seront plus dans le monde parallèle de la sixième saison. Dans les deux cas, il est question de mondes qui ressemblent au monde réel, « but it all goes the wrong way[398] ». Stuart précise juste après qu'en fait, dans *Lost*, tout va, au contraire, pour le mieux. Les personnages ont l'air plus en paix avec leurs choix et leurs gestes, car ce monde se situe dans un entre-deux : il s'agit d'un monde qu'ils se sont créé pour se retrouver après la mort. Les couches narratives se complexifient et l'on retrouve une mise en abyme qui affecte les trois mondes (le « réel » associé au continent, les *flashs* de la dernière saison et le monde de l'île) : le monde parallèle de la sixième saison est *dans* le monde de l'île qui est déjà *à côté* de la ligne spatiotemporelle « réelle ». Dans un

[396] James Brush, « The Lost Book Club : Through the Looking Glass », *Coyote Mercury. Words, Birds and Whatever else*, 2007, [en ligne]. http://coyotemercury.com/2007/12/18/the-lost-book-club-through-the-looking-glass/ [site consulté le 5 août 2014].
[397] *Idem.*
[398] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost* : *Viewing Television Through the Lens of Literature, op. cit.*, p. 121.

court documentaire sur la série intitulé « See you in Another Life, Brotha », Carlton Cuse justifie le rôle des *flashs sideways* : « In this sideways world, there is this sens they need some form of completion in order to move on. Whether it was in letting go of demons, or finding love. There was some critical juncture for each of these characters that was transcendent[399] ». L'idée du monde parallèle mettait en avant-plan le retour aux origines, au cœur de l'histoire, c'est-à-dire au cœur des personnages. Ils semblent plus heureux, car on voit qu'ils peuvent choisir autrement. C'est là que se trouvent leurs dernières réalisations. Cette idée de voir les choses autrement, de voir leur défaut, mais de sentir qu'ils en sont conscients est reflétée dans les miroirs mis en scène. Le scénariste Lindelof, le réalisateur Jack Bender, les acteurs Ken Leung (Miles) et Henry Ian Cusick (Desmond) expliquent :

> One of the things that we wanted to do in the sideways was use the idea of mirrors. Mirroring the idea of all our characters confronting their images and the refections of themselves in a moment in the episodes of the sideways. It's sort of been a visual metaphor. We're doing echoes, we're doing mirror experiences in this alternate mirror world. It's just on the other side of our life. There's another life and you see what you wish for or are scared of. From the viewers point of view, we're looking at flash sideways, thinking this is an alternative reality. Thinking this is how these characters end up, that something's wrong[400].

Les miroirs mis en scène rappellent le cheminement des personnages. On peut y voir une référence judéo-chrétienne. Ils font écho à un des apôtres de Jésus, saint Paul, qui voyait la vie comme « à travers un miroir, obscurément » (1 *Corinthiens* 13:12). On n'y comprend rien ; c'est au Ciel, après la mort, que tout s'expliquera. Les mondes parallèles de la sixième saison équivalent au Ciel de saint Paul. En se regardant dans le miroir, ils regardent au fond d'eux-mêmes et voient leurs problèmes : pour Jack, son incapacité à laisser les choses aller, à pardonner, à entretenir une relation, pour Kate, désir de fuir constamment le passé et la réalité, pour Sawyer, incapacité à se défaire de sa haine. *Lost* raconte les parcours des personnages de zéro à héros. L'ultime saison rappelle et clôt ce parcours, dont l'issue est la rédemption. Les miroirs sont là pour rappeler le chemin parcouru et ce que les personnages sont réellement devenus sur et grâce à l'île. Pour en revenir à Daniel Reig, ce dernier finit sa présentation des images et des fonctions de l'île en mentionnant qu'elle « est un lieu où s'effectue non pas, seulement, la réalisation de destins personnels, mais aussi l'accomplissement de mythes universels[401] ». C'est le caractère unique qu'offre l'île de *Lost* : la rédemption a une portée collective. Les personnages remplissent leur destin et les spectateurs comprennent la portée universelle du récit de l'île qui n'est qu'un prétexte, encore une fois, pour réfléchir (à) la vie.

Le miroir est aussi à l'honneur dans l'épisode « Lighthouse », lors de la sixième saison. C'est l'objet que Jacob utilise pour suivre les faits et gestes des candidats dans leur vie avant l'île. Dans l'épisode, Hurley part en mission pour Jacob et il doit convaincre Jack de le suivre. Ils se rendent à un phare qu'ils n'avaient jamais vu auparavant et doivent le remettre en marche. Dans la pièce tout en haut du phare, on voit que des

---

[399] « See you in Another Life, Brotha' », Suppléments de la 6e saison, 4:41 (sur DVD seulement).
[400] *Idem.*
[401] Daniel Reig [dir.], *Îles des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, *op. cit.*, p. 12.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

miroirs reflètent pour Jacob ce qui se passe sur le(s) continent(s), et plus spécifiquement, dans la vie des candidats. L'image que l'on voit reste quelque peu embrouillée et se mêle au reflet de Jack et Hurley qui sont dans le phare. Quand Jack réalise qu'à chaque degré de la plaque sur laquelle tourne le phare correspond un nom, il déplace le curseur du système des miroirs sur le degré 23 : c'est à ce chiffre que correspond son nom[402]. Quand il comprend qu'il a été « espionné » et surveillé durant toutes ces années, et donc, que sa venue sur l'île n'était pas le fruit du hasard, il détruit les quatre miroirs magiques à l'aide d'une vieille longue-vue qui se trouvait dans la pièce. Dans la scène sur l'île qui suit cette destruction, Jack fixe la mer et réfléchit à ce que Jacob attend de lui. Un peu plus loin, dans une conversation entre Hurley et le fantôme de Jacob, les intentions de ce dernier se dessinent :

> HURLEY: Attendez un peu… vous vouliez que Jack voie l'image dans le miroir (*Silence*). Pourquoi ?
>
> JACOB: C'était le seul moyen de lui faire comprendre à quel point il est important.
>
> HURLEY: Et bien, si c'était ça le plan, je crois qu'il est un peu pourri.
>
> JACOB: Jack est là parce qu'il a quelque chose à accomplir. Personne ne peut lui dire ce que c'est. Il doit le découvrir par lui-même. Parfois, il suffit de grimper à bord d'un taxi et d'expliquer au passager ce qu'on attend de lui. Et d'autres fois, il faut le laisser fixer l'océan pendant quelque temps[403].

Cette conversation montre les précautions prises par Jacob afin d'amener les personnages là où ils doivent aller. Il connaît ses candidats et se voit à travers eux. Le miroir devient ainsi une métaphore de la relation prédestinée qui les unit tous.

Le motif de l'œil, de son côté, est évoqué dans une réflexion d'Engélibert sur le schéma narratif des récits insulaires. Il propose un tableau selon trois colonnes : les codes sociaux (le « nous »), les codes éthiques (le « je ») et les codes métaphysiques, religieux ou spirituels ; et trois rangées qui représentent l'évolution sur l'île (la méconnaissance, l'initiation, l'appropriation). Les colonnes de ce tableau mettent en évidence le caractère permanent du mythe de Robinson : « Dans toutes les robinsonnades postmodernes, réflexion sur les rapports sociaux et méditations religieuse ou métaphysique constituent les deux axes thématiques essentiels de l'écriture. À leur carrefour, se pose la question de l'individu, du sujet, du "je"[404] ». L'identité du « je » a justement été modifiée à travers les perspectives sociales découlant des évènements du 11 septembre 2001. Le récit de *Lost* ne manque pas de rappeler un contexte occidental sociohistorique rendu précaire par les conflits raciaux, la modification du rapport à la spiritualité ou le principe individualiste du chacun pour soi. Pour rapprocher les personnages d'un plus grand humanisme, l'île devient un lieu exemplaire pour écrire une histoire. C'est un territoire supposément vierge et réduit à l'état de nature. Il figure la perte des

