



HAL
open science

Le fantastique religieux dans le générique de *The Leftovers* (saison 1) : du sentiment de l'absurde au minimalisme musical

Gilles Benin

► To cite this version:

Gilles Benin. Le fantastique religieux dans le générique de *The Leftovers* (saison 1) : du sentiment de l'absurde au minimalisme musical. *Revue CIRCAV* (Centre interdisciplinaire de recherche sur la communication audio-visuelle), 2019, *L'art des génériques (Télévision)*, 28, pp.183-197. hal-02423774

HAL Id: hal-02423774

<https://hal.science/hal-02423774>

Submitted on 24 Mar 2021

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

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

**Le fantastique religieux dans le générique de
The Leftovers (saison 1) :
du sentiment de l'absurde au minimalisme musical**

Gilles Benin

Le générique de la saison 1 de *The Leftovers*, dans sa composante visuelle – la représentation d'une fresque –, illustre l'emportement dans les nuées d'une multitude bigarrée. Visiblement, le transfert se produit au corps défendant des intéressés, de même qu'il inflige une frustration aiguë à ceux qui restent, les « *leftovers* ». Ce moment inaugural révèle en moins d'une minute et demie le point initial et à la fois culminant du drame dont il concentre les tensions. Si l'événement sollicite à l'évidence un imaginaire religieux, il demeure pour le moins énigmatique, puisque l'ascension se présente à contre-sens de la miraculeuse félicité. Il faudra un pilote de plus d'une heure antécédant le générique lui-même pour en poser les prémisses. Mais cette étape préliminaire se joue à bâtons rompus, précipitant le spectateur dans un carrousel d'hypothèses dramatiques tronquées qui confinent à l'absurde – quitte à engager dans la continuité des épisodes un espoir de résolution.

La musique minimaliste du générique, quant à elle, convoque un sentiment d'inéluctable, dont l'énonciation rigide et la répétition persistante d'un thème lapidaire repoussent à un improbable lointain l'issue. L'horizon précoce d'absurdité de la narration imagée semble s'y cristalliser, laissant craindre, à l'opposé du foisonnant pilote, une contraction de l'invention dramatique qui fasse obstacle au renouvellement attendu d'un développement sériel.

Ainsi, à *première vue*, tout concourt à fixer dans l'immédiateté une perturbation singulière où miracle et catastrophe s'annoncent consubstantiels. Loin pourtant de se réduire à exhiber la matière à sensations d'une série inédite, ce générique a tout l'air, malgré son régime lisible de significations, de véhiculer une complexité particulière – comme celle du pilote en amont le laissait par ailleurs présager. C'est cette complexité que l'on voudra *mettre ici en lumière*, dans un moment introductif où,

précisément, il s'agit qu'une part conséquente de la lumière « soit », alors qu'elle s'y fait aussi éclatante que voilée. On devra pour gagner en lucidité s'excentrer largement du seul générique, et interroger prioritairement les motivations du scénario de la saison 1 quant à l'enjeu majeur de son fantastique religieux. Cela nécessitera de revenir à la définition littéraire dont celui-ci participe, mais aussi d'explicitier la doctrine biblique sur laquelle la série se construit. Le décryptage avancé de la fresque générique que l'on tentera à ce stade en sera d'autant plus avisé. Enfin, c'est à la faveur de ces investigations que l'on pourra poursuivre la reconnaissance d'une symbolique musicale effective. Le rapprochement du *Main Theme* avec le minimalisme d'orientation religieuse, notamment celui d'Arvo Pärt, nous permettra alors d'entendre tout à fait l'absurdité panique du monde des « *leftovers* ».

Certitude incertaine

Distribuée par HBO à partir de juin 2014 sous la forme préalable d'un pilote et de neuf épisodes, la série est co-écrite par Damon Lindelof et Tom Perrotta, l'auteur du roman-source éponyme publié en 2011, et dotée d'une B.O. essentiellement composée par le musicien minimaliste Max Richter. L'intrigue attire rapidement l'attention pour son originalité, qui tranche avec la prévisibilité des *scenarii* surnaturels en vogue (vampires, morts-vivants, anges bons ou sataniques...), tous plus ou moins allégoriques des métamorphoses de l'adolescence face aux limites du réel. L'élément déclencheur de *The Leftovers* est en effet d'un autre ordre. Même si, on peut le penser, elle n'exclut pas toute visée allégorique – pour la conscience américaine, la catastrophe quasi surnaturelle du 11 septembre ? –, la disparition instantanée d'une partie de la population mondiale ne trouve d'explication que dans l'Écriture : la tragédie s'identifie clairement à « l'Enlèvement » ou au « Ravissement » (« *the Rapture* ») des « saints » annoncé dans le Nouveau Testament. Nul besoin d'être médium pour estimer qu'une telle prémisse offrait cependant tous les risques scénaristiques de *malfaisance*. Rappelons que la prophétie de la « Soudaine Disparition » (*the « Sudden Departure »*) avait déjà généreusement inspiré l'industrie

