



**HAL**  
open science

## Aux portes de l'Entre-deux

Apolline Lehmann

► **To cite this version:**

| Apolline Lehmann. Aux portes de l'Entre-deux. Loxias, 2017, Doctoriales XIV, 58. hal-04516323

**HAL Id: hal-04516323**

**<https://hal.science/hal-04516323v1>**

Submitted on 19 Jun 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



**Aux portes de l'Entre-deux**  
**Poétique du grand passage dans les récits contemporains**  
**d'expérience de mort imminente**

**Apolline Lehmann**

**Résumé**

La porte, motif privilégié du passage, prend une place centrale dans l'imaginaire transitionnel des récits d'expérience de mort imminente. Pour autant, les thanatonaufictions occupent-elles inversement un rôle au sein de cette symbolique ? Nous verrons que les portes permettent de penser la notion de transmission, affiliée à celle de l'initiation. Cet imaginaire transitionnel fait donc émerger une poétique de la transmission, d'abord contrainte, nécessaire ensuite ; et finalement impossible, lorsque les portes suggèrent l'intransmissible.

**Mots-clés**

Expérience de mort imminente, thanatonaufiction, imaginaire du passage, dynamique transitionnelle, symbolisme de la porte.

Période contemporaine

États-Unis, Angleterre, France

La mort n'est qu'un seuil. Elle ouvre une porte sur une autre vie. À nous d'être le  
plus lucide et serein possible !  
Bernard Werber, *Les Thanatonautes*.

En 1975, le docteur Raymond Moody théorise et démocratise le concept de « Near Death Experience » dans son ouvrage *Life After Life*, devenu aujourd'hui une référence pour qui s'intéresse aux travaux scientifiques menés sur les expériences post-mortem. Son analyse des présumés témoignages d'expérienceurs permet en outre de dégager des épisodes similaires reposant sur des motifs ou symboles récurrents. Il observe alors que

Plusieurs témoignages rapportent la façon dont certaines personnes, au cours de leur passage aux abords de la mort, ont rencontré ce que l'on pourrait appeler une frontière, ou quelque autre sorte de limite. Selon les cas, cette frontière est représentée comme une étendue d'eau, un brouillard gris, une porte, une haie dans un champ, ou une simple ligne de démarcation<sup>1</sup>.

De fait, le récit d'expérience de mort imminente présente presque systématiquement une dynamique de passage qui intervient notamment lors de la sortie du corps, pendant l'expérience et à sa toute fin, lorsque le voyageur atteint le

---

<sup>1</sup> Raymond Moody, *La vie après la vie* [1975], Paul Misraki (trad.), Paris, Robert Laffont, 1977, p. 92.

point de non-retour. La somme de ces limites et franchissements constituent un bagage archétypal commun du transitoire s'incarnant en des images plurielles dont la plus connue reste encore le tunnel. Le passage des écrits testimoniaux aux écrits fictionnels conserve alors cet épisode transitionnel qui se pense comme espace stratégique d'une narration thanatonaufictionnelle.

Cette dernière intègre en effet deux triptyques de symboles au sein desquels s'incarneraient deux dynamiques transitionnelles : le puits, le tunnel et la route comme relevant d'un imaginaire de l'immensité et, en symétrie, l'escalier, la porte et le couloir porteurs d'un imaginaire domestique, de l'intime. L'opposition entre ces dynamiques n'est pour autant pas si franche, puisque l'immensité et l'intime fonctionnent conjointement : en témoigne le chapitre VIII de *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard intitulée « L'immensité intime » qui entend démontrer « la correspondance de l'immensité de l'espace du monde et de la profondeur de "l'espace du dedans"<sup>2</sup> ». Il apparaît en effet que les tunnels mènent toujours aux portes, et que celles-ci s'ouvrent le plus souvent sur l'immensité de l'infini.

La porte, motif privilégié du passage, prend alors une place centrale dans l'imaginaire transitionnel des récits d'expérience de mort imminente. Pour autant, les thanatonaufictions<sup>3</sup> occupent-elles inversement un rôle au sein de cette symbolique ? Auraient-elles quelque chose à nous dire des portes qui peuplent nos récits, sinon qu'elles incarnent tant la quête de l'extériorité que de l'intériorité<sup>4</sup> ?

Pour y répondre, nous nous intéresserons à un corpus contemporain intermédiaire, appliquant une méthodologie empruntée à la fois aux études culturelles et aux études de l'imaginaire. De la philo-fiction *Les Thanatonautes*<sup>5</sup>, au roman de gare *Et après*<sup>6</sup>... ou de jeunesse *L'Expérienceur*<sup>7</sup> en passant par la pièce de théâtre *L'Hôtel des deux mondes*<sup>8</sup>, sans omettre le médium filmique avec les séries médicales ou policières *Bones*<sup>9</sup> (2005), *Sherlock*<sup>10</sup> (2010), *Proof*<sup>11</sup> (2015) et le thriller horrifique *Flatliners*<sup>12</sup> (1990), nous démontrerons que les portes EMIques

---

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 186.

<sup>3</sup> Dérivé de la « thanatonautique » werberienne, le terme de *thanatonaufiction* désigne tout récit fictionnel d'Expérience de Mort Imminente, ou autrement dit, toute œuvre présentant un caractère *thanatonaufictionnel*. Plus précisément, un produit culturel est considéré comme une thanatonaufiction lorsqu'il contient une représentation du grand passage de vie à trépas, puis du trépas à la vie. Ce voyage doit en outre présenter une séquence narrative identifiable constituée de motifs invariants tels que la décorporation, le passage dans un tunnel, la rencontre avec des entités, la vision d'une lumière, etc.

<sup>4</sup> Voir Dominique Raynaud, « Le symbolisme de la porte. Essai sur les rapports du schème à l'image » in *Architecture and Behaviour*, vol. 8, n° 4, Lausanne, 1992, p. 333-352.

<sup>5</sup> Bernard Werber, *Les Thanatonautes* [1994], Paris, Albin Michel, 2007.

<sup>6</sup> Guillaume Musso, *Et après...*, Paris, XO éditions, 2004.