---

[402] Les six derniers chiffres qui ne sont pas raturés correspondent évidemment aux survivants du vol 815 qui sont encore vivants : 4 (Locke), 8 (Reyes), 15 (Ford), 16 (Jarrah), 23 (Shephard), 42 (Kwon). Le nom de Kate a été raturé, car elle est devenue mère, nous l'apprenons dans l'avant-dernier épisode « What They Died for ».
[403] « Lighthouse », 6.05, 40:25 (23 février 2010).
[404] Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 239.

repères, quels qu'ils soient – une des plus grandes caractéristiques de la société actuelle –, mais son histoire fait montre d'intégrité et amène la confiance. En effet, l'île fait revenir les individus à leur source première : la spiritualité et la réflexion sur soi-même : « Or, l'œil de l'histoire, l'origine du mythe de Robinson occultée par le récit mythique lui-même, se lit en anglais *the eye of the story*. Par le jeu de l'homophonie, l'élément constitutif du mythe égale ici le je de l'histoire : *the I of the story*. Les énigmes de l'île constituent le mystère du *je*[405] ». Les énigmes à résoudre par les téléspectateurs sont donc celles qui se cachent derrière les yeux des personnages de *Lost*. On l'a déjà dit, l'œil est le leitmotiv visuel de la série. Les épisodes débutent souvent par le gros plan de l'œil d'un personnage, ce qui signifie que c'est à travers lui que sera vu l'épisode : autant dans les analepses, prolepses ou mondes parallèles que dans les péripéties de l'île. L'œil (« eye »), c'est le chemin entre l'île et le personnage (« I »). Pacôme Thiellement, dans *Les mêmes yeux que Lost*, propose son interprétation sur le gros plan de l'œil[406]. En prenant pour exemple les yeux de Jack qui ouvrent et ferment le récit, il présente l'ouverture des yeux comme le variateur de perspective de la série. Jack serait même à l'image du spectateur « idéal » visé par la série : celui qui a besoin de tout comprendre. La multiplicité des points de vue que le leitmotiv crée ajoute de la véracité au récit :

> L'évènement qui détermine la série est symbolisé par l'image d'un œil qui s'ouvre. Il typifie le transfert qui doit s'opérer sans cesse sur le spectateur, chaque épisode fonctionnant comme une possibilité d'orientation supplémentaire, comme un nouvel Ange dont une aile est tournée sans cesse vers Jacob et l'autre, sans cesse, vers lui. […] *Lost* est une doctrine de l'éveil dont chaque éveil passe par une négation systématique de l'éveil vécu précédemment par le sujet[407].

Les personnages doivent s'éveiller à de nouveaux horizons : ils doivent adhérer au monde de la foi tel que nous l'avons défini dans le deuxième chapitre. L'éveil les mène donc, tranquillement, vers l'aboutissement de la série : la rédemption. Dans le même ordre d'idées, Locke, dans l'épisode « White Rabbit », précise à Jack, alors qu'il tente de le convaincre de courir après son hallucination, que leur île n'est pas comme les autres, que c'est un endroit différent : « J'ai regardé cette île droit dans les yeux. C'était magnifique[408] ». Il s'agit de la première discussion entre Locke et Jack à propos du « hasard » ou du « destin » qui les a menés sur l'île. Lorsque Locke parle des yeux de l'île, il fait en partie référence à la fumée noire qui l'a épargné[409]. La formulation utilisée donne du crédit à l'anthropomorphisme de l'île. Que se passe-t-il derrière ses yeux à elle ?

---

[405] *Ibid.*, p. 318.
[406] Une même analyse du gros plan de l'oeil avait été faite par Charles Girard et David Meulemans dans leur chapitre intitulé « The Island as a Test of Free Will : Freedom of Reinvention and Internal Determinism ».
[407] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que Lost*, *op. cit.*, p. 32-33.
[408] « White Rabbit », 1.05, 27:30 (20 octobre 2004).
[409] Sa réflexion reste tout de même naïve, car c'est probablement à ce moment que l'Homme sans Nom a débuté sa manipulation de longue haleine pour tuer indirectement son frère jumeau, Jacob, qui l'avait, il y a bien des siècles de cela, emprisonné sur l'île sous la forme d'une fumée noire.

La figure forte de l'insulaire

L'île de *Lost* impressionne et obsède. Dès les premiers épisodes naît la question qui tiendra les spectateurs en haleine jusqu'à la fin : où les personnages se sont-ils retrouvés ? L'île est l'unique lieu où les personnages pouvaient trouver leur rédemption. La figure, telle que nous l'entendons à partir des définitions de Martin Lefebvre, Bertand Gervais et Philippe Dubois, naît au sein du processus symbolique de la lecture, l'un des cinq processus établis par Gilles Thérien. Il est évident que la série brouille certains codes préétablis de la spectature et vient remettre en question certains présupposés narratifs du lieu phare qui y est présenté : l'île. Tout tourne autour de cette île ; tout y est prétexte pour parler de la rédemption : voilà que le lieu s'allie à l'acte de rachat.

En lisant des travaux sur l'espace insulaire en littérature, il nous a été donné de voir que certaines caractéristiques fortes reviennent dans plusieurs œuvres. La double nature de l'île, comme prison entourée d'eau et comme ouverture sur l'imaginaire, la spiritualité qu'amène l'île aux personnages et le genre littéraire qui s'y rattache le plus souvent, sont les présupposés desquels nous sommes partis pour présenter la figure de l'île dans *Lost*. Celle-ci est tout d'abord la matière-espace idéale pour approfondir la thématique de la rédemption des personnages torturés par leur passé conflictuel avec leur père. La façon qu'a l'île de bien supporter le processus entier de la rédemption passe par les miroirs mis en scène et par la métaphore du miroir répondant à des lois similaires à l'île. Le gros plan de l'œil est aussi une façon pour le spectateur de suivre le parcours houleux de personnages à l'éthique douteuse qui deviendront, dans certains cas, des héros prêts à se sacrifier pour sauver le monde. Le caractère universel des récits îliens se retrouve dans *Lost* à travers les histoires de héros qui sont les mêmes que celles des fictions de grande envergure qu'ont été les *Star Wars* et les *Robinson Crusoé* de ce monde.

Conclusion

L'île de la télésérie américaine *Lost* a obsédé ses téléspectateurs. Ces derniers allaient jusqu'à se perdre dans les hypothèses de (télé)spectature afin de comprendre son énigmatique aura. Notre tentative de donner un sens à l'île, et ainsi de la cadrer à l'aide de la notion de figure, trouve son point de départ dans l'un des points communs qui unissent les personnages : le parricide.

À partir de la psychanalyse de Freud et de l'essai psychanalytique de Guy Rosolato sur le sacrifice, nous avons déterminé le fait que toute personne, pour s'émanciper et pour se libérer de l'autorité patriarcale, doit tuer son père. Les réflexions de Rosolato sont tirées de *Totem et tabou* sur les hordes primitives. Ce geste censé les libérer cause plutôt une grande culpabilité. C'est la création de la communauté : des fils et des filles sont rassemblés, se sentent tous coupables, mais vivent avec leur parricide séparément. Cependant, sans le savoir, c'est cette culpabilité qui, accompagnant leur geste, fait en sorte qu'ils se ressemblent et se rassemblent tous. Rosolato va parler d'une « désidéalisation » du père : il est descendu de son piédestal, il perd de son autorité. Le père n'est pas nécessairement le père à proprement parler. On peut lui substituer un frère (dans le cas de Charlie) ou une figure autoritaire comme un patron (dans le cas de Sayid). De plus, le meurtre du père peut être réel ou symbolique. En d'autres mots, le père renié, caché, trahi, haï et rejeté est ainsi considéré comme mort symboliquement.

Les fils et filles, et donc ici les personnages ciblés de la série, soit Jack, John, Kate, Sawyer, Jin, Sun, Charlie, Claire, Hurley, Sayid et Ben, doivent purger leur culpabilité, une culpabilité mise en lumière grâce au processus narratif de l'analepse. Le spectateur est amené dans le passé du personnage (un personnage central par épisode) au cours duquel il peut voir des circonstances similaires à ce qui se déroule dans le présent de l'île. Le spectateur est témoin des efforts ou des échecs des personnages à s'émanciper, à racheter leurs fautes. Carlton Cuse, l'un des scénaristes de la série, commente cette situation : « Sometimes we win, sometimes we lose and that's the essence of human condition[410] ». L'île fait ressortir ce qu'il y a de plus grand chez les personnages, mais aussi ce qu'il y a de plus laid. Ils ne doivent pas se laisser envahir par leurs souvenirs, leurs cauchemars ou leurs hallucinations ; ils doivent les confronter.