audiovisuelle anglophone, non moins qu'une littérature parabiblique qui, en l'occurrence, en suscitait souvent l'adaptation. Avec un succès considérable depuis 1995, la saga livresque *Left Behind*, ironiquement évoquée par Perrotta au début de son roman¹, déclinait le thème en douze volumes, eux-mêmes bientôt condensés à l'écran en trois films (entre 2000 et 2005) ; puis, en cette année 2014 où *The Leftovers* commençait à être diffusée, vint *Le Chaos* (au titre si opportunément rendu en français !), ultime et consternant *rejet* filmique du même *Left Behind*, par rapport auquel, faut-il le préciser, l'opus sériel de Lindelof plane à quelques milliers d'années-lumière...

Et pour cause. Abstraction faite de la qualité générale des réalisations, on peut arguer que c'est dans le traitement de la donnée fantastique, éminemment subtil ou insolemment grotesque, que réside en pareille matière le gage de réussite ou de faillite. Si l'on s'en tient à des distinctions essentielles de théorie littéraire, qui n'ont rien perdu de leur pertinence et s'appliquent tout autant aux *scenarii*, le fantastique est conditionné, comme l'établit Tzvetan Todorov, par l'« intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle », par l'« irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »² ; ce qui, *a minima*, caractérise toutes les versions du scénario. Mais seules l'incertitude et la tension générées quant à la nature de faits apparemment irrationnels y garantissent, comme dans le conte, la nouvelle ou le roman, l'acuité fantastique : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux »³. C'est sans conteste dans cette dernière catégorie, un étrange ou un merveilleux pseudo-religieux, qu'entrent les séries magiques évoquées plus haut, puisque le surnaturel y forme le cadre principal, intangible et pour ainsi dire « plus vrai que nature ». Quant au climat d'incertitude du dernier *Left Behind*, il se réduit à peau de chagrin sur la base d'évocations

¹ Tom Perrotta, *Les disparus de Mapleton*, Paris, 10/18, 2015, p. 8.

² Autant de citations par Todorov de ses prédécesseurs académiques (P. G. Castex, R. Caillois) au cours de sa propre recherche définitionnelle. Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.

³ *Ibid.*

bâclées de fin du monde, lesquelles ne tardent pas à s'imposer en explication canonique.

Pour sa part, *The Leftovers* touche d'emblée au comble du fantastique, en ce qu'il rend indispensable la thèse religieuse – surtout dans la première saison où, comme dans le roman, rien d'autre que la transcendance divine ne saurait expliquer le phénomène –, tout en interdisant d'y souscrire pleinement à cause de son opacité. Le caractère hautement problématique du miracle apparaît aussitôt : celui-ci reste théologiquement et moralement impensable, non seulement du fait que le « Ravisement » sème le deuil chez des « laissés pour compte »⁴, aux antipodes d'un sentiment d'accomplissement, mais surtout parce qu'il inclut de nombreuses catégories de personnes, indifféremment à leur rapport à la foi et au « bien ». Le roman le souligne dans son prologue en listant les identités confessionnelles des disparus : « hindous, bouddhistes, musulmans, juifs, athées, animistes [...] mormons, zoroastriens, ou quelle que fût leur conviction »⁵. Dès lors, l'incertitude fantastique primordiale se corse en se démultipliant au cœur de la dimension religieuse : au mieux vraisemblable pour le chrétien à l'affût des « fins dernières », celle-ci devient tout à fait invraisemblable du point de vue de la justice divine. Il s'agit là, en quelque sorte, d'une forme de mise en abîme du fantastique, qui au-delà de la tension constitutive entre réalité fortement définie de la civilisation moderne et intervention divine, opère dans le religieux lui-même, entre évidence de la prophétie et obscurité plombante de sa direction. Ainsi est mis en œuvre jusqu'à un point-limite, et peut-être dépassé, l'enjeu d'incertitude, que Todorov formulait également en ces termes : « J'en vins presque à croire » : voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique »⁶. Car manifestement, dans *The Leftovers*, l'incrédulité vis-à-vis du divin, même partielle, est en soi irrecevable, sans pour autant que la foi puisse advenir. En somme,

⁴ Traduction la plus appropriée de « *leftovers* », retenue dans la version française du roman. Le terme peut tout aussi bien être utilisé pour désigner les laissés pour compte de la modernité, de la mondialisation, etc.