<sup>7</sup> Marie-Aude et Loris Murail, *L'Expérienceur*, Paris, L'École des loisirs, 2003.

<sup>8</sup> Éric-Emmanuel Schmitt, *Hôtel des deux mondes* [1999], Paris, Albin Michel, 2016.

<sup>9</sup> H. Hanson, *Bones 08x15 The Shot in the Dark* © Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005.

<sup>10</sup> Mark Gatiss, Steven Moffat, *Sherlock 03x03 His Last Vow* © Hartwood Films, 2010.

<sup>11</sup> Rob Bragin, *Proof 01x09 Tsunami : Part One* © Ipsos Facto Productions, 2015.

<sup>12</sup> Joel Schumacher, *Flatliners* © Stonebridge Entertainment, 1990.

mettent en lumière la notion de transmission inhérente aux thanatonaufictions. L'excursion du personnage dans un au-delà temporaire permet en effet l'insertion d'un temps de révélations ou d'accès à un savoir inédit que les portes divulguent – ou dissimulent.

L'imaginaire transitionnel qui nous occupe fait donc émerger une poétique de la transmission, d'abord contrainte, nécessaire ensuite pour l'évolution des protagonistes dans une logique intergénérationnelle ; et transmission impossible enfin, lorsque les portes suggèrent l'intransmissible.

## La porte, le piège et l'appât

Si les portes de notre quotidien facilitent la circulation entre les espaces, celles qui peuplent les thanatonaufictions sont autrement plus symboliques. Leur présence ne peut être anodine, puisque l'expérience de mort imminente vécue par les personnages les place dans un au-delà personnel coupé de leur cadre spatiotemporel habituel. Se dessinent autour d'eux des maisons, des habitations faites de portes et de seuils qui se dotent alors d'une fonction initiatique pensée par Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane* :

Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré<sup>13</sup>.

Ce voyage de la vie aux frontières de la mort apparaît donc comme une expérience proche de l'initiation, en ce sens qu'elle permet l'accession à une nouvelle forme de connaissance et dont la porte figurerait comme espace rituel conditionnant cette transmission. David Berliner, dans « Anthropologie et transmission », relève trois dimensions du transmettre : « ce qui doit être transmis, comment cela doit l'être et avec quelle finalité<sup>14</sup> ». En ce sens, avant de s'intéresser au message transformateur véhiculé, c'est bien le moyen de transmission qui nous occupe dans un premier temps : tantôt close, tantôt entrebâillée, la porte devient à la fois le piège et l'appât.

### “You shall not pass”

Les portes thanatonaufictionnelles sont en grande majorité des portes domestiques, notamment celles de la demeure de l'enfance. Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard découvre « un centre compact de rêveries du repos dans la maison natale<sup>15</sup> », qui appelle au réconfort et à la protection. Pourtant, comme le souligne Dominique Raynaud, « cette métaphysique du repos [peut] se “rediriger”,

---

<sup>13</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* [1987], Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1995, p. 28.

<sup>14</sup> David Berliner, « Anthropologie et transmission », *Terrain* 55, 01 janvier 2014, <http://terrain.revues.org/14035> (cons. le 30 mai 2017).

<sup>15</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 33.

par deux fois, sur des images à valence négative ou anxiogène : entrer devenant capturer, fermer devenant clôturer<sup>16</sup> ».

Les portes familiales deviennent en effet « anxiogènes ». Dans *Bones*, le Dr Brennan ne cesse d’osciller entre la vie et la mort suite à une attaque par balle. Elle se retrouve dans la maison de son enfance en compagnie de sa mère décédée et, convaincue d’être en pleine hallucination, tente par tous les moyens de revenir à elle. Pour sortir de son expérience de mort imminente, elle clenche toutes les poignées – en vain<sup>17</sup>. La doctoresse lutte, enfonce les portes : pour toute réponse, les poignées disparaissent soudainement, ne laissant que pour seul choix à Temperance Brennan de s’entretenir avec le fantôme de sa mère. Les portes capturent, contraignant les personnages à recevoir un message non désiré. L’idée d’un piège se refermant sur la protagoniste se renforce, alors que chaque image de la scène laisse toujours apparaître en arrière-plan une ou plusieurs portes semblant encercler, se refermer sur les personnages.

Dans *Les Thanatonautes* de Bernard Werber, la première porte comatique retient les personnages-expérienceurs jusqu’à ce qu’ils acceptent de se confronter, difficilement, à leur passé : « Tout avait été prévu pour le confort et la sécurité des touristes. Sur la surface de la première porte comatique s’étalait : “Moch 1. Attention : souvenirs agressifs<sup>18</sup>”. » Cette violence de l’enfermement est d’autant plus forte pour Sherlock, que son expérience conduit à la cave, « l’être obscur de la maison<sup>19</sup> ». La porte se clôt sur une pièce ronde entièrement capitonnée, avant de se fondre dans les murs pour disparaître. L’absence de porte n’est plus simple enfermement mais générateur d’angoisse, amplifiée par l’image de la cave qui d’après Bachelard renvoie toujours aux ténèbres : « Le rêveur de cave sait que les murs de la cave sont des murs enterrés, des murs à une seule paroi, des murs qui ont toute la terre derrière eux. Et le drame s’en accroît, et la peur s’exagère<sup>20</sup> ». Symboliquement mis en terre, et en compagnie du fantôme de Moriarty, Sherlock est alors prisonnier d’une expérience aux limites de la mort qui étouffe et terrorise plus qu’elle ne reconforte<sup>21</sup>.

Enfin, le personnage de Julien Portal de l’*Hôtel des deux mondes* – outre son nom évocateur – subit lui aussi son expérience, qui n’admet qu’une seule porte de sortie : celles d’un ascenseur ne répondant à aucun appel.

Julien cherche frénétiquement le bouton de l’ascenseur.  
JULIEN. Je veux sortir.  
LE MAGE. On ne peut pas appeler cet ascenseur.