Le contexte du parricide et sa nécessité de se réaliser sont mis en lumière grâce aux fictions évocatrices de cette thématique : *Les frères Karamazov* de Dostoïevski ainsi que la *Lettre au père* et la nouvelle *Le verdict*, de Franz Kafka. La haine du père et la relation père-fils conflictuelle y sont abondamment abordées. Ces écrits éclairent les raisons qui mènent au parricide : la libération de l'autorité, mais aussi la lourdeur de la confrontation à celle-ci. Mort ou vif, le père reste fort dans les esprits, et se veut oppressant.

[410] « A Hero's Journey », supplément de la sixième saison, 8:15 (disponible en DVD).

Cette confrontation avec le père n'est pas sans rappeler le complexe d'Œdipe, théorie célèbre de Freud, selon lequel tout garçon ressentira une attirance sexuelle pour sa mère et un désir d'éliminer son père (notons que le schéma est différent pour les filles ; on parlerait plutôt du complexe d'Électre, lequel, par contre, n'est pas illustré dans la série). Ce complexe serait inévitable. Tout ce qu'un individu peut faire, c'est apprendre à vivre avec ses pulsions de désir (envers la mère) et ses pulsions de mort (envers le père).

Selon Guy Rosolato, il existe quatre caractères destructeurs reliés à la pulsion de mort. Nous les avons associés à quatre personnages mâles qui réagissent différemment, soit avant le parricide, soit après alors que le sentiment de culpabilité est à son comble. Ben serait à mi-chemin entre l'agressivité maligne, qui lui donne un pouvoir à travers ses actes destructeurs, et l'agressivité bénigne, qui n'est qu'une conséquence autodéfensive du manque d'amour du père. Locke sera victime d'une destruction passionnelle liée au fait qu'il recherche éperdument la reconnaissance d'un père qui le rejettera jusqu'à son dernier souffle. La personnalité de Jack correspond à une agressivité héroïque. Il ressent le besoin de tout réparer, de tout réussir, par exemple lors de sa détermination à terminer ses études en médecine un an plus tôt que prévu afin de prouver qu'il est meilleur que son père. Finalement, Sawyer possède un caractère plutôt impulsif qui provient de sa rancune sans borne par rapport à celui qui a tué ses parents et qui s'avère être le père biologique de John Locke : Anthony Cooper.

Bien que le complexe d'Œdipe s'applique directement au garçon, nous ne faisons pas de distinction de genre dans le rapport au père. C'est Jacques Lacan qui voit une faille dans les travaux de Freud à ce propos : il met trop de côté le rôle de la mère ou la présence féminine. Les personnages de Kate, Claire et Sun, qui seront toutes mères à leur tour, peuvent tout aussi bien ressentir ce besoin de tuer leur père. Cependant, la libération a pour but de sauver leur mère, victime de l'emprise de leur père. Chez Claire et Kate, on remarque aussi qu'elles entretiennent un rapport difficile avec leur mère (hargne et conflit, puis amour et recherche d'une reconnaissance), un rapport tout autre que celui qu'elles entretenaient avec leur père (renié chez Claire et tué chez Kate).

La série se termine avec une réconciliation père-fils entre Jack et son père, une résolution à laquelle Sarah Hatchuel ne croit pas. L'auteure remet en question l'épisode final au cours duquel le père de Jack se présente comme un bon berger : « Ce nouveau respect pour la figure paternelle maltraitante, qui a également servi si souvent d'apparence à l'Homme sans Nom (non sans ambiguïté, il est vrai), peut laisser songeur[411] ». Considérant aussi l'aspect religieux évoqué précédemment, cette remise sur un piédestal du père pointe vers une tendance plutôt conservatrice de la série. Dans la mort, les personnages « laissent aller » les choses, plongent tête baissée (mais regard ouvert) vers le futur incertain mais paisible que dégage la lumière blanche

[411] Sarah Hatchuel, *Lost. Fiction vitale, op. cit.*, p. 120-121

dans laquelle ils s'engouffrent à l'ouverture des portes de l'église. Jack doit être en paix avec son père, comme tous les autres personnages d'ailleurs. Être en paix avec le père et la culpabilité inhérente à son meurtre est synonyme de rédemption.

Toujours dans le but d'approfondir la figure de l'île dans *Lost*, le deuxième chapitre du mémoire s'est concentré sur trois thématiques fortes qui relient les personnages au lieu dans lequel ils se trouvent tous. La communauté, la foi et le sacrifice sont tous des remèdes au parricide, *pharmakon* (c'est-à-dire à la fois remède et poison) qui mènera les personnages vers leur rédemption. Seule l'île pouvait permettre ce cheminement personnel.

Le principe de communauté est mis de l'avant à l'intérieur de plusieurs sphères de la série comme le microcosme culturel occidental représenté, le besoin de survivre sur l'île grâce aux expertises de tous les rescapés, l'altérité par rapport au groupe des Autres ou les relations d'amitié nécessaires et rédemptrices. Les circonstances de leur arrivée sur l'île (un écrasement d'avion sur une île presque vierge) sont déterminantes dans la façon qu'auront les personnages de vivre en communauté, entre autres en ce qui a trait au rôle auquel ils sont conviés. De plus, elles créent un certain état de nature, au sens où les rescapés ne se connaissent pas les uns les autres (à quelques exceptions près) : aucune activité n'est prédéterminée par un contrat social. De plus, l'endroit est, au départ, dépourvu de toute culture. Les personnages doivent se débrouiller pour développer des stratégies pour se loger et se nourrir.

Le meurtre du père commis est, pour les personnages, une sorte de recommencement, un peu comme l'écrasement les pousse à partir de zéro pour survivre. L'addition de ces deux circonstances crée un contexte idéal pour leur rédemption respective. Les survivants peuvent se créer une nouvelle vie où ils agiraient bien désormais et rachèteraient leur passé criminel ou difficile. Ils ont une deuxième chance de se prendre en main, contrairement aux propos célèbres de Francis Scott Fitzgerald qui avançait « qu'il n'y a pas de deuxième acte dans la vie des Américains[412] ». Le parcours auquel ils sont conviés n'est cependant pas de tout repos. Leurs principales luttes se jouent autant contre les Autres que contre eux-mêmes. « L'enfer, c'est les autres », disait Sartre par le truchement du personnage de Garcin dans *Huis clos*. Les Autres, dans *Lost*, s'avèrent la source de plusieurs conflits et confrontations (comme dans tout rapport à autrui selon Sartre). La violence qui en découle devient un moteur narratif de la série. Les rescapés (qui sont le « nous » auquel s'identifie le spectateur) ont pour corollaire la peur et sont constamment sur leurs gardes. La méfiance que les Autres suscitent chez le « nous » nourrit la violence latente entre les deux clans. Les survivants ont besoin d'un contrat social pour se protéger. Ils rassemblent leurs forces pour être encore plus forts : le groupe est ainsi supérieur à la somme de ses parties. C'est ainsi que Jack comprend l'équation dans l'épisode « White

[412] Phrase célèbre tirée du dernier roman de Francis Scott Fitzgerald, inachevé et publié posthume, *The Last Tycoon.*

Rabbit » lorsqu'il affirme : « Chacun pour soi, ça ne fonctionnera pas. Si on n'est pas capable de vivre ensemble, alors nous mourrons seuls[413] ». Le contrat social serait lié à une négociation interne, dans un premier temps, et à une menace extérieure, dans un deuxième temps, appréhension qui vient renforcer le besoin de protection. Or, nous apprenons, dans la sixième saison, que les personnages avaient besoin les uns des autres, et ce n'est pas le hasard qui les avait rassemblés. Dans « What They Died For », Jacob leur rappelle qu'ils étaient tous seuls de leur côté, qu'ils avaient besoin les uns des autres. Une des coscénaristes de plusieurs épisodes de *Lost*, Elizabeth Sarnoff, présente les mondes parallèles de la dernière saison comme étant des lieux où les personnages comprennent la nécessité de la communauté qu'ils formaient sur l'île : « In this season, one of the biggest things I found on a character level was if you take the island away, what is missing from these people is each other[414] ».

