

Une narration intime de l'expérience du salut dans *The Tree of Life* : analyse du film de Terrence Malick à partir de la sotériologie tillichienne

Nathalie PLAAT-GOASDOUÉ*

Résumé : Toute la pensée du théologien et philosophe Paul Tillich est traversée par un souci de réfléchir l'expression du mystère chrétien en termes ontologiques (Sesboüé, 1981). La sotériologie tillichienne s'attarde ainsi à penser les conditions existentielles de l'homme comme une forme d'aliénation de sa nature essentiellement bonne. L'homme expérimenterait le passage de l'essence à l'existence dans une symbolique où, de manière cyclique ou successive, il serait habité par les phases de l'innocence rêveuse (le jardin d'Eden), de la chute (le péché) puis de la possibilité d'un salut (retournement) dans lequel il s'agirait pour lui « d'accepter d'être accepté en dépit du fait qu'il se sente inacceptable » (Tillich, 1949 : 267). Le film *The Tree of Life* du réalisateur Terrence Malick nous permet de suivre les membres d'une famille qui, face à la perte d'un des fils, vivent chacun des phases qu'il nous sera possible d'analyser à partir de la sotériologie tillichienne (innocence rêveuse, péché, chute et salut).

Mots clés : Paul Tillich, salut, Arbre de vie, Genèse, deuil, chute, innocence rêveuse, cinéma, *anima*, persona, Jung

Qu'est-ce donc que faire l'expérience du salut ? Sur le plan subjectif, dans une expérience qu'on pourrait qualifier d'intime, quel langage symbolique pourrait être élaboré sur cet état légèrement, ou radicalement, différent du simple apaisement d'une

* Nathalie Plaat-Goasdoué est doctorante au Centre d'études du religieux contemporain à l'Université de Sherbrooke, sous la direction de Jacques Quintin et Marc Dumas.

souffrance auparavant éprouvée par le sujet ? Comment définir ce pas de plus, cet espace autre, ce petit ou immense saut, ce retournement ou alors cet abandon qui place l'humain dans une posture d'être qui excèderait la simple définition de la santé, telle que nous la concevons de manière contemporaine, en tant que cet « état de bien-être physique, mental et social [qui] ne résulte pas seulement de l'absence de maladie ou d'infirmité » (Organisation mondiale de la Santé, 1946) ? Comment penser le salut dans une narration moderne, reprenant les modalités de ce que le théologien Paul Tillich (1968) désignait comme la *substance religieuse* présente, selon lui, dans tout objet culturel ?

Voilà les interrogations qui lancent le chantier réflexif que nous nous proposons d'ouvrir par le biais de cette analyse du chef-d'œuvre de Terrence Malick *The Tree of Life* (2011), vu ici en tant que possible narration de l'expérience intime du salut, telle que conçue dans la doctrine chrétienne, et plus particulièrement celle articulée par le penseur, théologien et philosophe Paul Tillich.

Il s'agira pour nous d'examiner les trajectoires des personnages de la mère (Mme O'Brien, jouée par Jessica Chastain), du père (M. O'Brien, incarné par Brad Pitt) et du personnage principal, Jack O'Brien (enfant joué par Hunter McCracken et adulte campé par Sean Penn). Nous nous intéresserons plus spécifiquement à leur évolution, leurs allers-retours et autres hésitations vers ce qui sera positionné comme une forme d'accession au salut, placé au-devant comme un horizon possible, dont tous ne se saisiront pas de la même manière. Nous tenterons de relever où et comment il y a, pour chacun des trois personnages, une représentation de cette oscillation entre ce que Tillich (1949 : 264) désigne comme une « situation existentielle déformée »¹ et la posture associée à celle du salut, qui implique, elle, une réunification de l'humain à son essence divine, de laquelle il se serait précédemment aliéné.

Ce sont d'abord les images du réalisateur qui serviront de points d'appui à l'articulation de cette tension vécue par tant d'humains, entre d'une part, une posture où la finitude humaine est vécue comme une tragédie de laquelle l'on tente de s'extirper par nos propres moyens et, d'autre part, cette disposition relevant de la foi, dans laquelle une forme d'acceptation de la qualité d'être *fini*, mais réconcilié avec quelque chose de l'essence divine (*infinie*) en soi,

¹ Toutes les traductions sont les nôtres.

est éprouvée. Les conceptualisations issues de l'anthropologie tillichienne autour de la distinction entre essence et existence nous permettront d'avancer dans cet exercice, et seront donc exposées largement en introduction. Elles seront supportées par les notions d'expérience religieuse et de *théologal* chez Dumas (2003) ainsi que par certaines références empruntées à la pensée psychanalytique des relations d'objet (Anzieu-Premmereur, 2001) et au psychanalyste Carl Gustav Jung au sujet de l'« *anima* »² et de la « *persona* »³ (Vieljeux, 1988).

La présente réflexion s'appuie sur une première conférence ayant été tenue dans le cadre du colloque sur la pensée tillichienne organisé par le Groupe de recherche Paul Tillich du Centre d'études du religieux contemporain (CERC) de l'Université de Sherbrooke le 27 avril 2023. La journée avait alors été clôturée par la tenue d'une activité ouverte au public, au cours de laquelle des scènes du film *The Tree of Life* avaient été présentées et analysées à l'aide des conceptions tillichienennes. L'activité intitulée « Le CERC aux frontières » se voulait par ailleurs inscrite dans une posture toute tillichienne, soit celle d'une théologie de la culture, en dialogue incarné avec les œuvres et autres symboles propres à la culture contemporaine dans laquelle *les hommes et les femmes du monde* évoluent (Tillich, 1968).

Paul Tillich, théologien de la culture

Afin de mieux positionner ce choix de retenir la pensée de Tillich pour l'interprétation du film *The Tree of Life*, il importe de présenter quelques points d'ancrage de son anthropologie et de sa sotériologie. La pensée de Paul Tillich, à la fois dense, complexe et fortement enracinée dans un dialogue soutenu avec ses contemporains, lui vaut l'appellation de « penseur de la frontière » par le théologien français André Gounelle (2014). De fait, l'œuvre

² « L'*anima* est une figure de l'inconscient qui ne devient accessible que par la relation. Elle est ce qui rend l'homme capable d'âme, c'est-à-dire capable de relation avec lui-même et avec autrui. Elle est le pont entre la conscience et l'inconscient, entre l'intérieur et l'extérieur » (Jung, 1983 [1946] : 26–27).