---

<sup>16</sup> D. Raynaud, « Le symbolisme de la porte. Essai sur les rapports du schème à l’image », in *Architecture and Behaviour*, vol. 8, n° 4, Lausanne, 1992, p. 342.

<sup>17</sup> H. Hanson, *Bones*, 08x15 *The Shot in the Dark* © Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005, 00 :08 :28.

<sup>18</sup> B. Werber, *Les Thanatonautes*, [1994], Paris, Albin Michel, 2007, p. 463.

<sup>19</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l’espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 35.

<sup>20</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l’espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 37.

<sup>21</sup> M. Gatiss, S. Moffat, *Sherlock* 03x03 *His Last Vow* © Hartwood Films, 2010, 00 :38 :10.

JULIEN. (furieux). Très bien. Je prendrai l'escalier de service.  
LE MAGE. Il n'y en a pas.  
JULIEN. Vous êtes fou à enfermer, vous.  
LE MAGE. (joyeusement). C'est fait<sup>22</sup> !

Remarquons l'attitude du mage qui, malgré son enfermement ironise « joyeusement », laissant penser à une possible évolution du personnage au cœur de ce monde-prison.

Les portes enferment alors, se verrouillent, pour contraindre le personnage à recevoir une révélation que nous supposons, malgré le contexte posé, transformatrice. Elle clôture en effet bien plus qu'elle ne ferme. Mais le piège posé par la porte close n'est pas le seul moyen de transmission forcée que nous relevons, puisque la porte thanatonaufictionnelle entrebâillée agit comme un dangereux appât sur les personnages.

## Les lois de l'attraction

« [Q]uand tant de portes sont fermées, il en est une à peine entrebâillée. Il suffira de pousser si doucement ! Les gonds ont été bien huilés. Alors un destin se dessine<sup>23</sup> ». Par ces quelques mots, Gaston Bachelard souligne tout le mystère que la porte contient et, en deçà, toute la curiosité qu'elle attise. Réplique de la pomme de la connaissance, la porte invite à son franchissement qui apparaît comme étant le seul moyen de saisir ce qu'elle dissimule. Ici, l'invitation ne se refuse pas. L'attraction des portes thanatonaufictionnelles est telle qu'elles ne laissent, encore une fois, ni de place au libre arbitre ni de possibilité de fuir.

Elle est un séduisant appât pour le Dr Carolyn Tyler qui voit des portes lui apparaître suite à son expérience de mort imminente. Ces hallucinations sont à considérer comme une irruption de l'au-delà immatériel dans son quotidien matériel. Le personnage enquête en effet sur les expériences extraordinaires, et plus elle s'approche de la vérité, plus les portes se dressent devant elle. Dans l'épisode 09 de la première – et unique – saison, c'est bien la voix de son fils décédé qu'elle entend derrière l'une d'elles<sup>24</sup>. Comment résister, malgré le danger, à cette tentation ? Tout indique qu'elle ne doit pas la franchir : ralentissement de l'action, mise en scène de l'hésitation, musique aux tonalités oppressantes. D'un geste, la porte s'ouvre grand, capture Carolyn et... disparaît. Encore une fois, le personnage se retrouve comme coincé dans un au-delà incontrôlable.

Rachel, dans *Flatliners*, participe également à une course effrénée visant à prouver l'existence de l'au-delà. C'est pendant l'une de ces excursions qu'elle est projetée dans la maison de son enfance<sup>25</sup>. Au pied d'un escalier, elle observe une porte entr'ouverte du premier étage laissant échapper un mince filet de lumière rouge. Cette porte entrebâillée laisse transparaître deux informations : elle *peut* être

---

<sup>22</sup> E-E. Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, [1999], Paris, Albin Michel, 2016, p. 37-38.

<sup>23</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 200.

<sup>24</sup> R. Bragin, *Proof, 01x09 Tsunami : Part One* © Ipso Facto Productions, 2015, 00 :33 :56.

<sup>25</sup> J. Schumacher, *Flatliners*, © Stonebridge Entertainment, 1990, 00 :59 :24.

traversée, puisqu'il suffit simplement de la pousser ; surtout, elle *doit* être traversée pour dévoiler son contenu. Si la franchir relève du *devoir* davantage que du *pouvoir*, alors Rachel est effectivement contrainte : « on voudrait voir et l'on a peur de voir. C'est là le seuil sensible de toute connaissance. Sur ce seuil, l'intérêt ondule, il se trouble, il revient<sup>26</sup> ». Entre la peur de savoir et le désir de connaître – ce que Gaston Bachelard nomme le « complexe de curiosité<sup>27</sup> » – le personnage joué par Julia Roberts monte malgré elle chaque marche avec la lenteur caractéristique des scènes angoissantes, la terreur se lisant sur son visage. Une telle mise en scène conforte la récurrence de ces situations produisant un certain malaise pour le lecteur ou le spectateur. Ainsi, les portes thanatonaufictionnelles capturent plus qu'elles ne laissent entrer, toujours dans une optique de transmission imposée.

Tel est le moyen, le véhicule par lequel passe le message. Piège ou appât, la porte se referme toujours sur les personnages dans le cadre d'une expérience qui se déroule pourtant dans un univers familier, et familial. Il semblerait que la révélation, pour être reçue, exige un contexte qui ne laisse pas le choix aux protagonistes ; comme si la transmission de savoir, suscitant pourtant la curiosité, n'était plus désirée. Le refus de l'acte de transmission serait alors ici symptomatique d'une société qui, d'après Walter Benjamin, ne sait plus transmettre – « Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire<sup>28</sup> ? » – et qui, au regard de notre étude, ne sait plus recevoir. Ce « Malaise dans la transmission<sup>29</sup> », c'est aussi celui théorisé par Régis Debray, qui fait le constat d'une crise du *transmettre*, au profit du *communiquer*. Principale différence entre ces deux termes d'après l'auteur, le potentiel transformateur du transport de l'information propre à la transmission<sup>30</sup>. Ainsi, c'est bien à une dynamique transmissive que la porte nous renvoie, puisqu'elle permet le passage d'un message transformateur, ou autrement dit initiatique.