Dans leur processus du vivre-ensemble, les personnages doivent aussi apprendre à vivre avec l'île et pour l'île. Le rapport à l'île est différent pour chacun. Certains comprennent très vite qu'elle est unique et qu'elle doit être protégée ; d'autres mettent plus de temps à avoir foi en elle. Le fervent représentant de la foi est John Locke, un personnage qui a retrouvé la faculté de marcher sur l'île. C'est le vrai croyant qui croit coûte que coûte : il est persuadé que les personnages ont été amenés sur l'île, que c'est leur destin de la protéger, tout cela à cause d'un miracle. Il a réussi à marcher sur l'île, lui qui était condamné au fauteuil roulant pour le reste de sa vie. Toujours dans un but de prouver qu'il croit en l'île, il va accomplir des actes de foi. L'acte de foi, selon Kierkegaard, n'est pas essentiellement religieux. Il s'agit seulement de poser un geste ou de prendre une décision dont on ignore la portée. L'espoir que cela fonctionne s'oppose carrément à la science, où les gestes posés ont des conséquences connues. Locke se soumet à une idéologie maintes fois ébranlée. Le terme idéologie se définit comme un système de croyances prétendument vraies. C'est grâce à ce principe qu'un individu comme Locke peut se montrer de bonne foi, contrairement à Jack qui est le représentant de l'esprit scientifique. Il est persuadé que lui et ses compagnons se sont retrouvés par hasard sur l'île, que cette dernière n'a pas à être protégée. Il est donc de mauvaise foi, au sens que lui donne Sartre, et il le prouve très bien lors des deux derniers épisodes de la quatrième saison.

La mauvaise foi, selon Sartre, équivaut à se mentir à soi-même. La conséquence directe de celle-ci est de mener inéluctablement à un échec. Il s'agit d'un problème de croyance qui conditionne nos gestes par rapport à qui l'on est. La mauvaise foi est liée au libre arbitre : nous faisons ce que nous sommes, et ainsi, nous agissons en fonction de ce que nous croyons. Les confrontations entre Jack et John qui surviennent à de multiples reprises au cours des saisons, montrent la force de la mauvaise foi de Jack et la bonne foi de John (une foi en ce qu'il croit, l'île, qui lui donne finalement raison). Jack, plus précisément, va continuer de lutter

[413] « White Rabbit », 1.05, 38:30 (20 octobre 2004).
[414] « See you in Another Life, Brotha », supplément de la sixième saison, 7:50 (disponible en DVD).

contre la foi au cours des trois années qu'il va passer sur le continent. Cependant, à l'annonce de la mort de John, il va prendre la décision de retourner sur l'île : « On n'était pas censé partir ![415] », criera-t-il à Kate dans la première prolepse de la série à la fin de la troisième saison. À partir de ce moment, Jack reprend le flambeau de John. Ce dernier, alors qu'il se réincarnera dans l'entité qu'est la fumée noire, penche plutôt du côté de l'ancien Jack : le destin n'existe pas et l'île n'a pas besoin d'être protégée.

La thématique de la foi fait écho aussi à celle des spectateurs envers les scénaristes. Le fait que la série ne fournisse pas toutes les réponses à la fin de la saison est pour Thiellement une force plutôt qu'une critique. Le besoin de trouver certaines réponses aux mystères de la série fait en quelque sorte des spectateurs des « personnages » à ne pas négliger dans l'écoute et la compréhension de la série. Quel est le grand mystère de *Lost*? Il renvoie au statut d'un spectateur qui continuerait de se poser des questions pendant et après la spectature. Plus précisément, c'est « l'impossibilité d'accéder à une quelconque information fiable sur les tenants et les aboutissants du récit tout le long de celui-ci[416] ». En effet, plusieurs mystères restent irrésolus, « mais c'est justement au cœur de conflits où *rien ne nous laisse augurer du vrai* que nous sommes obligés, à l'instar des héros de la série, de faire confiance à un autre personnage qui se présente comme détenteur d'un plus grand savoir sur les règles de fiction[417] ». Le personnage grand détenteur de ce savoir est le spectateur : il doit se faire confiance dans ses interprétations. Thiellement, tout comme Hatchuel, met l'accent sur le rôle de la fiction dans la vie des spectateurs. *Lost* raconte la *confiance*, et ce, à tous les niveaux.

Après la foi vient le sacrifice du (ou des) bouc(s) émissaire(s), le geste ultime de rachat du parricide. Les personnages ont cru en l'île puis comprennent qu'elle a besoin d'être protégée. Ils se sacrifient pour elle et trouvent la voie de la rédemption. Le terme « se sacrifier » est préféré au verbe transitif direct ou indirect : se sacrifier, c'est s'offrir soi-même en sacrifice. Les personnages s'en remettent à une cause plus grande. Certains en meurent, d'autres se sacrifient autrement. Deux définitions correspondent au sacrifice présenté dans *Lost*. Le premier est d'inspiration judéo-chrétienne. Jack et Locke trouvent leur écho dans la figure de Jésus-Christ. Le premier accepte son destin, à la fin de la sixième saison, lorsqu'il décide de remplacer Jacob. Blessé et très faible, il va jusqu'au bout de son sacrifice. Il réussit à vaincre l'ennemi, mais il meurt peu de temps après, après avoir sauvé tout le monde. Dans un champ-contrechamp, qui s'avère être les derniers plans de la série qui se déroulent sur l'île, Jack, pris en plongée, est couché dans la forêt de bambous. Il regarde le ciel (contre-plongée) où l'avion, qui conduit les personnages quittant l'île, passe au-dessus de lui. Ses amis ont réussi à s'envoler après l'avoir aidé à vaincre la fumée noire. Locke, de son côté, se fait dire qu'il doit mourir pour ramener les rescapés sur l'île, que ceux-ci avaient quittée trois ans plus tôt. Il comprend

[415] « Through the Looking Glass (Part II) », 3.23, 38:20 (23 mai 2007).
[416] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que* Lost, *op. cit.*, p. 96.
[417] *Ibid.*, p. 97.

Rapport-Gratuit.com

l'importance de son geste et passe à l'acte. Il se fait interrompre par Ben qui le sauve, dans un premier temps, mais qui, après l'avoir questionné sur son nouveau rôle d'exécutant de Jacob, finit le travail en tuant Locke dans un deuxième temps. Sa mort convaincra Jack de repartir et, comme l'a dit Ben, si Jack part, tous repartent.

Le second type de sacrifice est ce qui nous *reste* de l'imaginaire entourant le sacrifice religieux du Christ, c'est-à-dire ce qui se retrouve dans la culture populaire : le geste héroïque, le risque pris pour vaincre la mort et le fait de limiter sa liberté au service d'une cause plus grande. Kate, Sawyer, Sayid, Desmond, Jin ou Charlie acceptent de jouer les héros à de multiples reprises afin de sauver l'île et ceux qui y vivent et de faire avancer leur cause principale des trois premières saisons : quitter l'île.

Selon René Girard, le mythe sacrificiel trouve ses sources autour d'une rivalité de frères jumeaux. *Lost* raconte ce mythe avec les personnages de Jacob et de l'Homme en Noir. Ils représentent le martyr ou le saint (Jacob) et la victime (le jumeau noir). Le premier garde la foi et le second repousse ce monde de l'âme. Le premier est la cause de la mort du second pour le bien de l'île. Le second a perdu la foi en l'humanité et en l'île. Leur rivalité est la cause de la venue des personnages sur l'île. L'Homme sans nom avait besoin d'une personne qui pourrait être convaincue de tuer Jacob, et de plus, il devait créer cette haine. Il a manipulé John Locke et Benjamin Linus pour arriver à ses fins. La sixième saison sera le règne de la fumée noire sur l'île. C'est à ce moment que la troupe de Jacob devra la confronter et l'anéantir : Jack l'affaiblit dans une bataille épique sur le bord d'une falaise, Kate le tire (l'Homme en Noir étant devenu momentanément mortel) en même temps que Desmond éteint la lumière « magique » de l'île.