⁵ Tom Perrotta, *op. cit.*, p. 9.

⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 35.

le scénario ne nous plonge en rien moins qu'une très incertaine certitude ! Le spectateur doit se laisser guider, ou plutôt égarer, *via* une forme d'« absurdité » relative à l'aperception de la téléologie divine, quoique sans pouvoir nier l'événement transcendant. Le rapprochement avec *Lost*, où Lindelof jouait déjà d'un égarement polymorphe des repères narratifs et de l'identité, non seulement des personnages, mais aussi de ce qu'on pourrait appeler la cause première et dernière du drame, est donc judicieux. Mais *Lost* se greffait de références religieuses pluriconfessionnelles peu consistantes, et surtout ne révélait qu'*in extremis* sa propre mise en abîme de type « grand théâtre du monde » (Dieu, maître ultime du jeu). *A contrario*, le fantastique ouvertement religieux de *The Leftovers* abasourdit d'entrée toute conscience dans sa quête de sens.

La pente fantastique d'une doctrine prophétique

Ce fantastique subsumé trouve pourtant sa raison d'être dans la doctrine qui l'inspire. La croyance dite du « Ravisement » de l'Église à la fin des temps, propagée par certains mouvements protestants depuis le XVIII^e siècle, se rapporte à l'interprétation de quelques versets pauliniens. L'apôtre révèle dans sa 1^{re} Épître aux Corinthiens (15 : 51-52) comment adviendra l'enlèvement au ciel et la transformation fulgurante des élus, dispensés de la mort terrestre :

Voici, je vous dis un mystère : Nous ne nous endormirons pas tous, mais nous serons tous changés (51):
en un instant, en un clin d'œil, à la dernière trompette, car la trompette sonnera et les morts seront ressuscités incorruptibles, et nous, nous serons changés(52).⁷

Mais c'est la 1^{re} Épître aux Thessaloniens (4 : 17) qui délivre le plus spectaculairement la vision ascensionnelle :

puis nous, les vivants qui demeurons, nous serons ravis ensemble avec eux [les ressuscités] dans les nuées à la

⁷ Version de Darby (1872).

rencontre du Seigneur, en l'air ; et ainsi nous serons toujours avec le Seigneur.⁸

Une telle perspective s'avère donc elle-même grevée d'incertitude. Dans sa lettre, son scénario laconique laisse de nombreuses questions sans réponses quant aux modalités de la transformation et du transfert céleste : les « vivants » seront-ils « changés » avant d'être « ravis » ? Sous quelle forme le seront-ils ? L'ascension réunira-t-elle littéralement, comme le dit le texte, les ressuscités et des croyants toujours vivants ? Pour le coup, l'apôtre désignait l'événement comme un « mystère » révélé. De là, engagées par nombre d'ecclésiastiques et de mouvements religieux, une pléthore d'exégèses tatillonnes ou mystiques qui ont glosé la vision en autant de variantes doctrinales⁹. Ces distinctions se sont classées en au moins quatre grands scénarios millénaristes, avec leurs propres sous-variantes, qui divergent principalement sur la situation chronologique de l'« Enlèvement » par rapport à la « Tribulation » universelle¹⁰. Si le format de cet article limite notre examen en ce domaine, mentionnons toutefois qu'une littérature apologétique américaine abondante s'y rattache depuis les années 1830, dont participe un témoignage-clé, diversement considéré comme spirite¹¹. C'est pourquoi, entre autres, le zèle du

⁸ *Ibid.* On constatera ci-après en quoi cette version, toujours utilisée aujourd'hui, est particulièrement à-propos.