³ « La *persona* est un système de relations adapté au monde, un compromis entre l'individu et la société sur ce que l'on doit paraître. Elle est une sorte de masque, destiné à produire un certain effet sur les autres, tout en dissimulant la véritable nature de l'individu » (Jung, 1950–1967 [1921] : 305).

entière de Tillich est traversée par ce souci du dépassement de la scission de plus en plus importante entre le religieux et la culture séculière caractéristique de la modernité telle que vécue au XX^e siècle (Gabus, 1969). Tillich se refuse ainsi à laisser la religion se cantonner à des postures nostalgiques et décollées des réalités contemporaines. Son éditeur rédige en quatrième de couverture de son ouvrage entièrement dédié à la question, *Théologie de la culture* (1968) :

Le monde moderne contre la religion, c'est ce que ne croit pas Paul Tillich [...] L'irreligiosité de nos contemporains, au contraire, c'est dans l'Église, dans son incapacité dangereuse à transmettre le message biblique qu'il faut en chercher l'origine. (Gabus, 1968 : 3 [introduction].)

Son apologétique se fonde sur ce principe même où, à l'inverse d'aller chercher les brebis galeuses afin de les ramener au sein de l'Église, il sera davantage question de trouver ce qui, en chaque humain, tient de la préoccupation religieuse (Mathot, 2016). Il affirme : « Les concepts de la théologie classique sont devenus inintelligibles pour les hommes et les femmes du monde » (Tillich, 1949 : 264). C'est cette disposition résolument tendue vers le dialogue avec les autres disciplines des humanités, telles que la psychologie, la sociologie, l'histoire ou la philosophie, qui fera dire à Martin Luther King à son sujet, en 1965 :

Il nous a aidés à parler de Dieu et de son action dans l'histoire en termes qui étaient tout aussi adéquats pour exprimer à la fois notre foi et notre intelligence en tant qu'hommes modernes. (The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute, s.d.)

La toute première conférence de Tillich, tenue en 1919, portera d'ailleurs sur ce thème et trouvera encore écho, à la fin de sa vie, dans sa posture promouvant la tenue d'un dialogue interreligieux.

Dans le chapitre « Considérations fondamentales » qui ouvre *Théologie de la culture*, Tillich (1968 : 12) mentionne que, dans une égale mesure, les postures adoptées par les théologiens et les scientifiques mènent toutes deux à l'athéisme. En appliquant aux principes de foi une forme d'hétéronomie (impliquant que l'homme accueille en lui quelque chose qui ne vient pas de lui), les théologiens s'entêteraient, selon lui, à offrir à leurs contemporains

une proposition qui serait résolument dépassée dans les croyances depuis, au moins, la Révolution française. Pour Tillich, les théologiens auraient avantage à percevoir la religion comme une dimension essentielle de la vie humaine au lieu de persister à placer l'homme dans cette position impliquant une kénose, une humilité et une disponibilité à Dieu (Dumas, 2010). La science et la philosophie, qui, par l'exercice de la raison, se bornent, quant à elles, à tenter de prouver l'existence de Dieu, aboutiraient inévitablement dans ce cul-de-sac post-kantien qui a marqué ce que plusieurs s'entendent pour qualifier de « fin de la métaphysique » ou encore de « fin de la raison » (Horkheimer, 1941 : 366). Bien qu'ils réussissent, mieux que la théologie, à préserver une forme d'autonomie conférée à l'humain, ces derniers évacuent néanmoins le caractère essentiel de la religion dans la vie humaine, limitant cette dernière à une « création transitoire et cognitive » (Tillich, 1968 : 19). À ces deux postures menant à une évacuation de l'essentialité de la dimension religieuse dans la vie humaine, Tillich riposte par une théorisation selon laquelle la dimension religieuse est non seulement une dimension de l'expérience humaine, mais elle en constitue l'aspect le plus essentiel, le plus profond, celui qui sous-tend toutes les autres (*ibid.* : 15). Tillich force ainsi le langage religieux à sortir de son sillon dogmatique pour aller cueillir, dans le langage culturel partagé par une société, ce qui relève de cette *substance religieuse*, exprimée en symboles qui font sens pour la collectivité. Dans sa théologie systématique :

Affirmer que le langage religieux est symbolique est devenu un lieu commun. Mais ce que l'on sait beaucoup moins, c'est que le langage religieux exprime une vérité dans ses symboles, une vérité qui ne peut être exprimée et communiquée par aucun autre langage. (Richard, 1973 : 25.)

En continuité avec la pensée de Tillich, le théologien contemporain Marc Dumas utilise le mot « théologal » pour désigner ce qui, dans l'expérience intime et collective, peut relever du religieux. Pour lui :

La traque du théologal au cœur du monde [...] [n'est-elle pas celle qui] caractérise le travail théologique : dire Dieu aujourd'hui alors qu'il semble tellement silencieux, voire absent ? Comment dire Dieu, sinon en repérant les traces

de son passage dans les lieux familiers ou encore les plus insolites ? (Dumas, 2010 : 200.)

Ainsi, bien que nous ayons tenté d'annexer la religion à une foule d'autres dimensions de l'intériorité humaine : la cognition, l'esthétique, le sentiment ou encore la morale, toujours, elle demeure « *inannexable* » et « *inabsorbable* » (Tillich, 1968 : 15), continuant d'excéder par son caractère insaisissable chacune de ces dimensions. Et si, postule-t-il enfin, elle en constituait plutôt le fondement ? Cette première conception de la religion en tant que fondement de l'être étant posée, il en arrive à décrire la religion comme « la préoccupation ultime » (*ibid.* : 49) de l'homme, dimension qui surgira inévitablement pour tout humain qui rencontre sa finitude, la fin du monde tel que conçu et accepté par des principes de raison, l'au-delà des limites de ce qui apparaît comme étant *totalisable*. Un certain *inconditionné* pensé par les philosophes existentialistes (et précédemment par ceux du courant idéaliste allemand) est, dans la pensée de Tillich, tout simplement désigné comme étant « Dieu » :

Si nous faisons dériver le concept de religion du grand commandement, nous pouvons dire que la religion est le fait d'être ultimement concerné par ce qui est et devrait être notre préoccupation ultime. Ceci signifie que la foi est le fait d'être saisi par une préoccupation ultime et que Dieu est le nom donné au contenu de cette préoccupation. (Tillich, 1968 : 51.)

Pour Tillich, comme pour Dumas, faire théologie consistera dès lors à saisir, à définir et à exprimer les expériences religieuses concrètes qui sont présentes dans tous les phénomènes culturels, en faisant ressortir ce qu'il désigne comme la *substance religieuse*.