Dans le chapitre « « The New Narnia. Myth and Redemption in the Island of Second Chances », tiré du collectif *The Ultimate Lost and Philosophy*, l'auteur Brett Chandler Patterson explique les correspondances entre les thématiques et évènements qui ont été présentés. Ces correspondances ne peuvent être comprises sans mettre de côté le lieu qui les met en lumière, soit l'île :

> *Lost* presents a more troubled and complicated quest for community, but this quest is still a central theme. Once characters have faced their past failures, asked the crucial existential questions, engaged the struggle of faith, and found some revelatory experience on the island, they may find redemption, but this opportunity for a new start, for a second chance, arrives primarily in their becoming a part of the community survivors[418].

Les personnages doivent saisir la chance de leur nouveau départ avec les membres de leur communauté. L'auteure met l'accent sur ce fait à partir des travaux d'un philosophe juif, Emmanuel Levinas, qui avance que les relations humaines sont primordiales pour la survie. Ses propos vont de pair avec ceux de George dans *Of Mice and Men* de John Steinbeck, qui sont rapportés par Ben lors de sa conversation avec Sawyer dans

[418] Brett Chandler Patterson, « The New Narnia. Myth and Redemption in the Island of Second Chances », Sharon Kaye [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy, op. cit.*, p. 267.

« Every Man for Himself ». Ben le questionne, il se demande pourquoi il repousse toujours l'amour (en parlant de Kate) : « Un type devient cinglé s'il n'a personne. N'importe qui, ça n'a pas d'importance, du moment qu'il est là. Je te le dis, je te le dis, on finit par se sentir trop seul, ça rend malade[419] ». Tout compte fait, l'île est un lieu où les personnages se transforment, où ils ont besoin d'évoluer les uns à côté des autres.

Le dernier chapitre de ce mémoire se concentre sur la notion de figure qui devait être définie. Dans un premier temps, nous avons présenté l'acte de lecture et celle de spectature. C'est dans cette relation livre/lecteur (ou film/spectateur) que naît la figure, et ce, à même le processus symbolique de lecture. Cinq processus de lecture ont été définis par Gilles Thérien et adaptés par Martin Lefebvre quant au cinéma. Les processus perceptuel, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique organisent toutes les informations reçues dans une lecture ou une spectature afin de comprendre et d'interpréter une œuvre (littéraire ou cinématographique) entière. Ils ne nécessitent aucun ordre particulier dans leur application. La figure est un élément issu de cette lecture qu'un spectateur/lecteur met en signes : elle prend donc le parti de la sémiotique. Elle est ouverte, indéfinie et infinie : la mise en signes n'est jamais figée, elle peut toujours être bonifiée ou repensée, et donc « défigurée ». La figure est nourrie entre autres par l'imaginaire personnel et l'affection d'un spectateur/lecteur pour une œuvre. Ajoutée à cela, l'encyclopédie de ses lectures faites préalablement par ce spectateur/lecteur mène au résultat de l'analyse d'une figure. Les lectures préalables influencent la portée d'une figure potentielle.

Afin de « défigurer » une figure déjà connue comme celle de l'île, il faut déterminer les traits associés à celle-ci. Ces traits sont plus précisément associés au passé fictif de la figure que Gilles Thérien nomme les préconstruits, Jean Valenti les « savoir-que », Lefebvre les présupposés (qui se trouve dans le musée imaginaire) et que Gervais fait entrer dans la préfiguration. Cela fait, on se demande ce qui est venu avant *Lost* dans une visée plus collective que personnelle, car la figure a besoin de l'imaginaire collectif commun en plus de l'imaginaire personnel de tel ou tel spectateur/lecteur. Les traits présupposés que nous avons accordés à l'île touchent à sa double nature (isolement et ouverture), à sa spiritualité et, enfin, au sous-genre littéraire, la robinsonnade, qui lui est accolé. L'importance de « l'avant » est présentée dans le texte de Philippe Dubois sur la figure de la tempête telle qu'analysée dans un film de Jean Epstein, *Le Tempestaire*. Certaines figures traversent les époques grâce à la notoriété de leurs représentations passées. C'est le cas de l'île dans *Lost*. Si la tempête est une figure emblématique de la matière-temps, l'île pourrait en être de même pour celle de la matière-espace.

Le terme « matière » fait référence à « l'épaisseur sensible » de la figure. En quoi l'île est-elle un espace sensible ? Aussi, comment dégage-t-elle son pouvoir imaginaire ? Pour répondre à ces questions,

[419] « Every Man for Himself », 3.04, 41:40 (25 octobre 2006).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

nous avons dû regarder des études de récits insulaires pour comprendre comment l'île correspondait à la définition même de la figure, car l'espace qu'offre l'île est à l'image de ce que la figure permet. L'île est, entre autres choses, un lieu où les personnages ont su développer leur spiritualité grâce au caractère mythique de l'île et grâce au fait qu'ils ont dû affronter leurs problèmes. Leur spiritualité est le corollaire d'une ouverture vers le « monde de l'âme », opposé au monde réel, capitaliste et occidental : « [L]a prédominance des États-Unis est remise en question lorsque Kate et Jack, de retour aux États-Unis parmi les Six d'Oceanic, vont finalement tout faire pour retourner sur l'île. L'Amérique n'est donc plus l'El Dorado suprême ; l'île, espace liminal qui transcende les nations (et les êtres), lui a volé ce rôle[420] ». Bien que les valeurs américaines soient présentées dans le récit (celle de l'individualiste qui, à la fin, redonne à la communauté), elles ont besoin d'un lieu pour se réaliser, pour se concrétiser. L'île devient ce lieu tout indiqué. Les personnages prennent un temps à comprendre que l'île est ce dont ils ont le plus besoin. La rédemption est rendue possible, car l'île possède tout le contexte nécessaire à la « deuxième chance ». À la fin de son essai, sans le savoir, Hatchuel ouvre sur la notion de la figure telle que la décrivent Lefebvre et Thérien :

> La série s'est terminée en 2010, mais peut-elle vraiment « s'achever »? Si les personnages connaissent la rédemption et la vie après la mort grâce aux liens émotionnels noués les uns avec les autres, la mémoire commune et partagée des spectateurs de *Lost* (à travers les encyclopédies comme *Lostpédia*, les blogs, les sites de fans, les forums, et les simples discussions entre amis) offre à la série une véritable existence après la fin […]. Le texte de *Lost* reste ouvert et ardent, précisément parce qu'aucune lecture définitive ne pourra en être donnée[421].

Les termes justement utilisés (« s'achever », « mémoire commune et partagée des spectateurs », « véritable existence après la fin », « texte […] ouvert et ardent » et « aucune lecture définitive ») trouvent leur résonnance dans la figure. Le « texte » reste ouvert, et ce, à cause de la figure de l'île qui obsède, qui impressionne. Les créateurs n'ont pas adhéré à la formule classique du spectateur passif qui se laisse guider selon des codes cinématographiques acquis et des narrations conventionnelles. Tous ceux qui ont réfléchi à la série sont bien d'accord à ce propos. Les créateurs Damon Lindelof, Jeffrey Lieber et J.J. Abrams, ainsi que les scénaristes (Carlton Cuse, surtout), ont plutôt tout misé sur le spectateur actif, sur le processus argumentatif de Thérien. De plus, pour les spectateurs plus qu'avertis, le processus symbolique leur permet de faire émerger un sens, celui qu'ils pourraient donner à tout ce qu'ils viennent de vivre pendant six années. Cette réflexion correspond, en partie, à l'un des traits de l'île mis en avant-plan : sa double nature. Elle est ouverte sur l'imaginaire, entre autres grâce à la littérature, à la peinture et au cinéma, mais fermée du reste du monde à cause de sa géographie.