⁹ Également relatives à la concurrence de variantes antinomiques dans les manuscrits : certains biblistes, à l'époque même de l'affirmation de la doctrine, ont pu admettre l'inversion de la formulation d'être changés sans mourir ; le site *Bibliquest* nous précise à ce sujet que « le vrai texte est celui indiqué ici (...). Mais les manuscrits aleph A F G, et de nombreuses autres excellentes autorités supportent la leçon absurde, « nous nous endormirons tous, mais nous ne serons pas tous changés », comme Lachmann l'a fait non seulement dans son édition de 1831, mais aussi en 1850 » ; cf. <https://www.bibliquest.net/WK/WK-nt07-Notes_1_Corinthiens_ch9a16.htm>.

¹⁰ On se reportera utilement à John F. Walvoord, *The Rapture Question*, Harper Collins, 1979. Perrotta, lui, situe le questionnement de la prophétie dans les perspectives du « Dispensationalisme pré-millénaire » dès la première page du prologue.

¹¹ La « Révélation » de Margaret MacDonald affirme à son tour que « *tis only those that are alive in him that will be caught up to meet him in the air* », soit : « alors seulement ceux qui sont vivants seront enlevés à sa rencontre dans les airs ». Voir Robert Norton, *The Restoration of Apostles and Prophets in the*

bibliiste John Nelson Darby et de ses émules à propager la doctrine du « Ravissement » a pu et continue aujourd'hui à susciter résistances ou dénis.

La vision induit donc idéalement un horizon d'incertitude, que *The Leftovers* exacerbe jusqu'à la redéfinir en disparition providentielle mais arbitraire. Suprême dérèglement du réel, elle l'est d'abord parce que perturbation de la perspective eschatologique du Retour du Christ dont elle se réclame. Le départ trop soudain, en tout cas trop *gratuit*, s'y fait en même temps biblique et anti-biblique – raison pour laquelle le pasteur épiscopalien Matt Jamison s'ingénie à démontrer que les disparus étaient tout sauf des saints –, religieusement authentique et pourtant équivoque, théologique et immoral, plus que certain, mais en définitive absurde : *L'Étranger* de Camus n'apparaît-il pas dès le pilote comme le livre de chevet de Tom Garvey¹² ? Le scénario parie donc incomparablement sur les conditions opposées du fantastique et du croire, tout en dérégulant ce dernier jusqu'à le rendre intenable. Au départ, malgré ses caractéristiques propres d'incertitude, si le « Ravissement » bénéficiait dans les esprits d'une certaine vraisemblance, c'est que celle-ci procédait de la tonalité protestante de la spiritualité américaine, où l'intrusion du divin dans le cours de la réalité n'est ressentie ni comme une incongruité théologique, ni comme une aberration historique, mais s'inscrit plutôt dans une culture biblique vivace et militante : une doctrine, donc, entée dans le *revival* religieux du XIXe siècle, et dont s'accommode le *revival* contemporain sans rupture rédhibitoire d'intelligibilité – si ce n'est par la tournure évangéliquement scandaleuse que Perrotta lui donne. En réponse, les réactions religieuses des « laissés en arrière », dont la secte des « *Guilty Remnants* » (« les Coupables Survivants ») traduit l'expression la plus radicale, n'en sont pas moins décentrées, soustraites à toute orthodoxie. Même le pasteur verse au nom de la vérité dans une forme de fanatisme, où tempérance et bonté chrétiennes se voient furieusement piétinées.

Catholic Apostolic Church, Bosworth & Harrison, 1861. et <<https://web.archive.org/web/20030115080400/>>, <<http://www.bibleprophesy.org/vision.htm>>.
¹² Pilote, 25°31.

Du dérèglement de la fresque à la régularité minimaliste de la musique

Le dérèglement sera précisément aussi au cœur du générique dans sa dimension visuelle. Après un pilote qui impose abruptement la catastrophe en tant que « fait accompli », et avant de se décliner dans chaque épisode, le dérèglement se manifeste à plein, quoiqu'en une figuration *subtile*, dans la fresque qui occupe intégralement l'espace et le temps du générique. Il s'agit plus exactement d'une pseudo-fresque, qui incarne et révèle le processus d'ascension en recourant à l'imagerie d'apothéose. Au lieu de s'exposer par la seule puissance de la perspective ascensionnelle propre à la technique en trompe-l'œil de la représentation plastique, la vision grossièrement dessinée s'anime et s'articule, moyennant un vacillement patent façon caméra à l'épaule. L'éloignement est lui-même anamorphosé dans un travelling compensé, où l'effet de profondeur s'annule par des zooms. Les lignes de fuite et les orientations de mouvement sont sans cesse modifiées et contradictoires, en obliques ascendantes puis descendantes, giratoires, avançant, reculant...