En parlant des objets culturels, il écrira :

Le symbole artistique ou religieux est une création originale de l'esprit qui unit la pensée et l'être, une forme conditionnée et un contenu inconditionné de sens (*unbedingter Sinngehalt*) qui ne parvient à l'expression qu'en brisant la forme par un acte d'irruption (*ein Durchbruch*) tout en ne détruisant pas celle-ci. (Gabus, 1969 : 3.)

Dieu relevant de ce non-totalisable externe aux objets finis, en faire l'expérience dans un monde fini « constelle » forcément le risque de destruction de ce contenant aux bords finis, inhérent à la condition humaine. Le mode d'accès à Dieu par la culture préserverait l'humain dans son caractère fini, tout en lui donnant accès à l'infini qu'est Dieu. Tillich (1968 : 70) affirmera :

[...] l'homme qui fait l'expérience de l'art est, dans le monde séculier, celui qui se rapproche le plus de celui qui faisait l'expérience de Dieu auparavant.

La culture, en venant ainsi se loger quelque part entre l'hétéronomie des théologiens telle que dénoncée ci-dessus et l'autonomie autosuffisante proposée par les scientifiques, devient une *culture théonome* (Richard, 2016).

La *substance religieuse* s'exprime ainsi au travers du symbolisme dont chaque acte culturel est empreint. De fait, sur la tension « nature vs culture », l'humain constitue la seule espèce capable de produire un système symbolique aussi élaboré que celui qui donne naissance à des chefs-d'œuvre architecturaux autant qu'à des systèmes politiques complexes, des productions théâtrales, littéraires, picturales ou cinématographiques reposant entièrement sur le déploiement d'un espace liminal faisant appel à ce qu'on pourrait désigner comme étant des « fabulations », selon le titre de l'essai de Nancy Huston portant sur la question : *L'espèce fabulatrice* (2008). Pour Tillich, l'expérience de ces productions culturelles est non seulement issue de la *substance religieuse*, présupposant que des états de création tels que l'intuition et l'inspiration pourraient être dictés par le divin, mais permet aussi une forme de médiation entre le divin et l'homme, dans sa qualité d'objet pouvant faire *irruption* dans la vie humaine et charrier ainsi un bouleversement susceptible de renversement et d'ouverture à l'inconditionné (Dieu) (Tillich, 1968).

Le salut selon Tillich : la fin de l'aliénation

Un autre aspect fondamental de la théorie tillichienne concerne l'articulation d'une vision du salut qui devient comprise en tant que « possibilité de restauration d'une aliénation » antérieure de

l'homme à sa nature dite « essentiellement bonne » (Tillich, 1949 : 264).

Tillich établit ainsi des distinctions cruciales entre ce qu'il attribue aux « conditions existentielles de l'humain » et, à l'opposé, ce qui relève, selon lui, de la nature essentiellement bonne de l'humain (*esse qua esse bonum est*) (*ibid.* : 266).

C'est aussi en ce carrefour qu'il existe une différenciation théorique entre le courant psychanalytique, la philosophie existentielle et la théologie tillichienne. De fait, Tillich considère que l'ensemble des théorisations de l'existentialisme et de la psychanalyse concerneraient strictement le deuxième temps de la vie humaine, celui des conditions de ces existentiaux (selon l'appellation du philosophe Martin Heidegger) que sont la finitude, le temps, l'espace et relevant d'une certaine forme d'aliénation. Ce deuxième temps, Tillich le fait précéder de celui de la nature essentiellement bonne, que nous associons, dans les écritures saintes, au *jardin d'Eden*, mais qui, dans un langage sécularisé, sera désigné comme le temps de l'*innocence réveuse*, un état de l'homme avant la conscience des contingences de l'existence, des libertés et potentialités que sa condition lui offre (*ibid.* : 267).

Le deuxième temps, la *chute*, constitue le temps de l'aliénation de l'humain à lui-même et à sa nature divine essentiellement bonne. Moment inévitable, celui de la *perte de l'innocence réveuse*, il entraîne, pour l'homme, la conscience de sa liberté, mais aussi une violente rupture d'avec sa nature essentiellement bonne, qui permet tout simplement de faire l'expérience de la vie humaine et de ses contingences. Ce temps comporte la négation de sa finitude, le refus de sa posture finie, une forme de défiance qui amène l'humain à se prendre lui-même pour Dieu en quelque sorte. Dans les écritures bibliques, il s'agit du récit de la chute et du péché, qui viennent se superposer sur les souffrances existentielles explicitées par le courant de la philosophie existentielle et la psychanalyse. Ce temps, dans la pensée de Tillich, devient le lieu originaire de la condition humaine, de la maladie, du « démonique », c'est-à-dire, de ce qui se manifeste comme des potentialités autant destructrices que révélatrices en l'humain. Le démonique, contrairement à la culture précédemment décrite, porte une *infinitude* caractéristique du divin, mais serait justement potentiellement destructeur du fait qu'il surgira *dans* l'humain, un être fini. L'humain allant au-delà de

sa potentialité, dépassant sa crainte d'un domaine inconnu, finit inévitablement par tomber sous l'emprise de ce dont il a peur, touchant de ce fait au désespoir inhérent à la condition humaine (Tillich, 1949 : 267).

Le troisième temps, celui du *salut*, est ici désigné comme étant le lieu possible de guérison et de réparation de l'unité de l'homme avec sa nature essentiellement bonne de laquelle il s'était aliéné. Ce temps sera compris alors comme une création nouvelle, incluant le savoir antérieur issu de l'aliénation, le péché donc, combiné à une expérience de se « sentir accepté en dépit du fait que l'on se sait inacceptable » (*ibid.* : 268). Dans ce temps, l'humain retrouve en lui la trace de son essence divine, mais en reconnaissant qu'il est, lui, entièrement soumis aux contingences de la condition humaine. L'accès à un infini autre pourrait l'amener à tenir debout dans cette existence qui est la sienne, tout en n'étant plus aliéné de Dieu. Le salut devient ici alors fortement associé à une image de complétude, de réunification, de retrouvailles et de sentiment d'unité.

Évidemment, ces trois temps ne sont pas réellement vécus comme étant des temps chronologiques ; ils peuvent se vivre de manière quasi contiguë, cyclique ou s'étaler sur plusieurs instants en lien avec les circonstances de vie de chaque personne.