Aussi, un autre écho se fait à la notion de figure, alors que Hatchuel aborde, dans sa conclusion toujours, les liens qui unissent les êtres humains en général : « *Lost* réfléchit à la mosaïque qui constitue notre vie et à la manière dont chaque élément s'y inscrit et fait sens, mais également à la manière dont notre vie

[420] Sarah Hatchuel. *Lost : Fiction vitale*, *op. cit.*, p. 103.
[421] *Ibid.*, p. 134.

s'inscrit dans une mosaïque encore plus grande, en connexion avec les autres, avec le monde, avec l'histoire, au-delà de notre conscience même[422] ». C'est ainsi qu'émerge la figure : en l'inscrivant dans un système plus grand que la seule série télévisée. Le spectateur doit mettre toutes ses connaissances en application, fouiller, analyser et arriver à une conclusion. Cette conclusion n'est pas définitivement fermée, elle peut être rouverte. Lire un livre et voir un film (ou ici, une télésérie) ne font que nous préparer à en lire ou en voir un autre. En plus, se nourrir de littérature et de cinéma prépare ses spectateurs/lecteurs au monde qui les entoure.

Le dernier trait insulaire abordé était lié au genre littéraire de la robinsonnade, terme inspiré de *Robinson Crusoé*, le roman de Daniel Defoe (1719). Ce récit est devenu un mythe, une référence en ce qui concerne les histoires d'îles désertes. La série télévisée a ajouté une nouvelle dimension à la figure de l'île déserte. Elle a présenté une structure narrative plus complexe, pensée sur le long terme grâce à son format télévisuel. L'île est devenue une figure emblématique de la rédemption, une matière-espace qui fait partie d'un imaginaire précis, mais pas fermé.

Les motifs visuels et thématiques que sont les miroirs et les yeux ont été exploités par les créateurs de *Lost* dans un souci de proposer une « matière à images » pour la spectature spécifique de la série, c'est-à-dire une supposée *téléspectature*. Les réflexions de plusieurs spécialistes des récits insulaires se rapportent au trait mystique de l'espace étudié : l'île et le miroir ne répondent aucunement aux mêmes lois que le monde réel. Aussi, les réflexions de Stuart complètent cette idée : le monde parallèle de la sixième saison semble être le miroir de la vie *sans* l'île, mais elle est plutôt celle *après* l'île. Stuart et Pacôme Thiellement présentent le miroir selon deux perspectives différentes. Stuart parle des réflexions entre les deux mondes : « The emerging symbol of the mirror in season six indicates that these worlds reflect one another, even if the looking glass is sometimes warped[423] ». Thiellement avance plutôt que le miroir est la preuve de l'existence du destin : « Le rôle des flash-sideways, c'est de rendre les personnages conscients qu'ils *n'auraient jamais pu se réaliser autrement* […]. [Ce] monde de manifestation subtile présente un double visage : il est le miroir de la mort des héros de *Lost*. […] Mais il est également le miroir de la vie pour le spectateur[424] ». Autant les spectateurs que les personnages (et les acteurs) doivent passer à autre chose pour suivre le cours de leur vie : laisser le récit et leurs défauts derrière eux. Les personnages et leur « je » (le « I ») qui sont au cœur des récits insulaires sont aussi ce sur quoi les scénaristes avaient mis l'accent. L'introspection se traduit à travers le motif de l'œil, garant de l'influence mutuelle de l'île et des personnages.

L'île, dans *Lost*, s'est présentée à la fois comme une utopie (Sarah Hatchuel), une hétérotopie et une hétérochronie (Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger) et une dystopie (Laurence Hubert-Souillot). Elle est

---

[422] *Ibid.*, p. 131.
[423] Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost* : *Viewing Television Through the Lens of Literature, op. cit.*, p. 121.
[424] Pacôme Thiellement, *Les mêmes yeux que Lost*, *op. cit.*, p. 113.

la matière-espace idéale pour raconter l'introspection, le triple rapport à l'autre, au temps et à l'espace, la situation de crise en même temps que la voie rédemptrice. Elle est aussi un espace ouvert sur l'imaginaire, un prétexte pour raconter les cheminements personnels d'une vingtaine de personnages principaux et secondaires dont on a connu une partie de leur vie d'avant le présent de l'île. Le temps se rapporte d'ailleurs toujours au présent de l'île, mais le temps de l'île est mouvant et ne répond pas aux mêmes lois spatiotemporelles que le continent. C'est ce qui fait de l'île un lieu à part.

La complexité d'un récit comme celui de *Lost* en est une de longue haleine. Des séries dramatiques très écoutées et ~~relativement~~ encensées comme *24* ou *Six Feet Under* ne laissaient pourtant pas une aussi grande liberté au spectateur. Ils ont néanmoins en commun le fait d'avoir ouvert la porte en grand aux séries américaines de qualité. Cette vague de séries a relevé le niveau et les attentes des téléspectateurs. Dans une approche narrative tissée serrée et antichronologique, *Lost* s'est mesuré à la grandeur du cinéma.

Bibliographie

Corpus étudié

ABRAMS, J.J, Jeffrey LIEBER et Damon LINDELOF [créateurs], *Lost*, Hawaii, ABC Studios, Touchstone Television, Bad Robot et Grass Skirt Production, 2004-2010 [Document audiovisuel].

Articles et ouvrages sur la télésérie

BAILLARGEON, Stéphane, « Perdus, avant et après », *Le Devoir*, les 22 et 23 mai 2010, p. B2.

CLARKE STUART, Sarah, *Literary Lost: Viewing Television Through the Lens of Literature*, New York, Continuum, 2011, 167 p.

CLARKE, M.J., « *Lost* and Mastermind Narration » dans *Television and New Media*, vol. 11, n° 2, Mars 2010, p. 123-142.

KAYE, Sharon [dir.], *The Ultimate Lost and Philosophy: Think Together, Die Alone*, Balden, John Wiley and Sons (coll. Blackwell Philosophy and pop Culture series), 2011, 360 p.

LEIST, Randy [dir.]. *Looking for Lost*. *Critical Essays on the Enigmatic Series*, Jefferson, Mcfarland, 2011, 260 p.

M. KAYE, Sharon [dir.], *Lost and Philosophy: the Island Had its Reasons*, Malden, Blackwell (coll. Philosophy and pop culture series), 2008, 277 p.

MOORE, Pearson, *Lost Humanity. The Mythology and Themes of* LOST, Pearson Moore, 2011, 450 p.

MOORE Pearson, *Lost Identity. The Characters of* LOST, Pearson Moore, 2011, 230 p.

MOORE, Pearson et al., *Lost Thought. Leading Thinkers Discuss* LOST, Pearson Moore, 2012, 386 p.

PEARSON, Roberta [dir.], *Reading Lost*, New York, I.B. Tauris (coll. Reading Contempory Television), 2009, 282 p.

THIELLEMENT, Pacôme, *Les mêmes yeux que Lost*, Éditions Léo Sheer (coll. Variations XII), 2011, 116 p.

VILLEZ, Barbara, « Comment vivre avec la catastrophe? Une série télévisée : *Lost* » dans *Esprit*, n° 343 (mars-avril 2008) p. 112-123.

Mémoires et thèses ayant comme objet *Lost*

ANDERSON, Tonya, « *24*, *Lost*, and *Six Feet Under:* Post-traumatic television in the post 9/11 era », M.A., Denton, University of North Texas, 2008, 140 f.

BOWERS, Beth Allison, « *LOST:* Christian faith in a shifting postmodern context », M.R.E., Rochester Hills, Rochester College, 2010, 135 f.

HASAN, Zaki, « From *The Delta Force* to *Lost*: A personal journey », M.A., San Jose, San Jose State University, 2007, 65 f.

HUNDLEY, Kerri, « Narrative complication through science fiction *television*: From *Twin Peaks* to *The X-Files* and *Lost* », M.A., Lawrence, University of Kansas, 2007, 167 f.

JOHNSON-LEWIS, Erika, « Exceptional TV: Post-9/11 serial television and American exceptionalism », Ph.D., Tallahassee, The Florida State University, 2010, 177 f.