## Pour que s'ouvrent les portes...

Quand les thanatonaufictions en appellent à une dynamique transitionnelle, ce sont bien les motifs du tunnel et de la porte qui sont les plus sollicités. S'il nous faut les penser en termes de destination, nous dirions alors que le tunnel *aspire vers* un point d'arrivée et que la porte *invite à* franchir un seuil. Ainsi, nous serions tentés d'affirmer que le tunnel n'existe que pour sa destination, tandis que la porte n'est à saisir qu'en fonction de sa traversée. En réalité, le but supplante le franchissement : si les portes contiennent, c'est bien pour délivrer leur contenu. Après le véhicule, il importe alors de s'attacher au message en lui-même : dans la transmission, l'information est au moins aussi importante que le transport. Certes, les personnages

---

<sup>26</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 109.

<sup>27</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 109.

<sup>28</sup> W. Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933] in *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. 2, 2000, p. 365.

<sup>29</sup> R. Debray, « Malaise dans la transmission » in Daniel Bounoux, Françoise Gaillard (dir.), *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, « Communiquer / transmettre (colloque de Cerisy) », Paris, 2001, p. 17-33.

<sup>30</sup> R. Debray, « Malaise dans la transmission » in Daniel Bounoux, Françoise Gaillard (dir.), *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, « Communiquer / transmettre (colloque de Cerisy) », Paris, 2001, p. 17.



développent une forme d'angoisse provoquée par l'enfermement, mais elle ne dure qu'un temps. Peu à peu, la prison devient refuge. La maison familiale retrouve les rêveries du repos que nous lui connaissions et devient alors lieu d'introspection et de *reliance*.

## Une histoire de famille

Les personnages capturés par les portes ne sont pas seuls : ils partagent toujours leur cellule. Et le plus souvent, avec un membre de leur famille. Cette constance s'explique notamment par les témoignages desquels sont tirées les thanatonaufictions. Dans *La vie après la vie*, le docteur Raymond Moody souligne une constante de l'expérience de mort imminente qui est la rencontre avec un proche disparu. Il en rapporte pour exemple cet extrait :

Je reconnaissais ma grand-mère, et une ancienne camarade de classe, et aussi d'autres parents ou amis. Je voyais surtout leur visage et je les sentais là. [...] C'était comme si je revenais chez moi et que l'on soit venu m'accueillir sur le seuil pour me souhaiter la bienvenue<sup>31</sup>.

Notons également cette sensation de « retour chez soi » évoquée dans ce témoignage, qui suggère un au-delà familial où l'on revient plus qu'on ne le découvre. Ces éléments, une fois intégrés au cœur d'un récit fictionnel, s'expriment par une mise en avant de la reconstruction des liens filiaux.

Piégés ou appâtés par les portes, les personnages expérimentés sont donc toujours en proie à des problématiques générationnelles. Dans le huit clos *Hôtel des deux mondes*, la thématique familiale n'a de cesse de ressurgir, l'enfermement favorisant les confidences des personnages. Marie, la femme de ménage, provenant d'une fratrie d'une douzaine d'enfants dont elle a eu la charge, n'a jamais eu d'enfance. Le Président s'indigne d'entendre sa descendance se disputer son héritage, tandis que le Mage porte la souffrance de sa fille disparue. Tous ont une histoire à raconter, à exorciser avant que ne s'ouvrent pour eux les portes de l'ascenseur.

Enfermé dans la cave de son palais mental, Sherlock se retrouve confronté à son meilleur ennemi Moriarty alors que son corps physique meurt peu à peu. Pour revenir à lui, le personnage de Sherlock semble avoir besoin d'un électrochoc qui lui est donné par son antagoniste :

You're going to love being dead, Sherlock. No one ever bothers you. Mrs Hudson will cry. And Mummy and Daddy will cry. And the women will cry and John will cry buckets and buckets. It's him that I worry about the most. That wife... You're letting him down, Sherlock. John Watson is definitely in danger<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> R. Moody, *La vie après la vie* [1975], Paul Misraki (trad.), Paris, Robert Laffont, 1977, p. 75.

<sup>32</sup> Tu vas adorer la mort, Sherlock. Fini, les casse-pieds. Mme Hudson pleurera. Maman et papa pleureront. La Femme pleurera. John pleurera comme une madeleine. C'est lui qui m'inquiète le plus. Cette épouse ! Tu le laisses tomber, Sherlock. John Watson est en danger. (M. Gatiss, S. Moffat, *Sherlock* 03x03 *His Last Vow* © Hartwood Films, 2010, 00 :40 :03.)

C'est à l'évocation de John Watson, comparée à une épouse, que Sherlock retrouve la force de réintégrer son corps physique. En énumérant les personnes que le détective peut considérer comme sa famille, Moriarty lui permet d'ouvrir à nouveau la porte de la cave et de sortir de son expérience, fort de cette nouvelle prise de conscience.

On retrouve le même processus d'ouverture des portes de sortie de l'expérience dans l'épisode « The Shot in the Dark » de la série *Bones*. À son arrivée dans la maison natale, le Dr Temperance Brennan retrouve sa mère Christine, qui l'a abandonnée à quinze ans pour la protéger. Les retrouvailles permettent alors une explication, une réconciliation entre les deux femmes. Les portes s'ouvrent enfin<sup>33</sup> lorsque le Dr Brennan exprime ses sentiments : elles auront permis de renouer le lien maternel et de reconnecter la protagoniste à ses racines.

Ces quelques exemples démontrent bien que par le biais filial, les portes ne séparent plus : elles relient. Elles remettent la famille au cœur de la narration, à l'heure où l'institution familiale – selon Régis Debray – est en crise :

Quant aux nouvelles cartographies familiales et affectives, la dévalorisation du modèle paternel, le recentrage sur l'enfant-roi, le couple en C.D.D., l'évanescence de l'autorité parentale mettent à rude épreuve les liens constitutifs de filiation (au social comme au psychique)<sup>34</sup>.