The Tree of Life ou le long chemin vers un possible salut

Évidemment, par son titre, le film nous invite d'emblée dans un espace théologique, enchâssé dans le grand mythe chrétien. La « traque du théologal » (Dumas, 2010 : 200) au travers du symbole culturel nous apparaît ici comme coulant de source, la *substance religieuse* semblant carrément constituer le cœur de l'œuvre. Dans un monde séculier qui semble avoir résolument évacué les questions religieuses de son discours, il est intéressant de constater l'écho retentissant que le film a eu, dès sa sortie. S'il a été primé à Cannes en 2011, rappelons qu'il a aussi déclenché des réactions divisées chez les cinéphiles, certains allant jusqu'à quitter les salles de cinéma en cours de projection. Ces derniers diront avoir été étourdis ou saturés par les juxtapositions d'images alliant divisions cellulaires sous-marines, volcans en éruption et dinosaures à ces autres images, filmées à la caméra nue, subjective et chaotique, des

membres d'une famille du Texas, que l'on suit sur des années de manière non chronologique (Tremblay, 2011). Les références au récit de la Genèse sont nombreuses, avec ces allers-retours majestueux entre des figures que l'on pourrait qualifier de fractales, appréhendées dans leur infiniment grand, à l'échelle cosmogonique, puis, sans transition, ramenées à l'échelle du plus intime en soi, dans le cheminement de foi de chacun des personnages, au travers, notamment, d'un discours que l'on devine comme étant chuchoté en soi-même, à nul autre que Dieu. La Création, le jardin d'Eden avec son Arbre de vie, la chute et son péché, le temps de la condition humaine et de *sa situation existentielle déformée* puis l'accession au salut semblent ainsi se manifester sous nos yeux, avec des images d'une beauté fracassante, nourrissant en nous bien plus que l'intellect, semblant s'adresser directement à quelque chose de notre âme.

The Tree of Life prend place dans une filmographie déjà dense, après des films comme *Days of Heaven* (1978) ou *The Thin Red Line* (1998), séparés par une vingtaine d'années, ce qui contribuera à auréoler Malick d'une forme de mystère échappant aux mœurs du milieu du cinéma. Quand le film prend l'affiche, la critique avance qu'il s'agirait de l'œuvre de sa vie, dont il aurait porté les germes depuis une trentaine d'années (Lussier, 2011). Avant de devenir cinéaste, le jeune Malick, étudiant en philosophie, d'abord à Harvard, puis à Oxford, avait aussi travaillé sur une thèse, jamais déposée, qui s'intéressait au « concept du monde selon Søren Kierkegaard, Ludwig Wittgenstein et Martin Heidegger » (Loth, 2013). L'œuvre de Malick, passée sous le prisme heideggérien, révèle en effet, d'une manière évidente, la connexion entre la pensée du philosophe et les préoccupations, la méthode et, pourrait-on ajouter, la quête du réalisateur (Keeley, 2017). La caméra au plus près des sensations, le monde révélé en tant qu'univers profondément subjectif, l'absence de trame narrative conventionnelle, le rapport au temps discontinu pourraient en effet être interprétés comme autant de modalités visant une forme d'*époque*. Les facettes du *Dasein*, tels que l'être-tendu-pour-la-mort, l'être-au-monde, l'être-jeté-dans-le-monde, l'angoisse existentielle ou l'authenticité se trouvent aussi au cœur des œuvres de Malick, plus particulièrement dans *The Tree of Life* (Loth, 2013). Or, la lecture tillichienne du film nous apparaît d'autant plus pertinente lorsque placée aux côtés de ces premières analyses,

puisque la posture sotériologique tillichienne a été élaborée précisément en dialogue avec les penseurs de l'existentialisme allemand, dont Martin Heidegger est un des principaux.

Nous nous proposons ici de reprendre les trois temps définis par Tillich comme étant les stades de l'existence humaine menant vers la possibilité d'un salut et de les apposer sur les trames narratives des trois personnages principaux du film.

La mère : la grâce ou comment s'abandonner à Dieu

Incarnée par l'actrice Jessica Chastain, la mère des O'Brien pourrait personnaliser, à elle seule, la posture de la *grâce*, telle qu'elle le présente elle-même au tout début du long-métrage. Explicitant la dialectique entre les voies de la *nature* et celles de la *grâce*, enseignée par les sœurs alors qu'elle était enfant, elle dépose, dès les premières minutes du film, les pierres d'assise qui permettront de saisir la trajectoire qu'elle empruntera lorsqu'elle fera face au pire : la perte de son fils. Une succession d'images axées sur la beauté incandescente de l'enfance, du rapport avec le vivant (animaux, fleurs, ciel de l'aube ou du crépuscule) métaphorise ainsi un *jardin d'Eden* en soi, ou cet état d'*innocence réveuse*, tel que défini par Tillich (1968). De fait, si l'état d'enfance, dans son aspect positif, peut concentrer, pour beaucoup d'entre nous, des moments de grâce, il peut aussi être lu comme étant celui qui se tient au plus près de cette essence divine. La pensée psychanalytique post-freudienne, spécifiquement celle qui se développera du côté anglais dans la foulée de la théorisation amenée par Mélanie Klein, parlera d'état de fusion au tout début de la vie humaine : fusion à la mère, certes, mais aussi aux éléments externes à soi, dans une forme de tout indifférencié qui n'inclut pas la séparation individuée qui marquera le développement inévitable à venir pour tout humain (Anzieu-Premmereur, 2001). « Immergé dans la matrice psychique maternelle », pour reprendre les mots du psychanalyste Donald Winnicott (1972), le bébé pourrait, de fait, flotter dans cet univers de pure satisfaction, près de l'état de grâce, d'abandon total dans des bras aimants, plus grands que lui, qu'il ne saisit même pas comme étant séparés de lui. La psychanalyse des relations d'objet insiste sur l'étape développementale normale impliquant une absolue fonte psychique entre le nourrisson et son

monde, perçu comme étant à la fois lui, en lui, non distinct de lui (Anzieu-Premmereur, 2001). Ainsi, si le nourrisson peut être souffrant lorsqu'il est envahi de sensations douloureuses (faim, froid, digestion, bruits, etc.), il expérimente aussi des états fusionnels d'intense félicité, que plusieurs humains passeront le reste de leur vie à rechercher. Cet état est représenté de multiples manières dans *The Tree of Life*. De façon directe ou métaphorique, le personnage de la mère semble symboliser un vecteur d'accès à cette représentation de l'*innocence rêveuse*, pour elle-même ou pour les autres personnages. Elle court en joie avec ses garçons, flotte dans une danse imaginaire tout près de l'arbre qui semble représenter le fameux « Arbre de vie » en clin d'œil au titre et à toute la symbolique qu'il convoque. À la 42^e minute du film, elle sera vue comme accordant une attention aux petites choses merveilleuses : papillon, chat, brin d'herbe, permettant d'accéder à la beauté, à la grâce, à la volupté, à l'abandon. À partir de 01:25:00, sur une pièce pour clavecin de Couperin⁴, nous assisterons à sa course joyeuse avec ses enfants, où, libérée du joug du père parti en voyage d'affaires, la famille embrassera l'espace ludique, sans embâcles, dans cet état de joie pure qui nous ramène aux réminiscences délicieuses de l'enfance. En superposition, nous l'entendrons réciter ce qui pourrait, pour elle, s'apparenter à des fondements éthiques, commandés par Dieu et qui lui permettront possiblement de survivre à l'épreuve qui l'attend : « aidez-vous les uns les autres, aimez tout le monde, chaque feuille, chaque rayon de lumière, pardonnez... ».