MACFARLANE, Megan Diane, « *Lost*: A rhetorical analysis of post-9/11 America », M.A., Fullerton, California State University, 2009, 109 f.

MITCHELL, Lacey L., « Found: The Etiology of Character Realization, within Rhetorical Analysis of the Series *LOST*, through the Application of Underhill's and Turner's Classic Concepts of the Mystic Journey », M.A., Lynchburg, Liberty University, 2010, 97 f.

MULLER, Christine Marie, « The world is old and new again: Cultural trauma and September 11, 2001 », Ph.D., College Park, University of Maryland, 2011, 290 f.

TKACHUK, Susan, « "Man of science, man of faith": *Lost*, consumer agency and the fate/free will binary in the post-9/11 context », M.A., Hamilton, Brock University (Canada), 2009, 131 f.

WAX, Rachael, « *Lost* as an example of the orphic mysteries: A thematic analysis », M.A., Las Vegas, University of Nevada, 2008, 78 f.

Ouvrages et articles théoriques sur le parricide

BETTINI, Maurizio et Giulio GUIDORIZZI, *Le mythe d'Œdipe*, Paris, Belin (coll. Mythologie), 2004, p. 276 p.

BORMANS, Christophe, « Sacrée Violence! Le meurtre du père revisité par Freud, Girard et Lacan » dans BORMANS, Christophe et Guy MASSAT [dir.], *Psychologie de la violence*, [en ligne]. http://www.psychanalyste-paris.com/Sacree-violence.html [site consulté le 3 octobre 2011].

DICTIONNAIRE LAROUSSE, « Franz Kafka », *Encyclopédie (Dictionnaire Larousse)*, 2012 [en ligne]. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Kafka/126398 [site consulté le 4 juillet 2013].

DOSTOEÏVSKI, Fyodor, *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard (coll. Folio Classique), 1994, 992 p.

FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide », Fyodor Dostoïevski, *Les frères Karamazov I*, Paris, Gallimard (coll. Folio Classique), 1994, p. 7 à 29.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs,* Paris, Payot (coll. Petite bibliothèque Payot), 1965, 186 p.

FROMM, Erich, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Robert Laffont (coll. Réponses), 2002, 524 pages.

HAAR, Michel, *Introduction à la psychanalyse : Freud*, p. 15 [En ligne]. http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/p_freud.intro.MH.pdf [site consulté le 1er août 2013].

KAFKA, Franz, *Lettre au père*, Paris, Gallimard (coll. Folio bilingue), 1995, 162 p.

KAFKA, Franz, *Le verdict*, Paris, Mille et une nuits, 1994, 47 p.

LACAN, Jacques, *Des noms-du-père*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Champ Freudien), 2005, 107 p.

LAMONTAGNE, Lydia. « Passer au rang du père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 74, nº 1, Hiver 2004-2005, p. 119 [en ligne]. http://muse.jhu.edu/journals/university_of_toronto_quarterly/v074/74.1lamontagne02.pdf [site consulté le 6 août 2013].

LOWRY, Michel, « Franz Kafka et l'anarchisme » dans *Études littéraires*, n° 3, 2010, p. 44-45 [en ligne]. http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2010/v41/n3/1005960ar.pdf [site consulté le 3 juillet 2013].

OUELLET, François, *Passer au rang du père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene (coll. Essais critiques), 2002, 115 p.

MAIER, Corinne, *Lacan sans peine*, Montréal, Stanké, 2002, 149 p.

MARZON-ZYTO, Pascale, *La psychanalyse : 25 livres-clés*, Paris, Les Quatre Chemins (coll. Comprendre), 2005, 426 p.

MIRANDA DE ALMEIDA, Rogério, « Freud, Nietzsche : l'énigme du père » dans *Le Portique* [en ligne]. n° 2, 1998. http://leportique.revues.org/index336.html [Texte consulté le 30 août 2011].

Ouvrages théoriques sur le principe de communauté et l'individu

AUBERT, Nicole [dir.], *L'individu hypermoderne*, Ramonville-Saint-Ange, Erès (coll. Sociologie clinique), 2004, 319 p.

AVONYO, Emmanuel, « L'existentialisme athée de Jean-Paul Sartre », L'Académie de Philosophie, *Academos* [en ligne]. 4 janvier 2010, https://lacademie.wordpress.com/2010/01/04/lexistentialisme-athee-de-jean-paul-sartre/ [site consulté le 16 mars 2014].

BAJOIT, Guy, « La mutation du contrat social dans les sociétés modernes contemporaines » dans le cadre du séminaire *Confiance et gouvernance : s'engager dans un monde incertain*, Belgique, 2007, p. 2 [en ligne]. https://www.info.fundp.ac.be/confiance_gouvernance/Texte_Bajoit.pdf [site consulté le 2 juin 2014].

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot et Rivages (coll. Petite bibliothèque), 2010, 175 p.

GOLDING, William, *Sa Majesté des mouches*, Paris, Gallimard (coll. Texte et dossier), 2002, 353 p.

HOBBES, Thomas, *Léviathan*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2000, 1027 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine du fondement et des inégalités parmi les hommes*, Paris, Gallimard (coll. Idées), 1968, 189 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Le contrat social*, Paris, Garnier-Flammarion (coll. Texte intégral), 1966, 187 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard (Coll. folio classique), 1947, 247 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des idées), 1969, 722 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme,* Paris, Gallimard (coll. Folio Essais), 1996, 141 p.

Ouvrages théoriques sur la figure et sur l'île

BÉLANGER, David et Benoit DOYON-GOSSELIN (2013), « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », dans *temps zéro*, nº 6 [en ligne]. *URL* : http://tempszero.contemporain.info/document956 [Site consulté le 20 août 2014].

BOUVET, Rachel et Bertrand GERVAIS [dir.], *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.

BROSSE, Monique, *Le mythe de Robinson*, Paris, Lettres modernes (coll. Thèmes et mythes), 1993, 151 p.

BRUSH, James, « The Lost Book Club : Through the Looking Glass », *Coyote Mercury. Words, Birds and Whatever else*, 2007, [en ligne]. http://coyotemercury.com/2007/12/18/the-lost-book-club-through-the-looking-glass/ [site consulté le 5 août 2014].

CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press (coll. Bolligen series), 1968, 416 p.

CARROLL, Lewis, *Alice aux pays des merveilles. De l'autre côté du miroir*, édition présentée et annotée par Jean Gattégno, Paris, Gallimard (coll. Folio classique), 1994, 374 p.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Flammarion, 1989, 371 p.

DUBOIS, Philippe, « La tempête et la matière-temps, ou Le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », AUMONT, Jacques [dir.], *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française (coll. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique), 1998, 336 p.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoé*, Genève, Librairie Droz (Histoire des idées et critique littéraire), vol. 362, 1997, 352 pages.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures : Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Le Quartanier (coll. Erres Essais), 2007, 243 p.

GERVAIS, Bertrand et Audrey LEMIEUX [dir.], *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec (coll. Approches de l'imaginaire), 2012, 303 p.

LEFEBVRE, Martin, *Psycho, de la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, Harmattan (coll. Champs visuels), 1997, 253 p.

REIG, Daniel [dir.], *Îles des merveilles : mirage, miroir, mythe*, Paris, L'Harmattan, 1997, 298 p.

Rapport-Gratuit.com

TRABELSI, Mustapha [dir.], *L'insularité*, Presses de l'Université Blaise Pascal (coll. Cahiers de recherches du CRLM), 2005, 508 p.

Ouvrages théoriques sur la foi, la rédemption, le sacrifice et la religion chrétienne

BAUM, L. Frank, « The Wonderful Wizard of Oz », dans L. Frank Baum, *Literature.org - The Online Literature Library*, [en ligne]. http://www.literature.org/authors/baum-l-frank/the-wonderful-wizard-of-oz/ [Texte consulté le 1er juillet 2014].

GIRARD, René, *Le sacrifice*, Bibliothèque nationale de France (coll. Conférences del Duca), 2003, 69 p.

HOFFER, Eric, *The True Believer : Thoughts on the Nature of Mass Movements*, New York, Perennial Classics, 1989, 179 p.