La transmission s'opère ici par le biais de l'institution familiale, vecteur indispensable de l'initiation. Expression d'un besoin sociétal, la porte thanatonaufictionnelle apparaît alors comme lieu de reliance, telle qu'elle est théorisée par Edgar Morin :

Notre civilisation sépare plus qu'elle ne relie. Nous sommes en manque de reliance, et celle-ci est devenue besoin vital ; elle n'est pas seulement complémentaire à l'individualisme, elle est aussi la réponse aux inquiétudes, incertitudes et angoisses de la vie individuelle. Parce que nous devons assumer l'incertitude et l'inquiétude, parce qu'il existe beaucoup de sources d'angoisse, nous avons besoin de forces qui nous tiennent et nous relient. Nous avons besoin de reliance parce que nous sommes dans l'aventure inconnue<sup>35</sup>.

C'est en renouant les liens générationnels que les personnages se tiennent enfin prêt à recevoir, puisque la porte ne relie pas seulement aux proches : elle permet surtout aux protagonistes de se retrouver par une « seconde naissance<sup>36</sup> ».

---

<sup>33</sup> H. Hanson, *Bones*, 08x15 *The Shot in the Dark* © Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005, 00 :41 :02.

<sup>34</sup> R. Debray, « Malaise dans la transmission » in Daniel Bounoux, Françoise Gaillard (dir.), *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, « Communiquer / transmettre (colloque de Cerisy) », Paris, 2001, p. 20.

<sup>35</sup> Edgar Morin, *La Méthode. Éthique*, Paris, Le Seuil, t. 6, 2004, p. 88.

<sup>36</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, [1987], Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1995, p. 170.

## L'enfant intérieur

Les portes thanatonaufictionnelles sont les portes du souvenir. Non sans raison, puisque les témoignages d'expérimentateurs rapportent presque systématiquement un épisode de rétrocognition, ou autrement dit de « revue de vie ». Le docteur Jean-Pierre Jourdan, dans *Deadline. Dernière limite*, en donne quelques exemples, dont celui-ci :

Scènes du passé qui défilaient à toute allure avec, à la fin, un bilan comme s'il fallait que je fasse autre chose de ma vie. Ça n'était pas comme ça qu'il fallait vivre, mais il y avait aussi le sentiment qu'il y aurait une partie de ma vie pendant laquelle je pourrais me rattraper<sup>37</sup>.

Confrontés à leur passé, les personnages évoluent dans une rétrocognition en temps réel qui les amène à juger de leurs actes et à se reconsidérer. Dans *Hôtel des deux mondes*, Julien Portal prend conscience, grâce au Docteur, que son au-delà ne cessera de le séquestrer tant qu'il n'aura pas compris que c'est un lent suicide inconscient qui l'y a conduit :

LE DOCTEUR S... [...] Alors comprenez bien que le matin où l'on vous trouve, plein comme une bouteille, écrasé à deux cents à l'heure contre un arbre, on conclut que c'est un suicide, un suicide long et programmé depuis longtemps.

*Julien en reste bouche bée.*

JULIEN. Un long suicide ? Moi ?

LE DOCTEUR S... Oui, l'alcool : le suicide des lâches. [...]

*Julien s'assoit et demeure muet sous le choc de ce qu'il vient d'apprendre<sup>38</sup>.*

Le piège posé par les portes de l'au-delà se révèle alors nécessaire, aussi bien pour le temps diégétique que pour la progression narrative, puisqu'il est moteur de l'action : l'intrigue n'avance que si le personnage évolue. Une nécessité que l'on retrouve dans *Bones*, puisqu'il est temps pour les scénaristes de faire progresser le Dr Brennan. C'est le personnage de la mère qui délivre ici la révélation transformatrice :

The advice I gave you back then. Use your head. Be rational. Don't let your heart lead you. Use your brain. That allowed you to survive. And it held true, but I have another piece of advice for you. It's time for you to find some of that little girl that you locked away so deep inside yourself. [...] Because it's not about surviving anymore. It's about flourishing. It's about living a full life<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Jean-Pierre Jourdan, *Deadline. Dernière limite*, Paris, Les 3 Orangers, 2007, p. 481.

<sup>38</sup> E-E. Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, [1999], Paris, Albin Michel, 2016, p. 56-57.

<sup>39</sup> Le conseil que je t'ai donné l'autre fois. Utilise ta tête. Reste rationnelle. Ne laisse pas ton cœur te guider. Utilise ton cerveau. Ça te permettra de survivre. Et il était vrai, mais j'ai un autre petit conseil pour toi. Il est temps de retrouver une partie de cette petite fille que tu as enfermée si profondément à l'intérieur de toi-même. [...] Parce que ce n'est plus une question de survie. Il s'agit de prospérité. Vivre une vie pleine. (H. Hanson, *Bones*, 08x15 *The Shot in the Dark* © Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005, 00 :39 :59.)

Ainsi, l'expérience de mort imminente devient une expérience transformatrice pour le personnage expérimenteur. Temperance Brennan apprend à retrouver la part d'enfance cadenassée en elle pour ensuite la libérer, condition non pas de survie, mais de vie. Le terme « locked » est d'ailleurs tout à fait à propos dans un contexte où l'enfermement possède paradoxalement une visée libératrice.

Le retour à l'enfance est également visible dans l'épisode de *Sherlock*, puisque le personnage revêt les traits de l'enfant qu'il fut jadis. Ainsi, pour accéder à une véritable prise de conscience, les protagonistes doivent non seulement renouer avec l'antécédent générationnel mais aussi retrouver « l'enfant intérieur », une expression imagée signifiant un retour au primordial, ou du moins à ce que Mircea Eliade appelle la seconde naissance :

Il convient de préciser que tous ces rituels et symbolismes du « passage » expriment une conception spécifique de l'existence humaine : une fois né, l'homme n'est pas encore achevé ; il doit naître une deuxième fois, spirituellement ; il devient homme complet en passant d'un état imparfait, embryonnaire, à l'état parfait d'adulte<sup>40</sup>.

Le personnage, pour compléter son initiation, doit retrouver l'état d'enfant, « d'embryon » perçu comme nécessaire condition de son accomplissement.