La chute, pour elle, sera provoquée par la mort de son fils. La scène de la réception de cette nouvelle, qui constitue l'élément dramatique principal du film, est d'ailleurs précédée de l'image d'une immense chute d'eau (00:04:52), presque comme une allusion à ce qui point pour elle, une annonce du tragique à venir. La perte du fils la jettera dans une douleur existentielle terrible, où sa foi se trouvera ébranlée par les paroles creuses offertes par le pasteur, les impossibles apaisements proposés néanmoins par les autres humains, face à une si grande douleur. Nous entendrons ses cris de souffrance, assisterons à ses silences abasourdis, à ses

⁴ François Couperin. 2003. *Keyboard music – I*, interprété par Angela Hewitt, enregistré au Londres Henry Wood Hall, produit et réalisé par Ludger Böchenhoff. Londres : Hyperion. 74 min.

regards dans le vide de la chambre du fils, avant de la voir errante au milieu des bois, comme perdue dans sa propre existence, vidée de sa substance signifiante, comme si nous étions témoins là, de cet état de *situation existentielle déformée* dépeinte par Tillich en 1949. La voilà bien dans l'épreuve ultime, de fait, celle qui incombe à chaque humain, placé devant sa finitude, mais aussi devant celle des personnes aimées, ne pouvant accepter cette posture par ses propres moyens d'être *fini*, sans invoquer, de manière entière ou simplement symbolique, une certaine soumission à quelque chose d'infini. L'aliénation de soi par rapport à cette essence divine, associée aux contingences de la condition existentielle de l'homme, telle que décrite par Tillich en 1949, nous apparaît alors dans sa pleine manifestation, au travers de la douleur de cette mère, en deuil de son fils, qui devra accepter l'inacceptable si elle souhaite rester en phase avec Dieu.

À la toute fin du film, alors que l'action est centrée principalement sur l'accession de Jack à la plage, située au bout d'un long désert, une scène frôle le sublime : on assiste à une danse de la mère (02:11:00) impliquant les mouvements répétitifs des bras, qui forment une espèce d'offrande. Aidée de personnages que nous devinons être sa mère, peut-être même la mère de sa mère et elle, enfant, elle *remet son fils à Dieu* : « je te le donne », « je te donne mon fils ». Accédant à cette posture du salut, elle « accepte d'être acceptée en dépit du fait qu'elle soit inacceptable » (Tillich, 1949 : 265). Ici, le péché est compris non pas comme étant associé à une faute commise, mais à cette souffrance insupportable qui fait douter de la présence de Dieu, en dialogue avec le livre de Job, par exemple, dont nous trouvons une citation à la toute première image du film. La foi de la mère est ébranlée par la perte de son fils. Ces situations, liées à la condition humaine, ne peuvent être acceptées, selon Tillich (*ibid.*) :

[...] uniquement sur la base d'une unité ininterrompue entre l'humain et le fondement infini et le *telos* de son être – appelé religieusement, Dieu.

Dans cette scène finale pour la mère, nous accédons à une forme de ritualisation qui nous plonge dans l'intimité d'une femme qui, d'une certaine manière, en acceptant son destin, aussi cruel soit-il, retrouve cette « unité ininterrompue avec le *telos* de son être ». Dès lors, nous comprenons qu'il lui sera possible de vivre en cohérence

avec cet infini de Dieu, en elle, en ne rompant plus son *existence* d'avec son *essence*, au sens tillichien des termes. La *Grande Messe des morts* de Berlioz (2008⁵) accompagne cette danse dans laquelle elle répète « Je te le donne [I give him to you] » sur les *Amen* chantés par le chœur. La scène, entremêlée avec la trajectoire de son fils Jack, dans son accession à ce qui pourra représenter son salut à lui, est précédée d'une série d'images de portes, d'échelles, de sorties de terre, de retour après la mort, de formes de résurrection, puis, l'enfant qu'elle était porte une bougie jusqu'à une autre porte qui s'ouvre, sur une image d'elle, adulte, marchant dans un désert de sel, bras et paumes ouvertes, dans une posture disposée à recevoir. Ces images supportent une analyse dans laquelle l'on assiste bien à une forme de réunion avec des parts d'elle perdues, desquelles elle se serait précédemment aliénée. On y lit aussi une disposition à recevoir Dieu, après avoir traversé son désert, image symbolique fortement associée à l'histoire du Christ lui-même, lors de sa traversée du désert. Elle vit alors ce que Tillich (1949 : 266) désigne en tant que : « troisième pas [dans lequel] sur la base de cette réunion, les divisions et les refoulements de notre existence séparée sont dissoutes ».

Le père ou l'aliénation qui perdure

Il n'en sera pas de même pour le personnage du père, incarné par Brad Pitt, homme à la fois sensible et soumis aux dogmes de la masculinité telle que valorisée aux États-Unis, des années 1950. Les images de son accès à l'*innocence rêveuse* nous semblent s'accorder à une suite débutant à la 36^e minute du film. S'adressant à Dieu, il murmure : « où as-tu touché mon cœur pour la première fois ? ». Au son de la douce *Siciliana Da Antiche Danze* de Respighi⁶, nous assistons au début de son amour pour sa femme, radieuse, semblant illuminer la vie de tous ceux qu'elle touche. Se

⁵ Hector Berlioz. 2008 [1969]. *Requiem Op. 5, Grande Messe des morts*. Interprété par Wandsworth School Boys' Choir, London Symphony Orchestra and Chorus (chef d'orchestre : Colin Davis), enregistré à la cathédrale Westminster, produit par Vittorio Negri. Londres : Pena Tone Classics. 126 min.