Dans cette spirale branlante, les corps ne se déplacent pas avec régularité, le fond bouge pour créer une illusion tronquée et maladroite. Comme ses modèles, l'apothéose de carton embrasse une multitude de types distincts, tous habités d'une expressivité éplorée. Les protagonistes bibliques ou apparentés qui peuplaient les coupoles se muent dans le générique en une galerie de figures hétéroclites ne reflétant que des attachements charnels. Personnages et postures michelangélesques rappellent sensiblement le damné en proie aux remords de la Sixtine, alternant avec des physionomies contemporaines en habits modernes. Mais dans l'arrachement sinistre à la terre, les sentiments de perte, de colère et de culpabilité imprègnent chacune des attitudes. Enfin, la lumière éclatante devient à son tour morbide lorsqu'elle jaillit, semblant tout anéantir. Le générique donne ainsi à contempler une apothéose dérégulée en Jugement Dernier, lui-même dégradé dans sa puissance visuelle et son registre eschatologique en une sorte de contrefaçon burlesque, dont pourtant, *in fine*, l'effet reste suprêmement pathétique.

Dans sa relation à l'image, la phrase musicale, pour sa part, s'engage bien au-delà du déficit d'expression inhérent à son caractère minimaliste. C'est pourquoi l'analyse qu'on en proposera n'hésitera pas à recourir au principe historiquement daté de « figuralisme », pour le coup référé à l'esthétique baroque en tant que véritable peinture musicale¹³. De fait, le *Main Theme* de la saison 1 se déploie de manière saisissante à la fois en image sonore de la fresque et en divergence apparente avec elle, de façon à mettre un peu plus en exergue la nature inquiétante, la monstration douteuse, voire la parfaite « mauvaise foi » de l'apothéose.

D'abord, la correspondance se situe à un niveau de figuration musicale élémentaire. Premier geste caractéristique, un son fondamental est attaqué *sforzando* dans une sonorité de cuivre grave proche du trombone, puis prolongé et pulsé jusqu'à son extinction ; ce geste, doublement connoté dans le répertoire savant occidental¹⁴, suffit à installer le climat de gravité extrême d'une catastrophe initiale, ainsi que le déchirement et l'attente angoissée qui s'ensuivent. Commence alors, au premier plan sonore, l'élan mélodique du violon, dont pourtant le saut d'octave décline aussitôt, par paliers, jusqu'à la tonique issue du son primordial, pour enfin se stabiliser sur elle après une reprise à peine monnayée de la courbe – le tout suggérant une élévation irrévocablement contrariée. L'analogie est corroborée par l'impression de résistance lasse qui transparait, aussi bien dans la déclivité négociée de la courbe mélodique principale, que dans la trajectoire harmonique accidentée qui la sous-tend ; une fois le saut d'octave accompli, en effet, la pente mélodique passe par un chromatisme sous-jacent qui, bien que se résorbant mélodiquement sans engager de

¹³ Ce principe de signification musicale ayant été particulièrement dévalorisé, dans sa pratique comme dans sa théorie, par le mouvement minimaliste des premiers temps (on y reviendra), au profit de l'élaboration syntaxique. On estimera pourtant qu'il retrouve ici, dans le cas du thème musical d'un générique resserré autour de la fresque, une pertinence avérée.

¹⁴ D'une part en tant que son fondamental grave doublé à l'octave et prolongé, qui peut figurer jusque pendant le classicisme viennois la fondation du monde, à la fois comme résultant de l'impulsion créatrice divine et comme émergence d'une matérialité cosmique : c'est le cas précisément avec la tenue en point d'orgue qui ouvre dans *La Création* de Joseph Haydn à la « représentation du chaos » primordial (*Die Vorstellung des Chaos*). D'autre part pour le timbre de trombone caractéristique du tragique religieux.

modulation durable, laisse émerger un dolorisme discret, tout en ralentissant *de facto* la chute. Parallèlement, la trajectoire harmonique procède par enchaînements évités, lesquels se réfèrent alternativement aux différentes formes de *sol* mineur (accords suspendus sur degrés VI (7) / V de V / II, avant apaisement sur le I). De même que la courbe mélodique, l'itinéraire harmonique ne peut donc échapper à la gravité – aussi terrestre qu'existentielle et sonore – que le temps de retarder son inévitable cadence, alors même que se dévident les degrés faibles d'une plagalité affligée¹⁵.