Pour d'autres personnages, l'enjeu n'est pas de retrouver cet enfant, mais de le consoler. Le message transformateur devient alors un message libérateur. En traversant la porte entrebâillée, le Dr Rachel Mannus de *Flatliners* redevient subitement la petite fille persuadée d'être coupable du suicide de son père. L'expérience lui permet alors de se débarrasser de tout sentiment de culpabilité, tout comme le Dr Carolyn Tyler se libère de la responsabilité de la mort de son fils qu'elle s'attribuait – à tort. L'absence de rancœur ou de ressentiment envers soi-même est d'ailleurs l'une des caractéristiques propres à la rétrospection lors de l'expérience de mort imminente, d'après le Dr Jean-Pierre Jourdan : « Mais le plus étonnant dans les témoignages, c'est l'absence totale de sentiment de culpabilité, en particulier lors de la “revue de vie”<sup>41</sup>. »

Les personnages reçoivent ainsi sous la contrainte un message qui leur est pourtant essentiel. L'accès à une connaissance nouvelle ne se fait, selon Mircea Eliade, jamais sans peines : le recourt au symbolisme de la *Porte étroite* signifiant en effet « la difficulté de la connaissance métaphysique<sup>42</sup> ». La transmission complète alors le processus de l'initiation, puisque l'acquisition du savoir lui est indissociable :

Ajoutons que si le néophyte meurt à sa vie infantile, profane, non-régénérée, pour renaître à une nouvelle existence, sanctifiée, il renaît également à un mode d'être qui rend possible la connaissance, la *science*.

---

<sup>40</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, [1987], Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1995, p. 153.

<sup>41</sup> J-P. Jourdan, *Deadline. Dernière limite*, Paris, Les 3 Orangers, 2007, p. 199.

<sup>42</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, [1987], Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1995, p. 155.

L'initié n'est pas seulement un « nouveau-né » ou un « ressuscité » : il est un homme qui *sait*, qui connaît les mystères, qui a eu des révélations d'ordre métaphysique<sup>43</sup>.

Ainsi, la porte cloisonne pour mieux dévoiler, amenant les personnages à un profond changement de condition. Pour autant, s'ils accèdent à certaines révélations, d'autres leur sont fermement dissimulées. Il est des seuils qu'il ne faut pas franchir, renfermant des secrets jalousement gardés. La porte thanatonaufictionnelle devient alors l'espace de l'intransmissible et de la transgression.

## À double tour

La porte éveille le paradoxe, selon Gaston Bachelard : « Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadénassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte<sup>44</sup> ». Ainsi, puisque « la porte est deux fois symbolique<sup>45</sup> », nous ne nous étonnons pas qu'elle génère ici deux dynamiques diamétralement opposées, entre lieu de la transmission et figuration de l'intransmissible.

## Les portes de l'ineffable

Raymond Moody commence le premier chapitre de son ouvrage *Life After Life* par une mise au point sur la notion d'incommunicabilité de l'expérience :

Les conditions d'intelligibilité d'un langage dépendent en général de l'existence d'un lot important d'expériences communes, auxquelles nous avons tous participé. D'où les difficultés que nous ne manquerons pas de rencontrer sur notre route au cours des développements qui vont suivre : en effet, les événements vécus par ceux qui ont frôlé la mort ne font pas partie de notre commune expérience<sup>46</sup>.

Ainsi, pour donner l'impression du réel, les thanatonaufictions réintègrent dans leur récit cette idée d'incommunicabilité : lorsque les personnages tentent de décrire leur expérience, ils se heurtent à un obstacle sémantique. Souhaitant exprimer la limite ou la frontière, ils en appellent alors toujours à la porte qui semble correspondre au mieux à leurs souvenirs.

Dans *Les Thanatonautes*, les cobayes se retrouvent face à une délimitation innommable : « Le Britannique avait à présent atteint le même niveau que Félix. Il était face au mur. Moch 1. Et acharné comme il l'était, pas de doute, à son prochain envol, il dépasserait cette première porte<sup>47</sup> ». Trois vocables sont nécessaires pour l'exprimer, du « mur » à « Moch 1 » en passant par « porte ». Le personnage de Nathan, dans *Et après...*, doit avoir recourt à une comparaison pour exprimer une idée qu'il peine à transmettre au docteur :

---

<sup>43</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, [1987], Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1995, p. 162.

<sup>44</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 200.

<sup>45</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 201.

<sup>46</sup> R. Moody, *La vie après la vie*, [1975], Paul Mistraki (trad.), Paris, Robert Laffont, 1977, p. 41.

<sup>47</sup> B. Werber, *Les Thanatonautes*, [1994], Paris, Albin Michel, 2007, p. 183.

- Je savais que j’allais mourir. Je voulais me noyer dans la lumière mais il y avait comme une porte qui m’empêchait de l’atteindre.
- Qu’y avait-il devant cette porte ?
- Je ne vais pas pouvoir l’exprimer<sup>48</sup>.

Enfin, dans *L’expérienceur*, le mot porte est utilisé, bien qu’il ne renvoie manifestement pas à cet objet :

- Théo eut un dernier sursaut rationaliste.
- Qu’est-ce que tu racontes ? Quels morts ?
- Les morts de la clinique. Ils passent par le tunnel. Moi, je les sens quand ils s’approchent de Lucie. Près d’elle, il y a... C’est comme... Josef cherchait ses mots en ouvrant et fermant les mains.
- C’est comme quelque chose qui palpète. Ça fait penser à une porte à tambour<sup>49</sup>.

La porte apparaît alors comme organique, similaire aux valves ouvrant et fermant l’accès du sang au cœur – et qui n’est pas sans évoquer le premier passage dans le tunnel matriciel. Ces exemples démontrent que dans un imaginaire transitionnel, alors que les personnages ne sont pas en présence de portes effectives, le vocabulaire ne peut s’en détacher dès lors qu’il s’agit de transmettre l’idée d’un seuil.