HUXLEY, Aldous, *Île*, Paris, Éditions Pocket (Coll. Romans étrangers), 2010, 480 p.

KIERKEGAARD, Søren, *Crainte et tremblement*, traduit du danois et présenté par Charles Le Blanc, Paris, Éditions Payot et Rivages (coll. Rivages Poche / Petite Bibliothèque), 2000, 240 p.

LEWIS, C. Stample, *Le grand divorce entre le ciel et la terre*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1947, 134 p.

MORNE, Jacqueline, « Une énigme de la confiance. La mauvaise foi selon Sartre » sur *Ressources communes*, 8 juillet 2008, [en ligne]. http://pierre.campion2.free.fr/mornej_sartre.htm [site consulté le 16 mars 2014].

PEWZNER, Evelyne, *Sacrifier. Se sacrifier*, Paris, Sens-Éditions (coll. Sens critique), 2005, 198 p.

QUAZZO, Claude, « Syndrome du vrai croyant » dans le dictionnaire *Les Sceptiques du Québec*, [en ligne]. http://www.sceptiques.qc.ca/dictionnaire/truebeliever.html [site consulté le 15 octobre 2013].

ROSOLATO, Guy, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, Paris, Presse universitaires de France (coll. Quadrige), 2002, 195 p.

VAUDAY, Patrick, « Sartre. L'envers de la phénoménologie », *Rue Descartes*, 2005/I, nº 47, p. 8-18 [en ligne]. http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-1-page-8.htm [site consulté le 7 janvier 2014].

Ouvrages théoriques ou articles sur le cinéma ou les séries télévisées

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier bleu (coll. Mytho!), 2009, 95 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma?*, Paris, Armand Colin (coll. Cinéma/Arts visuels), 2010, 218 p.

JOYARD, Olivier [dir.], « L'âge d'or de la série américaine », *Cahiers du Cinéma*, n° 581, juillet-août 2003, p. 12-24.

JOYARD, Olivier, « L'âge d'or… et après? », *Cahiers du Cinéma*, n° 658, juillet-août 2010, p. 31-33.

SÉGUIN, Louis, *L'espace du cinéma*, Toulouse, Ombres (coll. Cinéma), 1999, 123 p.

LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY, *L'écran global*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La couleur des idées), 2007, 361 p.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Annexe : Les personnages

Jack Shephard : Le personnage le plus central des personnages principaux. C'est un brillant neurochirurgien en rivalité avec son père Christian, chef du département de neurochirurgie où il travaille. Il a toujours peur de ne pas « être à la hauteur », de ne pas avoir « le cran nécessaire » dans son travail ou ses amours. Mi-trentaine, il a été marié une fois à Sarah, une femme qu'il n'a pu garder parce qu'il n'est pas capable de lâcher prise hors de son travail. Il est à bord du vol 815 avec le cadavre de son père (mort d'une overdose d'alcool à Sydney) qu'il ramène aux États-Unis.

Kate Austen : Jeune fugitive qui a tué son père en le brûlant dans sa propre maison, Kate a été élevée par un autre homme qu'elle chérit davantage. En froid avec sa mère qui lui en veut d'avoir tué son mari, elle ne sait que fuir et n'ose pas s'attacher. Elle est pourtant dans l'avion de l'Oceanic Airways parce que le marshall qui la poursuit depuis des années vient de l'attraper pour de bon. Tous ignorent son statut de meurtrière, mais finissent par apprendre qu'elle était une fugitive.

James Ford (Sawyer) : Escroc, James Ford porte le surnom de celui qui a tué ses parents : un dénommé Anthony Cooper qui s'était jadis fait passer pour un certain Sawyer afin d'arnaquer la famille de Ford. James a traqué Cooper toute sa vie afin de pouvoir lui remettre une lettre, écrite à la mort de ses parents lorsqu'il avait huit ans. Il fait le vol Sydney-Los Angeles parce qu'il a tué un homme qu'il crût être le « bon » Anthony Cooper; il s'est malheureusement trompé.

John Locke : John Locke était paraplégique avant d'atterrir sur l'île. Son père, Anthony Cooper, après l'avoir escroqué d'un rein, l'a défenestré afin de le tuer : ce qu'il n'a pas réussi. Locke mène une vie de misère; il est déprimé d'avoir été rejeté par son père toute sa vie. Son séjour sur l'île le ramène à la vie parce qu'elle lui redonne l'usage de ses jambes. Locke revient bredouille de Sydney : il doit prendre le vol 815 parce qu'il s'est fait refuser l'accès à un circuit-aventure dans la jungle de l'Australie.

Benjamin Linus : De loin le personnage le plus complexe de la série, Benjamin (ou Ben) Linus est le chef des Autres. Il s'agit du seul personnage qui nous intéresse en dehors du groupe des rescapés. Son père l'a toujours détesté parce que sa mère est morte en accouchant de lui. Il a tué son père dans une espèce de coup d'État pour faire tomber le groupe du projet Dharma. Il est arrivé sur l'île à l'âge de douze ans, avec son père se cherchait une nouvelle vie.

Sayid Jarrah : Irakien, Sayid a servi pendant la guerre du Golfe dans laquelle les Américains, ses ennemis, ont envahi son pays. Soldat loyal, tortionnaire, il lui arrive cependant de défier les ordres à deux reprises : afin de sauver son amour Nadia de la torture et de la mort, et lorsque les Américains ont capturé son général et

qu'il a dû jouer aux traducteurs afin d'éviter d'être torturé à son tour. Il prend le vol 815 après avoir aidé les autorités australiennes à arrêter l'un de ses amis qui allait commettre un acte terroriste. En échange, la police australienne avait accepté de laisser Nadia libre de vivre aux États-Unis. Il allait rejoindre cette dernière à Los Angeles.

Sun Paik (Kwon) et Jin Kwon : En couple et mariés depuis quelques années, Sun et Jin, d'origine coréenne, vivent des difficultés relationnelles depuis que Sun a demandé de l'argent à son père (très puissant et très riche) afin de protéger son mari (pauvre et élevé par un pêcheur) de la honte d'être le fils d'une prostituée. En échange, Monsieur Paik demande à son gendre de faire un sale boulot que ce dernier ne doit pas révéler sa femme. Le couple essayait depuis longtemps d'avoir un enfant, mais Jin avait été déclaré stérile par le médecin. Le couple avait décidé de s'enfuir aux États-Unis après avoir rempli une dernière mission pour le père de Sun. Ils comptaient ainsi pouvoir vivre leur amour.

Charlie Pace : Ancien enfant de chœur anglais, Charlie a fait partie d'un groupe rock avec son frère aîné : Draveshaft. Ce périple a mené le jeune musicien, très influencé et malmené par son frère, à consommer beaucoup de drogues : il est devenu héroïnomane. Liam, son frère faisant office de figure paternelle, l'abandonne, lui et le groupe qu'ils avaient créé ensemble, afin de prendre soin de sa nouvelle famille. Charlie ne s'en remettra pas. Il était allé à Sydney pour visiter son frère et pour lui proposer de repartir Driveshaft. Liam avait décliné l'offre et Charlie s'était mis en tête d'aller faire carrière aux États-Unis.

Claire Littleton : Jeune femme enceinte de huit mois au moment du décollage, Claire quittait Sydney pour aller faire adopter son bébé à Los Angeles. Un voyant un peu étrange lui avait recommandé une famille d'accueil bien précise. Claire n'a jamais connu son père (qui est en fait Christian Shephard, le père de Jack), et lorsque l'avion s'écrase, sa mère est dans le coma depuis plusieurs années.

Hugo Reyes (Hurley) : Bon vivant et comique, Hurley est un latino-américain qui est persuadé d'être frappé par la malchance. Il est multimillionnaire et depuis qu'il a gagné à la loto, plusieurs tuiles lui tombent sur la tête. L'une de ces tuiles est son père, de retour dans sa vie depuis une quinzaine d'années d'absence. Hurley était allé à Sydney afin de rencontrer la femme de l'homme un peu fou qui n'arrêtait pas de répéter les chiffres qu'il a joués : 4, 8, 15, 16, 23, 42.