⁶ Ottorino Respighi. 1996. *Ancient Airs and Dances, Suites No 1–3*. Interprété par le National Orchestra of Ireland (chef d'orchestre : Ricco Scagni), enregistré au National Concert Hall, Dublin, produit par Chris CRACKER. Naxos. 53 min.

succèdent alors des scènes de tendresse dans le couple, une image de lampadaire, une séquence où la lumière s'allume et s'éteint sur des images du couple, puis sur cette image d'un ventre arrondi, le visage du père posé sur la peau du ventre, à chercher le son du mystère à naître. S'ensuivent des images de portes qui s'ouvrent sur les bois, puis une suite d'images métaphoriques représentant une grotte, un escalier, puis un petit garçon à qui une femme habillée en blanc donne une bougie, la même bougie qu'on retrouvera, à la fin du film, dans les mains de la fillette qu'avait été la mère. Ici, l'enfance du père est suggérée. Le personnage en blanc (qui pourrait être la mère du père ou simplement une représentation féminine archétypale) donne un caractère initiatique à la scène. Nous voyons alors combien il est, enfant, lui aussi habité par une possibilité du divin ; il pourrait donc toucher plus facilement, pouvons-nous croire, à la grâce qui habite sa femme. Une référence à l'*anima* conçue par Jung pourrait aussi être étayée ici, les personnages féminins au cinéma ayant souvent, on le sait, ce pouvoir de révéler aux personnages quelque chose des profondeurs de leur âme, de leur sensibilité, du féminin en eux (Hauk, 2001). Gripon (2020 : 62), travaillant le dialogue entre la pensée de Jung et de Tillich, avance, à propos de l'*anima*, que :

[...] le processus d'individuation suppose la différenciation du sujet d'avec sa *persona*, ce qui est très difficile, et la prise de conscience des germes de sa propre individualité que porte son âme. Ainsi, dans le symbole de la grossesse de l'*anima*, l'enfant à naître, il y a aussi la possibilité du germe de l'individuation.

Bien que l'on saisisse tout à fait que le personnage est ici fasciné par la grossesse de son épouse, l'image pourrait aussi suggérer un renvoi à sa propre individuation en cours, processus au cours duquel, selon Jung, l'homme est appelé à se différencier de sa *persona*, le caractère plus socialement développé, les masques, en quelque sorte, associés dans le langage populaire à l'égo, ou la mise en scène de soi (Vieljeux, 1988). Des images de chambre d'enfant immergée sous l'eau, de portes qui s'ouvrent à nouveau, et de ce petit garçon quittant le monde liquide pour nager jusqu'à la surface du monde suivent cette séquence. Ces images se superposent à celles de la naissance du fils, Jack, semblant manifester à nouveau, pour le père, quelque chose du mystère divin alors qu'il est effleuré

par le petit pied doux de son nouveau-né. En germe, ici, toute la possibilité de retrouver en lui quelque chose de l'essence divine et de rester « en lien avec celle-ci » se trouve symbolisée par ces images. Elles évoquent ainsi quelque chose de l'état d'innocence rêveuse, le *jardin d'Eden* du père. Evidemment, la mort de son fils, qu'il apprend en tout début de film, sur fond de vrombissement insupportable des moteurs d'avion, constituerait l'une des chutes de son existence, au sens tillichien. Mais, le péché, pour le père, pourrait aussi prendre plusieurs autres formes. Plusieurs scènes du film nous amènent à saisir qu'il est pétri de culpabilité, soumis à des accès de colère suivis de honte, qu'il souffre aussi d'un manque profond de reconnaissance qui le pousse à démontrer sa force de multiples manières. On le voit agir ainsi auprès de ses fils, mais aussi auprès des autres hommes de la ville, dans un procès dans lequel, on le devine, il perd sa cause. De ces manières, il cherche à résoudre ses souffrances par ses propres moyens d'humain, niant de ce fait même sa qualité d'*être fini*. S'il ouvre en lui un cheminement de conscience déclenché par la perte de son fils, en éprouvant sa propre honte qu'il faisait rejaillir sur lui, il semble demeurer dans cet espace enserré par l'égo, par la recherche d'un apaisement, d'une guérison psychique, sans accéder, toujours dans la perspective tillichienne, au salut. Demeurant prisonnier de sa *situation existentielle déformée*, de cette aliénation de soi et de son essence divine, le père, bien que pieux, sera présenté comme un personnage incapable d'accéder à cette réunification de son être et de retrouver ainsi une forme d'humilité le menant à un apaisement durable. Préoccupé par lui, par sa puissance et par ses craintes de l'échec, il représente ainsi la voie de la *nature*, telle que présentée en opposition à la voie de la *grâce*, dans le tiraillement intérieur vécu par son fils qui, toute sa vie, aura porté en lui « son père et sa mère en guerre ». Ultimement, il deviendra le symbole de l'incapacité à franchir la porte menant à l'abandon des postures égoïques, que son fils, lui, après moult tergiversations, arrivera à franchir, à la toute fin du film.

Jack : laisser tomber les masques sur la plage du salut

C'est peut-être la trajectoire de Jack, incarné par Sean Penn, qui se situe au plus près des mouvements oscillatoires décrits par Tillich au sujet de l'accession au salut. Le film en entier pourrait,