Pour autant, la frontière n’a pas le monopole de l’irreprésentable et de l’intransmissible, puisque les protagonistes de ces récits sont confrontés à une autre forme d’inconnu : l’immensité que dissimulent les portes. S’il arrive que les portes s’ouvrent sur cette dimension, le personnage comme le lecteur/spectateur ne distingue qu’une intense lumière, motif constant de l’expérience de mort imminente.

Après lui avoir prodigué ses conseils, la mère du Dr Brennan s’engouffre par une porte d’entrée jusqu’ici résolument close et se laisse engloutir par la lumière blanche<sup>50</sup>. Le Dr Tyler, dans *Proof*, accède à l’au-delà en traversant la porte de sa chambre mais fait à nouveau face à une limite en forme de paroi qu’elle ne peut traverser, dissimulant un univers rayonnant. Enfin, la pièce *l’Hôtel des deux mondes* ferme son dernier acte par une montée progressive et aveuglante de la lumière des projecteurs :

- Les portes se referment sur Julien.
- Le Docteur S... et les deux anges regardent au-dessus de l’ascenseur quelle flèche va s’allumer.
- Mais la lumière augmente jusqu’au blanc incandescent, jusqu’à un blanc éblouissant, aveuglant, comme si l’hôtel s’évanouissait tout entier dans la clarté, avant que l’on ait pu savoir si Julien mourait ou redescendait sur terre<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> G. Musso, *Et après...*, Paris, XO éditions, 2004, p. 167.

<sup>49</sup> M-A et L. Murail, *L’expérienceur*, Paris, L’École des loisirs, 2003, p. 160.

<sup>50</sup> H. Hanson, *Bones*, 08x15 *The Shot in the Dark* © Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005, 00 :41 :11.

<sup>51</sup> E-E. Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, [1999], Paris, Albin Michel, 2016, p. 185-186.

L'au-delà apparaît alors comme un monde de la transition, coincé entre deux portes dont chacune possède une fonction bien différente. Alors que la première permet la circulation entre le monde des vivants et celui des presque-morts, la seconde s'ouvre sur le grand secret. Bien conservé par les portes thanatonaufictionnelles, celui-ci reste toujours un mystère, tant pour les personnages que pour le public.

## Les portes de l'in-transgression

Les thanatonaufictions laissent apparaître un au-delà imbriqué dans l'au-delà, dont tous les personnages ont l'intuition tout en ignorant sa véritable nature. « Sans doute le paradis possède-t-il une deuxième porte<sup>52</sup> », pense Michael Pinson à l'occasion de sa visite dans l'au-delà. Une réflexion partagée par le personnage du Mage, dans *l'Hôtel des deux mondes* : « LE MAGE. Ça a toujours été le problème du Paradis. Paradis, ce n'est écrit qu'après la pancarte "Sortie"<sup>53</sup>. » Cette construction des révélations en poupées russes est typique de l'imaginaire du secret, comme le note Raoul Girardet dans *Mythes et mythologies politiques* : « Il se peut même que derrière la façade d'un premier pouvoir nominal, officiellement établi, un autre se dissimule, plus secret encore, plus inaccessible et plus absolu<sup>54</sup>. » Ainsi, derrière la première porte se dresse la seconde, tout à fait « inaccessible » puisque ce qu'elle renferme ne peut faire l'objet d'une expérience.

Ce mystère derrière la porte close appartient donc, lui aussi, au domaine de l'intransmissible. Il est, si l'on se réfère à Pierre Brunel, constitutif de l'imaginaire de l'évanescent : « Le mystère, en fuyant, donne corps à l'imaginaire de l'évanescent qui se reconnaît à l'impossibilité de la confrontation avec le secret. Le secret est là où le personnage n'est pas, car le secret ne doit pas, ne peut pas être trouvé<sup>55</sup>. » Le secret de la vie après la mort est ici, derrière la porte, là où le personnage ne se tient pas. Cette modalité de l'imaginaire du secret est d'ailleurs la seule qui ne révèle jamais ce qui est caché.

Les portes de l'intransmissible des récits thanatonaufictionnels sont alors jalousement gardées. Mais par qui ? Il appert que les personnages, une fois enfermés, perdent toute possibilité de décision, qu'ils souhaitent repartir ou aller bien plus loin :

– Et après ? Qu'est-ce qu'il y a après le tunnel ?  
L'enfant réprima un sourire. Théo parlait comme Jean.  
– Après, je ne sais pas. Lucie ne peut pas passer.  
La mort ne l'avait donc pas absorbée tout entière ?  
– Au début, elle voulait aller plus loin, reprit Iosef. Quand les morts passaient devant elle, elle essayait de les suivre<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> B. Werber, *Les Thanatonautes*, [1994], Paris, Albin Michel, 2007, p. 332.

<sup>53</sup> E-E. Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, [1999], Paris, Albin Michel, 2016, p. 63.

<sup>54</sup> Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, « l'Univers historique », 1986, p. 35.

<sup>55</sup> Pierre Brunel, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, « Ateliers de l'Imaginaire », 1998, p. 244.

<sup>56</sup> M-A et L. Murail, *L'expérienceur*, Paris, L'École des loisirs, 2003, p. 160.

Quelque chose, ou quelqu'un, semble empêcher le passage du personnage de Lucie dans un ultime au-delà. Dans *Bones*, c'est le retour au corps physique qui ne relève pas de la décision de la protagoniste :

- Oh Tempe, I'm afraid it's not your decision.
- Who's decision ?
- You know I'm going to say<sup>57</sup>.

Cette idée d'impuissance face à la porte close est également ressentie par le personnage de Julien dans *Hôtel des deux mondes* :

- JULIEN. [...] Puisque je tiens debout, je peux partir ?
- LE DOCTEUR S... Ça ne dépend pas de vous.
- JULIEN. Vous comptez m'en empêcher ?
- LE DOCTEUR S... (*doucement*). Ni de moi<sup>58</sup>.