Mais surtout, le chant du violon se superpose à deux arrière-plans sonores insistants. Le plus lointain donne lieu à un bariolage d'arpèges d'abord *médium* aux cordes, qui amplifie les accords fondamentaux sans véritablement densifier le discours, offrant comme un équivalent musical au remplissage craquelé et insignifiant de la fresque. Le plus prégnant révèle un chœur d'enfants en voix blanches – dont la connotation angélique pourrait évoquer l'innocence supposée, mais sans substance, des « appelés » – qui contrepointe en notes ascendantes la mélodie de violon ; en étroite coïncidence avec le contenu exaspéré et la facture défaillante de la fresque, l'ostensible antagonisme entre la courbe déclinante et le contrepoint ascendant des voix qui en résulte fixe à lui seul le figuralisme de l'« Enlèvement », tout autant qu'il surligne l'écartèlement du sens qui anéantit Mapleton.

D'autres correspondances peuvent aussi se dégager des micro-changements de timbres qui encadrent la répétition mélodique. Alors que le violon avait déjà des relents de retraitement technologique, le balayage d'arpèges change de registre, d'intensité et de définition timbrique. Dans le même temps, le chœur d'enfants se voit rapidement occulté, dès la première reprise, au profit de cet arpègement, puis diversement masqué et filtré. L'ensemble de ces mutations participe, à côté de l'intensification graduelle des niveaux de dynamique, d'un lent

¹⁵ L'enchaînement de ces degrés et l'évitement consécutif de la fonction de dominante donnent ainsi une couleur presque modale au thème. Du point de vue horizontal, même tendance : la mélodie déclinante se déroule bien dans la tonalité de *sol* mineur, mais s'apparente aussi, dans son empreinte encadrée par les deux *ré*, au mode de *mi* descendant, d'où se dégage un caractère nettement plaintif. Voir Henri Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Honoré Champion, 2000, chapitre IX.

mais irrépressible crescendo qui empile les strates sonores et fusionne par accumulation les timbres d'arrière-plans. Tout s'y altère subtilement jusqu'à l'opacité, de même que toute vérité admise d'avant le « Ravissement ».

En outre, de tels changements paraissent à leur tour traduire l'enjeu d'une progression illusoire au sein de la boucle synonyme de claustration. La déclinaison de l'ensemble s'exécute de façon mécanique comme en un processus inéluctable, que ni le contrechant incisif du chœur, ni le mouvement neutre d'arpèges intensifiés, ni les mutations timbriques ne pourront enrayer. Or, c'est justement dans cet ordre d'idées que l'on peut aisément réinterpréter l'apparente contradiction avec la fresque, induite, d'une certaine manière, par la régularité quasi absolue du rythme, la perpétuation de la structure antécédent/conséquent, et le dédoublement contrapuntique en déchant. Superficiellement, en effet, ce dispositif minimaliste d'hyper-régularité contrevient au mouvement bancal de l'ascension. Alors que la fresque se dérègle incessamment dans ses constituants, et que d'autre part les timbres d'arrière-plan se dissolvent, la phrase mélodico-harmonique s'engage dans un parcours balisé et équilibré, qui de surcroît gagne en détermination au gré du crescendo. Une écoute symbolique plus pénétrante incite donc à y entendre à nouveau l'inanité du miracle représenté. Car, formellement parlant, on l'a dit, la phrase musicale condamne toute issue : à la place, c'est précisément le crescendo qui tiendra lieu d'essor. Sentence au débit lénifiant, réitérée en boucle comme un mantra, la phrase unique s'amplifiera machinalement jusqu'au seuil de l'inaudible pour finir de révéler, dans le vide sidéral d'un retour au son originel, cette fois projeté dans les registres opposés, le *fatum* qui abolit l'espérance.

Le thème musical unique assume ainsi pleinement sa fonction générique : reproduit jusqu'à l'obsession, renonçant à tout développement au-delà de sa structure élémentaire, il fixe on ne peut mieux l'essence du drame. Non seulement l'élucidation de la catastrophe n'aboutira pas, ou du moins demeurera jusque dans la deuxième saison un impensable « mystère », mais c'est le cours entier de l'intrigue qui sera plongé dans l'abattement existentiel de protagonistes figés malgré eux dans des réactions excentriques et violentes : à cet égard, les moments d'introspection du « chef » Kevin Garvey seront des plus éloquents.