de fait, reposer sur le développement spirituel de Jack, dans une perspective chrétienne. Ainsi, du *jardin d'Eden* de son enfance, il glissera vers diverses expériences incarnant la *chute* : pulsions agressives, rivalité oedipienne, désir de meurtre du père, émois sexuels interdits, mise en doute de la présence de Dieu, puis construction d'une identité calquée d'abord sur les enseignements de son père. De fait, Jack, pris dans une modernité dont il aurait été lui-même l'architecte, nous est d'abord dévoilé dans une version d'un homme *au sommet du monde*, montant dans des ascenseurs vitrés au cœur de gratte-ciels, cherchant à s'élever au-dessus de tout, en se détachant de ses profondeurs et, pourrait-on supposer, en se prenant un peu pour un Dieu. La profession choisie par Jack n'est pas anodine, si l'on considère que le film entier est aussi une narration de la Genèse. Jack, architecte de sa vie, désarticulé de son rapport à Dieu, peut ici être vu comme l'homme moderne typique, niant l'existence de plus-grand-que-lui, de *Dieu, architecte du monde*. À la 11^e minute du film, la narration subit un premier saut dans le temps, en quittant les années 70, où le père et la mère viennent d'apprendre la mort du deuxième fils, pour nous ramener au centre d'une vie moderne typiquement réussie en apparence, au sens des valeurs occidentales contemporaines. Sur des images de lumières urbaines défilant à toute vitesse est juxtaposée la voix de Jack, chuchotant à Dieu : « Comment es-tu arrivé auprès de moi ? Sous quelle forme ? Quel déguisement ? ». Ainsi, dans sa vie accélérée, centrée sur le succès, le pouvoir et le contrôle, il semble chercher la trace de ce qu'il aurait perdu, cet accès à une part de lui qu'il nomme la *grâce*, associée à la mère. Mais le malheur existentiel, le désert intérieur qui peut accompagner sa réalité nous sont aussi exposés au travers de cette première image, le montrant au portail imaginaire (dont seulement le cadre est posé) au beau milieu d'un désert. Il se tient sur le pas de la porte, hésitant et apeuré. Puis, subitement, nous le retrouvons dans son univers immaculé et esthétiquement raffiné, se réveillant auprès d'une femme avec laquelle il ne semble avoir ni connexion, ni intimité, ni tendresse. Il allume une bougie, en guise de rituel pour ce qui semble être l'anniversaire de la mort de son frère. La substance religieuse pourrait ainsi néanmoins s'adresser à lui, peupler son monde, médiée par la beauté de laquelle il s'entoure, d'abord, mais aussi par des clins d'œil qui n'ont rien de banal : l'arbre qui pousse au milieu du béton, comme un rappel de l'arbre de vie, la branche

qui est déposée par l'amante sur le meuble, l'eau qui coule du robinet. Comme si tout son univers matériel l'appelait à retrouver, en lui, quelque chose comme une source, pleine, plus grande, invisible certes, mais plus nourrissante, les symboles finis, porteurs d'une substance infinie ou qui ramènent à un inconditionné, parsèment son cheminement. Tout au long de son parcours intérieur, symbolisé par cette marche dans le désert, il confrontera d'abord ses angoisses psychiques, en regardant sans complaisance à la fois l'enfant qu'il était, mais aussi l'homme qu'il est devenu, reconnaissant graduellement qu'il frappe les limites de sa seule capacité. Les 20 dernières minutes du film nous font accéder au sublime : Jack, suivant la trace de l'enfant en lui, finit par franchir le portail dans le désert, avant d'accéder à une plage, comme un aboutissement du long chemin spirituel parcouru. La mer pouvant ici représenter cet inconditionné, marquée par sa séparation d'avec la terre, lieu où l'humain s'arrête, face au mystère ineffable de l'océan, de l'infini, de Dieu. Sur la plage, la collectivité se retrouve, tous les hommes et les femmes sans âge, sans *persona*, libérés de leur souffrance existentielle, abandonnés dans ce qui pourrait être une réunion, transcendant toutes les configurations humaines. La réunification peut être vue comme celle des membres de la famille retrouvant les êtres aimés et perdus, mais elle semble aussi représenter la réunion avec des parts de soi desquelles on s'était aliéné et, possiblement – c'est notre hypothèse –, avec Dieu, ou *quelque chose de Dieu*, en soi. En ce sens, cette plage devient *la plage du salut*, l'ultime aboutissement de la foi, qui pourrait être perdue et retrouvée mille fois tout au long d'une existence. En arrivant face à la mer, Jack tombe à genoux, signe universel de prière et d'humilité devant Dieu. L'image d'un masque de bal, flottant dans les vagues, nous apparaît comme un clin d'œil à la perte de la *persona*, au fait qu'il faille, en quelque sorte, renoncer à cette part *toute puissante* de soi, pour accéder au salut. Les toutes dernières images du film nous montrent successivement le champ de tournesols, en écho aux premières images où la mère, alors enfant, contemplait la nature, des images filmées dans des ascenseurs descendants, Jack qui semble abasourdi au milieu de la ville, confus, puis enfin, l'image d'un pont au-dessus d'un cours d'eau. Nous interprétons cette ultime séquence comme un rappel du caractère cyclique de ces états, avec le champ de fleurs du début qui revient à la fin, qui, par ailleurs, ramène le drame humain à une

échelle si petite, devant l'immense beauté de la nature. Le personnage confus et abasourdi de Jack peut laisser croire qu'il y a quelque chose d'immense qui vient de se produire en lui, la séquence de la plage étant lue alors comme une représentation de son cheminement intime dont nous ne savons pas grand-chose à la surface, comme c'est souvent le cas, lorsqu'il est question de foi. Le pont, à la fin, nous laisse croire à cette idée de réunion, encore, entre deux mondes, celui de Dieu et des humains, ceux des parts de soi desquelles on s'était aliéné et cette possibilité d'emprunter à notre guise ce pont qui permet toutes les réunions.

The Tree of Life ou la narration intime de l'expérience du salut

Comme nous l'avons exposé, toute la pensée du théologien et philosophe Paul Tillich est traversée par ce souci de réfléchir l'expression du mystère chrétien en termes ontologiques (Sesboüé, 1981). La sotériologie tillichienne s'attarde ainsi à penser les conditions existentielles de l'homme comme une forme d'aliénation de sa nature essentiellement bonne. L'homme expérimente, de manière contiguë, cyclique ou successive, le passage de l'essence à l'existence dans une symbolique où il serait habité par les phases de l'*innocence rêveuse* (le jardin d'Eden), de la *chute* (le péché) puis de la possibilité d'un *salut* (retournement) dans lequel il s'agirait pour lui « d'accepter d'être accepté en dépit du fait qu'il se sente inacceptable » (Tillich, 1949 : 265). Aussi sensible au développement d'un langage qui serait incarné dans une réalité proche des hommes et des femmes de son temps, Tillich a élaboré toute une théologie de la culture, dans laquelle les œuvres d'art sont vues comme étant porteuses de ce qu'il désignait en tant que « substance religieuse » (Aveline, 2004). En ce sens, le cinéma, par la possibilité qu'il nous offre de suivre à l'écran des trajectoires humaines en suspendant notre jugement, en nous identifiant et en projetant des éléments de nos propres vécus, peut aussi nous envoyer à des questions spirituelles. C'est le cas du film *The Tree of Life* du réalisateur Terrence Malick. Avec ses images qui oscillent constamment entre l'intime et l'universel, ses dialogues chuchotés avec un Dieu imaginé et ses nombreuses références à la Genèse – à commencer par son titre –, ce film nous invite, de manière évidente, à une réflexion existentielle et théologique. Le trio de personnages principaux campés dans *The Tree of Life*, la

mère, le père et le fils, se déploient sur des trajectoires intimes et différencieront les unes des autres dans un contexte où, face à la perte d'un proche, chacun vit un deuil au travers duquel il nous sera possible de retrouver les éléments propres à une analyse des phases de la sotériologie tillichienne. De l'*innocence rêveuse* de l'enfance aux images proposant des variations sur le péché, et de la *chute* jusqu'à une représentation quasi onirique de ce qui pourrait être le *salut*, *The Tree of Life* nous offre une occasion de discerner, d'une manière globale, et non seulement cognitive, ce qui distingue le salut de n'importe quelle autre posture psychologique d'accession à la santé, la résolution ou la guérison. En ce sens, ce film, semblant lui-même porter de cette fameuse *substance religieuse* dépeinte par Tillich, devient, pour le public, une magnifique occasion de saisir un peu de ce grand mystère de la relation à Dieu, au cœur de la quête chrétienne.