Ces dialogues mettent bien en lumière la présence d'une entité gardienne qui refuse obstinément le passage des personnages tant qu'elle ne l'aura pas décidé. Tous semblent dans l'ignorance de cette instance supérieure autoritaire et régulatrice, n'ayant connaissance que du rôle qu'ils ont à jouer :

- LE DOCTEUR S... Je ne connais que ma fonction. Vous recevoir. Vous faire attendre. Puis vous reconduire à l'ascenseur. (Un temps.) Je ne sais rien, je tiens la porte. (Un temps.) Je sais seulement que si l'on monte, le voyage devient irréversible<sup>59</sup>.

Derrière la seconde porte, il y a bien « quelque chose » qui ne se dévoile pas et qui se rapporte une nouvelle fois à l'initiation, sous la forme du secret initiatique. Pour René Guénon, il se distingue du secret commun par son incommunicabilité :

un secret quelconque autre que le secret proprement initiatique a toujours un caractère conventionnel : nous voulons dire par là qu'il n'est tel qu'en vertu d'une convention plus ou moins expresse, et non par la nature des choses. Au contraire, le secret initiatique est tel parce qu'il ne peut pas ne pas l'être, puisqu'il consiste exclusivement dans l'« inexprimable », lequel, par la suite, est nécessairement aussi l'« incommunicable »<sup>60</sup>.

Image de la transmission et figuration de l'intransmissible se rejoignent alors dans l'initiation, portée par les dynamiques transitionnelles des récits thanatonauctionnels.

---

<sup>57</sup> Oh, Tempe, je crains que ça ne soit pas ta décision. / C'est la décision de qui ? / Tu sais ce que je vais dire. (H. Hanson, *Bones*, 08x15 *The Shot in the Dark* © Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005, 00 :08 :25.)

<sup>58</sup> E-E. Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, [1999], Paris, Albin Michel, 2016, p. 50.

<sup>59</sup> E-E. Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, [1999], Paris, Albin Michel, 2016, p. 181.

<sup>60</sup> René Guénon, *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Les Éditions traditionnelles, 1946, p. 89.



## Conclusion

Derrière les portes thanatonaufictionnelles, il y a bien quelque chose à penser de la transmission. « Le cours de l'expérience a chuté<sup>61</sup> », constatait Walter Benjamin, ce qui n'est pas sans rapport avec une communication rendue difficile par le manque d'expérience partagée. Par ailleurs, l'incommunicabilité soulignée par le docteur Raymond Moody est issue non seulement d'une expérience ne se produisant que très rarement, mais se plaçant également dans un cadre spatio-temporel totalement inédit. Ainsi, les portes permettent dans les récits thanatonaufictionnels de rendre compte de ce trouble communicationnel, qu'il se situe au sein de l'institution filiale ou qu'il se manifeste au cœur d'une introspection. Aux questions précédemment énoncées, à savoir : qu'est-ce qui doit être transmis ? Comment cela doit l'être ? Et avec quelle finalité<sup>62</sup> ? Nous pouvons alors répondre que les portes dissimulent parfois plus qu'elles ne dévoilent, et que pour se faire, elles renferment plus qu'elles ne libèrent. Privés de tout choix et contraints de recevoir des révélations soigneusement sélectionnées, les personnages évoluent bien malgré eux. Finalement, les portes se constituent en obstacles sémantiques, figuratifs et symboliques qui auront pour effet sur le lecteur de soulever plus de questions qu'elles n'apportent de réponses.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2012

BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté » [1933] in *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. 2, 2000

BERLINER David, « Anthropologie et transmission », *Terrain* 55, 01 janvier 2014, <http://terrain.revues.org/14035>

BRAGIN Rob, *Proof 01x09 Tsunami : Part One* © Ipso Facto Productions, 2015

BRUNEL Pierre, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, « Ateliers de l'Imaginaire », 1998

DEBRAY Régis, « Malaise dans la transmission » in Daniel Bournigault, Françoise Gaillard (dir.), *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, « Communiquer / transmettre (colloque de Cerisy) », Paris, 2001

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane* [1987], Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1995

GATISS Mark, MOFFAT Steven, *Sherlock 03x03 His Last Vow* © Hartswood Films, 2010

GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Le Seuil, « l'Univers historique », 1986

GUENON René, *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Les Éditions traditionnelles, 1946

HANSON Hart, *Bones 08x15 The Shot in the Dark* © Far Field Productions, Josephson Entertainment, 2005

JOURDAN Jean-Pierre, *Deadline. Dernière limite*, Paris, Les 3 Orangers, 2007

---

<sup>61</sup> W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », [1933] in *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. 2, 2000, p. 365.

<sup>62</sup> D. Berliner, « Anthropologie et transmission », *Terrain* 55, 01 janvier 2014, <http://terrain.revues.org/14035> (cons. le 30 mai 2017).

MOODY Raymond, *La vie après la vie* [1975], Paul Misraki (trad.), Paris, Robert Laffont, 1977

MORIN Edgar, *La Méthode. Éthique*, Paris, Le Seuil, t. 6, 2004

MURAIL Marie-Aude et Murail Lorris, *L'Expérienceur*, Paris, L'École des loisirs, 2003

MUSSO Guillaume, *Et après...*, Paris, XO éditions, 2004

RAYNAUD Dominique, « Le symbolisme de la porte. Essai sur les rapports du schème à l'image » in *Architecture and Behaviour*, vol. 8, n° 4, Lausanne, 1992

SCHMITT Éric-Emmanuel, *Hôtel des deux mondes* [1999], Paris, Albin Michel, 2016

SCHUMACHER Joel, *Flatliners* © Stonebridge Entertainment, 1990

WERBER Bernard, *Les Thanatonautes*[1994], Paris, Albin Michel, 2007

### **Apolline Lehmann**

Doctorante contractuelle rattachée au laboratoire LIS (Littératures, Imaginaire et Sociétés) au sein de l'école doctorale Stanislas à l'Université de Lorraine, menant une thèse intitulée *Récit d'Expérience de mort imminente et renouvellement de l'imaginaire thanatologique dans les productions culturelles grand public de 1975 à nos jours* dirigée par M. Christian Chelebourg. Chargée d'enseignements en Licence 1 et 2 d'Études Culturelles à la faculté de Lettres et sciences humaines à Nancy.