Dans les registres à la fois scénaristique, visuel et sonore, la métamorphose, par définition au cœur du genre fantastique autant que du développement musical, tourne donc court. Déclenché par l'irruption d'une transcendance aussitôt occultée à cause de son impossible justification, le fantastique religieux confine dès le générique à l'« *absurditas* » – c'est-à-dire, étymologiquement, à la surdité et à la dissonance¹⁶ – de l'intervention d'un Dieu abscons.

Le minimalisme musical, entre liquidation et retour de la transcendance

Fort de sa charge expressive et symbolique, le générique de la saison 1 donne l'opportunité d'interroger le minimalisme sonore lui-même sous l'angle à la fois esthétique et religieux, à travers un paradoxe historique que l'on peut résumer ainsi : ce mouvement s'est illustré pendant les années 1960 dans le répertoire « savant » pour faire signe d'un désenchantement qui, en l'occurrence, se voulait d'abord littéral par déconstruction drastique du lyrisme, de toute effusion, au profit d'une énonciation mécanique. Il s'agissait alors, dans un contexte de contre-culture, de mener la critique philosophique et politique de l'Occident, notamment américain, en même temps que celle d'un art d'ascendance européenne conditionné par des déterminations de complexité poétique et expressive jugées surannées. Dans la même voie, grâce au nivellement des contrastes, à la répétition et au déphasage, ce désenchantement pouvait sonner et s'exhiber comme renoncement à la transcendance – tout au moins judéo-chrétienne, qu'on opposait, à l'instar de Terry Riley, à l'immanence des religions extra-européennes et à leur spiritualité extatique¹⁷. Mais dès le

¹⁶ C'est en effet selon cette double acception que Saint-Augustin emploie le terme dans son traité sur la musique, où il peut être traduit par choquer, ou même blesser l'oreille ; voir le *De Musica*, 4, 16, 33 ; en ligne sur <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/musique/livre4.htm#_Toc31949238>.

¹⁷ Significativement pour notre objet d'étude, Riley formulait ainsi ses aspirations : « Je veux créer un genre de concentration sur une idée musicale tel que les gens puissent entrer en eux pour en suivre confortablement le développement jusqu'à ce qu'ils s'élèvent lentement et disparaissent dans les nuages » (« *I want to create a kind of concentration on a musical idea so that people can go inside themselves and comfortably follow the development, until they slowly rise up and disappear* »).

milieu des années 1970, un nombre conséquent de musiciens ayant à voir avec une forme de minimalisme se retournait vers l'expression contemplative d'un religieux chrétien, voire pensé et formulé dans ses acceptions les plus dogmatiques (principalement orthodoxes chez des compositeurs d'Europe de l'Est), au point que certains aient pu les classer péjorativement dans la catégorie du *Holy minimalism*¹⁸. Si Max Richter ne se réclame pas, pour autant qu'on le sache, d'une focalisation religieuse comparable, c'est néanmoins dans cette perspective de dualité spirituelle qu'il devient prometteur de mettre en regard le générique de la saison 1 et une pièce emblématique telle que le *Miserere* d'Arvo Pärt (1989/92). Ce compositeur ayant été particulièrement étudié et interprété par le jeune musicien dans la période initiale de sa carrière, le rapprochement contribuera plus largement à vérifier en quoi la musique de Max Richter parvient magistralement à traduire un fantastique religieux *critique*, qui semble n'en finir jamais d'hésiter entre croyance et intuition de l'absurde.

Nonobstant leur différence d'amplitude et de destination, l'œuvre présente avec le générique des similitudes cruciales d'inspiration lorsque la première partie du *Miserere* culmine dans l'interpolation d'un terrifiant *Dies irae*. Celui-ci convoque en pleine prière de pénitence l'eschatologie du Jugement Dernier (rappelons que dans *The Leftovers* la disparition de 2% de la population est théologiquement interprétable comme signe avant-coureur de la fin du monde). À ce stade apparaissent aussi des similitudes importantes de matériaux et de procédés : tempo étiré, fixité d'une échelle modale à tierce et à sixte mineures, courbe mélodique déclinante, dynamique amplifiée par plans, circularité de la structure, mutation interne de l'objet sonore par redistribution des mêmes éléments et empilements. Ce faisant, la déflagration du *Dies irae*, dont la dynamique sonore ne décroîtra nullement jusqu'à sa cessation soudaine, se veut si totale et enveloppante qu'elle sonne métaphoriquement pendant plus de trois minutes comme un arrêt du temps, une subversion de l'espace, un

into the clouds »), in « Terry Riley: Doctor of Improvised Surgery », entretien avec Robert Palmer, *Down Beat*, n° 42, 20 novembre 1975, p. 41.