Bibliographie

- ANZIEU-PREMMEREUR, Christine. 2001. « Fondements maternels de la vie psychique ». *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, no 5, p. 1449–1488.
- AVELINE, Jean-Marc. 2004. « Philosophie de la religion et théologie de la culture : Tillich lecteur de Schelling ». *Recherches de Science Religieuse*, vol. 92, no 3, p. 429–460.
- DUMAS, Marc. 2003. « L'expérience en théologie ou la théologie en expérience ». *Revue de Théologie et de Philosophie* (3^e série), vol. 135, no 4, p. 313–327.
- . 2010. « La spiritualité aujourd'hui, entre un intensif de l'humain et un intensif de la foi ». *Théologiques*, vol. 18, no 2, p. 199–211.
- GABUS, Jean-Paul. 1969. *Introduction à la théologie de la culture de Paul Tillich*. Paris : Presses universitaires de France.
- GOUNELLE, André. 2014. « Qui était Paul Tillich ? ». YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ehl_4Rk2ifc.
- GRIPON, Christophe. 2020. « L'anima selon Jung comme symbole religieux tillichien : un enrichissement possible pour le processus de sanctification ? ». *Laval théologique et philosophique*, vol. 76, no 1, p. 6–81.
- HAUK, Christopher. 2001. *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Images*. East Sussex : Routledge.
- HEWITT, Angela. 2003. « Couperin. Musique pour clavier ». No 1. Londres : Henry Wood Hall. Produit et réalisé par Ludger BÖCHENHOFF. Londres : Hyperion. 74 min.
- HORKHEIMER, Max. 1941. « The End of Reason ». *The Institute of Social Research*, vol. 9, no 3, p. 366–388.
- HUSTON, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Paris : Actes Sud.
- JUNG, Carl G. 1950–1967 [1921]. *Types psychologiques*. Trad. par Yves LE LAY. Dans *Œuvres complètes*. Vol. 6. Paris : Buchet / Chastel.
- . 1983 [1946]. *Psychologie du transfert*. Trad. par Roland CAHEN. Dans *Œuvres complètes*. Vol. 16, *La pratique de la psychothérapie*. Paris : Buchet / Chastel.
- KEELEY, Timothy. 2017. « A Phenomenological Approach to the Later Films of Terrence Malick ». Thèse de doctorat, St. Louis, University of Washington. https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/1070.
- LOTH, Shawn. 2013. « Film and Philosophy. Film as Heideggerian Art ? ». *Film and Philosophy*, vol. 17, p. 113–136.
- LUSSIER, Marc-André. 2011. « *The Tree of Life* : le projet d'une vie ». *La Presse* (6 novembre).
- MALICK, Terrence (réal.) 2011. *The Tree of Life*. Minneapolis : River Road Entertainment Cottonwood Pictures. Plan B Entertainment. 139 min.

- MATHOT, Benoit. 2016. « L'apologétique tillichienne et la crise du religieux (1913–1951) ». *Études théologiques et religieuses*, vol. 3, no 91, p. 371–390.
- ORGANISATION MONDIALE DE LA SANTE. (1946). *Constitution de l'Organisation mondiale de la Santé*. <https://apps.who.int/gb/gov/assets/constitution-fr.pdf>.
- RICHARD, Jean. 1973. « Introduction à la doctrine du symbolisme religieux chez Paul Tillich ». *Laval théologique et philosophique*, vol. 29, no 1, p. 23–56.
- . 2016. « La critique du surnaturalisme chez Tillich ». *Estudos de Religião*, vol. 30, no 3, p. 231–249.
- SESBOÜÉ, Bernard. 1981. « Christologie et sotériologie chez Paul Tillich dans le cadre de la théologie contemporaine ». *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. 61, no 3, p. 223–238.
- THE MARTIN LUTHER KING, JR. RESEARCH AND EDUCATION INSTITUTE. s.d. *Tillich, Paul*. Stanford University. <https://kinginstitute.stanford.edu/tillich-paul>.
- TILLICH, Paul. 1949. « Psychotherapy and a Christian Interpretation of Human Nature ». *The Review of Religion*, vol. 13, no 3, p. 264–268.
- . 1968. *Théologie de la culture*. Trad. par Jean-Paul GABUS et Jean-Marc SAINT. Paris : Éditions Planète.
- TREMBLAY, Odile. 2011. « *The Tree of Life*. De la mesure à la controverse, façon Malick ». *Le Devoir* (17 mai).
- VIELJEUX, Juliette. 1988. « La persona. Étude théorique du concept ». *Cahiers jungiens de la psychanalyse*, vol. 3, no 58, p. 3–18.
- WINNICOTT, D. W. 1972. « Le bébé en tant que personne (1947) ». Dans *L'enfant et le monde extérieur : le développement des relations*. Paris : Payot.

Abstract : The entire body of work of theologian and philosopher Paul Tillich is permeated by a desire to shape the expression of the Christian mystery in ontological terms (Sesboüé, 1981). Tillichian soteriology focuses on man's existential conditions as a form of alienation from its essentially good nature. Man would experience the passage from essence to existence in a symbolic manner where, contiguously or successively, he would be inhabited by the phases of dreamy innocence (the Garden of Eden), the fall (sin), and then the possibility of salvation (reversal), in which he would have to « accept to be accepted despite the fact that he feels unacceptable » (Tillich, 1949 : 267). The *Tree of Life*, by director Terrence Malick, lets us accompany members of a family, which is faced with the loss of one of their sons, each member going through phases that we will analyze based on Tillichian soteriology (dreamlike innocence, sin, fall, and salvation).

Keywords : Paul Tillich, salvation, *Tree of Life*, Genesis, grief, fall, dreamy innocence, cinema, *anima*, *persona*, Jung