¹⁸ Voir entre autres Peter Bouteneff, *Arvo Pärt : Out of Silence*, New York, St-Vladimirs Seminary Press, 2015.

épuisement du souffle et de toute vie : à sa manière, ce moment exprime le même type de sentiment absolu de perte et de rupture qui recouvre le monde des « *leftovers* » après l'incommensurable tragédie. Il est d'ailleurs immédiatement suivi d'une raréfaction sonore évoquant l'hébétude, elle-même devant retomber dans la contrition du Psaume de miséricorde.

Mais la comparaison des deux passages montre aussi une divergence essentielle (outre celle de la vocalité et d'éléments de langage) : l'irruption de la transcendance advient chez Pärt au bout d'un cheminement de pitié (« *miserere* »), porté par un long crescendo, qui s'inscrit dans la durée et le déploiement de la psalmodie ; puis la conflagration suprême se prolonge en kaléidoscope modal (en mode de *la*), polyphoniquement et temporellement complexe, grâce à une sorte de canon de proportions à cinq voix qui manifeste la violence du Jugement Dernier en même temps qu'il en consacre la plénitude¹⁹. Or, la trajectoire du générique est tout opposée : nulle progression vers le thème, donné *ex abrupto*, nul enrichissement musical tangible, ni moral, dans le tragique absolu qui s'impose dès le son fondamental, nulle phase postérieure de remédiation, comme cela advient avec la troisième partie du *Miserere* pour reconstruire le flux musical – et d'autre part, dans le récit fictionnel développé à travers la saison, pour réédifier l'intériorité délabrée des protagonistes.

Malgré un tel écart, c'est bien dans les deux œuvres que la démarche minimaliste porte paradoxalement la démesure du phénomène eschatologique. Celui-ci marque dans tous les cas, même celui de la foi pénitentielle, une rupture avec la raison et la certitude ordinaires. Dès lors, il induit dans la conscience une appréhension du réel de nature intrinsèquement fantastique. C'est pourquoi les gestes musicaux minimalistes, en réduisant et en comprimant l'horizon du discours, en occultant toute superfluité, en régulant les mutations ou modulations radicales, peuvent s'en

¹⁹ À souligner toutefois que dans sa singularité de séquence paroxystique, ce pseudo-canon de proportions offre un angle de rapprochement avec la fresque elle-même, car il fonctionne sur la simulation d'un dérèglement à grande échelle, où les cinq niveaux contrapuntiques s'entrechoquent en frottements de *secondes* majeures, de *quintes* et de *quartes*, au gré d'une dérive temporelle organisée.

faire l'écho avec une efficacité particulière lorsqu'ils expriment une vérité brute et inéluctable. Toutefois, ce qui manifeste l'accomplissement prophétique dans la sensibilité religieuse de Pärt révèle, dans *The Leftovers*, l'aphasie divine, grâce à un discours encore bien plus erratique. La transcendance y semble foncièrement vouée au non-sens. La prolifération des voies mystiques au cours des épisodes ne fera que le souligner, à partir d'une catastrophe surnaturelle dont la téléologie se voit incessamment remise en cause. Contrairement à celui, très apocalyptiquement conforme, du *Miserere*, le geste musical minimaliste qui inaugure la série en adéquation privilégiée avec la fresque fait entendre la situation fantastique hétérodoxe de fin du monde engendrant le récit : radicalement coupé de toutes prémisses – si ce n'est d'un son primordial et glacial –, mais aussi de prolongements conséquents, le thème générique de violon et ses arrière-plans psalmodient, pour ainsi dire, le sentiment de l'absurde, fût-il d'incidence divine, contre lequel les personnages se débattront sans succès à travers une intrigue constamment grevée d'incertitude. Comme pour le film *Perfect Sense*²⁰ où la disparition progressive des sensations entérine dans une aura apocalyptique la liquidation de l'humanité, la musique du générique, ainsi que toute la B. O. de la saison 1, orchestre avec implacabilité la restriction de la conscience chrétienne à son degré le plus déstabilisant : sinon le renoncement, l'aporie abyssale, de par le dérèglement de l'intelligible religieux, dans l'appréhension de toute rédemption.

²⁰ Film de David Mackenzie, sorti en 2011, et dont Max Richter est également le compositeur.